



**UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE (PARIS IV)/  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID**  
École Doctorale IV (Civilisations, Cultures, Littératures et Sociétés)  
Laboratorio de Investigación CRIMIC

## **TESIS**

para obtener el grado de

DOCTOR DE LA UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE/ UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Disciplina: Literatura española (Études Romanes: Espagnol)

**Samuel RODRÍGUEZ**

Tesis en cotutela defendida en la Université Paris-Sorbonne en septiembre de 2016

**UNIVERSO FEMENINO Y MAL  
EN LA NARRATIVA DE ESPIDO FREIRE**

**Bajo la dirección de:**

Sadi LAKHDARI, profesor emérito de la Université Paris-Sorbonne (Paris IV)

**y la co-dirección de**

Carmen VALCÁRCEL RIVERA, profesora titular de la Universidad Autónoma de Madrid

**Miembros del jurado:**

Philippe MERLO, catedrático de la Université Lumière-Lyon II

Marco KUNZ, catedrático de la Université de Lausanne

Ángel GARCÍA GALIANO, profesor contratado doctor de la Universidad Complutense de Madrid

Carmen VALCÁRCEL RIVERA, profesora titular de la Universidad Autónoma de Madrid

Sadi LAKHDARI, profesor emérito de la Université Paris-Sorbonne (Paris IV)



Samuel Rodríguez

**UNIVERSO FEMENINO Y MAL  
EN LA NARRATIVA DE ESPIDO FREIRE**

Ich leb'allein, in meinem Himmel,  
In meinem Lieben, in meinem Lied.

Friedrich Rückert

## AGRADECIMIENTOS

Cuando no se disponen de más armas que las propias, resulta esperanzador recibir ayuda sincera y desinteresada. Así, deseo expresar mi más profundo agradecimiento al profesor Sadi Lakhdari, que confió en mi proyecto desde el primer momento, me acompañó y dio las facilidades necesarias para que tanto mal tomara forma. Por los mismos motivos, ofrezco mi gratitud a la profesora Carmen Valcárcel Rivera. A ellos, a Laura Espido Freire, la persona de sensibilidad e inteligencia brillantes que he conocido, a tantos otros que desde niño me abrieron las puertas a otros mundos, y en especial a esos *otros* frente al espejo que, con tanto cariño, me inspiraron, gracias.

## ÍNDICE

<b>Introducción. La literatura como camino hacia el mal. El caso de Espido Freire.....</b>	<b>15</b>
--	-----------

### PRIMERA PARTE:

#### UNIVERSO FEMENINO Y MAL. PRINCIPIOS TEÓRICOS

<b>1. Universo femenino. Construcción e interpretación de los personajes femeninos.....</b>	<b>25</b>
1.1. Consideraciones en torno a la literatura hispánica contemporánea escrita por mujeres.....	25
1.1.1. Deconstrucción de doxas. Mujeres y escritoras.....	26
1.1.2. ¿Existe una literatura femenina?.....	31
1.2. Espido Freire: universalidad andrógina literaria. Principios estético-formales.....	36
1.2.1. Androginia literaria.....	39
1.2.2. Principios estético-formales.....	41
1.2.2.1. Motivos, temas y <i>leitmotive</i> .....	41
1.2.2.2. Tramas y tratamiento del tiempo.....	44
1.2.2.3. Voces narrativas y perspectivas.....	49
1.2.2.4. Atmósfera. Creación de personajes y espacios.....	54
1.2.2.5. Estructuras. La música como inspiración formal.....	62
1.2.2.6. Entre realidad y fantasía. Algunas propuestas estilísticas.....	70

1.3. Construcción de los personajes femeninos y tipologías.....	76
1.3.1. Construcción de los personajes.....	77
1.3.2. Tipologías de los personajes femeninos.....	79
1.3.2.1. Mujeres pseudofatales.....	80
1.3.2.2. Mujeres frágiles.....	84
1.3.2.3. Mujeres malvadas.....	88
1.3.2.4. Mujeres víctima. Mujeres verdugo.....	92
1.4. Consideraciones en torno al género, el cuerpo y la sexualidad de los personajes femeninos.....	94
1.4.1. Del <i>género</i> al <i>sexo</i> . Introducción a lo <i>cultural</i> y lo <i>natural</i> .....	94
1.4.2. El cuerpo femenino como construcción angustiosa.....	95
1.4.3. Sexualidad velada de los personajes femeninos.....	101
<b>2. Hacia los orígenes del mal. Consideraciones en torno a la contingencia, la angustia, la muerte, la alteridad, la violencia y los cuentos de hadas.....</b>	<b>109</b>
2.1. El mal como sustancia universal. Algunos de sus rostros.....	110
2.2. Sujeto contingente. Sujeto en angustia.....	125
2.3. La muerte como continuación de la existencia.....	141
2.4. El mal en la alteridad. La mujer como instrumento de proyección del mal y del sujeto contingente.....	151
2.5. Violencia, mal de injusticia y rebelión de los personajes femeninos.....	161
2.5.1. Violencia y <i>habitus</i> .....	162
2.5.2. Mal de injusticia y subversión del orden (paradójico). Opresores vs. Oprimidos.....	168
2.6. Los cuentos de hadas como catalizadores del mal. Nuevas perspectivas sobre el universo femenino y el mal a través del cuento maravilloso.....	173
2.6.1. El cuento maravilloso como recurso literario. Hacia la abstracción espacio-temporal.....	174
2.6.2. Los personajes femeninos y el cuento maravilloso.....	177
2.6.3. El cuento maravilloso como catalizador del mal.....	184

**SEGUNDA PARTE:**  
**ANÁLISIS DEL UNIVERSO FEMENINO Y EL MAL EN LAS NOVELAS DE**  
**ESPIDO FREIRE**

<b>1. Trauma y opresión como mecanismos de construcción de la identidad femenina (perversa) en <i>Irlanda</i></b> .....	191
1.1. Un debut “perverso”.....	191
1.2. Trauma y manipulación de la memoria.....	193
1.3. Violencia y opresión catalizadoras del mal.....	199
1.4. ¿Identidades femeninas perversas?.....	203
1.4.1. Divergencia de identidades. Entre realidad y fantasía.....	203
1.4.2. Psicopatía y psicosis.....	207
<b>2. <i>Donde siempre es octubre</i>. Una urna claustrofóbica del mal</b> .....	215
2.1. Oilea, una ciudad-personaje.....	215
2.2. Ratas en el espejo.....	223
2.3. Consideraciones en torno a los personajes femeninos.....	230
2.3.1. La “confortable” prisión del hogar: cómo ser ama de casa y (sobre)vivir en el intento.....	231
2.3.2. La “querida” y la prostituta.....	233
2.3.3. <i>¿La femme indépendante?</i> .....	234
2.3.4. “Quedemos para la merienda”. Sobre la fragilidad de las apariencias.....	235
2.3.5. El hogar siniestro. Cae en mis redes y morirás.....	237
<b>3. <i>Melocotones helados</i> o la tragedia del olvido y la muerte ineluctables</b> .....	241
3.1. Una historia de historias no contadas.....	241
3.2. Del olvido y otras formas de muerte.....	246
3.3. Consideraciones en torno a los personajes femeninos.....	251
3.3.1. Rosa y Silvia Kodama vs. Antonia.....	252
3.3.2. Elsitita y los juegos de femineidad extrema.....	255
3.3.3. Elsa grande y los sueños rotos.....	256
3.4. Las sectas, ¿refugio del sujeto en angustia?.....	257

<b>4. Cuando la música se convierte en sufrimiento. Abismo existencial y mal en <i>Diabulus in musica</i></b> .....	265
4.1. Juegos de (des)amor e identidades.....	265
4.1.1. Una original historia de (des)amor.....	265
4.1.2. Destino, juego de identidades, transtextualidad y mal.....	269
4.2. La música como sufrimiento.....	275
4.3. Abismo existencial y suicidio.....	282
4.3.1. Abismo y femineidad.....	282
4.3.2. Suicidio como contestación al abismo.....	287
<b>5. El poeta debe morir. Fantasía, angustia y violencia en <i>Nos espera la noche</i></b> .....	293
5.1. Gyomaendrod, de nuevo una ciudad-personaje.....	293
5.2. Entre novela épica y cuento de hadas. La ambigüedad angustiosa en lo fantástico.....	296
5.3. Violencia y dominación masculina.....	300
5.3.1. La violencia desgarradora de la primavera.....	300
5.3.2. Dominación masculina.....	304
5.4. El poeta debe morir.....	307
<b>6. El mal de las mujeres. Infancia, amistad, matrimonio y familia en <i>Soria Moria</i></b> .....	315
6.1. Soria Moria, refugio fantástico del perverso polimorfo.....	315
6.1.1. Soria Moria como oasis de fantasía frente a la realidad cruel.....	315
6.1.2. Habitantes niños, habitantes perversos.....	319
6.2. Amistades peligrosas.....	323
6.3. El matrimonio: un engañoso objetivo vital femenino.....	327
6.4. Perpetuación del mal a través de la familia.....	330
6.4.1. Familia y mala educación.....	331
6.4.2. Relación madre-hija como configuradora del mal.....	334



<b>7. Arte de amar, arte de matar. Una última vuelta de tuerca en torno al mal en <i>La flor del norte</i>.....</b>	<b>339</b>
7.1. Otra vuelta de tuerca. Una peculiar novela “histórica”.....	339
7.2. Sobre el arte de amar.....	342
7.2.1. Matrimonio como política de intereses económicos y estratégicos.....	342
7.2.2. Virtud vs. apariencia. Las delicias de los juegos de amores.....	347
7.3. Sobre el arte de matar.....	353
7.3.1. De nuevo, siempre, el mal.....	353
7.3.2. Sobre el buen envenenador.....	357
<b>Conclusiones. Apología del mal en la literatura y en la narrativa de Espido Freire.....</b>	<b>365</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>373</b>
<b>Índice onomástico.....</b>	<b>403</b>

## INTRODUCCIÓN. LA LITERATURA COMO CAMINO HACIA EL MAL. EL CASO DE ESPIDO FREIRE

Au fond de la matière pousse une  
végétation obscure; dans la nuit de la  
matière fleurissent des fleurs noires.

Gaston Bachelard

¡Qué placer! ¡Qué zambullida!<sup>1</sup> Resulta emocionante emprender un nuevo y misterioso viaje, un punto de inflexión en el constante movimiento. Mas intuimos un camino largo, abrupto y sin concesiones, una caída dolorosa y necesaria. Emprendemos el viaje a las deliciosas y oscuras cavernas del ser humano. Viajamos solos, pero compartimos un único camino con múltiples bifurcaciones, recodos y puntos muertos sin salida. Y es que las apariencias son engañosas. La belleza esconde flores marchitas, podridas, de las que saldrán gusanos. Es necesario entonces realizar un viaje interior hacia la raíz de la materia, es decir, “détacher tous les suffixes de la beauté, s'évertuer à trouver, derrière les images qui se montrent, les images qui se cachent, aller à la racine même de la force imaginaire”<sup>2</sup>. No obstante “l'imagination n'est pas, comme le suggère l'etymologie, la faculté de former des images de la réalité; elle est la faculté de former des images qui dépassent la réalité, qui *chantent* la réalité”<sup>3</sup>. La imaginación inventa la vida ya que, como defiende Bachelard, la imagen de las cosas nos viene antes por la imaginación, por el sueño, que por la imagen real<sup>4</sup>. La imaginación trasciende la realidad pero también la mimesis, pues en su libertad une el pensamiento suprasensible con la riqueza de las representaciones sensibles, las imágenes, lo que permite la expansión estética e intelectual<sup>5</sup>. La imaginación puede ser por tanto fuente de conocimiento<sup>6</sup>, sin olvidar que “sólo

---

<sup>1</sup> Hacemos un guiño a Virginia Woolf a través de la traducción libre de una parte del incipit de *La señora Dalloway*: “What a lark! What a plunge!” (WOOLF, Virginia. *Selected works of Virginia Woolf*. Londres: Wordsworth Editions, 2005, p. 129). María Lozano señala que *lark* comprende tanto la idea de placer como de movimiento ascendente, mientras que *plunge* se refiere a “caída”, “vértigo” (WOOLF, Virginia. *La señora Dalloway*. 1925. Ed. María Lozano. Madrid: Cátedra, 2005, p. 149). Este vertiginoso y, a nuestro juicio, necesario contraste subyace en nuestra investigación.

<sup>2</sup> BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves*. 1942. París: Librairie José Corti, 1947, p. 3. Sobre la imaginación según Bachelard y otros autores véase el subepígrafe de la primera parte “Entre realidad y fantasía. Algunas propuestas estilísticas”.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 23. Cursivas en el original.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>5</sup> ALLISON, Henry. *Kant's Theory of Taste. A reading of the Critique of Aesthetic Judgment*. Nueva York: Cambridge University Press, 2001, p. 257. Richard Kearney sostiene que gracias a Kant la modernidad reemplazó el paradigma de la imaginación mimética por el paradigma de la imaginación productiva (KEARNEY, Richard. *The wake of Imagination*. Londres: Routledge, 1994, p. 115).

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 173.

podemos obtener la síntesis productiva de la imaginación mediante la combinación del entendimiento con la sensibilidad”<sup>7</sup>.

La literatura, una de las expresiones de la imaginación estética, contribuye al develamiento de la raíz malvada del ser humano, el “mal radical”<sup>8</sup> postulado por Kant, ya que “el lenguaje puede ser develatorio al conmocionar nuestra conciencia con nuevos sentidos y significados lingüístico-normativos que nos estimulan a reorientar nuestro pensamiento moral”<sup>9</sup>. El universo inabarcable –el mal– cobra forma y sentido a través de palabras organizadas, de modo que “el mundo está hecho de tal manera que no puede ser expresado más que a través de *historias*”<sup>10</sup>. Por eso “ninguna de las artes apela con tanto acierto a la mente, a la acción reposada y peligrosa de meditar, como la literatura”<sup>11</sup>. Así, el mal no es la meta sino el camino, y la literatura el medio de exponerlo a la luz.

Pero sería imposible recorrer el camino a través de todos los textos literarios. Ya han sido objeto de autopsia ilustres cadáveres históricos, de modo que elegimos en esta ocasión la producción novelística de una autora contemporánea, Espido Freire, cuya sensibilidad, inteligencia, dominio técnico y constante y sugerente incursión en el mal se aproximan a nuestro punto de partida. Además, María Laura Espido Freire (Bilbao, 1974), más conocida por sus apellidos de origen gallego<sup>12</sup> con los que firma sus obras, es una de las voces narrativas más consolidadas de la literatura española. Tuvo una intensa formación en música antigua que le reportó un éxito precoz hasta el punto de realizar giras internacionales como soprano. Sin embargo, hastiada del mundo operístico y enferma de bulimia, decidió abandonar la música a los dieciocho años. Comenzó a estudiar Derecho pero lo abandonó. Se licenció en Filología Inglesa por la Universidad de Deusto y obtuvo un diploma en Edición y Publicación de Textos.

<sup>7</sup> PÍA LARA, María. *Narrar el mal. Una teoría posmetafísica del juicio reflexionante*. Barcelona: Gedisa, 2009, p. 112. En la misma línea, la autora defiende que “el juicio y la imaginación nos permiten expresar lo inimaginable al crear una terminología lingüística que facilita la expresión de lo que parece indecible” (*ibid.*, p. 34). El entendimiento o el juicio lo vincula con el “juicio reflexionante”, esto es, la derivación de la regla a partir del hecho particular (*ibid.*, p. 28). Así sucede con la literatura, que parte de lo concreto hasta alcanzar la categoría, de forma tal que “sólo al hallar formas expresivas que describen determinadas acciones podemos, luego, esbozar un concepto general para describir una atrocidad histórica” (*ibid.*).

<sup>8</sup> KANT, Immanuel. *La religión dentro de los límites de la mera razón*. 1793. Madrid: Alianza, 2007, p. 5. La versión empleada se encuentra en línea: <http://www.olimon.org/uan/kant-limites.pdf> (revisado el 5 de mayo de 2016). Desarrollaremos este concepto a lo largo de nuestro trabajo.

<sup>9</sup> PÍA LARA, María. *Narrar el mal...*, *op. cit.*, p. 29. La autora considera que “el lenguaje posee capacidades develatorias que facilitan la operación de una apertura reflexiva respecto a los espacios de aprendizaje moral (ya que las cosas se ven de manera distinta gracias al potencial expresivo de su descripción)” (*ibid.*). Por tanto, “para comprender los lados más oscuros de la interacción humana podemos construir un puente entre lo que se dice y lo que queremos significar a través de una descripción develadora captada por una narrativa determinada” (*ibid.*, p. 38). El puente literario hacia el mal interactúa con el lector y ambos generan la “acción ilocucionaria” (*ibid.*, p. 32), es decir, actos efectuados mediante la palabra.

<sup>10</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Sentido y Sinsentido*. 1948. Barcelona: Península, 1977, p. 60. Cursivas en el original.

<sup>11</sup> FREIRE, Espido. *Para vos nació. Un mes con Teresa de Jesús*. Barcelona: Ariel, 2015, p. 55.

<sup>12</sup> Espido significa “desnudo” y Freire “persona libre”.

Su acercamiento a la literatura fue temprano. Desde adolescente escribió cuentos, de los cuales uno de ellos cobraría forma de novela y, a instancias de su profesor Ángel García Galiano, sería publicada en 1998 bajo el título de *Irlanda*, que recibió una excelente crítica y el premio *Millepage*, otorgado por los libreros franceses a la novela revelación extranjera. Su siguiente novela, *Donde siempre es octubre* (1999), primera parte de una “Trilogía de las ciudades” cuya última parte permanece inédita, fue seguida inmediatamente del Premio Planeta por la novela *Melocotones helados*, que la convirtió con veinticinco años en la escritora más joven en obtener este prestigioso galardón. Ha publicado otras cuatro novelas: *Diabulus in musica* (2001), *Nos espera la noche* (2003, segunda parte de la trilogía aunque independiente respecto a su antecesora), *Soria Moria* (2007) y *La flor del norte* (2011), además de la novela juvenil *La última batalla de Vincavec el bandido* (2001) y la novela a cuatro manos *La diosa del pubis azul* (2005) junto a Raúl del Pozo. Ha abordado otros géneros como la poesía (*Aland la blanca*, 2001) y el ensayo (*Primer amor*, 2001, *Cuando comer es un infierno*, 2002, *Querida Jane, querida Charlotte*, 2004, *Mileuristas. Retrato de la generación de los mil euros*, 2006, *La generación de las mil emociones. Mileuristas II*, 2008, *Los hijos del fin del mundo*, 2009, *Los malos del cuento*, 2013, *Para vos nació. Un mes con Teresa de Jesús*, 2015 y *La vida frente al espejo. Belleza impostada y trastornos de alimentación*, 2016). Al cuento, su género predilecto, ha dedicado cuatro libros: *El tiempo huye* (2001, Premio NH de relatos), *Cuentos malvados* (2001), *Juegos míos* (2004) y *El trabajo os hará libres* (2008). Ha colaborado para numerosos periódicos nacionales. Es empresaria e imparte cursos de creación literaria.

Aunque, como coinciden crítica y lectores, Espido Freire representa una de las voces narrativas españolas más interesantes de la actualidad, esto no viene acompañado de abundantes y rigurosos estudios sobre su obra<sup>13</sup>. En lo que respecta a Francia, es prácticamente desconocida para el lector medio e incluso entre investigadores su nombre no siempre resulta familiar. Bajo este contexto resulta necesario un estudio en profundidad de su obra que contribuya por un lado a su elucidación entre los lectores hispanos y, por otro, a su difusión dentro de un estudio crítico en Francia. Nuestra formación artístico-musical-literaria, afín a la de la autora, lejos de ser un óbice en el rigor de nuestra investigación, debería ser un mecanismo de apertura que nos permita analizar con perspectiva y originalidad sus novelas.

En este trabajo nos ceñiremos a su obra de ficción, en concreto al corpus de las siete novelas publicadas hasta la fecha<sup>14</sup>. Sin embargo, debido a las implicaciones intratextuales, sus

<sup>13</sup> Véase la bibliografía. Como se aprecia, existen numerosas entrevistas, críticas a sus novelas y artículos de divulgación, pero escasas publicaciones científicas. Por nuestra parte, hemos contribuido al corpus bibliográfico sobre la obra de la autora con diversos artículos en revistas académicas y libros colectivos.

<sup>14</sup> Véase la bibliografía. Debido a cuestiones metodológicas, hemos seleccionado las obras circunscritas a un mismo género, la novela, para analizar los dos aspectos que vertebran su obra: el universo femenino y el mal.

cuentos estarán muy presentes en nuestro análisis<sup>15</sup>, además de sus ensayos, que nos acercan a su particular punto de vista sobre el universo femenino y el mal. No en vano, según nuestra hipótesis el universo femenino y el mal son los dos ejes que articulan la obra de Espido Freire, a partir de los cuales se desarrollan otros motivos. Ambos aspectos, ya esbozados en nuestra memoria de fin de máster, han de ser desplegados por medio de nuevas cuestiones aplicadas al conjunto de su obra, con especial atención a sus novelas.

En torno a las mujeres, esas “fascinantes frías lejanas inescrutables crueles criaturas”<sup>16</sup>, rondan varias cuestiones: ¿cuál es el papel de los personajes femeninos en las novelas de Espido Freire?, ¿son los personajes femeninos portadores del mal o más bien víctimas de un sistema opresivo dominado por el hombre? En cuanto al mal –un eterno conflicto que habremos de acotar– ¿cuál es su posición en la narrativa de Espido Freire?, ¿estamos ante la eterna lucha irresoluble entre el bien y el mal? En caso afirmativo, ¿cómo se enfrentan estas dos fuerzas?, ¿quiénes son los buenos y quiénes los malos?, ¿asistimos acaso a una reinterpretación maniquea del cuento de hadas o más bien al espíritu contradictorio de la tragedia? Nuestra tarea será analizar los aspectos originales en el tratamiento del mal a través de los personajes femeninos en las novelas de Espido Freire, pues numerosos autores ya lo han abordado, tanto a nivel literario como filosófico. Ya Schopenhauer afirmó que

No hay más que tres resortes fundamentales de las acciones humanas, y todos los motivos posibles se relacionan con estos tres resortes. En primer término, el egoísmo, que quiere su propio bien y no tiene límites; después la perversidad, que quiere el mal ajeno y llega hasta la suma crueldad, y últimamente, la conmiseración. Toda acción humana debe referirse a uno de estos tres móviles, o aun dos a la vez<sup>17</sup>.

El egoísmo y la perversidad son evidentes en la obra de Espido Freire. La conmiseración es casi inexistente. Encontramos además una dimensión trascendental y universalizadora en su narrativa que nos aproxima a la universalidad borgiana<sup>18</sup>. Consideramos no obstante que Espido Freire va más allá –y ésta es quizás una de sus mayores aportaciones– al concebir el mal como

---

Pese a su interés, no incluimos *La última batalla de Vincavec el bandido* al ser una novela juvenil ni tampoco *La diosa del pubis azul*, donde la impronta literaria de Espido Freire se une a la de Raúl del Pozo.

<sup>15</sup> Véase RODRÍGUEZ, Samuel. “Espido Freire y la renovación del cuento literario español: Aspectos teóricos y estético-formales”. *Revista Internacional de Estudios Vascos* 59.2 (2014): pp. 396-419. Este artículo resume nuestra memoria de fin de máster, de la que parte el trabajo aquí presente: RODRÍGUEZ, Samuel, “Espido Freire y el cuento. Universo femenino y perversión en *Juegos míos*”. Memoria de fin de máster dirigida por Viviane Alary. Universidad Blaise Pascal de Clermont-Ferrand, 2013 (inédita).

<sup>16</sup> FREIRE, Espido. *El trabajo os hará libres*. Madrid: Páginas de Espuma, 2008, p. 90.

<sup>17</sup> SCHOPENHAUER, Arthur. *El amor, las mujeres y la muerte*. Madrid: Edaf, 1970, p. 131.

<sup>18</sup> BORGES, Jorge Luis. *Nueva antología personal*. Barcelona: Bruguera, p. 269. Desarrollaremos este aspecto en el subepígrafe de la primera parte “Los personajes femeninos y el cuento maravilloso”.

eterno impulso vital. Otros aspectos subsidiarios que formarán parte de la investigación son la música como elemento de articulación rítmico-estructural y temática en su obra, y el cuento de hadas como vehículo de la interpretación universalizante de la autora acerca del mal. Asimismo debemos tener presente el paso del tiempo, entendido como una jaula de cristal que nos condena irremisiblemente a una vida de dolor, angustia, violencia y muerte inminente. Tampoco podemos olvidar el estudio de las diferentes influencias literarias –directas e indirectas– de otros autores, fundamentalmente hispanos y anglosajones.

Encajar las piezas de un puzzle que parte de lo incomprensible –el ser humano, el mal– resulta complejo y, a fin de cuentas, artificial. Pero asumimos el formato académico de este trabajo, así como la posibilidad literaria de otorgar forma de orden al contenido en caos. Como una forma sonata, tras la introducción u “obertura” expondremos en la primera parte el análisis en profundidad de los dos temas imbricados de la investigación, el universo femenino y el mal, que se desarrollarán en la segunda parte por medio del estudio individualizado de las siete novelas seleccionadas, además de una peculiar “reexposición”<sup>19</sup> o *coda*.

No asumimos sin embargo la parcelación disciplinar que articula numerosas investigaciones<sup>20</sup>. Aunque entendemos la necesidad de compartimentar la masa ingente para hacerla comprensible, el conocimiento –como la vida– fluye ajeno a nuestro afán taxidermista. Es precisamente el amor al conocimiento, y acaso también al ser humano –al que despiadadamente diseccionaremos– lo que mueve nuestra investigación. No se nos ocurre por tanto un mejor método de análisis que la filosofía, entendida como la exploración metafísica del ser humano alrededor de sí mismo y su entorno. Por eso “toda persona tiene una metafísica, patente o latente, y si no, no existe”<sup>21</sup>. Debe ser cierto entonces que la obra de un gran escritor

<sup>19</sup> Sobre la forma sonata véase LLACER PLA, Francisco. *Guía analítica de formas musicales para estudiantes*. 1982. Madrid: Real Musical, 2001, pp. 116-123 y ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de formas musicales*. Barcelona: Idea Books, 2002, pp. 167-204. Asumimos que carece de sentido intentar aplicar de manera estricta las formas musicales a la literatura y viceversa, pues cada una tiene sus códigos y recursos. No pretendemos por tanto “componer” una sonata literario-musical, sino destilar la contraposición y armonía formal inherentes a la sonata y aplicarlas a nuestro análisis.

<sup>20</sup> Ángel García Galiano ha criticado con gran acierto la elección de un único prisma a través del cual forzar el análisis de la obra literaria de un autor, ya que genera “confusión con sus unidimensionales enfoques fálicos, feministas, ecológicos, racistas, imperialistas, etc., cuyo error no está en constatar tales aspectos en la obra de creación, sino en convertirlos en el centro exclusivo de todo análisis y de toda obra o período: se trata de teorías «sintomáticas» que eligen un contexto real, pero parcial o estrecho, y lo transforman en el contexto dominante o hegemónico en torno al cual giran todas sus interpretaciones” (GARCÍA GALIANO, Ángel. *El fin de la sospecha. Calas significativas en la narrativa española (1993-2003)*. Málaga: Universidad de Málaga, 2004, p. 4. La versión empleada se encuentra en línea: [http://www.academia.edu/3545777/El\\_fin\\_de\\_la\\_sospecha\\_Calas\\_significativas\\_en\\_la\\_narrativa\\_espa%C3%B1ola\\_1993-2003](http://www.academia.edu/3545777/El_fin_de_la_sospecha_Calas_significativas_en_la_narrativa_espa%C3%B1ola_1993-2003) revisado el 5 de mayo de 2016). Nos inclinamos más bien, como este autor, por “captar intuitivamente las virtualidades de[l] texto, corroborar los aciertos o deficiencias en el alzado del plano, juzgar los hallazgos o posibles fallas de la obra desde sus propios presupuestos formales y en el contexto genérico al que se adscribe explícita o tácitamente; por último, [...] ponerla en relación con otros textos previos de su autor” (*ibid.*, p. 5).

<sup>21</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Sentido y Sinsentido, op. cit.*, p. 58.

está siempre sostenida por dos o tres ideas filosóficas<sup>22</sup>, si bien el novelista no tiene que tematizar esas ideas sino “hacerlas existir delante de nosotros como si fueran cosas”<sup>23</sup>. De eso deberían ocuparse la literatura y la filosofía, siempre vivas, dinámicas y aferradas al ser humano aunque lo trasciendan. No obstante, nuestra investigación sería parcial si únicamente formuláramos un análisis filosófico. Recurriremos así a otras herramientas que enriquezcan y multipliquen los puntos de vista: narratología, sociología, psiquiatría, psicoanálisis, imagen<sup>24</sup> y estudios de género. Como se verá, todas participan de modo armónico en la obra de Espido Freire. Debemos añadir otro elemento de análisis que, como hemos indicado, posee una especial relevancia en su narrativa: la música, configurada en claro diálogo interdiscursivo con el texto literario a través de la interacción de formas, *leitmotive* y texturas que, como explicaremos, ofrecen un dialogismo baktiano de “polifonía textual”<sup>25</sup>. Del mismo modo que en el caso de la filosofía, sería “sintomático” convertir a la música –lo único que dominamos– en el eje de nuestra investigación, por lo que preferimos incorporarla como un instrumento más<sup>26</sup>. Pese a nuestros esfuerzos, el espíritu taxidermista se deslizará en algunas clasificaciones, aunque abiertas a futuras incorporaciones propias y ajenas.

Tanto cuidado metodológico tal vez esconda nuestro rechazo –nuestro temor encubierto– a los “aduladores de Dionisio”<sup>27</sup>, los filósofos que, en palabras de Nietzsche,

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>23</sup> *Ibid.* Merleau-Ponty defiende la relación entre filosofía y literatura y sostiene que “el primer signo de este acercamiento es la aparición de obras y maneras de expresión híbridas que participan a la vez del diario íntimo, del tratado de filosofía y de los diálogos” (*ibid.*, p. 58). Como apreciamos en la obra de Espido Freire, “ya no veremos solamente aparecer maneras de expresión híbridas, sino que la novela y el teatro serán cada vez más metafísicos, incluso si no emplean ni una sola palabra del vocabulario filosófico” (*ibid.*, p. 60).

<sup>24</sup> Nos referimos al caso concreto de la portada de *Diabulus in musica*, cuya imagen de *San Jorge y el dragón* de Paolo Uccello se incorpora como elemento interdiscursivo a las tramas literarias, y por lo tanto exige un análisis comparado.

<sup>25</sup> GARCÍA GALIANO, Ángel. “La nueva narrativa bilbaína ante el tercer milenio: Espido Freire”. *Bilbao. El espacio lingüístico. Simposio 700 Aniversario*. Eds. Ana Elejabeitia Ortuondo, Juan Otaegi et al. Bilbao: Universidad de Deusto, 2002, p. 460.

<sup>26</sup> Aunque toda nuestra investigación está impregnada de un modo u otro por la música, remitimos al subepígrafe de la primera parte “Estructuras. La música como inspiración formal” y el capítulo de la segunda parte “Cuando la música se convierte en sufrimiento. Abismo existencial y mal en *Diabulus in musica*”. En ambos recogemos el pensamiento de la autora a propósito de la relación entre música y literatura. Ella reconoce la influencia musical en su obra pero subraya la independencia de ambas, de modo que sería artificioso por nuestra parte limitarnos a un análisis “musical” de su narrativa. Un breve análisis musico-narratológico aparece también en “Oilea, una ciudad personaje” (*Donde siempre es octubre*) y “Una historia de historias no contadas” (*Melocotones helados*) en la segunda parte. Se encontrarán también reflexiones en torno a la unión entre música y palabra en el subepígrafe de la segunda parte “El poeta debe morir” (*Nos espera la noche*).

<sup>27</sup> Cit. en NIETZSCHE, Friedrich. *Más allá del bien y del mal*. 1886. Madrid: Alianza, 1972, p. 27. Los “aduladores de Dionisio” (en griego *dionysiokolakes*) son “comediantes, en ellos no hay nada de auténtico” (*ibid.* Cursivas en el original). Como explica Nietzsche, fue el término empleado por Epicuro para referirse a Platón y sus discípulos, “agentes del tirano”, “gentes serviles” (*ibid.*), que gustaban de “los modales grandiosos, el ponerse uno a sí mismo en escena” (*ibid.*) frente a Epicuro, recluso en su jardín ateniense solo entre pensamientos.

simulan haber descubierto y alcanzado sus opiniones propias mediante el auto-desarrollo de una dialéctica fría, pura, divinamente despreocupada [...]: siendo así que, en el fondo, es una síntesis adoptada de antemano, una ocurrencia, una “inspiración”, casi siempre un deseo íntimo vuelto abstracto y pasado por la criba lo que ellos defienden con razones buscadas posteriormente –todos ellos son abogados que no quieren llamarse así, y en la mayoría de los casos son incluso pícaros patrocinadores de sus prejuicios, a los que bautizan con el nombre de “verdades”<sup>28</sup>.

Por desgracia, vemos también en él –como en todos– a un “abogado” de “verdades” categóricas que con gran inteligencia, erudición y experiencia personal, logra argumentar y oponer a la “inspiración” del *otro*, en realidad tan semejante a nosotros mismos. Pero nosotros –probables “abogados” disfrazados– carecemos de verdades absolutas, y nos exceden las dudas<sup>29</sup>. Creemos sin embargo que “todo libro ha de revelar una verdad oculta. Oculta por olvidada o por censurada, por desconocida o por novedosa”<sup>30</sup>. Creemos en pequeñas revelaciones –raramente improvisadas–, instantes brillantes que por un momento nos hacen conscientes de la corriente ininterrumpida del tiempo, del eterno infinito que nos trasciende. Creemos que todas las cosas son desde la eternidad de igual aspecto, que se repiten cíclicamente<sup>31</sup>. Creemos en el ser humano, hombres y mujeres dentro de un camino incierto, unidos con gusto, con vértigo, al mal.

El tiempo se desliza, lentamente, como un río en incesante fluir. El camino se abre exultante ante nosotros. Es el momento.

Comencemos ahora nuestro viaje.

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>29</sup> Como afirma Tzvetan Todorov “le travail de connaissance vise une vérité approximative, non une vérité absolue. Si la science descriptive prétendait dire *la* vérité, elle contredirait à sa raison d'être. [...] L'imperfection est, paradoxalement, une garantie de survie” (TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970, p. 27. *Cursivas en el original*).

<sup>30</sup> FREIRE, Espido. *Para vos nací...*, *op. cit.*, p. 101.

<sup>31</sup> MARCO AURELIO. *Meditaciones*. Madrid: Alianza, 2013, p. 36.



**PRIMERA PARTE:**  
**UNIVERSO FEMENINO Y MAL. PRINCIPIOS TEÓRICOS**

# 1. UNIVERSO FEMENINO. CONSTRUCCIÓN E INTERPRETACIÓN DE LOS PERSONAJES FEMENINOS

El mal posee múltiples rostros, femeninos y masculinos. Sin embargo, los personajes femeninos son los grandes protagonistas de la narrativa de Espido Freire y son ellos los que canalizan el mal, que desarrollaremos en el siguiente capítulo. Previamente, es necesario un estudio sobre sus personajes, cómo están contruidos, sus tipologías y particularidades físico-psíquicas. Por otro lado, en el actual contexto de los estudios sobre literatura escrita por mujeres, debemos comenzar por introducir algunos aspectos relacionados con la creación literaria contemporánea de autoras españolas, lo cual nos permitirá conocer el particular punto de vista de Espido Freire y su aspiración de crear una literatura universal.

## 1.1. Consideraciones en torno a la literatura hispánica contemporánea escrita por mujeres:

Todo lo efímero  
es sólo alegoría; lo  
inasequible  
tórname ahí suceso;  
lo inefable  
ahí está consumado;  
el eterno femenino  
nos encumbra.

Johann W. Goethe

Antes de comenzar el estudio en profundidad de la obra de Espido Freire, creemos de vital importancia esbozar algunos aspectos relacionados con el actual debate en torno a la literatura escrita por mujeres. No es nuestra prioridad –como tampoco lo es para Espido Freire<sup>32</sup>– el desarrollo de teorías relacionadas con los estudios de género, pero no cabe duda de la gran influencia que en las últimas décadas han ejercido en las investigaciones académicas y, por tanto, no debemos desdeñarlos.

Michèle Le Dœuff afirma que, más allá del género, todo sujeto está atrapado en una red

---

<sup>32</sup> Como veremos, Espido Freire aboga por una literatura universal escrita por individuos, lejos de etiquetas de género que, con no poca frecuencia, poseen un carácter peyorativo (MARTÍN GIL, Marta. “Cinco escritoras pasan revista a la literatura hecha por mujeres”, *ABC*, 1-9-2001, p. 38).

imaginaria de representaciones de sí mismo<sup>33</sup>. Laura Freixas da un paso más y plantea si “¿no será más bien que la clave no es biológica sino histórica y social; que existe una identidad colectiva española del mismo modo y por los mismos motivos que existe una identidad colectiva femenina?”<sup>34</sup>. Y es que la “red imaginaria de representaciones”<sup>35</sup> es, en parte, una construcción social interiorizada que marca no sólo el pensamiento, sino también la materia<sup>36</sup>. El número y complejidad de paradojas desarrolladas como doxas en el caso de la mujer y la literatura desborda nuestro estudio. Sin embargo, es necesario determinar ciertas “*paradoxe[s] de la doxa*”<sup>37</sup> en el campo de las mujeres y escritoras contemporáneas y su relación con el mercado editorial y la sociedad que influirán en nuestro análisis de la narrativa de Espido Freire, además de plantear brevemente la cuestión sobre la existencia o no de la literatura femenina, lo que nos conducirá al personal planteamiento a este respecto de Espido Freire.

### 1.1.1. Deconstrucción de doxas. Mujeres y escritoras:

Ya en 1929, Virginia Woolf –escéptica respecto al feminismo pero optimista en cuanto a los progresos de la mujer en la sociedad– subrayó la siguiente paradoja:

Las mujeres han ardido como faros en las obras de todos los poetas desde el principio de los tiempos: Clitemnestra, Antígona, Cleopatra, Lady Macbeth, Fedra, Gessida, Rosalinda, Desdémona, la duquesa de Malfi [...]. En realidad, si la mujer no hubiera existido más que en las obras escritas por los hombres, se la imaginaría como una persona importantísima [...]. En el terreno de la imaginación, tiene la máxima importancia; en la práctica, es totalmente insignificante<sup>38</sup>.

Resulta desalentador que estas palabras tengan todavía validez en el siglo XXI. El contraste entre la mujer como objeto de inspiración y su presencia como creadora es

<sup>33</sup> LE DUEFF, Michèle. *Le sexe du savoir*. París: Alto Aubier, 1998, p. 226.

<sup>34</sup> FREIXAS, Laura. *Literatura y mujeres*. Barcelona: Destino, 2000, p. 213.

<sup>35</sup> Véase BOURDIEU, Pierre. “Sur le pouvoir symbolique”. *Annales* 3 (1977): pp. 405-411. Profundizaremos más adelante en lo que él llama “systèmes symboliques” configuradores del pensamiento.

<sup>36</sup> Véase TUBERT, Silvia (ed.). *Del sexo al género. Los equívocos de un concepto*. Madrid: Cátedra, 2003.

<sup>37</sup> BOURDIEU, Pierre. *La domination masculine*, París: Seuil, 1998, p. 11. Cursivas en el original. Bourdieu nos pone en aviso: “Rappeler que ce qui, dans l'histoire, apparaît comme éternel n'est que le produit d'un travail d'éternisation qui incombe à des institutions (interconnectées) telles que la famille, l'Église, l'État, l'école, et aussi, dans un autre orde, le sport et le journalisme” (*ibid.*, p. 8) y, más adelante: “il s'agit avant tout de restituer à la doxa son caractère paradoxal en même temps que de démontrer les processus qui sont responsables de la transformation de l'histoire en nature, de l'arbitraire culturel en *naturel*” (*ibid.*, p. 12. Cursivas en el original).

<sup>38</sup> WOOLF, Virginia. *Una habitación propia*. 1929. Barcelona: Seix Barral, 1984, pp. 61-62.

decepcionante. Almudena Grandes explica el concepto ambivalente de la mujer-musa, que la eleva a la cumbre espiritual al tiempo que le prohíbe lo terreno:

Para mantenerlas contentas [a las mujeres], y lejos de los terrenos verdaderamente importantes, se puso en marcha la estrategia más feliz del machismo tradicional, que siempre ha consistido en sacar a las mujeres de cualquier lugar por el procedimiento de elevarlas muy por encima de la altura del tejado, hasta equipararlas con esos seres ausentes e inanes por definición que son los ángeles<sup>39</sup>.

Carmen Martín Gaité habla de una “musa sin corporeidad”<sup>40</sup> a partir de la figura poética de Gustavo Adolfo Bécquer y su declaración ante su musa “Poesía eres tú”, mientras la convence para que no sea poeta<sup>41</sup>. La mujer real es marginada pero su ideal, como sostiene Unamuno, es divinizado en un proceso de “paganismo cristianizado”<sup>42</sup> que toma como referencia a la Virgen María a partir del Renacimiento, con el ideal caballeresco en torno al amor y al honor dedicado a la mujer, e imposibilitaría su aceptación como sujeto activo creador<sup>43</sup>. Simone de Beauvoir relaciona esta “mitificación” con el *otro*<sup>44</sup>: “Tout mythe implique un Sujet qui projette ses espoirs et ses craintes vers un ciel transcendant. Les femmes ne se posant pas comme Sujet n'ont pas créé le mythe viril dans lequel refléteraient leurs projets”<sup>45</sup>.

“El eterno femenino nos encumbra”, a ellos y, paradójicamente, las hunde a ellas. Y es que el paso de la mujer como mito a sujeto con entidad propia dentro de la sociedad ha sido largo y, en realidad, sigue en proceso. En el campo de las letras, las oportunidades a las escritoras han oscilado entre la inexistencia hasta una discreta aceptación<sup>46</sup>, salvo casos

<sup>39</sup> GRANDES, Almudena. “La conquista de una mirada”. *En sus propias palabras: escritoras españolas ante el mercado literario*. Ed. Christine Henseler. Madrid: Torremozas, 2003, p. 61.

<sup>40</sup> MARTÍN GAITE, Carmen. *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*. 1987. Madrid: Espasa Calpe, 1993, p. 90.

<sup>41</sup> Esta misma relación la encontramos en GRANDES, Almudena. “La conquista de una mirada”, *op. cit.*, p. 61.

<sup>42</sup> UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*. 1913. Ed. Pedro Cerezo-Galán. Madrid: Espasa Calpe, 1976, p. 232. Más adelante criticaremos con firmeza este proceso de idealización propio del platonismo, pues consideramos que la materia y lo contingente forman una unión inextricable con el pensamiento y, en su conjunto, configuran al ser humano tanto como entidad individual como colectiva.

<sup>43</sup> “The idea of the woman writer is a veritable paradox or oxymoron, one eliciting attitudes of outrage and/or scorn. If women were prescriptively defined as «chaste, silent and obedient» [...], and if both writing and printing are defined, for any number of reasons, as «masculine» activities and also in opposition to «silence», then the phrase «woman writer» will be seen as a contradiction in terms” (FERGUSON, Margaret. “Renaissance Concepts of the *Woman Writer*”. *Women and Literature in Britain 1500-1700*. Ed. Helen Wilcox. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 145).

<sup>44</sup> Véase el subepígrafe “El mal en la alteridad. La mujer como instrumento de proyección del mal y del sujeto contingente” del siguiente capítulo.

<sup>45</sup> BEAUVOIR, Simone. *Le deuxième sexe. Les faits et les mythes*. 1949. París: Gallimard, 2010, p. 192.

<sup>46</sup> Como indica Margaret Atwood respecto a las mujeres escritoras del siglo XIX (y qué decir sobre las de siglos anteriores), “lo extraordinario de las mujeres escritoras del siglo XIX no es que fueran tan pocas, es que hubiera alguna” (ATWOOD, Margaret. *La maldición de Eva*. 2005. Barcelona: Lumen, 2006, p. 36).

excepcionales consagrados que brillan entre la crítica y los lectores. Para argumentar esta aseveración consideramos necesario esbozar algunas ideas en torno a la situación actual de las escritoras en nuestro país.

Así pues, en las últimas décadas la visibilidad mediática de las escritoras ha crecido de manera exponencial. *Novelistas en biberón* fue el título de una portada de la revista *Época* del año 1999, con el subtítulo: *Espido Freire, cabeza de una generación de narradoras veinteañeras*, acompañado de ocho fotografías de jóvenes escritoras. En efecto, en ese momento Espido Freire tenía tan solo veinticinco años. Sin embargo, más de la mitad de las veintiocho escritoras seleccionadas sobrepasaban de lejos la treintena<sup>47</sup>. Otros muchos titulares y entradillas se suman a la idea de la supuesta preponderancia de la mujer en la literatura: “Los libros más vendidos de 1999 tienen firma femenina”, “Un Sant Jordi femenino y mediático”, “las escritoras están más guerreras que nunca”, “la Feria del Libro tiene aroma de mujer” o “a lo mejor no queda lejano el día en que los del *apartheid* de la cuota sean ellos”<sup>48</sup>. No en vano, en “12 novelistas con grandes perspectivas”, un 42% son mujeres<sup>49</sup>. Por otro lado, es cierto que la mujer se ha convertido en el eje temático de muchas antologías y colecciones de relatos escritos a su vez por plumas femeninas: *Mujeres solas*, *Modelos de mujer*, *Mujeres*, *Tres mujeres*, *Querida amiga*, *Amigas de Judit*, *Madres e hijas*, *La niña lunática y otros cuentos*, *Nosotras que no somos como las demás*, etc.<sup>50</sup> La propia Espido Freire, amante del cuento, ha colaborado en varios libros colectivos sobre la mujer: *Vidas de mujer* (1998), *Relatos de mujeres* (1999), *Ni Ariadnas ni Penélopes* (2002), *Orosia, mujeres de sol a sol* (2002), *Mujeres en ruta* (2005), *Palabras de mujer* (2006), *Las vidas de Eva* (2007), *Lo que los hombres no saben... el sexo contado por las mujeres* (2008), *Una copa para dos. Relatos de mujer y vino* (2011, editado por la propia Espido Freire) además de libros explícitamente comprometidos con

<sup>47</sup> Algunas de esas autoras son Nuria Barrios (1962), Lola Beccaria (1963), Begoña Huertas (1965), Luisa Castro (1966) y Lucía Etxebarria (1966) (“Novelistas en biberón”, *Época*, 1-11-99, p. 766).

<sup>48</sup> FREIXAS, Laura. *Literatura y mujeres*, op. cit., p. 33. Cursivas en el original.

<sup>49</sup> “12 novelistas con perspectivas”, *El Cultural*, 17-5-2013. En línea: <http://www.elcultural.com/revista/letras/12-narradores-con-perspectivas/32818> (revisado el 5 de mayo de 2016).

<sup>50</sup> Para una listado exhaustivo de cuentistas mujeres contemporáneas, véase REDONDO GOICOECHEA, Alicia. “Para un catálogo de las escritoras españolas de cuentos en castellano en los años noventa”. *El cuento en la década de los noventa*. Eds. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajos. Madrid: Visor Libros, 2001, pp. 151-166. Entre otras, destacamos a Mercedes Abad (*Soplando al viento*, 1995), Cristina Fernández Cubas (*El ángulo del horror*, 1990), Almudena Grandes (*Modelos de mujer*, 1996), Clara Janés (*Espejos de agua*, 1997), Carmen Martín Gaité (*Cuentos completos y un monólogo*, 1994), Ana María Matute (*La virgen de Antioquía y otros relatos*, 1990), Marina Mayoral (*El tiburón, el ángel y otros relatos*, 1991 y *Recuerda cuerpo*, 1998), Rosa Montero (*Amantes y enemigos (Cuentos de parejas)*, 1998), Ana María Navales (*Cuentos de Bloomsbury*, 1991, *Zacarías rey*, 1992, *Tres mujeres*, 1994), Lourdes Ortiz (*Cenicienta y otros relatos*, 1991 y *Fátima de los naufragios*, 1998), Carmen Posadas (*Mi hermano salvador y otras mentiras*, 1990 y *Nada es lo que parece*, 1997), Soledad Puértolas (*La corriente del golfo*, 1993, *Gente que vino a mi boda*, 1998 y *A través de las ondas*, 1998), Rosa Regàs (*Pobre corazón*, 1996), Ana Rossetti (*Hasta mañana Elena*, 1990, *Alevosías*, 1991 y *Pruebas de escritura*, 1998), Esther Tusquets (*La niña lunática y otros cuentos*, 1996) y Pilar Adón (*Viajes inocentes*, 2005 y *El mes más cruel*, 2010).

los problemas sociales de la mujer como *No solo duelen los golpes. Palabras contra la violencia de género* (2008). De aquí se desprende la enorme producción literaria escrita por mujeres sobre mujeres. Sin embargo, cabe preguntarse hasta qué punto las editoriales, como sucede con otras antologías, buscan a través de estas colecciones de cuentos de autoras más o menos reconocidas y mediáticas a nivel literario un reclamo publicitario, y no tanto un interés real por el incentivo de la cuentística escrita por mujeres<sup>51</sup>. Como indica Espido Freire, “hace falta una autoestima a prueba de bombas para no perder la perspectiva de que el escritor no es sino un productor en una cadena mucho mayor que él, y en la que intervienen personas muy diversas”<sup>52</sup>, de modo que la obra literaria es tratada no tanto como producto artístico sino mercantil<sup>53</sup>. Laura Freixas en su prólogo a *Madres e hijas* señala que, pese a la visibilidad de las escritoras, estas antologías también suponen el riesgo de crear un gueto en torno a la literatura escrita por mujeres<sup>54</sup>, como ha sucedido con los *Women's Studies* en los países anglosajones<sup>55</sup>. Pero si nos acercamos a otras antologías de esa época, las cifras desmienten nuestra primera impresión sobre la presencia real de escritoras. Sirvan como ejemplo *Cuento español contemporáneo* (1993) editado por Ángeles Encinar y Anthony Percival, que cuenta con veintiún autores de los cuales siete son mujeres. En *Páginas amarillas* (1997), sólo encontramos nueve mujeres entre treinta y ocho escritores y la antología del cuento español y latinoamericano *McOndo* (1996) no incluye a ninguna autora, como sucede con la *Antología de la poesía española (1939-1975)* (1999). La *Antología del microrrelato español (1906-2011)* (2012), editada por Irene Andrés-Suárez, aborda a setenta y tres autores de los cuales tan solo siete mujeres (Espido Freire entre ellas). Podemos constatar entonces “la visibilidad mediática de las mujeres (y de los jóvenes); [y] la desproporción entre esa visibilidad y su presencia real, que es mucho más modesta”<sup>56</sup>. Almudena Grandes peca de optimista en sus estimaciones: “los nombres femeninos difícilmente supondrían más de un 30 ó un 35% de la lista de los escritores que publican en España”<sup>57</sup>. Por desgracia, según datos de los principales grupos editoriales en 1999 (aún vigentes<sup>58</sup>) los porcentajes de obras escritas por mujeres en España son más que

<sup>51</sup> Esta idea es refrendada en el ensayo de Laura Freixas, que critica el “interés de las editoriales y otras empresas e instituciones en captar mujeres” (FREIXAS, Laura. *Literatura y mujeres*, op. cit., p. 39) debido a su “gran visibilidad mediática (*ibid.*, p.38).

<sup>52</sup> FREIRE, Espido. *Para vos nací...*, op. cit., p. 248.

<sup>53</sup> Carmen Urioste señala: “editorial houses have quickly recognized the viability of women writers's texts as profitable products within a consumer society, which [...] has desmythicized literature until it has become an industrial good” (URIOSTE, Carmen. “Narrative of Spanish Women Writers of the Nineties: An Overview”. *Tulsa Studies in Women's Literature* 20.2 (2001): p. 284). Recomendamos sobre este tema el ensayo de Enri Raczymow. *La mort du grand écrivain. Essai sur la fin de la littérature*. París: Stock, 1994.

<sup>54</sup> FREIXAS, Laura (ed.). *Madres e hijas*. Barcelona: Anagrama, 1996, p. 18.

<sup>55</sup> FREIXAS, Laura. *Literatura y mujeres*, op. cit., p. 80.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>57</sup> GRANDES, Almudena. “La conquista de una mirada”, op. cit., p. 68.

<sup>58</sup> Véase FREIXAS, Laura. “Qué fue de las escritoras”, *El País*, 6-7-2013. En línea:

reducidos: 24% en novela, 22% en poesía y 15% en ensayo<sup>59</sup>. Sí es cierto que hay más lectoras que lectores: 74,5% en el caso de las mujeres, 60% en el de los hombres<sup>60</sup>. A la luz de los porcentajes de escritoras, resulta imposible el tópico de que las mujeres leen más a otras mujeres, sino que los escritores hombres siguen siendo los más leídos también entre el público femenino. Pese al auge mediático, los premios literarios siguen siendo también atribuidos en su mayoría a hombres. No en vano, hasta 1999, cuando Espido Freire obtuvo el Premio Planeta y Nativel Preciado quedó finalista, nunca dos mujeres habían sido premiadas en la misma convocatoria de este galardón. Es cierto sin embargo que los más importantes premios de entidades privadas, el Nadal y el Planeta, sí tienen un porcentaje considerable de ganadoras: 28% y 43% respectivamente. Los públicos siguen lejos de estas cifras: sólo cuatro mujeres han obtenido el premio Cervantes, y el número de mujeres que poseen el Premio Nacional de Poesía (cinco), Ensayo (tres) o Narrativa (sólo Carme Riera en 1995) no parece más alentador<sup>61</sup>. En la Real Academia de la Lengua Española la presencia femenina, incrementada en los últimos años, es aún reducida. Sólo ha habido diez mujeres en los más de trescientos años de historia de esta institución y, la mayoría de ellas, elegidas en época reciente. En la actualidad, tras el fallecimiento de Ana María Matute, sólo hay siete académicas entre cuarenta y seis sillones: Carmen Iglesias, Margarita Salas, Inés Fernández Ordóñez, Soledad Puértolas, Carme Riera, Aurora Egido y, desde 2015, Clara Janés.

Si nos atenemos a la opinión de algunas escritoras, esto tiene relación con la aún difícil consagración de las escritoras. Así pues, Almudena Grandes establece tres fases en la carrera de todo escritor donde interviene el factor del género:

para una escritora primeriza resulta más fácil publicar que para casi cualquiera de sus colegas varones, y no sólo por las directrices que siguen los departamentos de marketing de los grandes grupos, sino también por la actitud de los medios de comunicación, que están dispuestos a prestar más atención a una mujer joven que a un hombre joven<sup>62</sup>.

Espido Freire, quien, pese a su juventud, lleva más de dieciocho años publicando con éxito, se encuentra en la segunda fase que Grandes caracteriza así: “las escritoras de edad intermedia y situación consolidada, con un editor estable y en plena producción, vemos a

---

[http://elpais.com/elpais/2013/06/25/opinion/1372182616\\_612684.html](http://elpais.com/elpais/2013/06/25/opinion/1372182616_612684.html) (revisado el 5 de mayo de 2016).

<sup>59</sup> Véase el desglose por editoriales en FREIXAS, Laura. *Literatura y mujeres*, *op. cit.*, p. 97.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>61</sup> FREIXAS, Laura. “Qué fue de las escritoras”, *op. cit.*

<sup>62</sup> GRANDES, Almudena. “La conquista de una mirada”, *op. cit.*, p. 70.

nuestros libros competir en igualdad de condiciones con las obras de nuestros colegas varones”<sup>63</sup>. No obstante, “a la tercera fase, o fase de consagración definitiva, siguen llegando muchísimas menos mujeres que hombres, y éstas encuentran más dificultades para, por un lado, entrar en los manuales, y por otro, progresar en la carrera de los honores”<sup>64</sup>. De esta manera, las cimas de poder y reconocimiento siguen vedadas a la mujer. Las pocas que lo logran se plantean, como asegura Espido Freire, una dicotomía de difícil salida:

¿Es preciso copiar el modelo imperante, el de los varones, o crear una forma nueva de autoridad, mando y estructura empresarial? ¿Qué permitirá tener más éxito: someterse, aunque sea de boquilla, al statu quo, o rebelarse con una actitud más combativa? ¿Es lícito aprovechar el aspecto físico y el encanto, o incluso abiertamente el sexo, o se volverá luego contra la propia mujer? Aún no hay una forma natural de ser una mujer poderosa<sup>65</sup>.

Sin embargo, concluye que “para llegar a la cumbre no queda más opción que un comportamiento masculino”<sup>66</sup> pues “quien defienda, sea cual sea su motivación, que la igualdad de géneros es un hecho, se equivoca por completo. Ni en términos de poder, ni de visibilidad, ni de remuneración económica, ni en lo que respecta a la seguridad, a la salud o al trabajo”<sup>67</sup>.

Y, retomando el difícil camino de la mujer como musa a creadora, proponemos ahora una cuestión controvertida pero necesaria para comprender la perspectiva desde la que Espido Freire construye su universo femenino.

### 1.1.2. ¿Existe una literatura femenina?

Numerosos escritores y especialistas se han demarcado por una respuesta afirmativa o negativa, pero lo que nos interesa es el resultado fructífero de la confrontación de ideas. Ana María Matute ha considerado que “la literatura es una, nada más, la buena, la mala y la mediocre y da lo mismo quien lo haya escrito [...]. Lo que importa es escribir bien, lo que importa es comunicar, lo que importa es hacer una obra literaria por lo menos digna”<sup>68</sup>. Y sigue:

---

<sup>63</sup> *Ibid.*

<sup>64</sup> *Ibid.*

<sup>65</sup> FREIRE, Espido. *Para vos nací, op. cit.*, p. 19.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>68</sup> MATUTE, Ana María. (Sin título). *Escribir mujer; narradoras españolas hoy*. Ed. Cristóbal Cuevas García. Málaga: Universidad de Málaga, 2000, p. 137. Se trata de una transcripción de su ponencia en el “Congreso de Literatura Española Contemporánea”, organizado y celebrado en la Universidad de Málaga del 8 al 12 de noviembre de 1999.



hay dos clases de escritoras [...]: la escritora que escribe para reivindicar sus derechos, las cosas que le han ocurrido, y la escritora de verdad que aunque no diga ninguna de esas cosas resulta ser una escritora de verdad [...]. Tengo un profundo respeto y una enorme admiración por las mujeres que han escrito reivindicando los derechos de la mujer, pero eso se acaba, escribe una novela, dos y se acaba, porque ya una vez dicho todo pues ya está dicho, la literatura es otra cosa<sup>69</sup>.

Esto coincide con la opinión de Virginia Woolf sobre la necesidad de escribir “sin odio, sin amargura, sin temor, sin protestas, sin sermones”<sup>70</sup>.

Almudena Grandes se ha declarado contraria a la existencia de una literatura femenina al considerar que ser mujer no es un condicionante suficiente como para configurar una mirada especial del mundo<sup>71</sup>, aunque sí admite características propias<sup>72</sup>. Establece dos actitudes de las escritoras ante su obra. Por un lado están las que adoptan el punto de vista masculino<sup>73</sup> y, por otro, las que mantienen el femenino aun a riesgo de quedar excluidas de los circuitos

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>70</sup> WOOLF, Virginia. *Una habitación propia*, *op. cit.*, p. 94. Woolf destaca especialmente a la escritora Jane Austen frente a Charlotte Brontë, a la que juzga de mayor talento pero que dejó que su frustración bloquee el discurso natural de su esencia creativa: “El genio de esta mujer nunca logrará manifestarse completo e intacto. En sus libros habrá deformaciones, desviaciones. Escribirá con furia en lugar de escribir con calma. Escribirá alocadamente en lugar de escribir con sensatez. Hablará de sí misma en lugar de hablar de sus personajes” (*ibid.*, p. 96) y es que Woolf, como Matute o Espido Freire, no considera que la escritora deba hablar sobre sí misma. Huye del modelo autobiográfico pues considera que se ha de trascender la propia realidad del escritor y alcanzar valores universales (a diferencia de muchos estudiosos que hablan de la autobiografía en la novela femenina). Emily Brontë sí supo erigirse en modelo universal literario, manteniendo sus particularidades y es, de hecho, un ejemplo literario y personal para Espido Freire: “Las escritoras, las lectoras, deseamos ser Emily porque nadie logró domarla. Y en un momento en que las mujeres somos aparentemente libres, pero nos encadenan ataduras invisibles (las de los afectos, las expectativas, el aspecto físico, la familia o los techos de cristal) reconforta que nos presenten la vida de un espíritu afín” (FREIRE, Espido. *Querida Jane, querida Charlotte*. Madrid: Aguilar, 2004, p. 196).

<sup>71</sup> GRANDES, Almudena. “La conquista de una mirada”, *op. cit.*, p. 15. En otro lugar afirmó: “al igual que no reconozco una literatura de autores madrileños, una literatura de autores altos o una literatura de autores con el pelo negro [...] creo que no existe en absoluto ninguna clase de literatura femenina” (GRANDES, Almudena. *Modelos de mujer*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1996, p. 15). Siete años después vuelve a desarrollar esta idea: “la escritura tiene género. El problema estriba en que, como sucede con tantísimas otras cosas, aproximadamente todas las derivadas del espíritu humano, la escritura posee mucho más que un género. También tiene edad y nacionalidad, enfermedad y salud, belleza y fealdad, pobreza y opulencia. La escritura tiene raza, y color, tiene euforia, y depresiones [...]. Con esto quiero decir que, por más que una obra pueda reflejar el género de su autor [...] no me parece interesante ni significativo considerar a los hombres y las mujeres que escriben como dos familias diferenciadas de especímenes de la misma especie” (GRANDES, Almudena. “La conquista de una mirada”, *op. cit.*, pp. 50-51).

<sup>72</sup> “El género de un personaje, y más aún, el género implícito en un determinado punto de vista narrativo, es una elección del autor, igual que el escenario, la época o el desenlace del argumento. Es cierto que, en general, los escritores, hombres y mujeres, tendemos a recrear más o menos fielmente nuestra propia experiencia en nuestra obra, y en ese sentido, el género de nuestra escritura tiende a coincidir con nuestro género biológico” (*ibid.*, p. 55).

<sup>73</sup> La propia Almudena Grandes reconoce arrepentida haber adoptado esta perspectiva en su segunda novela, *Te llamaré Viernes* (1991) (GRANDES, Almudena. *Modelos de mujer*, *op. cit.*, p. 16).

académicos, pues el canon literario es aún masculino<sup>74</sup>. A este respecto Laura Freixas, en su prólogo a *Madres e hijas*, afirma que

No es de extrañar que muchas escritoras aspiren a una literatura asexuada, como sinónimo de literatura de calidad, de verdadera literatura. Que aspiren a ser consideradas escritores. Pero adoptando esa actitud, caemos en la trampa de identificar masculino con universal [...]. En el fondo, si ocultamos nuestro sexo es porque lo consideramos el segundo. Pero ocultándolo, no estamos rebatiendo ese carácter inferior, lo estamos aceptando<sup>75</sup>.

Esta idea beauvariana de “segundo sexo” y de asunción de lo masculino como la doxa ha sido ampliamente criticada por numerosos autores. Entre ellos, sobresale el sociólogo Pierre Bourdieu, al que retomaremos más adelante. Asevera que “la force de l'ordre masculin se voit au fait qu'il se passe de justification”<sup>76</sup>, además de que “le genre masculin apparaît comme non marqué, neutre, en quelque sorte, par opposition au féminin, qui est explicitement caractérisé [...], les traits féminins étant seuls perçus comme présents ou absents”<sup>77</sup>.

Tal vez sea debido a este sentido peyorativo y excluyente que, con demasiada frecuencia, se atribuye al término “literatura femenina” por lo que Espido Freire, a la pregunta “¿existe eso que se está llamando ahora literatura femenina?”<sup>78</sup>, responde:

No. Un autor puede dar mayor o menor importancia a su sexo, pero la obra carece de él. Existe una literatura que se ha achacado, por lo general de manera despectiva, a las mujeres. Considero que es una impostura y una trivialidad. En raras ocasiones, la literatura llamada “femenina” recibe alabanzas. Es un método eficaz, rápido y extendido de descalificar una obra<sup>79</sup>.

Sin embargo, sí cree que las diferencias entre la literatura escrita por hombres y por

---

<sup>74</sup> La escritora aboga por la intersección de ambas posturas: “Personalmente, sólo distingo un mundo en el que vivimos todos, los hombres, las mujeres, los dioses, los demonios, los animales domésticos y los que no lo son. Creo que existe sólo un pensamiento, un sentimiento, un concepto del placer y del dolor, de la alegría y la tristeza, que alienta en todos los humanos por igual, aunque cada uno, con independencia de que sea hombre o mujer, niño o adulto, alemán o senegalés, lo perciba de una manera distinta y lo exprese con sus propias palabras” (GRANDES, Almudena. “La conquista de una mirada”, *op. cit.*, pp. 64-65).

<sup>75</sup> FREIXAS, Laura (ed.). *Madres e hijas*. Barcelona: Anagrama, 1996, p. 20.

<sup>76</sup> BOURDIEU, Pierre. *La domination masculine*, *op. cit.*, p. 22.

<sup>77</sup> *Ibid.*

<sup>78</sup> MARTÍN GIL, Marta. “Cinco escritoras pasan revista...”, *op. cit.*, p. 38.

<sup>79</sup> *Ibid.* Espido Freire ha rechazado la existencia de la literatura femenina en reiteradas entrevistas. Así, cuando se le pregunta si existe una mirada femenina en sus poemas, ella simplemente lo elude: “al no hacer ninguna referencia a mi sexo creo que queda contestada la última pregunta” (FREIRE, Espido. “Lucía Etxebarria y Espido Freire. Cara a cara”, *El cultural*, 14-3-2001, p. 12).

mujeres radican, en última instancia, en “los temas y el enfoque de los mismos”<sup>80</sup> debido al proceso abordado anteriormente de la mujer-musa a la mujer-creadora:

El concepto de la mujer como sujeto, y no como objeto, relativamente reciente, ha provocado un cambio en el punto de vista. Temas considerados banales o poco interesantes han aparecido bajo nombre de mujer y bajo la mirada de una mujer. No considero, sin embargo, que el lenguaje o la estructura de una novela varíe de una manera notable<sup>81</sup>.

Una postura semejante sostiene Carmen Martín Gaité:

Si alguna diferencia existe entre el discurso de los hombres y el de las mujeres, radica en su particular enfoque –no siempre perceptible a primera vista–; en una localización más precisa y concreta que nunca olvida sus propios límites, sus puntos cardinales. La ventana condiciona un tipo de mirada: mirar sin ser visto. Consiste en mirar lo de fuera desde un reducto interior, perspectiva determinada, en última instancia, por esa condición ventanera tan arraigada en la mujer española y que los hombres no suelen tener [...]. La ventana es el punto de enfoque, pero también el punto de partida<sup>82</sup>.

En Espido Freire, como se verá, la perspectiva también está relacionada con un espacio interior claustrofóbico para los personajes femeninos. Laura Freixas apoya esta diferencia de puntos de vista y sostiene que “no puede hablarse de una literatura aparte, sino más bien de una contribución específica, una aportación propia, de las mujeres a la literatura universal”<sup>83</sup>. La misma autora realiza un listado general de esas aportaciones. Entre ellas, destaca “la aparición de la mujer como un personaje que es justificable en la ficción *per se*, sin referencia a lo

---

<sup>80</sup> MARTÍN GIL, María. “Cinco escritoras...”, *op. cit.*, p. 38.

<sup>81</sup> *Ibid.*

<sup>82</sup> MARTÍN GAITE, Carmen. *Desde la ventana...*, *op. cit.*, p. 51.

<sup>83</sup> FREIXAS, Laura. *Literatura y mujeres*, *op. cit.*, p. 209. Podemos relacionar estas aportaciones a un proceso de aceptación de la mujer a nivel intelectual. Antes ¿cómo crear heroínas femeninas “merecedoras” de respeto? No en vano, Pilar Cuder Domínguez afirma respecto al siglo XVII: “no female behaviour can be truly heroic for a society that believes that all women are interchangeable, all sinners by their flawed nature, Eve's daughters after all” (CUDER DOMÍNGUEZ, Pilar. “Re-crafting the heroic, constructing a female hero: Margaret Cavendish and Aphra Behn”. *Sederi* 17 (2007): p. 42). También resulta interesante a este respecto la apreciación de Elaine Showalter, quien ha afirmado que “la idea de estudiar a las escritoras como un grupo aparte no está basada en que todas sean iguales, o en que desarrollen un estilo parecido, propiamente femenino. Pero sí cuentan con una historia especial, susceptible de análisis, que incluye consideraciones tan complejas como la economía de su relación con el mercado literario; los efectos de los cambios sociales y políticos en la posición de las mujeres entre los individuos y las implicaciones de los estereotipos de escritora así como de las restricciones de su independencia artística” (cit. en ALCALÁ GALÁN, Mercedes. “Mujeres en el espejo. Cuentos de escritoras españolas sobre madres e hijas”. *El cuento en la década de los noventa*. Eds. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajos. Madrid: Visor Libros, 2001, pp. 178-179).

masculino”<sup>84</sup>, algo que apreciamos sin duda en la narrativa de Espido Freire. De esta manera, la identidad femenina cobra protagonismo, y toda una serie de temas relacionados, como las relaciones madre-hija, que Espido Freire desplegará en algunas de sus obras. Otra característica distinguible en la narrativa de Espido Freire que señala Freixas es el uso de un vocabulario marcado por el “refinamiento y el “eufemismo”<sup>85</sup>, mientras que a los hombres se les permite emplear un léxico “abiertamente sexual y escatológico”<sup>86</sup>. Es importante también el “carácter fragmentario, simultáneo o difuso más bien que lineal, y el predominio de otros sentidos –tacto, olfato...– por encima del de la vista”<sup>87</sup>. En Espido Freire añadimos además el auditivo, pues son numerosas las referencias musicales. Otra característica es la particular forma de conocimiento basada en “no escindir el sujeto intelectual de sus vivencias”<sup>88</sup>. Carmen Urioste recoge por su parte características muy presentes en Espido Freire: “preference for the first-person narrative, perspectivism through different points of view, the polyphonic novel; preference for a woman or a group of women as protagonists; and, finally, fragmentation as a narrative technique”<sup>89</sup>. Como señala Margaret Atwood –muy estimada por nuestra autora<sup>90</sup>– frente a los personajes masculinos “fuertes”, con “control de sí mismos” y vinculados a acciones, las mujeres amplían el espectro de sentimientos y emociones:

Para los hombres adultos mostrar esas características –temor, incapacidad de actuar, sentimientos de indefensión absoluta, llanto, sensación de estar atrapado y desamparado– supone o estar loco o ser miembro de una minoría. Ese tipo de sentimientos suelen considerarse una degradación de la naturaleza masculina, mientras que los mismos sentimientos en un personaje femenino se consideran la expresión de su personalidad<sup>91</sup>.

También los personajes femeninos, como veremos en Espido Freire, recorren un extenso campo dramático:

A las mujeres, tanto a los personajes como a las personas, deberían permitírseles sus defectos. Si invento un personaje femenino, me gustaría poder describirlo como alguien capaz de sentir todas las emociones del ser humano –odio, envidia, rencor, codicia, ira y miedo, y

---

<sup>84</sup> FREIXAS, Laura. *Literatura y mujeres*, *op. cit.*, p. 208. Cursivas en el original.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 206.

<sup>86</sup> *Ibid.*

<sup>87</sup> *Ibid.*

<sup>88</sup> *Ibid.*

<sup>89</sup> URIOSTE, Carmen, “Narrative of Spanish Women...”, *op. cit.*, pp. 284-285.

<sup>90</sup> Véase FREIRE, Espido. “Margaret Atwood: la sirena de géneros”. *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura* 185 (2009): pp. 91-98.

<sup>91</sup> ATWOOD, Margaret. *La maldición de Eva*, *op. cit.*, p. 33.

también amor, piedad, tolerancia y alegría—, sin tener que presentarla como un monstruo, una rareza o un mal ejemplo<sup>92</sup>.

Como Espido Freire, apostamos por una literatura de escritores, mujeres y hombres, con peculiaridades específicas. Por ello, antes que “literatura femenina”, preferimos hablar de “literatura escrita por mujeres”, evitando así significados connotativos que se alejan de nuestra investigación. Desde estas páginas se puede ya desgajar una clara intención de universalidad literaria por parte de Espido Freire, sin etiquetas derivadas del sexo, que nos conducen al siguiente apartado, donde abordaremos con detalle los principios estético-formales que configuran su obra.

## **1.2. Espido Freire: universalidad andrógina literaria. Principios estético-formales:**

Una obra no puede vivir en los siglos venideros si no se alimenta de los siglos pretéritos. Si hubiese nacido sólo en el presente, si no prolongara el pasado ni enlazara consustancialmente con éste, no podría vivir en el futuro. Todo lo que pertenece únicamente al presente se extingue con él.

Mijaíl M. Bajtín

Como ya dijimos, Espido Freire es una de las escritoras más consolidadas dentro del panorama literario español, avalada por una halagüeña fortuna crítica. Ana María Matute dijo de ella que “es una de las escritoras jóvenes, quizás la que más me gusta, tiene una forma de hacer muy original, muy diferente a todos y que además dada su juventud [...], me es admirable como escribe, me gusta muchísimo lo que hace”<sup>93</sup>. No obstante, ciertas críticas negativas, tamizadas por la promesa de una obra en proceso de construcción, han persistido a lo largo de casi dos décadas de producción literaria<sup>94</sup>.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>93</sup> VV.AA. *De brumas y páramos*, 2006, p. 11. En línea: [file:///C:/Users/b/Downloads/02.DE%20BRUMAS%20Y%20PARAMOS%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/b/Downloads/02.DE%20BRUMAS%20Y%20PARAMOS%20(2).pdf) (revisado el 5 de mayo de 2016).

<sup>94</sup> Las críticas apuntan a la maestría en la creación de atmósferas y personajes, si bien a veces esto parece ir en su contra, especialmente a partir de su cuarta novela, *Diabulus in musica*. Sobre la historia y los elementos metatextuales en esta novela se ha dicho que “no están bien integrados en la trama, como si el diablo mismo se hubiera colado en la novela y hubiera provocado un desajuste narrativo y una falta de armonía en el texto” (GARCÍA JAMBRINA, Luis. “El diablo en la novela”, *ABC Cultural*, 2-1-2002, p. 10) además de señalar la carencia de consistencia psicológica de los personajes (RODRÍGUEZ FISHER, Ana. “Tres en discordia”, *Babelia*, 5-1-2002, p. 8) y una tendencia a “literaturizar gratuitamente la expresión” (SANZ VILLANUEVA, Santos. “*Diabulus in musica*, de Espido Freire”, *El cultural*, 17-10-2001, p. 15). En cuanto a la atmósfera en su siguiente novela, *Nos espera la noche*, se critica “la creación de un espacio casi mítico, de un mundo novelesco

Preceden generacionalmente a Espido Freire autores como Agustín Cerezales (1957), Andrés Ibáñez (1961), Juana Salabert (1962), Antonio Orejudo (1963), Belén Gopegui (1963), Eloy Tizón (1964) o Luisa Castro (1966). Ángel García Galiano señala que, tras el éxito vacío de la Generación Kronen<sup>95</sup>, estos autores, como ocurrirá con Espido Freire y otros coetáneos,

pugnaban por quitarse de encima la esclerosis cañí del realismo costumbrista y abrir espacios, de nuevo, a la imaginación y la profundidad: volver en definitiva [...] a considerar la narrativa como una obra de arte y no una mera amplificación del discurso periodístico en que uno, sin más, se pone a contar cosas y el lector se identifica con la realidad más inmediata de su entorno<sup>96</sup>.

Otras características compartidas por esta nómina de escritores, perceptibles también en la narrativa de Espido Freire, son el carácter culto pero no hermético. Se roza la fantasía, en una constante búsqueda de la universalidad a partir de la creación de territorios imaginarios aunque reconocibles que exploran y pretenden dar sentido a la actual crisis emocional, profesional o existencial<sup>97</sup>. Retoman, pues, de manera original la tradición literaria universal bajo estructuras elaboradas que huyen del “costumbrismo urbano”<sup>98</sup>.

En cuanto a los autores de la propia generación de Espido Freire, ella misma ha advertido de lo arriesgado de establecer de manera tan precoz un grupo generacional determinado, pues

---

autónomo [...] [que] hubiera requerido un perfil más claro en las anécdotas que forman parte de la narración y un relieve más abultado de su presentación” (SENABRE, Ricardo. “*Nos espera la noche*, de Espido Freire”, *El cultural*, 6-11-2003, p. 15) lo cual afecta también a la consistencia de los personajes: “Lo que ocurre es que Espido Freire ha optado por crear un mundo autosuficiente, tan ajeno, tan extraño, que ni siquiera los personajes que lo pueblan parecen pertenecer realmente a él” (POZUELO YVANCOS, José María. “Fantasías sin cuerpo”, *ABC Cultural*, 10-1-2004, p. 9). Para una visión general de la crítica a la narrativa de Espido Freire recomendamos ALONSO SOLDEVILLA, Alicia Valeria. “El tratamiento de la obra de Espido Freire en dos medios de comunicación: *El País* y *ABC*”. Trabajo de Fin de Carrera. Universidad CEU San Pablo, 2006. En línea: [http://www.espidofreire.com/pdf/Obra\\_Espido\\_Medios\\_Comunicacion.pdf](http://www.espidofreire.com/pdf/Obra_Espido_Medios_Comunicacion.pdf) (revisado el 5 de mayo de 2016). Un breve compendio de críticas aparece también en SENÍS FERNÁNDEZ, Juan. *Mujeres escritoras y mitos artísticos en la España contemporánea* (Carmen Martín Gaité, Espido Freire, Lucía Etxebarria y Silvia Plath). Madrid: Pliegos, 2009, pp. 279-285.

<sup>95</sup> María del Pilar Lozano Mijares relaciona a estos escritores (José Ángel Mañas, Lucía Etxebarria, Francisco Casavella, Félix Romero Pescador, José Machado, Eduardo Iglesias, Pedro Maestre, Gabriela Bustelo o Violeta Hernando) con el “Realismo sucio” (LOZANO MIJARES, María del Pilar. *La novela española posmoderna*. Madrid: Arco/Libros, 2007, p. 225), vinculado a una temática urbana marcada por las drogas, el sexo, la violencia y el alcohol, que se materializa en obras breves y poco estructuradas con frecuentes coloquialismos e influencia de la oralidad, bajo los auspicios del marketing de las editoriales. Frente a ellos, sitúa a la propia Espido Freire y a otros autores como Luis Magrinyá, Juana Salabert, Belén Gopegui, Eloy Tizón, Lorenzo Silva, Andrés Ibáñez, Antonio Orejudo, Javier Cercas, Francisco Solano y Juan Manuel de Prada bajo una estética “neomodernista” (*ibid.*, p. 228) que pretende superar “el escepticismo y el vacío nihilista de los primeros posmodernos mediante la creación de mundos imaginarios y subjetivos, pero metafóricamente reales, en un intento positivo y esperanzador de dar cuenta, siquiera mínima o parcialmente, de su propia realidad y su propio yo a través de la palabra” (*ibid.*, pp. 230-231).

<sup>96</sup> GARCÍA GALIANO, Ángel. *El fin de la sospecha...*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>98</sup> GARCÍA GALIANO, Ángel. “La nueva narrativa bilbaína...”, *op. cit.*, p. 456.

los nuevos autores no siempre siguen publicando y, los que se han mantenido, tienen una obra en proceso de construcción y evolución<sup>99</sup>. En el caso de Espido Freire su trayectoria fulminante y, en la actualidad, consolidada, es difícilmente comparable con otros autores de su edad. Sin embargo, destacamos a algunos escritores que, por su trayectoria continuada, sobresalen en las letras hispanas, como Juan Manuel de Prada (1970), amigo de la autora y Premio Planeta dos años antes que ella, Andrés Barba (1975) y otras escritoras, algunas de ellas partícipes del volumen *Ni Ariadnas ni Penélopes*, como Marta Sanz (1967), Marta Rivera de la Cruz (1970), Pilar Adón (1971) y Yolanda Castaño (1977). Sobre ellos se sitúa la esperanza y, como en Espido Freire, la confirmación de una generación

de magníficos narradores, de excelentes escritores con una formación universal, lectores en varios idiomas, filólogos la mayoría de ellos, cultos y cultivados, sin anclajes ideológicos ni sociales que no sean dar cuenta del mundo en que viven a través de la literatura, escritores, en fin, muy literarios pero, a la par, profunda y sabiamente humanos<sup>100</sup>.

Es el caso de Espido Freire, para quien “la tradición ha tenido un peso definitivo. No únicamente en poesía, también en mis novelas y, desde luego, en el ensayo”<sup>101</sup>. Sus autores de cabecera ocupan un amplio espectro temporal y geográfico:

Mis referentes no varían esencialmente: Homero, Virgilio, Shakespeare, Rilke, Borges, Pavese... Me cuesta dividir la literatura en compartimentos estancos. Los clásicos están ahí, con su silencio comprensivo y su tremenda generosidad, para acoger al que no sabe. Atacarlos, al igual que reverenciarlos ciegamente, no indica sino inseguridad. O un excesivo afán de rebeldía que no comprendo. Leí mucha poesía de niña, especialmente en el colegio, en las horas en las que debía estar estudiando; pero regreso siempre a las *Elegías de Duino*<sup>102</sup>.

Como se verá en el transcurso de este trabajo, otros referentes esenciales que se aprecian nítidamente en su obra son Virginia Woolf y su obsesión por las voces interiores, los espejos y el agua tentadora y, en ocasiones, maligna, además de las hermanas Brontë y sus personajes femeninos imbuidos en un mundo brutal, o la punzante e irónica mirada de Jane Austen en

---

<sup>99</sup> FREIRE, Espido. “Entrevista a Espido Freire en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo”. Entrevista de Regino Mateo. 25-8-2009. En línea: <http://www.youtube.com/watch?v=mnJ2j70qSZI> (revisado el 5 de mayo de 2016).

<sup>100</sup> GARCÍA GALIANO, Ángel. *El fin de la sospecha...*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>101</sup> FREIRE, Espido. “Lucía Etxebarria y Espido Freire”, *op. cit.*, p. 11.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 12. Cursivas en el original.

torno al matrimonio como único destino para las mujeres<sup>103</sup>. El trazado fino de la pintura de personajes imperfectos y cínicos nos recuerda a Henry James en una nueva “vuelta de tuerca” del siglo XXI, y las atmósferas mágicas propias de un cuento de hadas cruel nos acercan a la maestría de Ana María Matute. La eterna búsqueda de un punto de referencia vital, de una Ítaca cavafiana, nos aproxima a otros muchos autores y estilos que perfilaremos poco a poco y que apuntan a una estética universal y, en definitiva, “andrógina”.

### 1.2.1. Androginia literaria:

No nos sentimos del todo cómodos ante el término “androginia”, ausente en los estudios sobre escritores hombres. Y sin embargo parece necesario hacer esta apreciación a autoras que, sin la marca de la obsesión por el género, se limitan a hacer literatura. Tal vez deberíamos mantener los compartimentos estancos, pero nos resistimos a ello. Sí es cierto que la consolidación de las mujeres como creadoras de pleno derecho ha experimentado un complejo y particular proceso de transformación y (auto)aceptación ineludible. Alicia Goicoechea establece cinco tipos de literatura escrita por mujeres: 1) Literatura “disfrazada”: la autora intenta ocultar lo femenino tanto en temas como en formas literarias. 2) Literatura “femenina”: supone la incorporación de lo femenino dentro de una cultura masculina patriarcal como la novela romántica y rosa, en búsqueda de un príncipe azul salvador. 3) Literatura “feminista”: en rebeldía y polémica (tan criticada por Virginia Woolf o Ana María Matute como hemos visto). 4) Literatura “de mujer”: concentrada en el autodescubrimiento, en la identidad femenina<sup>104</sup>. 5) Literatura “plural”: “aunque instalada en un terreno epistemológico propio es capaz de asumir en profundidad puntos de vista femeninos y masculinos. Esta categoría está cercana a la que Virginia Woolf llamaba literatura andrógina y que era la que calificaba de genial”<sup>105</sup>. Como hemos visto, para Espido Freire es la pluralidad de puntos de vista el sello distintivo de la literatura escrita por mujeres pero sin diferencias formales intrínsecas. Es esta última categoría “genial” por la que apuesta Virginia Woolf, donde situaríamos a nuestra autora:

El estado de ser normal y confortable es aquél en que los dos [mujeres y hombres] viven

<sup>103</sup> Véase FREIRE, Espido. *Querida Jane, Querida Charlotte...*, *op. cit.*, pp. 17-109.

<sup>104</sup> En esta categoría, o tal vez en la siguiente, podríamos situar ya a autoras como Margaret Cavendish o Aphra Behn, quienes abordaron los papeles femeninos de sus obras sin llegar a masculinizarlos y como protagonistas heroicas de sus obras (CUDER DOMÍNGUEZ, Pilar. “Re-crafting the heroic...”, *op. cit.*, pp. 28-46).

<sup>105</sup> REDONDO GOICOECHEA, Alicia. “Mujer y espacio narrativo”. *Escribir mujer, narradoras españolas hoy*. Ed. Cristóbal Cuevas García. Málaga: Universidad de Málaga, 2000, p. 228.



juntos en armonía, cooperando espiritualmente. Si se es hombre, la parte femenina del cerebro no deja de obrar; y la mujer también tiene contacto con el hombre que hay en ella. Quizá Coleridge se refería a esto cuando dijo que las grandes mentes son andróginas. Cuando se efectúa esta fusión es cuando la mente queda fertilizada por completo y utiliza todas las facultades<sup>106</sup>.

Pone como ejemplo de mente andrógina a Shakespeare, Keats y Sterne, Cowper, Lamb y Coleridge, frente a otros autores contemporáneos –crítica duramente a Kipling– que, acaso debido al debate feminista de la época, intentan reafirmar su masculinidad reprimiendo su lado femenino:

Es funesto para todo aquél que escribe el pensar en su sexo. Es funesto ser un hombre o una mujer a secas; uno debe ser “mujer con algo de hombre” u “hombre con algo de mujer”. Es funesto para una mujer subrayar en lo más mínimo una queja, abogar, aun con justicia, una causa; en fin, el hablar conscientemente como una mujer. Y por funesto entiendo mortal; porque cuanto se escribe con esta parcialidad consciente está condenado a morir<sup>107</sup>.

Retomando la fusión de sexos platoniana, encontramos diferentes grados de masculinidad y feminidad presentes en todos los seres humanos<sup>108</sup> y sería absurdo renunciar a ellos. Incluso el misógino Weininger supo verlo<sup>109</sup>.

Juan Senís considera a Espido Freire como una escritora “andrógina”, una “marmórea Atenea”<sup>110</sup> pues, como indica Enrique Gil Calvo, “no pretende imitar modelos masculinos, sino neutralizar las diferencias entre la morfología de varones y las mujeres, a fin de perfilar una figura femenina cuyas formas no se contrapongan a las masculinas: así se crea una imagen tan válida para unos como para otros”<sup>111</sup>. Senís sostiene que “su obra es andrógina porque, de un lado, no imita modelos masculinos, sino que neutraliza las diferencias entre lo considerado masculino y femenino, y porque, de otro, alterna con naturalidad y equilibrio temas y moldes

<sup>106</sup> WOOLF, Virginia. *Una habitación propia*, op. cit., p. 135.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>108</sup> PLATÓN. *El Banquete. Critón*. Buenos Aires: Gradifco, 2004, pp. 46-52.

<sup>109</sup> WEININGER. *Sexo y carácter*. 1903. Madrid: Losada, 2004, pp. 131-140.

<sup>110</sup> SENÍS FERNÁNDEZ, Juan. *Mujeres escritoras y mitos artísticos...*, op. cit., p. 285. Sostiene que “Espido Freire, por su literatura, su talante y su edad, se ha consolidado en el imaginario cultural de acuerdo con el paradigma de Atenea; de la androginia que funde lo femenino y lo masculino” (*ibid.*, p. 324). Destaca además el propio “pseudo-pseudónimo” de la autora, también andrógino (*ibid.*, p. 325), algo también señalado por la propia Espido Freire: “me divierte que puedan pensar que soy un escritor en lugar de una escritora” (FANO, Amaia. “Me divierte que puedan pensar que soy un escritor y no una escritora”. *Revista DEIA*. 19-2-1999. En línea: [http://www.espidofreire.com/entr\\_octubre.htm](http://www.espidofreire.com/entr_octubre.htm) revisado el 5 de mayo de 2016).

<sup>111</sup> GIL CALVO, Enrique. *Medias miradas. Un análisis cultural de la imagen femenina*. Barcelona: Anagrama, 2000, p. 33.

genéricos masculinos y femeninos”<sup>112</sup>.

*Irlanda, Donde siempre es octubre, Melocotones helados, Diabulus in musica, Nos espera la noche, Soria Moria o La flor del norte*, además de numerosos relatos, parten de las vidas de mujeres, en ocasiones narradoras de sus propias historias. No obstante, no se deleitan en una autocontemplación superficial sino que parten de lo cotidiano para alcanzar la categoría, lo universal, como exploraremos a continuación a través de los principios estético-formales de su narrativa.

### 1.2.2. Principios estético-formales:

Tras esbozar un contexto general de la literatura escrita por mujeres y el contexto propio de nuestra autora, el paso inmediato debe ser el estudio de los aspectos estético-formales de sus novelas, que constituyen la base de su originalidad, y que nosotros hemos compendiado en los siguientes aspectos: temas, tramas y tratamiento del tiempo, perspectiva, atmósfera, estructuras formales y estilo. Si bien nuestro corpus de obras objeto de estudio se reduce a las novelas, no queremos obviar las concomitancias que existen con sus cuentos, según se verá también en el análisis detallado de cada novela, donde se desarrollarán los aspectos aquí expuestos<sup>113</sup>.

#### 1.2.2.1. Motivos, temas y *leitmotive*:

Del mismo modo que en el análisis musical empleamos los vocablos “motivo”, “semifrase”, “frase”, “período” o “tema”, estos conceptos también existen en el análisis narratológico. Enrique Anderson Imbert, entre otros, ha abordado los problemas de terminología asociados al concepto de “tema”. No es nuestro propósito aquí elucidarlos, pero conviene repasar las peculiaridades de ciertos términos que aparecerán a lo largo del trabajo.

---

<sup>112</sup> SENÍS FERNÁNDEZ, Juan. *Mujeres escritoras y mitos artísticos...*, *op. cit.*, p. 324.

<sup>113</sup> Remitimos como fuente principal a nuestro artículo “Espido Freire y la renovación del cuento literario español...”, *op. cit.*, pp. 396-419. Existen también dos completos artículos sobre el análisis narrativo de la obra de Espido Freire: BARRERA GARCÍA, Consuelo. “Fantasía, onirismo y muerte en las novelas de Espido Freire”. *Huarte de San Juan. Filología y didáctica de la Lengua* 7 (2004): pp. 21-58 y, de la misma autora, “Naturaleza, videncia y misterio en las novelas de Espido Freire”. *Huarte de San Juan. Filología y didáctica de la Lengua* 8 (2005): pp. 17-51. Pese a la calidad de estos dos últimos artículos, no contemplan la ingente producción desarrollada en los últimos diez años por la autora y, por desgracia, contienen algunos errores respecto a la biografía y la producción literaria de Espido Freire. En cualquier caso, su interés es innegable, y los recomendamos como lectura complementaria a nuestro análisis.

Así, encontramos el “motivo”, el “tema”, el *leitmotiv* y el “tópico”<sup>114</sup>. El motivo sería, como en música, la unidad temática mínima, dependiente por lo tanto de la unidad mayor, el tema, de carácter más general. Si se repite en varias ocasiones a lo largo de una obra y posee además una función particular lo llamaremos *leitmotiv* (*leitmotive* en plural). Si además aparece como constante en la historia de la literatura, estaremos ante un tópico. A lo largo de este trabajo emplearemos, por simplificación, fundamentalmente el concepto “tema”, aunque dejamos constancia de los matices semánticos.

Espido Freire ha destacado que los grandes tópicos de la literatura son el amor, la violencia y la muerte, siendo sus preferidos los dos últimos que, como se verá, entroncan directamente con el mal. Sin embargo, afirma también que el amor puede justificar o explicar la presencia de la violencia y de la muerte<sup>115</sup>. Así pues, el gran eje temático que articula su obra es el mal bajo diversas formas<sup>116</sup>, que pueden canalizarse con frecuencia a través de la mujer. La eterna lucha entre el bien y el mal, el orden y el caos, integra todos estos temas y se dibuja en cada una de sus obras.

No esperemos en Espido Freire óbitos cruentos y sádicos. La muerte es a menudo un concepto planteado y desarrollado en abstracto, resultado de una violencia simbólica que huye de la violencia física explícita. Cuando ésta se produce normalmente cobra la forma de autoagresión, cuya forma extrema es el suicidio. Es el caso de Eleanor Prime en *Donde siempre es octubre* o la protagonista de *Diabulus in musica*, así como Duarte y Robin en *Nos espera la noche* o Sigurd en *La flor del norte*, además de protagonistas de cuentos como “El monstruo de agua” (*Juegos míos*) y numerosos microrrelatos de *Cuentos malvados*. Sin embargo, no podemos obviar la violencia explícita presente en los múltiples asesinatos que pueblan sus obras, si bien la autora prefiere explotar el lento proceso de construcción del odio proyectado en la víctima previo al crimen. Así sucede en *Irlanda* o *Soria Moria* (donde la violencia sádica se limita a un sueño) y de manera sutil y, finalmente, brutal, en *La flor del norte*. A partir de estos temas, que podemos considerar como *leitmotive* en Espido Freire, encontramos otros motivos asociados y constantes.

Uno de los motivos es el desdoblamiento de la identidad como imagen del mal,

---

<sup>114</sup> ANDERSON IMBERT, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. 1979. Barcelona: Ariel, 1992, pp. 133-135.

<sup>115</sup> FREIRE, Espido. “Entrevista a Espido Freire en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo”, *op. cit.* De hecho Schopenhauer afirma que “la pintura del amor es el principal asunto de todas las obras dramáticas, trágicas o cómicas, románticas o clásicas, en las Indias lo mismo que en Europa” (SCHOPENHAUER, Arthur. *El amor, las mujeres y la muerte*, *op. cit.*, p. 15) si bien en Espido Freire el amor trasciende los límites del romanticismo y se aproxima, como se verá, a la angustia del sujeto contingente atrapado en el mal.

<sup>116</sup> Para una acotación y estudio precisos del sentido del mal remitimos al segundo capítulo de la primera parte. No obstante, desde estas páginas iniciales se hace ineludible trazar ciertas pinceladas sobre este aspecto debido a la relevancia en su obra.

relacionado con las voces y los espejos, que pueden formar parte de una posible psicopatía o psicosis<sup>117</sup> (véase “Loco con cuchillo”, “Voces y espejos” o “Juegos míos”, todos en el libro homónimo). No obstante, en lo que concierne a su producción novelística, el espejo suele tener un valor simbólico como espacio de autorreflexión del sujeto y, en una línea muy rilkiana, de desmaterialización del ser, inaccesible para el sujeto al otro lado del espejo<sup>118</sup>. Esto es visible sobre todo en *Diabulus in musica*, aunque de manera sutil aparece también en *Irlanda* y *Donde siempre es octubre*. Otro motivo recurrente es el agua como extensión del espejo que engaña e invita al descanso, fundamental en la trama de *Diabulus in musica* y *Cuentos malvados*. Destaca también el motivo del laberinto y su relación con el tiempo cíclico que reproduce eternamente el mal, presente en muchos de sus cuentos<sup>119</sup> y en todas sus novelas bajo una clara influencia estoica. Un lugar de excepción ocupa la música como metáfora sonora de la melancolía y del propio mal, especialmente a través del violoncelo y de la voz femenina. Así, en *Donde siempre es octubre* Delian toca el celo frente a la tumba de su amada y Fiona mata y se suicida por obtener una beca que le permita estudiar este instrumento. La música es parte integrante de la trama y del mal que atrapa a los protagonistas de *Diabulus in musica*<sup>120</sup>, y lo mismo le sucede a Duarte en *Nos espera la noche*, que se acuchilla bajo la música repetitiva de Loeffler y la obra *Un poema pagano*. Sus cuentos mantienen la impronta maligna de la música. “Voces y espejos”, “Sinfonía” o “El monstruo de madera” en *Juegos míos* remiten de nuevo a la angustia canalizada a través de la música y la tentadora promesa de muerte que ofrecen. Los fantasmas caminan libres en sus obras, en busca de venganza y nueva sangre (Ludemil en *Donde siempre es octubre*, Mikel en *Diabulus in musica* o Adrián en “Viaje de regreso” en *El trabajo os hará libres*), como recordatorio de la culpa de los vivos (Sagrario y su tortuga en *Irlanda*), como castigo por una muerte autoimpuesta (la protagonista de *Diabulus in musica*) o simplemente para no ser olvidados (Elsita en *Donde siempre es octubre*, el conde Athairfada y Lautaro en *Nos espera la noche*). Los celos y la histeria asociados socialmente a la mujer, y de los que sus personajes femeninos parecen, sin éxito, querer desprender, son apreciables en todas sus novelas, particularmente en *Diabulus in musica* y *Soria Moria*, así como en los relatos “Quedemos para la merienda” y “El monstruo de aire” en *Juegos míos*. El enfrentamiento entre

---

<sup>117</sup> Acerca de estos trastornos, véase el subepígrafe “Psicopatía y psicosis” dentro del capítulo “Trauma y opresión como mecanismos de construcción de la identidad femenina (perversa) en *Irlanda*” en la segunda parte.

<sup>118</sup> Véase BOLLNOW, Otto Friedrich. *Rilke*. Stuttgart: Kohlhammer, 1951, pp. 385-414. En su ensayo *La vida frente al espejo. Belleza impuesta y trastornos de alimentación* aborda, a través de todos sus capítulos, la relación metafísica del sujeto frente a la imagen en el espejo.

<sup>119</sup> No es casualidad que su libro de microrrelatos *Cuentos malvados* esté dividido en siete secciones bajo los títulos: “El agua”, “Ángeles”, “Las voces”, “Arañas y mariposas”, “El espejo”, “Los cuentos” y “Dentro del laberinto”.

<sup>120</sup> Véase en la segunda parte el subepígrafe “La música como sufrimiento” dentro del capítulo “Cuando la música se convierte en sufrimiento. Abismo existencial y mal en *Diabulus in musica*”.

personajes femeninos es constante: Natalia e Irlanda (*Irlanda*), Dolores e Isabella (*Soria Moria*), Cristina e Inés (*La flor del norte*)...

Son también protagonistas las niñas y los juegos infantiles como dulces y engañosos signos del mal en *Irlanda*, *Soria Moria* y los relatos “Nuestra familia” (*Juegos míos*) y “La niña de todos” (*El trabajo os hará libres*). El olvido y las historias no contadas, tan sólo intuidas, configura las tramas de *Melocotones helados*. El olvido se desarrolla como una forma cotidiana de matar, limpia y eficaz, que reaparece en *La flor del norte*. Vinculadas al olvido, la incomunicación y la soledad de los personajes va adherida a la propia naturaleza de los temas, marcados, como veremos a propósito de la atmósfera, por un motor de emociones individuales que evolucionan y se rebelan en contacto con los demás. Otras autoras como Rosa Regàs en *Pobre corazón* (1996) o Adelaida García Morales en *Mujeres solas* (1996) han abordado estos aspectos, reflejo de la sociedad individualista del momento, que responden, como estudiaremos, a una realidad fragmentaria cuyo reflejo son también relatos fragmentados con diversos juegos de voces narrativas. Asimismo, las relaciones familiares, casi siempre complejas y con final trágico, son constantes en su obra: “No todas mis novelas tratan de relaciones familiares, pero sí las más conocidas: *Irlanda*, *Melocotones helados*, *Soria Moria* y *La flor del Norte*. En todas ellas, las protagonistas descubren contradicciones y rivalidades, y han de reescribir la historia que les ha sido legada”<sup>121</sup>.

Y, como las constelaciones familiares, necesitamos saber cómo las historias están imbricadas, esto es, la trama, y su relación con el desarrollo temporal.

#### 1.2.2.2. Tramas y tratamiento del tiempo:

La trama ha sido considerada tradicionalmente como una “combinación de incidentes en una acción completa, unitaria, que la mente puede captar de una vez. La trama es una totalidad causalmente concatenada en principio, medio y fin”<sup>122</sup>. Sin embargo, esa dinámica clásica (ya trazada en *El arte poética* de Aristóteles<sup>123</sup>) sobre el despliegue de la trama en una sucesión perfectamente ordenada se transgrede a menudo en la literatura, y esto está íntimamente relacionado con la noción de tiempo. Una narración comienza y termina en un momento dado, y entre estos dos extremos hallamos un punto intermedio, pero cada uno de los tres puntos no se corresponde necesariamente con un orden cronológico de la trama. Las novelas de Espido

<sup>121</sup> FREIRE, Espido. *Para vos nací...*, op. cit., p. 154.

<sup>122</sup> ANDERSON IMBERT, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*, op. cit., p. 89.

<sup>123</sup> ARISTÓTELES. *El arte poética*. Madrid: Espasa Calpe, 1964, p. 73.

Freire, como sus cuentos, están plagadas de anacronías, pues la propia autora ha confesado su predilección por el juego temporal<sup>124</sup>. Es precisamente su particular tratamiento del tiempo uno de los aspectos más originales en su obra.

Para Espido Freire la amalgama de tiempos (lo que se piensa, lo que se imagina, lo que se sueña) enriquece muchísimo al lector porque es el efecto más cercano para alcanzar la simultaneidad, un “logro del mundo contemporáneo”<sup>125</sup>. Este concepto del tiempo está íntimamente vinculado a los medios audiovisuales<sup>126</sup>. La yuxtaposición de tiempos paralelos ha sido superada por el cine y la televisión hasta alcanzar la simultaneidad. Ahora bien, ¿es posible plasmar la simultaneidad en literatura? En el cuento se puede llegar a transmitir la sensación de simultaneidad gracias a sus dimensiones reducidas a través de diferentes recursos técnicos, como es el uso de anacronías y de las voces narrativas que estudiaremos en el siguiente subepígrafe. Sin embargo, en la novela esto resulta mucho más complicado de mantener en el tiempo de manera verosímil ya que

La novela se convierte en una obsesión más o menos constante [...]. Una y otra vez están las tramas de la novela, una y otra vez está la construcción de los personajes. Hay que abordarla de manera fragmentaria, por secciones, capítulos o personajes para ofrecer una visión global [...]. El cuento en cambio no es así. El cuento no permite demasiada complejidad, y por lo tanto ha de estar o no estar. Ha de ser completo en sí mismo y [...] es posible que de pronto se vea el principio y el final incluso fusionados, como si fuera una revelación<sup>127</sup>.

Como se analizará en la segunda parte, las tramas espidianas se entrecruzan a través del tiempo y del espacio con gran maestría. Se desarrollan como jirones de tela desplegados poco a poco, lo que le permite dosificar la intensidad y la tensión *in crescendo* en un proceso de “intensionalización”<sup>128</sup> marcado por la sugerencia de la trama<sup>129</sup>. La propia Espido Freire ha

---

<sup>124</sup> FREIRE, Espido. “El cuento”, *op. cit.*

<sup>125</sup> *Ibid.*

<sup>126</sup> *Ibid.*

<sup>127</sup> *Ibid.*

<sup>128</sup> Tomás Albaladejo desarrolla este concepto retomado por María del Carmen Ruiz de la Cierva: “en la *intensionalización* se parte de un principio o punto de partida para llegar al final o punto de llegada. En ese final está el receptor que lo completa, pero sin intervenir en él. [...] es la conversión del referente en texto, es decir, el paso de la organización semántico-extensional, que es referencial, y por tanto extratextual, a estructuras de significado textuales” (RUIZ DE LA CIERVA, María del Carmen. “El proceso de *intensionalización* en la estructura del cuento actual”. *El cuento en la década de los noventa*. Eds. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajos. Madrid: Visor Libros, 2001, p. 590. *Cursivas en el original*).

<sup>129</sup> POZA DIÉGUEZ, Mónica. “Sugerencia de la trama o la magia narrativa de Espido Freire”. *Espéculo* 20 (2002). En línea: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero20/freire.html> (revisado el 5 de mayo de 2016).

afirmado que la trama “tiene como objetivo inquietar, no que se devore la novela sólo para averiguar el final”<sup>130</sup>. El uso de la analepsis y la prolepsis y sus múltiples variantes es constante. La analepsis interna homodiegética completiva repetitiva<sup>131</sup> refleja el trauma o la obsesión oculta de un personaje que no llega a recordar o a contar todo lo que sabe, como vemos en la peculiar protagonista de *Irlanda*, o la desaparición de Elsitita y los secretos de su padre en *Melocotones helados*. La repetición y la anáfora son también esenciales en la construcción del tiempo. Dan ritmo al relato, a veces más rápido, otras (la mayoría) más lento. También destaca la elipsis o, mejor dicho, la paraelipsis<sup>132</sup> como recurso para sugerir la trama narrativa, que en Espido Freire aparece vinculada a la analepsis interna homodiegética completiva repetitiva.

La novela como un ente de estructura fragmentaria frente al cuento, de carácter unitario, “completo en sí mismo”, podría relacionarse con los conceptos de forma abierta (novela) y forma cerrada (cuento) manejados por Enrique Anderson Imbert, quien afirma que el cuento “es una trama unitaria [...]. Los personajes no existen fuera del cuento”<sup>133</sup>. Desde este punto de vista, los tiempos narrativos “fusionados” son factibles, no así en la novela. No obstante, la fragmentación narrativa en las novelas le permite jugar, como ha indicado Beatriz Villarino Martínez<sup>134</sup>, con el tiempo oscilante: “El tiempo ya no es inicio, desarrollo y final”<sup>135</sup>, lo que afecta tanto al tratamiento de la trama como al conjunto de su obra, a modo de laberinto<sup>136</sup>, hasta el punto de que desde aquí nosotros aplicaríamos el término de “obra circular” a la producción literaria de Espido Freire. Tanto *Irlanda* como *Melocotones helados* y *Diabulus in musica* comienzan y terminan con la muerte, y con las mismas frases. En *Donde siempre es octubre* la ciudad de Oilea renace eternamente tras el fuego; de hecho Oilea es una ciudad donde el tiempo da vueltas eternamente, “donde siempre es octubre”. “El monstruo de tierra” en *Juegos míos*, con inicio *in media res*, se construye mediante una analepsis completiva<sup>137</sup> que retoma todo el antecedente en elipsis, tal y como ocurre en *Diabulus in musica*, cuyo nivel cero de la narración es el eterno vagar de su fallecida protagonista en un colegio. A partir de ahí se

<sup>130</sup> Cit. en BARRERA GARCÍA, Consuelo. “Naturaleza, videncia y misterio...”, *op. cit.*, p. 48.

<sup>131</sup> GENETTE, Gérard. *Discours du récit*. 1972, 1983. París: Seuil, 2007, p. 45.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 86. Esto es, una elipsis que finalmente no es tal cosa, pues se termina narrando lo inicialmente omitido.

<sup>133</sup> ANDERSON IMBERT, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*, *op. cit.*, p. 36.

<sup>134</sup> VILLARINO MARTÍNEZ, Beatriz. “Trayectoria narrativa de Espido Freire: Temas, tendencias, técnicas y procedimientos narrativos”. *Espéculo* 28 (2004). En línea: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero28/efreire/htm> (revisado el 5 de mayo de 2016).

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

<sup>136</sup> Annie Bussièrre señala este aspecto como una de las características de la narrativa contemporánea y su carácter fragmentario: “Le schéma labyrinthique [...] a pour fonction de brouiller les pistes, de retarder l'issue de l'enquête, de différer le dénouement de l'énigme en multipliant digressions et bifurcations dans le fil narratif, d'où l'usage récurrent de l'incise, de la parenthèse et le recours à la pratique du fragment” (BUSSIÈRE PERRIN, Annie. “Une poétique de la confusion”. *Le roman espagnol actuel. Pratique d'écriture. 1975-2000*. Vol. II. Montpellier: CERS, 2001, p. 13).

<sup>137</sup> GENETTE, Gérard. *Discours du récit*, *op. cit.*, p. 54.

subordinan las analepsis. El personaje de Sibila en *Nos espera la noche* representa el paradigma de visión cíclica. Es una especie de profetisa y, tal y como afirma, le es imposible distinguir qué sucesos pertenecen al pasado, al futuro o al presente, porque es capaz de vivir todos ellos con igual intensidad y verosimilitud en el momento presente<sup>138</sup>. Estamos ante “mecanismos circulares”<sup>139</sup> que conectan cada elemento y ofrecen una cuarta dimensión insospechada para el lector. La intertextualidad también contribuye a la construcción de la “obra circular”. Así, encontramos personajes que reaparecen en otras novelas, como Vincavec (*Donde siempre es octubre*, *La última batalla de Vincavec el bandido* o *Nos espera la noche*) y Robin (*Nos espera la noche* y el cuento “El monstruo de madera” en *Juegos míos*). Blanca en *Melocotones helados* cuenta dos historias, la de la misteriosa y cruel Loredana<sup>140</sup> y la del tímido y aplicado Eudes y la caprichosa Monrola<sup>141</sup>, ambas extraídas de *Donde siempre es octubre*<sup>142</sup>. En *Diabulus in musica* se reproduce uno de los diálogos finales de *Nos espera la noche* (inédita en ese momento) a través de una película que ve la protagonista titulada *En Gyomaendrod*, título original de *Nos espera la noche*: “Así somos los humanos. Suspirando porque las cosas lleguen y quejándonos luego porque al fin han llegado [...]. Así somos, Frantanes [...]. Ángeles caídos, historias incompletas, música inacabada”<sup>143</sup>. También en *Diabulus in musica* se hace referencia a Elsa grande de *Melocotones helados*, perseguida por una secta al confundirla con su prima, a la que al final matan:

La vida se trunca fácilmente. Aunque sorprenda, ocurre todos los días. Un padre muere, una madre enferma, un loco aguarda en el ascensor para manosearte las piernas, una hermana acaba bajo un camión. El médico en quien confías se droga antes de la operación, el mecánico no revisó bien los frenos, una secta sin nada que perder te confunde con tu prima<sup>144</sup>.

*Nos espera la noche* reproduce el cuento “El monstruo de madera” de *Juegos míos*<sup>145</sup>.

<sup>138</sup> FREIRE, Espido. *Nos espera la noche*. 2003. Madrid: Suma de Letras, 2004, p. 77. No obstante, la construcción novelística a partir de la acumulación de tramas, especialmente perceptible en *Donde siempre es octubre* y *Nos espera la noche*, conlleva riesgos: “Argumentos de argumentos, historias hechas de historias apenas esbozadas y muchas veces inconclusas (ya que parece haber más preocupación por crear un clima que una trama, por sugerir que por contar), pobladas de infinidad de personajes [...]: así son construidas estas novelas-puzzles” (SENÍIS FERNÁNDEZ, Juan. *Mujeres escritoras y mitos artísticos...*, op. cit., p. 302).

<sup>139</sup> GARCÍA GALIANO, Ángel. “La nueva narrativa bilbaína...”, op. cit., p. 461.

<sup>140</sup> FREIRE, Espido. *Melocotones helados*. Barcelona: Planeta, 1999, p. 220.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>142</sup> Véanse los capítulos “Pheseant Hill” y “Natillas”.

<sup>143</sup> FREIRE, Espido. *Nos espera la noche*, op. cit., p. 294 y, de la misma autora, *Diabulus in musica*. Barcelona: Planeta, 2001, p. 172. Cursivas en el original.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>145</sup> FREIRE, Espido. *Nos espera la noche*, op. cit., pp. 166-171 y, de la misma autora, *Juegos míos*. Madrid: Alfaguara, 2004, pp. 232-235.



Deagad visita a su cuñada Adriana, que ha perdido la cabeza tras el suicidio de su marido Duarte, y ella relata sus fantasmas. Tan sólo encontramos algunas diferencias, como el nombre de la protagonista (Andrea en el cuento), el del hermano (Adam en la novela, Györg en el cuento) y el del marido (Robin en el cuento), así como el modo de suicidarse (ahorcado en la novela y con las venas cortadas en el cuento) y la referencia a Checoslovaquia, inexistente en la novela. Asimismo en *Soria Moria* se hace uso de un cuento, “Nuestra familia” (*Juegos míos*), pero en este caso no se reproduce íntegramente sino que se reutiliza parte de la trama y algunos diálogos desde la página setenta y siete hasta la ciento uno (tercer capítulo). Dos niñas de apariencia angelical dispuestas a todo para mantener a la familia unida y deshacerse de personas innecesarias llevan hasta la muerte a la inocente Lucía en *Soria Moria* y, en el cuento, a Trevanion, el prometido de una de las hermanas.

Respecto al tiempo cíclico y la negación lineal de la trama, creemos que establece también una negación del progreso temporal. Es decir, al devolvernos siempre al mismo punto de la trama, el movimiento temporal parece anulado. No se trata, por tanto, de que el tiempo esté detenido, sino todo lo contrario: el constante movimiento, paradójicamente, anula la percepción del tiempo. Como sostiene Kierkegaard: “porque cada momento es enteramente lo mismo que la suma de los momentos, un proceso, un pasar, ningún momento es realmente presente, y, por ende, no hay tiempo presente, ni pasado ni futuro”<sup>146</sup>. Por lo tanto, “el tiempo es, pues, la sucesión infinita; la vida, que es en el tiempo y pertenece sólo al tiempo, no tiene ningún presente”<sup>147</sup>. Este pensamiento está plenamente relacionado con el tiempo cíclico que aparece en las citas iniciales del estoico Marco Aurelio en *Soria Moria*<sup>148</sup> y *La flor del norte*<sup>149</sup>, relacionadas con la lucha interna del sujeto contingente, que oscila entre la “temporalidad” y el “tiempo”, vinculados con los conceptos de Bergson en torno a la *durée homogène* y la *durée pure*. El primero podemos asociarlo a la temporalidad, una “máscara engañosa y fragmentada (pero la única con la que como humanos nos es dable contar)”<sup>150</sup> frente a la *durée pure*, esto es, el tiempo “real y verdadero: la sola forma con que éste, el tiempo (entidad que en su unidad nunca es visible, no más que presentible), se nos hace sensibles al poder y tenemos que asociarlo inexorablemente con algo de lo que ya no nos cabe dudar: el espacio”<sup>151</sup>. El escritor

<sup>146</sup> KIERKEGAARD, Sören. *El concepto de la angustia*. 1844. Madrid: Espasa Calpe, 1959, p. 85.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>148</sup> “En esta corriente siempre en movimiento y dentro de la cual no hay punto alguno de referencia, ¿qué les sucede a las cosas fugaces a las cuales en tan alto aprecio tiene el hombre? Quien eso haga obra como si decidiera enamorarse de un gorrión que pasa volando sobre él para perderse de vista en un segundo” (MARCO AURELIO. *Meditaciones*, *op. cit.*, p. 80).

<sup>149</sup> *Ibid.*, pp. 35-36. En breve emplearemos la cita en el subepígrafe “Estructuras: la música como inspiración formal”.

<sup>150</sup> Cit. en HIERRO, José. *Antología poética*. Ed. José Olivio Jiménez. Madrid: Alianza, 2002, p. 11.

<sup>151</sup> *Ibid.*

debe articular este movimiento transitorio en el espacio con el tiempo infinito, de modo que “la temporalidad sería, así, el tiempo refractado en las cosas, con su sino de finitud y muerte”<sup>152</sup>. Respecto al espacio, se establece en los dominios de lo imaginario, de lo abstracto. Mas el enigma continúa<sup>153</sup>, y ya veremos a propósito de la atmósfera la importancia de ese espacio inescrutable en la obra de Espido Freire, aunque debemos detenernos antes en la construcción de las voces narrativas y las perspectivas, vinculadas con la “temporalidad” y el “tiempo”.

### 1.2.2.3. Voces narrativas y perspectivas:

Genette define la voz como “celui qui accomplit ou subit l'action mais aussi celui qui la rapporte et éventuellement tous ceux qui participent, fût-ce passivement, à cette activité narrative”<sup>154</sup>, de manera tal que no siempre la voz narradora coincide con el personaje que vive la acción. El escritor puede recurrir aquí a diversos niveles o planos narrativos y a recursos narratológicos que permiten jugar con los diferentes planos de la narración como es el relato metadieético, la *mise en abyme*, la metalepsis o el monólogo interior, muy presentes en las novelas y en los cuentos de Espido Freire. En narratología se diferencia al autor (persona real que escribe) del narrador (voz narradora ficticia, heterodieética u homodieética)<sup>155</sup> y al lector (persona real que lee el relato) del narratario, esto es, el lector implícito, ideal o abstracto, al que se dirige, directa o indirectamente, un relato.

Enrique Anderson Imbert ha propugnado la pasividad del lector quien, pese a la ilusión de ser partícipe de una historia, en realidad simplemente se limita a recibir el producto terminado del escritor, y sus percepciones están al margen de la obra literaria<sup>156</sup>. Sin embargo, Gérard Genette considera que

---

<sup>152</sup> *Ibid.*

<sup>153</sup> Thomas Mann en *La montaña mágica* así parece indicarlo: “¿Qué es el tiempo? Un misterio sin realidad propia y omnipresente. Es una condición del mundo de los fenómenos, un movimiento mezclado y unido a la existencia de los cuerpos en el espacio y a su movimiento. Pero ¿habría tiempo si no hubiese movimiento? ¿habría movimiento si no hubiese tiempo? ¡Es inútil preguntar! ¿Es el tiempo función del espacio? ¿O es lo contrario? ¿Son ambos una misma cosa? ¡Es inútil continuar preguntando!” (MANN, Thomas. *La muerte en Venecia, La montaña mágica, Doctor Faustus*. 1912. 1924. 1947. Barcelona: Plaza & Janés, 1996, p. 519).

<sup>154</sup> GENETTE, Gérard. *Discours du récit*, *op. cit.*, p. 220.

<sup>155</sup> *Ibid.*, pp. 255-272. Genette establece varios tipos de narradores: extradiegético (*récit premier*) o intradieético (*récit second*) y heterodieético u homodieético según aparezca o no como personaje en el relato. Estos dos niveles y sus dobles correspondencias pueden combinarse, dando como resultado cuatro posibilidades de voces narrativas.

<sup>156</sup> Anderson Imbert afirma que “lo que me interesa es mostrar cómo el narrador toma conciencia de la realidad que le cuento al lector, no cómo el lector toma conciencia del cuento que lee el narrador” (ANDERSON IMBERT, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*, *op. cit.*, p. 47).

un tel impérialisme théorique [...] pourraient incliner à penser que le rôle du destinataire est ici purement passif, qu'il se borne à recevoir un message à prendre ou à laisser, à consommer après coup une œuvre achevée loin de lui et sans lui. Rien ne seraient plus contraire aux convictions de [l'écrivain]<sup>157</sup>.

Ya Mijaíl Bajtín criticó el concepto de lector pasivo o ideal<sup>158</sup>. Apasionado amante de las metáforas musicales, destacó la importancia de la relación dialógica entre el autor y el lector en el proceso de construcción de la obra literaria. Hay dialogismo “entre les personnages et l'auteur, et entre les implications intertextuelles diverses du texte (textes antérieures et postérieures), aussi bien qu'entre le lecteur (contemporain et futur) et le texte”<sup>159</sup>. Dentro de este aspecto juega un papel importante la *adressivité*, en la que resulta esencial la presencia de un *tiers* o *sur-destinataire*<sup>160</sup> de naturaleza axiológica en el intercambio verbal, siempre presente, a pesar de que no se manifieste como interlocutor concreto. Este *otro* impide que el discurso se cierre definitivamente: es un elemento más allá de los participantes concretos del diálogo y presupone un código de valores en la enunciación que varía según las épocas y culturas<sup>161</sup>. La enunciación está en sí temporalizada, es la “temporalidad” ligada a una situación histórica definida, pero la *adressivité*, dirigida a la vez a un *tiers* y a un interlocutor (auditor/lector) potencial asegura que la temporalización no se cierre jamás y que el carácter axiológico del enunciado esté siempre vivo y renovado, mediante un dialogismo constante, relacionado con el concepto de “tiempo” como *continuum* trascendente<sup>162</sup>. El proceso de construcción de la obra

<sup>157</sup> GENETTE. *Discours du récit*, op. cit., p. 272. En el texto original en lugar del contenido de nuestros corchetes aparece “Proust”, pues el trabajo de Genette se basa en el análisis de los elementos narratológicos a partir de la obra de este autor, pero con la intención de lograr una aplicación general. Nosotros, dentro de este espíritu, nos hemos permitido darle un sentido global.

<sup>158</sup> “La recherche contemporaine en littérature (essentiellement le structuralisme), a l'habitude de définir l'auditeur immanent à l'œuvre comme auditeur idéal, *omni-compréhensif*, le type même d'auditeur postulé dans l'œuvre. Ce n'est pas, bien entendu, un auditeur empirique, une entité psychologique, c'est l'image de l'auditeur dans l'âme de l'auteur. C'est là une construction de l'esprit, abstraite” (BAJTÍN, Mijaíl Mijáilovich. *Esthétique de la création verbale*. París: Gallimard, 1984, p. 384).

<sup>159</sup> BAJTÍN, Mijaíl Mijáilovich. *La poétique de Dostoievski*. París: Seuil, 1970, p. 100.

<sup>160</sup> *Ibid.* Cursivas nuestras.

<sup>161</sup> “Une œuvre englobe aussi nécessairement son contexte extra-textuel. L'œuvre, dirait-on, s'enveloppe de la musique du contexte intonatoire des valeurs dans lequel elle est comprise et jugée (ce contexte, bien entendu, variant selon les époques auxquelles l'œuvre est reçue, ce qui engendre sa résonance nouvelle” (*ibid.*, p. 389).

<sup>162</sup> Bajtín habla concretamente de *grande temporalité*, es decir, universal y trascendente, construida en el proceso dialógico entre autor/lector, frente a la *petite temporalité*, es decir, la contemporaneidad, lo inmediato (*ibid.*, p. 390). Es la primera la que busca el Arte, pues “une œuvre littéraire [...] se révèle principalement à travers une différenciation opérée à l'intérieur de l'ensemble culturel de l'époque qui la voit naître, mais rien ne permet de l'enfermer dans cette époque: la plénitude de son sens ne se révèle que dans la *grande temporalité* (*ibid.*, p. 384. Cursivas en el original). Y esa *grande temporalité* se obtiene precisamente mediante el lector final, como sostiene Vincent Jouve: “le travail du lecteur consiste à convertir une suite linguistique en une série de représentations qui transcendent le texte” (JOUVE, Vincent. *L'effet personnage dans le roman*. 1992. París: Presses Universitaires, 2008, p. 27).

literaria se cierra con una *compréhension active* de sus componentes, más allá del tiempo y el espacio<sup>163</sup>. Este gran número de elementos configuradores de la obra literaria, cada uno con voz propia, ofrecen una “textura” “polifónica” y “contrapuntística”<sup>164</sup>. Y es que la novela es “diversité littérairement organisée. [...] le roman orchestre tous ses thèmes, tout son univers signifiant, représenté et exprimé”<sup>165</sup>.

En la misma línea de la estética de la recepción a comienzos de los setenta, Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser, destacados miembros de la Escuela de Constanza, sitúan al lector como eje primordial en la comunicación literaria en tanto que intérpretes de pleno derecho del texto, estableciendo un triángulo literario entre el autor, el texto y el lector. Es sólo a través de la recepción de un texto por un destinatario que se construye la literatura<sup>166</sup>. Jouve, como veremos, establece además una relación directa entre el lector y el proceso de construcción de los personajes<sup>167</sup>.

Espido Freire se adscribe claramente a esta segunda opción de escritores que consideran que la obra se articula de modo conjunto entre el autor y el lector. Evidentemente, le toca al escritor realizar el ejercicio intelectual de plasmación escrita en lo abstracto, pero la percepción de ese relato, desdeñada por Anderson Imbert, ha de ser tomada también en consideración como parte integrante de la obra literaria<sup>168</sup>.

Espido Freire ha afirmado abiertamente que “no creo tener la razón en cuanto a lo que yo escribo. Lo que escribo es una base”<sup>169</sup>. De hecho, estima que las percepciones que siente el lector en el proceso de lectura se incorporan automáticamente a la obra, y asevera que “no me

---

<sup>163</sup> La *compréhension active* “ne renonce pas à elle-même, à sa propre place dans le temps, à sa propre culture, et elle n'oublie rien. L'importance dans l'acte de compréhension, c'est pour le compréant, sa propre *exotopie* dans le temps, dans l'espace, dans la culture –par rapport à ce qu'il veut comprendre–. [...] La rencontre dialogique de deux cultures n'entraîne pas leur fusion, leur confusion –chacune d'elle garde sa propre unité et sa totalité ouverte, mais elles s'enrichissent mutuellement” (BAJTÍN, Mijaíl Mijáilovich. *La poétique de Dostoievski*, op. cit., pp. 347-348. Cursivas en el original).

<sup>164</sup> “L'image de la polyphonie et du contrepoint indique seulement les nouveaux problèmes qui surgissent quand la structure du roman sort de l'unité monologique habituelle, de même qu'en musique de nouveaux problèmes se firent jour lorsqu'on eut dépassé le stade de monovocalisme” (*ibid.*, p. 53).

<sup>165</sup> BAJTÍN, Mijaíl Mijáilovich. *Esthétique et théorie du roman*. París: Gallimard, 1978, pp. 88-89.

<sup>166</sup> En la interpretación de un texto por parte del lector Jauss establece dos premisas u “horizontes”. Un primer horizonte de expectativas (aportadas exclusivamente por el texto) y un segundo horizonte de experiencias previas del lector, que es el que permite la multiplicidad de interpretaciones del texto (JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. 1978. París: Gallimard, 1990, p. 54). No obstante, el sentido de la obra es para Jauss una revelación aportada por el autor, a diferencia de Iser, que considera que el propio lector participa en el proceso de construcción del sentido de la obra literaria (ISER, Wolfgang. *L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique*. Sprimont: Mardaga, 1976, p. 82).

<sup>167</sup> JOUVE, Vincent. *L'effet personnage dans le roman*, op. cit., p. 32.

<sup>168</sup> Esta dualidad del relato literario la encontramos ya en Aristóteles y *El arte poética*. Esgrime, pues, que la *poiesis* o “creación” corresponde al escritor mientras que la *aisthesis* o “percepción” corresponde al espectador-lector. A estas dos características se une la *kátharsis*, esto es, la identificación del lector con los personajes y situaciones planteadas en la obra literaria (ARISTÓTELES. *El arte poética*, op. cit., p. 45).

<sup>169</sup> FREIRE, Espido. “Entrevista a Espido Freire en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo”, op. cit.

parece una relación justa con el lector”<sup>170</sup> que el autor pretenda tener la verdad absoluta sobre su obra. Por otra parte, confiesa no pensar en un tipo de lector específico, sino en un “lector inteligente”<sup>171</sup> capaz de implicarse intelectualmente en su obra.

Aunque toda obra literaria supone al lector un ejercicio de recreación interna, consideramos que el estilo y la técnica condicionan el grado de abstracción de la obra y, por lo tanto, la mayor o la menor apertura hacia una libre interpretación del lector. En el caso de Espido Freire, como veremos, la sugerencia prevalece sobre lo explícito, de modo que el lector juega un papel esencial en el proceso dialógico.

En cuanto al modo, esto es, los diferentes puntos de vista de la acción, Platón estableció ya dos modelos narrativos: el relato puro, es decir, un narrador en tercera persona que no busca hacernos creer que es otro narrador ficticio quien habla, y la mimesis, que pretende crear la ilusión de un narrador inscrito en la historia<sup>172</sup>. En Estados Unidos e Inglaterra a partir Henry James se habla de *showing* (“mostrar”) y *telling* (“decir”)<sup>173</sup>, que Anderson Imbert ha asociado a los principios de objetividad y subjetividad respectivamente<sup>174</sup>, ya que el *showing* “escenifica *objetivamente*, en un tiempo presente, pues el narrador parece haber desaparecido y en su lugar vemos un vasto y lento despliegue de detalles”<sup>175</sup> frente al *telling* que “es una retrospección resumida *subjetivamente* pues el narrador se entromete en su narración [...]”<sup>176</sup>. Existe un amplio debate sobre si el primer tipo se puede asociar sistemáticamente a la primera persona y el segundo a la tercera persona. Nosotros aquí recogemos el planteamiento de Henry James y sus discípulos, sobre todo Norman Friedman, quien afirmó que la mejor forma narrativa es la historia contada por un personaje pero en tercera persona, es decir, un narrador heterodiegético que adopte sin embargo el punto de vista de uno de los personajes<sup>177</sup>.

En la producción literaria de Espido Freire la perspectiva juega un papel esencial. Los dos tipos de narración vistos a propósito del modo son combinados de manera múltiple por la autora. Así, las diversas modalidades de narrador o voz se entremezclan, precisamente en aras de la simultaneidad de tramas, a modo de colmena o laberinto donde cada elemento participa en la construcción y “orquestración contrapuntística” de las tramas. No en vano, la autora afirma en *Donde siempre es octubre* que

---

<sup>170</sup> *Ibid.*

<sup>171</sup> *Ibid.*

<sup>172</sup> PLATÓN. *La República o el Estado*. Barcelona: Edicomunicación, 1994, pp. 102-104.

<sup>173</sup> GENETTE, Gérard. *Discours du récit*, *op. cit.*, p. 175.

<sup>174</sup> ANDERSON IMBERT, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*, *op. cit.*, p. 85.

<sup>175</sup> *Ibid.* Cursivas en el original.

<sup>176</sup> *Ibid.* Cursivas en el original.

<sup>177</sup> Cit. en GENETTE, Gérard. *Discours du récit*, *op. cit.*, p. 175.

la vida se construye al hilvanar retales de otras vidas que se cruzan, o se rozan, o se atisban de lejos, y se procuran unir al tejido. No existe *mi casa, mi juventud, mi perro*; porque los fragmentos de la vida ajena que ofenden y reclaman *nuestra casa, nuestra juventud, nuestro perro*<sup>178</sup>.

La metáfora de la tela o el tejido urdido con múltiples hilos cruzados sería un motivo recurrente en la técnica literaria de Espido Freire, una “colmena” renovada<sup>179</sup>. Es especialmente importante esta técnica en su novela *Donde siempre es octubre*, construida, como la del maestro gallego, a modo de relatos que van cruzando contrapuntísticamente sus tramas y los diversos modos de narración y de narradores, hasta construir una red de voces múltiples y complejas de focalización interna. Como metáfora visual, podríamos considerar esta perspectiva “caleidoscópica”<sup>180</sup>, múltiple, como el resultado de enfrentar varios espejos. Es lo que el profesor García Galiano ha denominado, como dijimos, “polifonía textual”<sup>181</sup>. También se aprecia de manera evidente en “Loco con cuchillo” y “Voces y espejos”, en *Juegos míos*. No obstante, esta visión polifónica late en todas sus obras, que adoptan frecuentemente bien un narrador-protagonista, homodiegético, como en *Irlanda, Diabulus in musica* y *La flor del norte*<sup>182</sup> o en sus cuentos “El monstruo de madera” (*Juegos míos*) y “Ceud mile failte” (*El trabajo os hará libres*), o bien el narrador heterodiegético pero, como indicaban los seguidores de James, según el punto de vista de uno de los personajes (parte de *Melocotones helados* –otra construida con narrador omnisciente– y *Nos espera la noche*, así como *Soria Moria* y cuentos como “Nuestra familia”, “Quedemos para la merienda” y “El monstruo de barro” en *Juegos míos*). Sin embargo, la focalización es variable, con incursiones en *mise en abyme* en primera persona donde los personajes toman la voz (homodiegéticos e intradiegéticos) y algunos monólogos y “diálogos” imposibles con un doble perverso en *Donde siempre es octubre*, *Nos*

---

<sup>178</sup> FREIRE, Espido. *Donde siempre es octubre*, *op. cit.*, p. 95. Cursivas en el original.

<sup>179</sup> El interés por la moda de Espido Freire no escapa a nuestra investigación. De madre costurera, Espido Freire ha empleado frecuentes alusiones textiles en conferencias y, en ocasiones, también en sus novelas. Las iremos desarrollando a lo largo de este trabajo. A este respecto, véase FREIRE, Espido. “Literatura y moda”. Conferencia en el Museo Casa Lis. Salamanca. 26-4-2013. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=1QLRb-IYrhE> (revisado el 5 de mayo de 2016).

<sup>180</sup> GARCÍA GALIANO, Ángel. “La nueva narrativa bilbaína...”, *op. cit.*, p. 459.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 460.

<sup>182</sup> En el caso de esta novela “histórica”, ambientada en el siglo XIII, la técnica del narrador autodiegético le permite a Espido Freire aproximar la voz “histórica” al lenguaje contemporáneo: “¿qué puede acercar al lector a la historia sin traicionar del todo el espíritu de la época? Yo di con lo que me parecía que era una solución de compromiso. Como es Cristina la que habla y la que piensa, solamente podemos tener la información que ella considera sobre lo que piensa y sobre lo que ve [...]. Ella no tenía por qué ser ni demasiado culta ni estar enterada de todo, ni percibir toda la complejidad de la existencia de la corte. Eso simplificaba el lenguaje” (FREIRE, Espido. “Silencio, se lee. El autor y su obra: Espido Freire”, 5-3-2011. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=2uND69f8AI0> revisado el 5 de mayo de 2016).

*espera la noche* y “Loco con cuchillo” (*Juegos míos*)<sup>183</sup>. También apreciamos la ruptura con el narrador extradiegético y heterodiegético a través de las cartas en *Donde siempre es octubre*, *Soria Moria* y, en la segunda parte de *La flor del norte*, con la inclusión de felices crónicas históricas, en tercera persona, en contraste con el narrador autodiegético que desarrolla las historias planteadas en toda su crudeza<sup>184</sup>. Que no nos engañen sus narradoras homodiegéticas. Son siempre manipuladoras, narradoras infidentes que nos engañan consciente o inconscientemente, algo que, por otra parte, hacemos todos cuando contamos nuestras historias.

Estas consideraciones generales sobre la voces y perspectivas narrativas nos invitan a reflexionar ahora sobre otro aspecto original en Espido Freire: la atmósfera.

#### 1.2.2.4. Atmósfera. Creación de personajes y espacios:

Podemos considerar la atmósfera narrativa como la asociación establecida entre un tiempo, un espacio y unos personajes determinados a través de la perspectiva del narrador. De ahí la relación entre el subapartado anterior y éste. Ya hemos abordado el tratamiento del tiempo en la obra de Espido Freire. Ahora nos toca estudiar lo que el profesor Ángel García Galiano ha considerado como las dos habilidades literarias más importantes en la autora<sup>185</sup>: la creación de los caracteres<sup>186</sup> y el uso magistral del espacio narrativo<sup>187</sup>. En esta línea, comprendemos mejor los títulos de sus obras *Irlanda* o *Melocotones helados*, inicialmente

<sup>183</sup> Véase RODRÍGUEZ, Samuel. “Perspectivas literarias en torno a la relación entre madres e hijas. *Loco con cuchillo* de Espido Freire o cómo matar a tu madre frente al espejo”. *Tuércele el cuello al cisne. Las expresiones de la violencia en la literatura hispánica contemporánea (siglos XX y XXI)*. Sevilla: Renacimiento, 2016, pp. 561-574.

<sup>184</sup> Estos juegos de voces no son nuevos, pero el particular uso aquí expuesto sí. Otros muchos autores han profundizado en estos aspectos técnicos. Sirva como ejemplo “La señorita Cora” en *Todos los fuegos el fuego* (1966) de Julio Cortázar, donde apreciamos una alternancia de voces entre los diferentes personajes que intervienen en la historia, cuya originalidad radica en que aparecen yuxtapuestas y el lector ha de distinguir cuándo comienza y termina cada una, permitiendo así una perspectiva múltiple de la historia según cada personaje. De manera similar, en *Lituma en los Andes* (1993) de Mario Vargas Llosa, la historia de amor confesada por el guardia Tomás Carreño al cabo Lituma combina su narración en primera persona con la visión de un narrador heterodiegético de manera yuxtapuesta. Asimismo destacamos los casos de Cristina Fernández Cubas en “Ausencia” (*Con Agatha en Estambul*, 1994) narrado en segunda persona pero desde la propia conciencia de la narradora-protagonista tras descubrirse en amnesia total, o en “Nadie” (*Los cuentos que cuentan*, 1998) de Isabel del Río, una narración metaficticia que reflexiona sobre el uso de la primera o la tercera persona y sus consecuencias en cuanto al alejamiento o acercamiento al lector.

<sup>185</sup> La propia autora reconoce su habilidad para la creación de atmósferas: “Creo que estoy bien dotada para crear atmósferas, y para lo que es la narración en todas sus vertientes” (LINARES, Félix. “La escritora Espido Freire conversa con el periodista Félix Linares”, *El correo digital*, 10-5-2003. En línea: [http://servicios.elcorreo.com/auladecultura/espido\\_freire3.html](http://servicios.elcorreo.com/auladecultura/espido_freire3.html) revisado el 5 de mayo de 2016).

<sup>186</sup> En esta breve sección esbozaremos algunos aspectos relacionados con los personajes y la creación de atmósferas. Sin embargo, dada su importancia en la línea de investigación de nuestro trabajo, dedicaremos más adelante un apartado propio al estudio de sus personajes femeninos.

<sup>187</sup> GARCÍA GALIANO, Ángel. “La nueva narrativa bilbaína...”, *op. cit.*, p. 456.

titulada *El secreto de Elsa* (aludiendo a los nombres de los personajes) o *Donde siempre es octubre*, llamada en principio *Oilea*, así como *Nos espera la noche* (cuyo título previo a la publicación era *En Gyomaendrod*) en referencia a los espacios en los que se desarrollan. Sus últimas novelas, *Soria Moria* y *La flor del norte*, aluden respectivamente al espacio y a la protagonista, la princesa Cristina de Noruega e infanta de Castilla. Sin embargo, el empleo de lugares imaginarios es intencionado.

Anderson Imbert señala que la atmósfera tiene que ver con la localización en un lugar y fecha determinados<sup>188</sup>. Por el contrario, en Espido Freire destacamos la ausencia de referencias espaciales concretas. En cuanto a los nombres, con frecuencia resultan inventados o extranjeros. Pero son esos personajes y espacios imaginarios los que constituyen en sí mismos la atmósfera en sus obras<sup>189</sup>, que poseen sin embargo un componente simbólico importante<sup>190</sup>. No es casualidad que la protagonista que muere por amor en “El monstruo de agua” se llame Isolda, o la vengativa joven de “El monstruo de tierra” Pandora (ambos en *Juegos míos*). En *Irlanda* la simbología aparece explicitada en las propias explicaciones que se molesta en dar su autora: Irlanda proviene de la forma latina “Hibernia”, esto es, “tierra de los hielos eternos”, que se corresponde con la despiadada frialdad de la joven prima de Natalia, esto es, “nacimiento”, y de su recién fallecida hermana Sagrario, que es precisamente un personaje casi sacro dentro del universo de maldad creciente en el que se mueve Natalia<sup>191</sup>. Su hermana pequeña, sin embargo, no tiene nombre. Y esto tampoco es casual. Omitir u olvidar un nombre puede deberse en Espido Freire al deseo de enfatizar su carácter universal (podríamos ser cualquiera) o bien a la vulnerabilidad del personaje, su anonimato frente a los demás, pues nuestro nombre se corresponde a una etiqueta ajena con la que no siempre nos identificamos o nos identifican. Así, elude pronunciar su nombre la narradora-protagonista de *Diabulus in musica*, cuya identidad ha dependido siempre de sus novios y de los papeles de ópera que ha interpretado. Por eso, cuando se queda sin ellos, no tiene más salida que la desaparición. No se explicitan tampoco los nombres de las protagonistas de “La niña de todos” o “La imitadora de voces” en *El trabajo os*

<sup>188</sup> ANDERSON IMBERT, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*, op. cit., p. 87.

<sup>189</sup> Proust da su teoría sobre los nombres propios en *Contre Sainte-Beuve* (capítulo XIV) y en *Du côté de chez Swann* (volumen II, tercera parte). Los nombres constituyen, como en Espido Freire, una atmósfera “ne pensant pas aux noms comme à un idéal inaccessible, mais comme à une ambiance réelle dans laquelle j’irais me plonger” (cit. en BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l’écriture. Suivi de nouveaux essais critiques*. París: Seuil, 1972, p. 122).

<sup>190</sup> Barthes atribuye al nombre varias propiedades: “le Nom propre dispose de trois propriétés que le narrateur reconnaît à la réminiscence: le pouvoir d’essentialisation (puisqu’il ne désigne qu’un seul référent), le pouvoir de citation (puisqu’on peut appeler à discrétion toute l’essence enfermée dans le nom, en le proférant), le pouvoir d’exploration (puisque l’on «déplie» un nom propre exactement comme on fait d’un souvenir): le Nom propre est en quelque sorte la forme linguistique de la réminiscence” (*ibid.*, p. 121).

<sup>191</sup> Como sostiene Barthes a propósito de Proust, “ce réalisme (au sens scolastique du terme), qui veut que les noms soient le *reflet* des idées, a pris [...] une forme radicale” (*ibid.*, p. 130. Cursivas en el original).



*hará libres*, pues son ignoradas por la sociedad o consideradas sólo a través de su belleza o los slogans que crean y no por ellas mismas.

Respecto a los espacios narrativos en novelas y cuentos, ya hemos indicado su carácter imaginario que, como se verá, se aproxima al cuento de hadas. No obstante, se adivinan geografías del norte, frondosas y misteriosas, acaso Galicia o el País Vasco, ya que “todo es reconocible, aunque no sea localizable”<sup>192</sup>. Tan solo encontramos referencias a espacios reales en las novelas *Diabulus in musica*, *Soria Moria* y *La flor del norte* y los cuentos “Ceud mile failte” y “Negocio” en *El trabajo os hará libres*. *Diabulus in musica* oscila entre Londres y Bilbao bajo una atmósfera, como su protagonista, decadente: “Bilbao se desmoronaba suavemente, los edificios grises respirando como enormes elefantes agonizando bajo capas de polvo y años, la ría incesante y sucia”<sup>193</sup>. En el caso de *Soria Moria*, la inclusión de la Primera Guerra Mundial como parte de la trama explicita lugares concretos, en este caso las Islas Canarias (un espacio por otro lado en el extremo de Europa, fuera del mapa continental). Sin embargo, sus protagonistas crean un espacio propio, Soria Moria, que recuerda otros lugares míticos de cuentos de hadas, como Angria o Gondal de las hermanas Brontë y Branwell. *La flor del norte*, al ser una recreación de la vida de la princesa Cristina de Noruega, ha de recorrer los espacios reales en los que tenemos constancia que estuvo: Bergen y Sevilla, además de otras muchas ciudades a su paso.

En los demás casos, las referencias son inexistentes como en *Juegos míos* o *Irlanda*, desarrollada en una casa de campo donde los árboles y plantas poseen vida propia en la mente de su protagonista. Pero lo más frecuente es la creación de un mapa topográfico inventado con ciudades como Oilea, Desrein, Duino, Gyomaendrod, Astaregar, Grandale, Indigo o Catoria que reencontraremos en numerosas de sus novelas (*Donde siempre es octubre*, *Melocotones helados*, *La última batalla de Vincavec el bandido* o *Nos espera la noche*). En el caso de *Donde siempre es octubre* y *Nos espera la noche* espacio y personajes parecen formar un cuerpo compacto indivisible. Los personajes están inexorablemente unidos a la tierra, que se convierte en una particular jaula de vidas entrelazadas.

Por otra parte, los nombres también se repiten en novelas y cuentos, como es el ya citado caso de Vincavec y Robin, además de la constante oposición de dos mujeres rivales, la una espejo transfigurado de la otra, demostrando así una vez más las concomitancias entre cuento y novela en Espido Freire y el concepto de “obra circular”.

Retomando la creación de los espacios, Ángel García Galiano ha señalado que “la clave

---

<sup>192</sup> SENÍS FERNÁNDEZ, Juan. *Mujeres escritoras y mitos artísticos...*, op. cit., p. 301.

<sup>193</sup> FREIRE, Espido. *Diabulus in musica*, op. cit., p. 85.

del milagro está [...] en que en todas sus novelas y relatos el espacio no sólo contribuye, y de modo decisivo, a la creación del *efecto de realidad* [...] sino que en Espido Freire, constituye el factor por antonomasia de la coherencia y la cohesión textual”<sup>194</sup>. El “efecto de realidad” o el *effet de réel* acuñado por Roland Barthes alude a las descripciones aparentemente superfluas dentro del *tissu narratif*<sup>195</sup> (afín al argot textil de la autora) que, además de tener una función estética, pretenden configurar la *illusion référentielle*<sup>196</sup>, es decir, la impresión de espacios reales, pese a ser imaginarios como en Espido Freire, pero que establecen puntos de referencia que hacen creíble al lector dichos lugares. En este marco teórico se entiende la apreciación de García Galiano en torno a la “coherencia” y la “cohesión textual”. Esto es evidente sobre todo en *Donde siempre es octubre*, donde encontramos ochenta y seis personajes que podrían perderse en el espacio y que, sin embargo, aparecen herméticamente cerrados en una ciudad circular, Oilea, donde siempre es octubre. Este *effet de réel* opresivo lo encontramos no sólo en novelas y cuentos con referencias espaciales directas sino también en los que carecen de ellas. Relatos como “Sin hada” y “Viaje de regreso” en *El trabajo os hará libres* así como “Sinfonía”, “El monstruo de fuego” o “El monstruo de madera” en *Juegos míos* se desarrollan en espacios imposibles, irreconocibles, y sin embargo universales, pues son el marco espacial, físico y psíquico, de la expresión de los pensamientos y sentimientos más profundos del ser humano, que podrían ocurrir en cualquier época y lugar. No en vano, como señala Thomas Pavel, “qu'est-ce que projeter un événement dans un territoire mythique, sinon le situer dans une certaine perspective, le placer à une distance confortable, l'élever sur un plan supérieur, afin qu'il soit plus aisé à contempler et à comprendre?”<sup>197</sup>.

Ya Ortega y Gasset destacó la importancia del “mostrar” dramático frente al “contar”<sup>198</sup>, además de la creación de ambientes propios fuera de la realidad<sup>199</sup> dentro de una trama construida a través de la sugerencia, esto es, la dosificación de las historias y el misterio<sup>200</sup>. No obstante, la crítica también ha hecho notar en sus primeras novelas la falta de un contexto socio-económico sólido, de modo tal que sus atmósferas no llegan a sostenerse

<sup>194</sup> GARCÍA GALIANO, Ángel. “La nueva narrativa bilbaína...”, *op. cit.*, p. 460. Cursivas en el original.

<sup>195</sup> BARTHES, Roland. “L'effet de réel”. *Communications* 11 (1968): p. 84. Cursivas nuestras.

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 88. Cursivas nuestras.

<sup>197</sup> PAVEL, Thomas. *Univers de la fiction*. París: Seuil, 1988, p. 100.

<sup>198</sup> “La esencia de lo novelesco [...] no está en lo que pasa, sino precisamente en lo que no es *pasar algo*, en el puro vivir, en el ser y el estar de los personajes, sobre todo en su conjunto o ambiente (ORTEGA Y GASSET, José. *Ideas sobre la novela*. 1925. Madrid: Revista de occidente, 1956, p. 153. Cursivas en el original).

<sup>199</sup> “La táctica del autor ha de consistir en aislar al lector de su horizonte real y aprisionarlo en un pequeño horizonte hermético e imaginario que es el ámbito interior de la novela” (*ibid.*, p. 154). Al margen de las historias, ha de construir, como hace Espido Freire, un mundo y forma de narrar propios: “Ningún horizonte, repito, es interesante por su materia. Cualquiera lo es por su *forma*, por su forma de horizonte, esto es, de cosmos o mundo completo” (*ibid.*, p. 161. Cursivas en el original).

<sup>200</sup> “La novela es un género esencialmente retardatario [...]: tiene que ser un género moroso” (*ibid.*, p. 152).

materialmente<sup>201</sup>. Sin embargo, en las dos últimas sí está más desarrollado, al abordar precisamente historias en un espacio y tiempo concretos vinculadas directamente con la Historia.

Intuimos el *effet de réel*, transcendido, en la siguiente apreciación de Vincent Jouve: “le roman structuré, transforme l'accidentel en exemplaire, la contingence en signification, les signes en symboles, le temps en histoire, l'espace en scène, la fragmentation en totalité”<sup>202</sup>. Es decir, el arte universaliza, categoriza lo individual y cotidiano, como vemos en Espido Freire, y como han defendido numerosas autoras, alejadas de los “héroes” masculinos<sup>203</sup>, y es que “le personnage du roman, singularisé par son statut narratif, se situe sur un plan supérieur”<sup>204</sup>.

Es necesario perfilar aquí algunos símbolos recurrentes que participan también en la construcción de este universo propio. Así, la escalera como intersección entre el bien y el mal la hallamos en el cuento “La escalera” (*Juegos míos*), donde tendrá un valor de ascensión o progreso hacia una meta, si bien dicha meta no siempre es ideal; también aparece en *Nos espera la noche*. Otros elementos son el aceite como esencia vital (*Diabulus in musica*, *Nos espera la noche*) frente al agua, la sangre y el fuego, relacionados con la muerte (*Diabulus in musica*, *Cuentos malvados*, “Nuestra familia” y “El monstruo de agua” en *Juegos míos*). La ventana, recurso muy empleado, alude precisamente al espacio hermético en que viven los personajes. Como para Carmen Martín Gaité<sup>205</sup>, es una metáfora del confinamiento, y sólo a través de ella se puede vislumbrar un espacio exterior de libertad, como le sucede a la protagonista de *Diabulus in musica*, que observa desde su ventana las ventanas ajenas, en tanto que espacios abiertos a otras historias: “a veces curioseaba, con las luces apagadas, en las ventanas de los vecinos. Las calles eran estrechas, y en las horas tempranas, cuando aún no se cuidaban de correr las cortinas, descubría pedazos de otros mundos”<sup>206</sup>. También lo encontramos en “El monstruo” (*Juegos míos*) o “Italiana” (*El trabajo os hará libres*). Por otra parte, las protagonistas en estos relatos son mujeres, de modo que podríamos relacionar esta división espacial con la represión social de la mujer, condenada a lo doméstico, lo invisible, lo oculto, frente al mundo social, exterior, masculino<sup>207</sup>, poniendo de plena actualidad la frase de Fray Luis

<sup>201</sup> Véanse, entre otros, CONTE, Rafael. “La imaginación y sus límites”, *ABC Cultural*, 13-11-1999, p. 14; GARCÍA POSADA, Miguel. “Del Olvido y la Muerte”, *Babelia*, 13-11-1999, p. 7; POZUELO YVANCOS, José María. “Fantasías sin cuerpo”, *op. cit.*, p. 9.

<sup>202</sup> JOUVE, Vincent. *L'effet personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 62.

<sup>203</sup> Freixas cree que para llegar a la universalidad se ha de partir de lo concreto, que contribuye a la universalidad diseñando las piezas de un puzle inabarcable que es el mundo: “todo arte es por definición singular y concreto” (FREIXAS, Laura. *Literatura y mujeres*, *op. cit.*, p. 224).

<sup>204</sup> JOUVE, Vincent. *L'effet personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 63.

<sup>205</sup> MARTÍN GAITE, Carmen. *Desde la ventana...*, *op. cit.*, p. 33.

<sup>206</sup> FREIRE, Espido. *Diabulus in musica*, *op. cit.*, p. 37.

<sup>207</sup> Bourdieu alude a estas divisiones espaciales como uno de los elementos de construcción de la dominación masculina (que estudiaremos más adelante) en estos términos: “c'est la structure de l'espace, avec l'opposition

de León “como los hombres son para lo público, así las mujeres para el encerramiento, y como es de los hombres el hablar y el salir a la luz, así de ellas el encerrarse y el encubrirse”<sup>208</sup>. Ejemplo de ello es el jardín/huerto/patio como espacio intermedio entre lo doméstico y el exterior, apreciable en los capítulos-relatos “Feigenbaum” o “El pajarillo” de *Donde siempre es octubre*, que relata la historia de la pérfida Loredana, recluida en su mansión de jardines frondosos de Pheseant Hill y en *Nos espera la noche* a través del personaje de Sibila, consagrada al jardín y sus plantas, como Natalia en *Irlanda*, y Adriana, cuyos fantasmas se congregan al otro lado del jardín. Las protagonistas de *Soria Moria* viven entre las estancias domésticas de la casa y el jardín, y la infanta Cristina tiene como único contacto con el mundo exterior su patio andaluz. Esta figura también aparece en relatos como “Sinfonía”, “El monstruo de barro” y “El monstruo de madera” en *Juegos míos*. Asimismo, el espejo es, como hemos visto y veremos, esencial en su obra, como metáfora visual de la multiplicidad de voces que en ellos habitan y que, con frecuencia, trascienden lo abstracto y toman forma en el espacio.

Tal vez esta concepción espacial obedezca al particular “punto de vista” que ofrece la literatura escrita por mujeres. Como señala Alicia Goicoechea, “creo que el espacio simbólico, donde de verdad sucede la vida de las mujeres, es el universo interior. Un universo que es físico, simbólico y teológico a la vez”<sup>209</sup>. En cuanto al espacio exterior, como el de Espido Freire,

se caracteriza porque no es solitario sino que está siempre en relación con los y las otras [...], no suele haber descripciones globales de estos espacios, sino detalles significativos vistos desde dentro, con objeto de construir una realidad parcial y afectiva y no de describirla minuciosamente en su totalidad<sup>210</sup>.

Y, como le sucede a todas sus protagonistas, desde Natalia a la princesa Cristina, “el espacio femenino [...] vive en relación; por eso está siempre poblado de presencias tanto del presente como del pasado al que está fuertemente enlazado”<sup>211</sup>. Así pues, el espacio físico en Espido Freire es una transposición del espacio psíquico opresivo. No en vano, Bourdieu sostiene que

---

entre le lieu d'assemblée ou le marché, réservés aux hommes, et la maison, réservée aux femmes, ou, à l'intérieur de celle-ci, entre la partie masculine, avec le foyer, et la partie féminine, avec l'étable, l'eau et les végétaux” (BOURDIEU, Pierre. *La domination masculine*, *op. cit.*, p. 23). El espacio exterior se convierte, pues, en el centro social y económico, reservado a los hombres, frente al hogar y especialmente la cocina, donde permanecen las mujeres.

<sup>208</sup> MARTÍN GAITE, Carmen. *Desde la ventana...*, *op. cit.*, p. 49.

<sup>209</sup> REDONDO GOICOECHEA, Alicia. “Mujer y espacio narrativo”, *op. cit.*, p. 229.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 231.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 232.

debido al hecho de que el espacio social está inscrito a la vez en las estructuras espaciales y las estructuras mentales, que son el producto de la incorporación de las primeras, el espacio es uno de los lugares donde se afirma y ejerce el poder, y sin duda en la forma más sutil, la de la violencia simbólica como violencia inadvertida<sup>212</sup>.

Así, Cristina Molina apunta a que el patriarcado es el poder de asignar espacios, no sólo en su aspecto práctico, colocando a las mujeres en lugares de sumisión, sino en su aspecto simbólico, es decir, nombrando y valorando esos espacios como “lo femenino”<sup>213</sup>. David Wiles va más allá al asumir que todos los discursos sobre la mente humana parten del espacio, como la psicología freudiana cuando habla del superyo y el inconsciente<sup>214</sup>. También muchas civilizaciones parten de configuraciones espaciales para establecer su moral: lo alto y la derecha se corresponden con el bien, lo bajo y la izquierda al mal<sup>215</sup>. Por su parte, Henri Lefebvre, en contra de Foucault en *La production de l'espace* (1984), cree que cada época está definida por una práctica espacial distinta que marca su modo de producción, de arquitectura y de crear conceptos y, en general, el pensamiento<sup>216</sup>, mientras Foucault considera que cada época se caracteriza por una *espisteme*, que es una construcción del lenguaje y el discurso.

Finalmente, no podemos eludir un aspecto importante de la atmósfera en Espido Freire que difiere de la escritura de otros españoles contemporáneos, y es su carácter misterioso, inquietante, acaso ominoso, que nos acerca al cuento de hadas cruel de Ana María Matute. No obstante, esto merece cierta reflexión. Freud distingue lo ominoso de la experiencia real de lo ominoso en literatura. Sobre el primero, Freud lo describe así:

Tomemos lo ominoso de la omnipotencia de los pensamientos, del inmediato cumplimiento de los deseos, de las fuerzas que procuran daño en secreto, del retorno de los muertos. La condición bajo la cual nace aquí el sentimiento de lo ominoso es inequívoca. Nosotros, o nuestros ancestros primitivos, consideramos alguna vez esas posibilidades como una realidad de hecho, estuvimos convencidos de la objetividad de esos procesos. Hoy ya no creemos en ello, hemos superado esos modos de pensar, pero no nos sentimos del todo seguros de estas nuevas convicciones: las antiguas perviven en nosotros y acechan la oportunidad de

---

<sup>212</sup> BOURDIEU, Pierre. *La miseria del mundo*. Madrid: Akal, 1993, p. 122. Ya desarrollaremos en el próximo capítulo el concepto de violencia simbólica.

<sup>213</sup> MOLINA, Cristina. “Género y poder desde sus metáforas. Apuntes para una topografía del patriarcado”. *Del sexo al género*. Ed. Silvia Tubert. Madrid: Cátedra, 2003, p. 140. Y sigue: “Sin dominación las mujeres serían individuos con capacidad para asignarse espacios propios y representaciones positivas (no de ausencias y carencias)” (*ibid.*, p. 139).

<sup>214</sup> WILES, David. “Place et espace du mal dans *Macbeth*”. *Le mal et ses masques. Théâtre, imaginaire, société*. Ed. Gisèle Venet. Fontenay-aux-Roses: ENS Éditions, 1997, p. 345.

<sup>215</sup> *Ibid.*

<sup>216</sup> Cit. en *ibid.*, p. 148.

corroborarse<sup>217</sup>.

En Espido Freire las árboles hablan, los muertos habitan en colegios y el tiempo camina en círculos y es que “es cierto que uno puede matar a otro por el mero deseo, que los muertos siguen viviendo y se vuelven visibles en los sitios de su anterior actividad”<sup>218</sup>. Sin embargo, lo ominoso literario tiene sus propias reglas:

El autor literario puede también crear un universo que [...] se separe del universo real por la aceptación de unos seres espirituales superiores, demonios o espíritus de difuntos. En tal caso, todo lo ominoso que habría adherido a estas figuras se disipa, en tanto constituyen las premisas de esta realidad poética [...]. Adecuamos nuestro juicio a las condiciones de esa realidad forjada por el autor y tratamos a ánimas, espíritus y espectros como si fueran existencias de pleno derecho, como nosotros mismos lo somos dentro de la realidad material<sup>219</sup>.

Por lo tanto, no hay ominosidad en las atmósferas creadas por Espido Freire pero sí un universo propio, marcado por una profunda ambigüedad que, más adelante, vincularemos con el mal. Ella misma ha afirmado que, especialmente en sus primeras novelas, “me interesaba una atmósfera muy determinada, un tanto brumosa. Ahora todos esos recursos se han disipado, pero en aquel momento se correspondían bien con una estética decadente y marchita”<sup>220</sup>. Se trata de una atmósfera más vinculada, como señala Consuelo Barrera García, con lo onírico<sup>221</sup>, donde realidad y fantasía se confunden, según veremos a propósito del estilo.

Así pues, como Faulkner, Rulfo o Celaya, crea una geografía propia marcada por el mal –el odio, la condición social, y la decadencia moral–. Pero a diferencia de Rulfo, alcanza lo trascendente y universal no a través de la historia real sino huyendo, por lo general, de las referencias concretas a un espacio o tiempo determinado con lugares inventados que, como en Faulkner, nos resultan sin embargo familiares. Como en Ana María Matute, la confrontación entre ciudad y espacio rural es intensa y, como en Faulkner, lo provinciano y rural se ve en los prejuicios, la actitud moralizante, las supersticiones sobre el destino o los elementos sobrenaturales (sobre todo en *Donde siempre es octubre* y *Nos espera la noche*). Resulta atrevido y malvado, pues expone de modo furtivo los secretos que con mayor celo ocultan las

---

<sup>217</sup> FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Vol. XVII. Buenos Aires: Amorrortu, 1992, pp. 246-247.

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 247.

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 249.

<sup>220</sup> FREIRE, Espido. “Del bien y del mal. Una entrevista con Espido Freire”. Entrevista de Christine Henseler. *Letras peninsulares* 17 (2004): p. 253. Agradecemos la amabilidad de la entrevistadora, quien tuvo a bien enviarnos una copia de su publicación.

<sup>221</sup> BARRERA GARCÍA, Consuelo. “Naturaleza, videncia y misterio...”, *op. cit.*, p. 40.

abuelas: incestos, brujerías, premoniciones o milagros<sup>222</sup>.

#### 1.2.2.5. Estructuras. La música como inspiración formal:

Espido Freire ha defendido en numerosas ocasiones la escritura de novelas como un minucioso proceso de construcción de estructuras que trasciende la mera inspiración:

Hasta que mi historia no esté perfectamente trazada en mi cabeza no empiezo [a escribir] [...]. Hay una división bastante grande entre los que consideran el arte como inspiración, y quienes lo consideramos un estímulo inicial para ser trabajado. [...] no se escribe con el corazón, se escribe principalmente con la mente y con la distancia, con la empatía y con todo lo que hemos ido haciendo antes<sup>223</sup>.

Ya hemos visto, en términos de Bajtín, el carácter “polifónico” y “contrapuntístico” de las perspectivas múltiples en Espido Freire, el juego de espejos malvados que se multiplica en el tiempo y en el espacio y la “orquestración” de las tramas en la compleja red narrativa. Pero la influencia musical va más allá, y condiciona también las estructuras compositivas de las novelas de Espido Freire. Así lo explicita en su último ensayo:

Quizás debido a mi formación musical, concibo la creación de proyectos y de ideas como composiciones musicales, con sus silencios, sus cadencias, sus *da capo* y repeticiones de temas. Una obra musical no puede idearse sin manejar perfectamente el uso del silencio, la respiración de la voz y los instrumentos.

De alguna manera, el silencio no oculta únicamente hechos: el silencio, al igual que las palabras, traza de manera misteriosa los límites de un tiempo, de una tierra nebulosa que no termina de emerger de la memoria<sup>224</sup>.

Aunque no pretendemos transponer parámetros de análisis musical al análisis de sus obras, resulta esencial detectar cómo se reflejan las huellas musicales señaladas por su autora en las estructuras narrativas<sup>225</sup>.

---

<sup>222</sup> FAULKNER, William. *El ruido y la furia*. 1929. Ed. María Eugenia Díaz Sánchez. Madrid: Cátedra, 1995, p. 18.

<sup>223</sup> FREIRE, Espido. “Entrevista a Espido Freire”. Entrevista de Paula Arenas. *Prensa cuatro*, 3-12-2003. En línea: [http://www.espidofreire.com/entr\\_nosesperalanoche.htm](http://www.espidofreire.com/entr_nosesperalanoche.htm) (revisado el 5 de mayo de 2016).

<sup>224</sup> FREIRE, Espido. *Para vos nací, op. cit.*, p. 79. Cursivas en el original.

<sup>225</sup> Reiteramos que carece de sentido intentar aplicar de manera estricta las formas musicales a la literatura y

Sin duda, el armazón general de sus novelas juega con frecuencia al *da capo*. *Irlanda*, originalmente un cuento, comienza con la muerte de Sagrario, su funeral en la iglesia y las flores sobre su tumba que luego desaparecerán, y termina con el asesinato de Irlanda a manos de su prima Natalia (que también mató, como sabremos al final, a su hermana Sagrario) y las visitas de Natalia al cementerio<sup>226</sup>. La estructura es más lineal que en el resto de su producción novelística, que evolucionará del *da capo* a una compleja estructura cíclica. Cuenta con doce capítulos sin título desarrollados de manera cronológica pero con frecuentes analepsis homodieéticas repetitivas completivas que rememoran las palabras de Sagrario y los instantes previos a su muerte hasta la revelación final: Natalia la mató. Cada una de esas analepsis aporta matices nuevos que cobran sentido al final<sup>227</sup>. El silencio, las paelipsis, forman parte de la construcción formal. No en vano, Espido Freire afirma que

en mis cuentos aparecen con frecuencia personas enamoradas del silencio, o atrapadas en el silencio. Surgen de vez en cuando otras condenadas por sus palabras, mareadas y marcadas por ellas. Niñas que no conocen las leyes de los mayores. Hablan de lo que no deben. Y de lo que deben hablar, callan<sup>228</sup>.

Y estos silencios también construyen la estructura novelística, pues “toda escritora sabe que parte del encanto de sus historias está en mantener el misterio”<sup>229</sup>.

La estructura en relatos (algunos independientes) de *Donde siempre es octubre*, que progresivamente se van entrelazando como capítulos de novela, supone un paso necesario entre el “entrenamiento” técnico del relato que cultivó en sus primeros años<sup>230</sup> e *Irlanda*. No en vano, *Donde siempre es octubre* fue su primera novela escrita, aunque publicada con posterioridad.

viceversa, ya que los códigos y recursos son distintos. Sin embargo, sí creemos interesante analizar las concomitancias existentes entre ambas en el caso de Espido Freire, máxime cuando la propia autora ha reconocido su influencia. Por ello, advertimos del sentido amplio en el que utilizaremos los términos musicales.

<sup>226</sup> Comienza así: “Sagrario murió en mayo, después de tantos sufrimientos, y tuvo un entierro en el que la iglesia se abarrotó. Hubo muchas flores sobre su tumba en la primera semana, y luego nada ya” (FREIRE, Espido. *Irlanda*. Barcelona: Planeta, 1999, p. 7) y, casi al final: “A Irlanda le construimos una fosa con una cruz y una piedra de mármol blanco. Tuvo un entierro en el que la iglesia se abarrotó, muchas flores sobre su tumba y luego ya nada” (*ibid.*, p. 183).

<sup>227</sup> Los recuerdos y las palabras obsesivas de Sagrario se repiten en múltiples ocasiones. Los momentos inmediatos a su muerte aparecen en *ibid.*, pp. 27, 46 y 173.

<sup>228</sup> FREIRE, Espido. *Para vos nació...*, *op. cit.*, p. 78.

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 260.

<sup>230</sup> FREIRE, Espido. “El cuento”. Conferencia a cargo de Espido Freire en la Universidad Complutense de Madrid dentro del ciclo *Escritores en la biblioteca*, organizado por el Foro Complutense de la Fundación General de la Universidad Complutense de Madrid y presentado por Ángel García Galiano. 22-1-2009. En línea: <http://www.youtube.com/watch?v=eZ9vfMIQwxY> (revisado el 5 de mayo de 2016). Pese a tener esa percepción inicial, a la luz de su producción de cuentos y de sus propias afirmaciones, podemos decir que el cuento en Espido Freire tiene plena autonomía, a diferencia de otros autores, que lo conciben como un simple boceto de la novela. Sin embargo, tal como hemos visto, existen importantes concomitancias entre ambos géneros en el caso de Espido Freire.



Algunos de los veinticinco relatos-capítulos son de transición, otros de lectura independiente, pero todos configuran una “colmena” de relatos y personajes (ochenta y seis) que pululan en la novela, frente al reducido número de personajes de *Irlanda*. Aquí la estructura *da capo* es menos evidente, pero la destrucción por fuego de la ambiciosa Oilea y la huida de Delian, el violoncelista, evocan epopeyas homéricas que tal vez permitan asentar una nueva Troya donde repetir el ciclo de destrucción y muerte. En tanto que forma musical, podríamos relacionarlo con un tema con variaciones, donde el tema sería el mal de cada uno de sus personajes (pensamientos ocultos malvados y vacío existencial) y las variaciones cada uno de los capítulos-relatos que abordan la particular forma de mal ejercida por sus personajes. Por otro lado, la manera en la que las historias están urdidas, todas ellas con un peso narrativo semejante y al mismo nivel, recuerda la polifonía contrapuntística, que tiene en la fuga su máxima expresión.

*Melocotones helados* supone un notable progreso en la construcción de estructuras, también musicales. La propia Espido Freire ha reconocido la especial relevancia de las formas musicales en esta novela<sup>231</sup>. Cabe apuntar no ya a un *da capo* sino a una forma sonata cíclica dividida aquí en diez movimientos-capítulos además de una introducción u “obertura” y una *coda* final (epílogo). Los temas expuestos y desarrollados de forma libre a lo largo de los movimientos-capítulos se reexponen al final de la novela. Tanto la obertura-introducción como la *coda*-epílogo tienen el papel narrativo de ser un marco universal, atemporal, de las historias concretas que se narraran. La obertura-introducción, además de constituir un opúsculo sobre el “arte” de matar, perfila ya el tema A y el tema B de esta sonata: la muerte y el olvido, ambos interrelacionados pues el olvido es otra forma de muerte, de asesinato:

Existen muchos modos de matar a una persona y escapar sin culpa: es fácil deslizar una seta venenosa entre un plato de inofensivos hongos. Con los ancianos y los niños, fingir una confusión con los medicamentos no ofrece problemas. Se puede conseguir un coche y, tras atropellar a la víctima, darse a la fuga. Si se cuenta con tiempo y crueldad, es posible seducirla con engaños, asesinarla mediante puñal o bala en un lugar tranquilo, y deshacerse luego del cadáver. Cuando no se desean manchas en las manos propias, no hay más que salir a la calle y sobornar a alguien con menos escrúpulos y menos dinero. Existen sofisticados métodos químicos, brujería, envenenamientos progresivos, palizas por sorpresa o falsos atracos que finalizan en tragedias.

---

<sup>231</sup> Nos referimos a una larga conversación producida tras la conferencia “El mal en mi obra” a cargo de Espido Freire, que organizamos y presentamos en el Colegio de España de París el 20 de mayo de 2015. Ella aludió a la importancia del silencio materializado en el espacio físico existente entre los fragmentos de cada capítulo.

Existe también una forma antigua y sencilla: la expulsión de la persona odiada de la comunidad, el olvido de su nombre. Durante algún tiempo el recuerdo aún perdura, pero los días pasan y dejan una capa de polvo que ya no se levanta. Todo el pueblo se esfuerza en dejar atrás lo sucedido con los puños apretados y la voluntad decidida, y poco a poco, el nombre se pierde, los hechos se falsean y se alejan, hasta que definitivamente, llega el olvido.

Llega la muerte<sup>232</sup>.

Distinguimos en el incipit el uso musical de la anáfora como elemento articulador de “motivos” (en este caso las diferentes formas de matar a una persona) que curiosamente recuerda el inicio de *La tempestad* de Juan Manuel de Prada, cuya novela obtuvo, como dijimos, el Premio Planeta dos años antes de *Melocotones helados*<sup>233</sup>. Se recopilan aquí algunas de las muertes que encontraremos en la narrativa de Espido Freire: envenenamientos progresivos (*La flor del norte*), tiempo y crueldad que seduce mediante engaños (*Irlanda, Donde siempre es octubre, Soria Moria*) además de “falsos atracos que finalizan en tragedias”, como le sucede aquí a Elsa pequeña, además de la omnipresencia del olvido, eje de toda la novela, y que se asimila a la muerte. La *coda*-epílogo, que funciona como cierre discursivo<sup>234</sup>, condensa al máximo ambos temas y cierra las puertas de esta catedral:

Existen infinitos modos de matar a una persona. Muchos de ellos son fáciles. Existe el olvido, llega la muerte. Se olvida todos los días, y los muertos son discretos. No regresan de la muerte. Ni del olvido. Olvidaron a Elsa tantas veces, tanta gente. A tantas Elsas. Simplemente, pasó su tiempo, continuó la vida y su lugar fue ocupado por otras cosas, por otras personas.

Hubiera sido inútil buscar culpables<sup>235</sup>.

Por otro lado, los movimientos-capítulos están compuestos por secuencias que se unen a

---

<sup>232</sup> FREIRE, Espido. *Melocotones helados*, *op. cit.*, pp. 9-10.

<sup>233</sup> “Es difícil y obscuro soslayar la mirada de un hombre que se desangra hasta morir [...]. Es difícil y laborioso asistir a la agonía de un hombre anónimo [...]. Es difícil y desazonante contemplar cómo se desangra un hombre sobre una calle nevada e intentar traducir las blasfemias extranjeras [...]. Es difícil e ingrato presenciar el derramamiento de una sangre que se escapa del pecho y no disponer de un algodón para restañarla [...]. Es difícil y desesperanzador escuchar los estertores de un hombre que va a expirar en mitad de una calle desierta [...]. Es difícil y fatídico tropezarse con un asesino en una ciudad abandonada de Dios y de los hombres” (PRADA, Juan Manuel. *La tempestad*. Barcelona: Planeta, 1997, pp. 11-12).

<sup>234</sup> Véase KUNZ, Marco. *El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*. Madrid: Gredos, 1997. En esta obra analiza los distintos recursos narrativos para transmitir la sensación de fin. Enumera hasta cinco, entre los que destacamos el desenlace (la resolución de las tramas planteadas) y el cierre (final discursivo del texto), que es lo que aquí nos ocupa, aunque no podemos obviar la hermosa imagen del desenlace, cuando Elsa grande abandona el museo en el que ha contemplado un retrato que le recuerda a su doble, Elsa pequeña, y las luces se apagan a su paso pues el museo, como la novela, “cierra” sus puertas.

<sup>235</sup> FREIRE, Espido. *Melocotones helados*, *op. cit.*, p. 328.

veces a través de frases sueltas, a modo de “puentes” y “pasos modulantes”, como sucede en música. Cada personaje tiene su propia historia, su “tonalidad”, y éstas se entrecruzan, sean o no “tonos vecinos”, es decir, próximos entre sí, en tiempo y/o espacio: Esteban, las tres Elsas, Antonia, Miguel y Carlos, César, la tata... Si *Donde siempre es octubre* empleaba los relatos como modo de entretejer historias, aquí son esos “pasos modulantes” los que transportan de una “tonalidad” a otra y continúan las “cadencias” finales de cada sección, que se abre a una nueva. Y un aspecto esencial en las cadencias, esto es, el reposo momentáneo del discurso musical/narrativo, es el silencio que, como hemos visto, “traza de manera misteriosa los límites de un tiempo” y le permite así viajar en el tiempo y en el espacio sin que el lector sienta vértigo.

En el caso de *Diabulus in musica*, la estructura es claramente circular, pero su composición fragmentaria desdibuja las estructuras formales tradicionales. Comienza *in media res*, cuando Balder viene a por la protagonista, y termina del mismo modo<sup>236</sup>, repitiendo la escena con escasas variaciones<sup>237</sup>, aunque la “reexposición” condensa la información. Toda la novela es una analepsis completa<sup>238</sup> que reconstruye el tiempo desde su adolescencia hasta su suicidio y su eterno vagar por un colegio. La estructura narrativa cíclica se convierte así en un reflejo del propio destino de los personajes: Balder y ella, juntos de adolescentes y, tras la muerte, juntos por la eternidad. La narración es aquí más fragmentaria que nunca, demasiado para algunos<sup>239</sup>, pues se mezclan historias que no llegan a adquirir consistencia, tal vez debido al reflejo de la propia angustia del personaje y/o a un error de construcción.

<sup>236</sup> “Cuando Balder vino a pedirme cuentas yo aún aguardaba desvelada entre los brazos de Christopher [...]. Cerré los ojos, y apreté los párpados para alejarlo, pero cuando los abrí de nuevo él ya se encontraba en la habitación, envuelto en las sombras del recoveco junto a la ventana [...]. Luego, con un tirón, extrajo las manos de mi busto y me mostró lo que buscaba; era mi corazón, o tal vez mi hígado, y lo apretó hasta reducirlo a un polvo seco” (FREIRE, Espido. *Diabulus in musica*, op. cit., pp. 13-14). Y casi al final: “Cuando Balder apareció, arropado entre sombras, en aquel hueco extraño que era la ventana, yo aún aguardaba, despierta, en el sudario de mis sábanas. Cerré los ojos, con la esperanza de encontrar aún un poco más de tiempo, de mantenerle alejado un momento más, pero cuando los abrí de nuevo él ya había entrado en la habitación [...]. Entonces las manos gélidas de Balder buscaron en mi corazón y me atravesaron el pecho. Con una sonrisa, con la expresión satisfecha de quien cobra una deuda, lo destrozó, y con el polvo rojizo que cayó sobre la alfombra se escaparon mis recuerdos” (*ibid.*, p. 184).

<sup>237</sup> La única diferencia sustancial, que no hemos recogido en las anteriores fragmentos, es el diálogo entre Balder/ Mikel y la protagonista. En la exposición encontramos esta versión:

“- Ya no me quieres –dijo, y no cometí el error de confundir sus palabras con una pregunta.

- Me das miedo –respondí, frotándome los brazos desnudos y ateridos.

- Desaparece. Como el frío. Llegas a olvidarte de él.

[...].

- ¿Y ahora? –pregunté.

- Ahora nada. El tiempo. Todo el tiempo del mundo” (*ibid.*, p. 15).

Sin embargo, en la “reexposición” los papeles parecen invertidos en un posible juego de espejos, el cazador cazado, aunque los papeles ahora resultan confusos y permanece la oscura eternidad.

“- Tengo miedo –dije.

- Llegarás a olvidarte de él –contestó él, con una expresión de desdén petrificada en su rostro–. Como del frío.

Como de tantas otras cosas. Ahora sólo hay tiempo. Todo el tiempo del mundo” (*ibid.*, 185).

<sup>238</sup> GENETTE, Gérard. *Discours du récit*, op cit., p. 101.

<sup>239</sup> Véanse las críticas recogidas al inicio de la sección.

Como su antecesora en la “Trilogía de las ciudades”, *Nos espera la noche* aglutina un gran número de personajes, hasta setenta y nueve, de los que eliminó treinta. Sólo la atmósfera las une, pues las historias planteadas y los personajes son distintos, salvo alguna alusión a Oilea y a Vincavec. Su estructura original, semejante a la de *Donde siempre es octubre*, también experimentó importantes transformaciones:

Hace años fui superponiendo historias y entretejiendo hasta veintidós narraciones independientes. Cuando terminé el relato estaba bastante satisfecha, pero me salió una novela altamente experimental, muy fragmentada. Al revisarla, el texto ha perdido radicalidad, pero ha ganado en fondo<sup>240</sup>.

El resultado es una novela de personajes dividida en cinco secciones cuyos títulos aluden a algunos de los más importantes (Bilawal, Sibila, Thonolan, Deagad y Robin). Todos ellos habitan en un espacio, como Oilea, hermético y peligroso: Gyomaendrod. De nuevo, los personajes están avocados a un final trágico, en muchos casos mortal. Del mismo modo que en una fuga, cada uno de los elementos cumple una función en el proceso de construcción de la tragedia, que ha de ser necesaria. Se introducen malos augurios desde el inicio, como la llegada a finales de febrero del saludador con su inocente hija Camila<sup>241</sup>, que termina asfixiada por la jaula asesina del perverso Reason Sverker. También la madre de Bilawal le dice que no entre en casa con espuelas pues “trae mala suerte”<sup>242</sup>. Otro presagio de muerte es la presencia de un arzel entre los caballos de los Pozbipieta. Camila le anuncia a Lautaro que ha de matarlo pero lo dejan con vida y Adam Dianordia decide adquirirlo; cuando el también inocente Lautaro se lo lleve éste morirá.

*Soria Moria* posee una clara estructura cíclica, un *continuum* vital que, como hemos visto, tiene relación con la concepción del tiempo estoica que encontramos ya en la cita inicial de Marco Aurelio. No en vano, estamos en las Islas Canarias, donde la oscilación térmica es mínima entre estaciones y el tiempo fluye sin apenas cambios. Consta de seis capítulos sin título, de los cuales el primero podemos considerarlo como un proemio *in media res*. A su vez, cada capítulo está dividido en subsecciones espaciadas del resto. En el proemio se nos introduce sin transiciones en el campo de batalla de la Primera Guerra Mundial, en el verano de 1914, a través de una carta de Scott, el primo de Isabella, que estuvo enamorado de su amiga Dolores y

---

<sup>240</sup> PANIAGUA, Antonio. “Espido Freire publica *Nos espera la noche*, una novela que evoca los cuentos de hadas”, *El Norte de Castilla*, Valladolid. 22-10-2003.

<sup>241</sup> FREIRE, Espido. *Nos espera la noche*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 18.

ahora vive en las trincheras. A continuación, los capítulos se ordenan en sentido cíclico. Así, el segundo capítulo (en realidad el primero si consideramos el primero como proemio) recoge una conversación entre Isabella y Dolores en el verano de 1936 sobre el fallecido Scott y el devenir de sus vidas que prosigue en la última sección, completando así el círculo<sup>243</sup>. Entre medias se suceden las principales tramas narrativas que marcan sus vidas en la adolescencia. Así, los capítulos tercero, cuarto y quinto narran cronológicamente la acción novelística, desde el verano de 1913 hasta el verano de 1914, justo antes de la guerra. Hay por tanto un lapso de tiempo de veintidós años entre los capítulos segundo y sexto y el grueso de la novela. Pero la vida y las historias continúan, se repiten. Dolores ha crecido y se convierte en una réplica de su madre y una nueva guerra está en camino, aunque esa es ya otra (acaso la misma) historia. Sus protagonistas adolescentes, como Natalia, juegan con el silencio, que utilizan en su propio beneficio para ocultar sus intenciones malvadas.

Su última novela, *La flor del norte*, es un nuevo ejercicio de introspección existencial de estructura cíclica, marcada por un tiempo y destino caprichosos, repetitivos, que se reflejan en su estructura. En su novela más larga hasta la fecha (trescientas cincuenta y tres páginas más ocho páginas de anexos con la reseña de los personajes históricos) Marco Aurelio y su pensamiento sobre la existencia en el tiempo abren de nuevo la novela:

Aunque debieras vivir tres mil años y otras tantas veces diez mil, recuerda no obstante que nadie pierde otra vida que la que vive ni vive otra que la que pierde. En consecuencia, lo más largo y lo más corto confluyen en un mismo punto. El presente, en realidad, es igual para todos, lo que se pierde es también igual, y lo que los separa es, evidentemente, un simple instante. Luego ni el pasado ni el futuro se podría perder, porque lo que no se tiene, ¿cómo podrían arrebatárnoslo?<sup>244</sup>

Y es que “la vida de los hombres transcurre, por lo habitual, de la manera más monótona. Los hijos suceden a sus padres en sus oficios y puestos, y los días, los meses y los años giran y se repiten, siempre en hilera, la noche y la luz. Nada cambia, y al final, llega la muerte”<sup>245</sup>. La estructura refleja esta misma idea reiterativa o *leitmotiv*. Consta de tres partes de dimensiones parecidas. La primera (pp. 7-131) comienza con su vida en Sevilla en 1262, el mismo año de su omnipresente muerte. Se subdivide en ocho capítulos que, salvo ciertas pinceladas sobre su vida

---

<sup>243</sup> “- Entonces, eso es lo que le ocurrió –dijo Dolores, con la voz entrecortada.

- Eso es lo que le ocurrió –repitió Isabella” (FREIRE, Espido. *Soria Moria*. Sevilla: Algaida, 2007, p. 25). Y retoma en el inicio de la última sección: “Eso es lo que le ocurrió –repitió Dolores” (*ibid.*, p. 255).

<sup>244</sup> MARCO AURELIO. *Meditaciones*, *op. cit.*, pp. 35-36.

<sup>245</sup> FREIRE, Espido. *La flor del norte*, *op. cit.*, p. 330.

en la corte de Castilla, suponen una introspección al pasado, a su vida en Noruega y los diferentes miembros de su familia. Precisamente ellos sirven de título a casi todos los capítulos (“La abuela Inga”, “Mi bisabuelo, el rey Sverre”, “Mi abuelo Haakon III”, “Mi madre la reina”, “Mi hermana Cecilia”, “Mi hermano Sigurd”). La segunda parte (pp. 133-261) narra su vida justo antes del abandonar Noruega, los preparativos y su posterior viaje hasta Sevilla, los desposorios y los primeros encuentros castellanos. No está subdividido en capítulos sino en fragmentos que comienzan por una breve crónica histórica del viaje, idealizada, y su posterior desarrollo novelado en primera persona que muestra la cruda realidad. La tercera parte (pp. 265-353) nos devuelve a Sevilla y el año 1262. Emplea los mismos títulos que en la primera parte para cada capítulo, salvo uno nuevo que se incorpora en mitad del desarrollo (“No”). Sin embargo en esta ocasión se centra en su vida castellana, si bien recorre de nuevo su vida en Noruega descubriéndonos, ahora sí sin tapujos, sus sentimientos y secretos mejor guardados y, como ella, conocemos al fin la razón de la decadencia física y anímica que sufre. Por lo tanto, pese a que la tercera parte supone una vuelta a la primera, la perspectiva con la que la protagonista contempla y cuenta su vida dan un giro absoluto a lo narrado anteriormente. Las dos primeras partes resultan casi asépticas en contraste con la pasión de la segunda. En esta última parte, especialmente en las páginas finales, descubrimos a un personaje plenamente vivo, real, con aristas y profundas contradicciones, que trastocan nuestra visión previa, como en *Irlanda*. Pero aquí el planteamiento y desarrollo son más complejos, reflejo de la evolución técnica de la autora. Otros aspectos novedosos en la estructura de la novela, que muestran el *continuum* de tiempo, es el enlace que hace de algunos capítulos, introducidos con una frase final en el capítulo anterior que sigue en el siguiente. Así sucede con “La abuela Inga” en la primera parte o “Mi bisabuelo, el rey Sverre” y “Mi hermana Cecilia” en la segunda parte. Además, se deslizan numerosas frases y situaciones que se repiten en diferentes momentos de la novela, de modo que el tiempo juega caprichoso y “lo más largo y lo más corto confluyen en un mismo punto”. Tal vez, como sabremos al final, esto se deba al veneno suministrado: “algo de verdad debe de haber en que el mercurio vacía el cerebro, porque soy una nuez hueca, que piensa con pausas entre las frases, que regresa una y otra vez a la misma idea”<sup>246</sup>. De este modo, recuerda en repetidas ocasiones la reticencia de su hermano a casarla (pp. 146, 344 y 346), los consejos de su padre y de su madre sobre a qué infante debe elegir (pp. 174-175, 232, 237 y 326) y su primera conversación con el infante don Felipe (pp. 43 y 240), así como la imagen de una vaca lista para el sacrificio en la que se ve a ella misma (pp. 12, 43, 240-241 y 352). A su mente vuelve con amargura la cruel despedida de Ivar, su consejero y, como sabremos al final,

---

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 300.

su amante (pp. 250 y 348-350), por el que llora sinceramente su muerte (pp. 254 y 349). Recuerda también a la cruel Violante, que dice considerarla su hermana (pp. 23 y 227). Tampoco obvia su propia crueldad cuando reflexiona sobre el momento en el que dejó morir a un condenado simplemente para complacer a su madre (pp. 49 y 334). Pero no es tiempo aún de desarrollar el principio activo de la crueldad, esto es, el mal.

#### 1.2.2.6. Entre realidad y fantasía. Algunas propuestas estilísticas:

Ya hemos visto cómo la generación anterior a Espido Freire intentó despojarse del costumbrismo urbano y el neorrealismo de la Generación Kronen. Los autores buscaron la universalidad a partir de territorios imaginarios pero profundamente españoles como el Madrid de Landero, la Celama de Mateo Díez, la Mágina de Muñoz Molina, las Alpujarras de Talens o la Umbría de Sánchez-Ostiz<sup>247</sup>. Sin embargo, algunos escritores nos remiten a mundos marcados por la fantasía o la realidad más ambigua como la siempre presente Ana María Matute, Agustín Cerezales, Gustavo Martín Garzo, José María Merino o Cristina Fernández Cubas. En este terrero de ambigüedad de espacios, personajes y tramas, se sitúa el estilo de Espido Freire. Aunque perteneciente por edad a la Generación X (nacidos entre 1963 y 1976), su estilo se aleja del neorrealismo de autores como Jose Ángel Mañas o Ray Loriga. La propia Espido Freire ha dicho: “Yo con los nuevos narradores tengo poco en común, salvo la edad [...]. Mi idea de la literatura es otra, va por otro lado, distinta a ese realismo tan urbano y todo lo que parece caracterizarles”<sup>248</sup>. En otras ocasiones ha criticado ese “realismo urbano” pues “se centra todo en lo inmediato. Y esa no es mi postura frente a la literatura. No lo es cuando escribo, no lo es tampoco cuando leo”<sup>249</sup>. Montserrat Linares indica que “Espido Freire develops an alternative to the Neorealist novel of her Generation X contemporaries through her use of the imaginary, creating narrative universes of great lyrical and emotional intensity in which, among references to legends, myths and ghosts, females protagonists search for their identity”<sup>250</sup>. Beatriz Villarino Martínez habla de “realismo mágico” en su obra debido a la

indagación psicológica en sus personajes alternando consciente con subconsciente; es una restauración de la realidad según la imaginación [...] mezclando realidad y sueño, vida y

<sup>247</sup> GARCÍA GALIANO, Ángel. *El fin de la sospecha...*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>248</sup> MORENO, Sebastián. “Début brillante de Espido Freire”, *Tiempo*, 13-4-1998.

<sup>249</sup> FREIRE, Espido. “Entrevista a Espido Freire”, *op. cit.*

<sup>250</sup> LINARES, Montserrat. “Fragmented Identities: The Narrative World of Espido Freire”. *Women in the Spanish Novel Today*. Eds. Kyra Kietrys y Montserrat Linares. Jefferson N.C.: McFarland, 2009, p. 206.

muerte para afirmar y negar al mismo tiempo la consistencia de la realidad, manifestando la ambigüedad de las cosas, del mundo, del hombre<sup>251</sup>.

Sin embargo, su obra se aleja en temas, tratamiento y estilo de la de aquellos a quienes se les ha aplicado propiamente este término. Por tanto, pese a los convincentes argumentos de Villarino, preferimos explorar nuevas vías estilísticas. Debemos, pues, ahondar en los terrenos de lo imaginario en Espido Freire.

En primer lugar, es necesario precisar que, salvo algunos elementos autobiográficos como su experiencia musical o la idea de la muerte y el suicidio, que experimentó durante su adolescencia enferma de bulimia y que vemos en *Diabulus in musica* y en los cuentos “Sinfonía” o “El monstruo de madera” (*Juegos míos*), Espido Freire trabaja a partir de abstracciones y no de historias reales, autobiográficas o no<sup>252</sup>. Y es que, como ha defendido en numerosas ocasiones, la literatura no parte de la realidad sino que la supera, y esto se relaciona con el poder creador de la imaginación<sup>253</sup>. Ya dijimos que, según Bachelard, la imaginación “est la faculté de former des images qui dépassent la réalité, qui *chantent* la réalité”<sup>254</sup> de manera que la imagen de las cosas nos viene antes por la imaginación y el sueño que por la imagen real<sup>255</sup>. También D'Anuzzio sostiene que “les événements les plus riches arrivent en nous bien avant que l'âme s'en aperçoive. Et, quand nous commençons à ouvrir les yeux sur le visible, déjà nous étions longtemps adhérents à l'invisible”<sup>256</sup>, ya que “l'*imaginaire* ne trouve pas ses racines profondes et nourricières dans les *images*; il a d'abord besoin d'une *présence* plus prochaine, plus enveloppante, plus matérielle. La réalité imaginaire s'évoque avant de se décrire”<sup>257</sup>. Para Bachelard la imaginación se desarrolla en dos ejes claramente diferenciados. Por un lado, encontramos la novedad, esto es, los estímulos externos<sup>258</sup>. Y, en segundo lugar, las fuerzas

<sup>251</sup> VILLARINO MARTÍNEZ, Beatriz. “Trayectoria narrativa de Espido Freire”, *op. cit.*

<sup>252</sup> Ya Virginia Woolf rechazó la literatura autobiográfica presente entre algunas escritoras: “el impulso hacia la autobiografía quizá ya se haya consumido. Quizá ahora la mujer está empezando a utilizar la escritura como un arte, no como un medio de autoexpresión” (WOOLF, Virginia. *Una habitación propia*, *op. cit.*, p. 110). Y es que “el estado de leer, [de escribir] consiste en la eliminación completa del ego” (cit. en GASCÓN-VERA, Elena. “To be or not to be: La ansiedad de la androgenia en Virginia Woolf”. *Clepsydra* 1 (2002): pp. 104-105), afirma Woolf en una de sus cartas.

<sup>253</sup> “Nunca he creído en la literatura como terapia; para mí, sin un fundamento artístico, de nada sirve contar historias, o, al menos, no serán historias que perduren a lo largo de los años, las lenguas y los países. La literatura detecta miedos, les pone nombres, los transforma en personajes y en tramas” (FREIRE, Espido. *Para vos nací...*, *op. cit.*, p. 96). De manera que “los escritores principiantes, al igual que los consagrados, no aportan nada al mundo si no abandonan su necesidad de hablar de ellos mismos y recuerdan que los lectores los esperan” (*ibid.*, p. 101).

<sup>254</sup> BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves*, *op. cit.*, p. 23. Cursivas en el original.

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>256</sup> Cit. en *ibid.*, p. 24.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 164. Cursivas en el original.

<sup>258</sup> “Elles s'amuse du pittoresque, de la variété, de l'événement inattendu. L'imagination qu'elles animent a toujours un printemps à décrire. Dans la nature, loin de nous, déjà vivantes, elles produisent des fleurs” (*ibid.*,



internas, provenientes de nosotros mismos: “Les autres forces imaginantes creusent le fond de l'être; elles veulent trouver dans l'être, à la fois, le primitif et l'éternel”<sup>259</sup>, esto es, estímulos interiores. Nos interesa especialmente este segundo aspecto, pues creemos que es el predominante en Espido Freire (es posible que las fuerzas exteriores no sean más que una proyección de las interiores, de nuestra mirada parcial). Así, su obra radicaría en imágenes interiores del propio yo, transfiguradas y proyectadas; los múltiples rostros del mal, de *su* mal, pero que podría ser el de cualquiera de nosotros, pues es precisamente ese elemento “primitivo”, común a los seres humanos –acaso de la naturaleza entera– lo que, en Espido Freire, permite la trascendencia, lo “eterno”. Sin embargo, esto supone adelantarnos a aspectos que abordaremos en el próximo capítulo, aunque resulta inevitable perfilarlos desde estas primeras páginas. Podemos indicar ya una lucha “fraternal”, un choque necesario de contrarios que se funden en un “abrazo trágico”<sup>260</sup>, lo eterno y lo contingente, el bien y el mal<sup>261</sup>. Por eso, se hace necesario, como en Ibsen, conciliar lo abstracto y lo concreto, el mundo interno y el externo mediante el simbolismo<sup>262</sup>. Y ese simbolismo, en el caso de sus primeras obras, nos acerca en texturas y ambientes a la pintura prerrafaelita como ella misma ha afirmado:

creo que intentaba recoger tradiciones y renovarlas, como hacían aquellos artistas, apoyándome como ellos en mitos y en iconografía antigua; por otra parte, me interesaba una atmósfera muy determinada, un tanto brumosa, y sentía pasión por el detalle. Ahora todos esos recursos se han disipado, pero en aquel momento se correspondían bien con una estética decadente y marchita<sup>263</sup>.

Proserpina y Plutón en *Diabulus in musica* o la referencia indirecta a Ariadna abandonada por Teseo en el personaje de Adriana en *Nos espera la noche*, que se retomará en el cuento “El monstruo de madera” (*Juegos míos*), apuntan además a una clara simbología de la dominación masculina. La iconografía que se dibuja en sus obras, con laberintos intrincados y urnas de cristal claustrofóbicas invisibles pero perceptibles, apunta a esta atmósfera “brumosa”, “decadente” y “marchita” que ya hemos definido y que veremos claramente en casi todas sus novelas y, especialmente, en *Donde siempre es octubre*, cuya portada, a instancias de la propia autora, reproduce la *Venus Verticordia* del prerrafaelita Dante Gabriel Rossetti, además de haber

---

p. 1).

<sup>259</sup> *Ibid.*

<sup>260</sup> UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida, op. cit.*, p. 139.

<sup>261</sup> Deseamos dejar aclaro de antemano que no pretendemos equiparar eternidad a bien y contingencia a mal.

<sup>262</sup> IBSEN, Henrik. *Nora o Una casa de muñecas. El pato salvaje*. 1879, 1884. Ed. Luis Ángel García Melero. Madrid: Club Internacional del Libro, 1983, p. 9.

<sup>263</sup> FREIRE, Espido. “Del bien y del mal...”, *op. cit.*, p. 253.

sugerido para *Irlanda* un cuadro de Sandys que finalmente fue descartado por la editorial para desgracia de la autora<sup>264</sup>. Tampoco obviamos el cuadro *San Jorge y el dragón* del pintor del Quattrocento Paolo Uccello –famoso por su preciosismo “prerrafaelita” *avant la lettre*– que aparece además como elemento interdiscursivo en *Diabulus in musica*. Sin embargo, se aprecia una evolución en su estilo, especialmente en *Soria Moria* y *La flor del norte*, más alejadas de esta estética decadente pero que mantienen su apuesta por el mal como motor narrativo. La disipación de los recursos antes mencionados ha dado lugar

a una mayor concisión: la atmósfera ya no se describe, sino que se sugiere a través del diálogo o del comportamiento del personaje. A una precisión mayor: me extendo menos, y por lo tanto he de nombrar, no extenderme. A una mayor ambigüedad en la catadura de los personajes<sup>265</sup>.

Ya estudiaremos algunos de los diálogos de maldad corrosiva en *Soria Moria* y *La flor del norte*, si bien la importancia de las palabras dichas y no dichas en las escenas es fundamental desde *Irlanda*.

Debe ser cierto, pues, que la literatura supera a la realidad. Tal vez nos encontremos ante un platonismo invertido. El filósofo nos concibió como seres expulsados de una realidad superior, inteligible, caídos en un mundo de sombras y apariencias que tomamos por la auténtica realidad. Rilke nos ve también sumergidos en un engaño y postula una realidad superior de orden inteligible, contemplable; la creación de esta realidad es en nuestro poeta obra del hombre, no un regalo divino perdido<sup>266</sup>. Y tal vez es esa pérdida del paraíso y el intento imposible y asumido de reconstruirlo lo que subyace en cada uno de los complejos espacios imaginarios o “castillos exteriores”<sup>267</sup> de Espido Freire: niñas que no desean crecer, que crean sus propias reglas, adultos nostálgicos o despiadados que anhelan un tiempo perdido que nunca existió... son variantes de un mismo principio contingente y angustioso que, en *Irlanda* y *Soria Moria*, se resuelve mediante “juegos míos”, caprichosos y malvados y, en *Diabulus in musica* y *La flor del norte*, con la lúcida aceptación de la naturaleza irresoluble de la existencia. Sus otras novelas, como la mayoría de seres humanos, oscilan entre ambas posibilidades, y ofrecen nuevos reflejos de nuevos mundos inescrutables. No en vano, “la originalidad es la capacidad

---

<sup>264</sup> *Ibid.*

<sup>265</sup> *Ibid.*

<sup>266</sup> RILKE, Rainer María. *Elegías de Duino. Los Sonetos a Orfeo*. 1922. Ed. Eustaquio Barjau. Madrid: Cátedra, 1990, p. 39.

<sup>267</sup> IWASAKI CAUTI, Fernando. “Mr. Hyde y señora”. *Renacimiento. Revista de Literatura* 45 (2004): p. 46.

de descubrir nuevas interpretaciones de la existencia”<sup>268</sup>. Y eso es lo que ella explora a través de la fantasía y su incursión en el mal.

No obstante, debemos acotar lo fantástico en Espido Freire. Ella misma ha señalado que, en el caso del cuento, no escribe relatos fantásticos sino narraciones con interpretaciones alternativas o con un fuerte influjo del inconsciente<sup>269</sup> como en “Anja” o “Loco con cuchillo” (*Juegos míos*). Sin embargo, sí considera que el cuento se presta más fácilmente a experimentar o insinuar lo fantástico que la novela ya que en ésta última, debido a sus dimensiones, es muy difícil que lo fantástico resulte verosímil al lector<sup>270</sup>. En el cuento se puede dar el “y si, juega, ven, acepta esta realidad”<sup>271</sup> o se puede dar la vuelta en el último momento a partir de un relato “costumbrista”, tal y como se aprecia en los relatos “Voces y espejos” y “Juegos míos” (*Juegos míos*). “Tenemos que aprender del elemento mágico, de lo que no sucede sino de lo que nos acontece”<sup>272</sup>, es decir, lo que se insinúa pero no llega a producirse. Ésta es la línea tan sutil que separa la realidad de la fantasía<sup>273</sup>. Pero en la novela los parámetros no son tan móviles. Como ha indicado Fernando Iwasaki

algunos críticos han creído ver en las novelas de Espido Freire un mundo irreal, anacrónico y artificial, y a mí se me antoja que han errado en su perspectiva, pues la realidad de las novelas –sus personajes, sus territorios y sus circunstancias– está regida por las leyes del mundo creado por las propias novelas<sup>274</sup>.

<sup>268</sup> FREIRE, Espido. “Lucía Etxebarria y Espido Freire, *op. cit.*, p. 10.

<sup>269</sup> FREIRE, Espido. “El cuento”, *op. cit.*

<sup>270</sup> Lo fantástico juega igualmente un papel importante en sus novelas. Así, en *Irlanda* apreciamos un fuerte influjo de la tradición celta y lo mágico, las ciudades de Oilea y Gyomaendrod en *Donde siempre es octubre* y *Nos espera la noche* respectivamente representan un espacio fantástico e irreal (aunque verosímil, por el *effet de réel*). *Melocotones helados* y *Diabulus in musica* abordan el mundo espectral, con fantasmas que no dudan en presentarse de manera verosímil al lector, sobre todo en el segundo caso.

<sup>271</sup> *Ibid.*

<sup>272</sup> *Ibid.*

<sup>273</sup> A propósito del cuento, Anderson Imbert habla de cuentos realistas (basados en lo cotidiano, lo probable y verosímil), cuentos lúdicos (el narrador no llega a transgredir las leyes de la naturaleza ni de la lógica pero se aprecia la intención de hacerlo, pues se basa en hechos sorprendentes, improbables), cuentos misteriosos (donde se presenta la realidad pero desde una perspectiva mágica, ambigua, extraña) y cuentos fantásticos (sobrenaturales, hechos imposibles o absurdos), dentro de los cuales hallamos los parcialmente fantásticos (la realidad cotidiana se ve alterada por un elemento sobrenatural) (ANDERSON IMBERT, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*, *op. cit.*, pp. 170-173). La literatura de Espido Freire, siempre insinuante, raras veces explícita, se sitúa en un nivel de ambigüedad que no nos permite hablar de categorías absolutas (cuentos realistas o fantásticos) sino tamizados por el filtro de la mente humana y el inconsciente. Si nos atenemos a la clasificación de Anderson Imbert, los cuentos de Espido Freire son predominantemente “lúdicos”, lo cual, por otra parte, se refleja en el propio título de *Juegos míos* y en algunos casos en los cuentos misteriosos o parcialmente fantásticos de este libro (“Voces y espejos”) debido a un final sorprendente e irreal. De ahí la importancia del desenlace sorpresivo, presente también en numerosos autores como Cortázar o Carlos Fuentes.

<sup>274</sup> IWASAKI CAUTI, Fernando. “Mr. Hyde y señora”, *op. cit.*, p. 45. Añade este autor: “El mundo literario de Espido Freire tiene mecanismos secretos, rituales de paso, laberintos especulares y monstruos abnegados y sentimentales sometidos por mujeres terribles a quienes temen los mismos monstruos. Son las reglas de sus juegos” (*ibid.*, p. 46).

Esto nos recuerda que su obra se acerca a lo ominoso literario pero no es más que una realidad propia creada por las fuerzas imaginarias y, por lo tanto, no ominosa. Como en *Hamlet*, *Julio César* o *Macbeth*, la presencia de la “sombra”, del fantasma, se asume como real en las novelas de Espido Freire desde el primer momento. Natalia escucha las voces de los árboles y plantas, de sus fantasmas, de su hermana Sagrario, que baila en círculos y se mezcla con las leyendas de la malvada Hibernia, perpetuada en Irlanda. El fantasma de Elsitita en *Melocotones helados* juega por las montañas y advierte de los peligros a los caminantes intrépidos. Los muertos también dejan oír su voz en *Donde siempre es octubre*, y sabemos que la narradora-protagonista de *Diabulus in musica* está muerta desde la página catorce, aunque es un fantasma absolutamente real, cuya muerte no representa más que una nueva vía para la continuación de la existencia. Muchos de los personajes de *Nos espera la noche* han construido su vida a través de retales confusos, de espejos, y su identidad se resquebraja cuando alguien les presenta una nueva posibilidad de la existencia, como en el caso de Ultrice:

Estoy confusa. Ya no sé qué es verdad y qué no lo es. Ahora me dices esto y comienzo a verlo. Durante estos años me he dicho algo distinto, y lo he contemplado. Si mañana oigo lo contrario, lo creeré también. Recuerdo la cama dorada y el espejo, pero no puedo decir dónde estaban. Se me está abriendo un abismo a los pies, detrás de mí. Desde esta tarde todo lo que he hecho, hablar, irme de mi casa, unirme a ti, tener una hija, respirar, ha sido consecuencia de aquella cama y aquel espejo. Y tú me dices que estuve equivocada, y ya no sé qué camino he cogido, ni por qué<sup>275</sup>.

En *Soria Moria* el elemento fantástico está perfectamente acotado por los juegos infantiles de sus protagonistas y su cuento de hadas, y en *La flor del norte* no existe más allá de una bruja que no acierta en sus predicciones, si bien lo “fantástico” parece la cruda realidad en sí misma: los amores imposibles, los sueños frustrados, y la muerte, como la vida, sin sentido. Y este aspecto es plenamente posmoderno<sup>276</sup>.

---

<sup>275</sup> FREIRE, Espido. *Nos espera la noche*, *op. cit.*, p. 146. Ya conoceremos la peculiar historia de este personaje en el posterior análisis de la novela.

<sup>276</sup> Así lo señala María del Pilar Lozano Mijares: “frente a una ciencia que ha luchado contra el caos de la naturaleza, imponiendo principios y leyes «razonables» –y, por tanto, a la medida de la razón humana– [...], se ha producido un cambio radical en la imagen del universo, cambio que tiene su origen en la teoría de la relatividad, la mecánica cuántica o la electrodinámica de Feynmann. Se ha roto la idea tradicional de orden y ha nacido la ciencia del caos” (LOZANO MIJARES, María del Pilar. *La novela española posmoderna*, *op. cit.*, pp. 11-12). Y sigue: “¿qué ocurre cuando el sujeto que narra percibe no sólo la realidad como fragmentación, sino también su propia subjetividad como caos? Aparece la novela posmoderna [...]: ya no se trata sólo de cómo puedo yo conocer el mundo, penetrarlo, reorganizarlo, sino de cómo, una vez asumida la imposibilidad de explicación, me enfrento en él, vivo en él. Nuestra relación con lo real ha perdido la sólida base de referente representable, y nuestra conciencia es incapaz de trascenderlo, por lo que la realidad se desvanece, convertida en imagen, y el yo se conforma, irónica y lúdicamente, con esta pérdida” (*ibid.*, p. 155). Y es que “en la novela

Tal vez, como afirmó Lovecraft, “la mayor parte de las obras fantásticas de primera calidad no son conscientes; aparecen diseminadas en fragmentos memorables dentro de un material cuyo efecto en conjunto puede ser de muy distinta índole”<sup>277</sup>. Y es que lo fantástico está muy vinculado al misterio, al miedo: “la emoción más antigua y más fuerte de la humanidad es el miedo, y el miedo más antiguo y más fuerte es el miedo a lo desconocido”<sup>278</sup>. Para nosotros, el miedo es la angustia; lo desconocido, la propia existencia, la “enfermedad mortal” kierkegaardiana que estudiaremos. A su vez, como en Espido Freire, ambos aspectos están unidos, pues la angustia es siempre existencial. Y tal vez, sólo tal vez, el monstruo –como las imágenes de las fuerzas imaginativas– esté en nuestro interior. Pero antes de visitar al “monstruo”, nos adentraremos en el ser –uno de tantos– que lo alberga.

### **1.3. Construcción de los personajes femeninos y tipologías:**

À moitié victimes, à moitié complices,  
comme tout le monde.

Jean-Paul Sartre

Con la consolidación de las escritoras los personajes femeninos, como hemos explicado, ampliaron su registro dramático. En el caso de Espido Freire, todas sus novelas están protagonizadas por mujeres, cada una diferente, pero marcadas por el signo del mal. Ya veremos que el mal, con sus múltiples rostros, no se manifiesta en absoluto de modo más intenso en los personajes femeninos; no pretendemos perpetuar absurdos arquetipos del pasado sino cuestionarlos. Comenzaremos por contextualizar el concepto de personaje y *los* personajes de Espido Freire, opresores y oprimidos. A continuación estableceremos algunas tipologías abiertas, pues resultaría reduccionista pretender que el conjunto de personajes creados por Espido Freire pudiera circunscribirse a unas pocas categorías establecidas desde estas páginas. Además, el posterior análisis individualizado de cada novela permitirá expandir la perspectiva sobre sus personajes.

---

posmoderna, el sujeto perceptor ya no se considera una entidad coherente, generadora de sentido; su percepción de la realidad y la fantasía no se articulan en oposiciones binarias totales, sino en un juego de ambas” (*ibid.*, p. 164). Pero como ya hemos visto los nuevos autores, incluida Espido Freire, trascienden muchos de los principios posmodernistas, de manera que “no hay autores posmodernos sino textos, ya que un autor puede escribir siguiendo tendencias diferentes” (*ibid.*, p. 153).

<sup>277</sup> LOVECRAFT, Howard Phillips. *El horror sobrenatural en la literatura*. 1927. Madrid: Valdemar, 2010, p. 31.

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 27.

### 1.3.1. Construcción de los personajes:

El particular sistema de construcción literaria que acabamos de estudiar, caracterizado por la omnipresencia del mal, la sugerencia de la trama, la pluralidad de voces y la ambigüedad espacio-temporal, se refleja en unos personajes que, por lo general, poseen una evolución sorpresiva y compleja, clave en la construcción de la atmósfera narrativa. Son, en esencia, personajes redondos:

La prueba de un personaje redondo está en su capacidad para sorprender de una manera convincente. Si nunca sorprende, es plano [...]. Un personaje redondo trae lo imprevisible de la vida –de la vida en las páginas de un libro–. Y al utilizarlo, unas veces solo y más a menudo combinándolo con los demás de su especie, el novelista logra su tarea de aclimatación y armoniza al género humano con los demás aspectos de su obra<sup>279</sup>.

Es el caso de la narradora-protagonista Natalia, que ha creado un mundo propio de plantas, espíritus y fantasmas que la acompañan y atormentan. La evolución de *su* maldad *in crescendo*, que ha sabido ocultar(se), inquieta y, finalmente, perturba profundamente al lector. También Dolores e Isabella en *Soria Moria* retoman el conflicto de la maldad del “perverso polimorfo” que apenas podríamos intuir –pese a tener referentes tan cercanos, tan cotidianos–. La princesa Cristina no escapa a una evolución radical “en esta corriente siempre en movimiento en la que no existe punto alguno de referencia”. Espido Freire crea –como propugnó Ortega y Gasset– un microuniverso donde existe, aunque imaginario –o incluso fantástico– un orden. Sin embargo, siempre hay un punto de encuentro con el género humano, puntos de referencia conocidos –pese a la restricción de horizontes indicada por Ortega y Gasset–. Se establece, pues, una armonía necesaria. Y precisamente los personajes planos cumplen también una función esencial, puesto que “una novela que sea medianamente compleja suele exigir tanto personajes planos como redondos”<sup>280</sup>. Los personajes planos son aquellos contruidos sobre una sola idea. Así sucede en la polifonía de voces y personajes en *Donde siempre es octubre* y *Nos espera la noche*, donde cada personaje aparece vinculado a una idea concreta que expone y se une a la red de voces del conjunto. En *Melocotones helados* Esteban, Antonia, las tres Elsas, Miguel y Carlos, César o la tata no aparecen individualizados sino como retales del marco universal que los trasciende: la muerte y el olvido. La protagonista de *Diabulus in musica* vive en y por la angustia, y su evolución psicológica es mínima. Sin

<sup>279</sup> FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos de la novela*. 1927. Madrid: Debate, 1990, p. 72.

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 71.

embargo, esto no les hace menos importantes, sino que cumplen funciones distintas en la configuración narrativa.

En el proceso de construcción de los personajes no podemos obviar algo ya indicado: el papel del lector. Ahora estudiaremos el caso concreto del lector respecto de los personajes. Jouve habla de una *absence d'autonomie*<sup>281</sup> de la novela en cuanto a la imposibilidad de describir todo. El lector, por tanto, ha de construir en su mente la imagen de lo que se cuenta, aportando nuevos detalles y creando una imagen propia a partir del texto que, incapaz de describir todo sobre los personajes o espacios, ofrece *blancs*<sup>282</sup>, intencionados o no. En el caso de los no intencionados, estaríamos ante un texto recibido fuera de su contexto original. Respecto a los intencionados, con frecuencia se resuelven al final de la trama, en cuyo caso podríamos relacionarlos con las paelipsis. El autor ha deseado ocultarnos cierta información que, en ocasiones, puede ser clave en la comprensión de la novela, ofreciendo así el elemento sorpresa. Los asesinatos de Natalia son prueba evidente de ello, aunque también se nos ocultan deliberadamente, como veremos, claves de la trama de *La flor del norte*. No obstante, el autor, consciente de que el lector completa inconscientemente el retrato físico y psicológico de los personajes mientras lee, puede llegar a manipularlo, ya que el lector suele completar estos *blancs* a partir de su entorno más próximo. Es lo que Jouve llama *principe de l'écart minimal*<sup>283</sup>. Y precisamente las novelas en primera persona (*Irlanda*, *Diabulus in musica* y *La flor del norte*) son las que más ambigüedad contienen, pues el narrador-protagonista normalmente no se describe a sí mismo, y es por tanto el personaje menos determinado. Esta falta flagrante de información sobre el personaje protagonista obliga al lector a dedicarle mayor atención a la construcción de su imagen literaria. “C'est donc au lecteur qu'il appartient de construire la représentation à partir des instructions du texte”<sup>284</sup>, pero el lector se ha equivocado, porque las pistas, en ocasiones, son inciertas. Lo que perturba al lector de *Irlanda* es que ha sido seducido por una criminal o, cuanto menos, una enferma mental y, sin embargo, el encanto no se desvanece. Tampoco la princesa Cristina cumple las características de joven virginal de porcelana que creíamos, aunque en este caso la sorpresa se desdibuja ante la muerte inminente de la protagonista, cuya pérfida causa conocemos también al final. Pero su muerte literaria le permite trascender.

En definitiva, el lector da trascendencia a los personajes, les permite vivir más allá del tiempo y el espacio en el que fueron creados y los recrea de manera personal:

---

<sup>281</sup> JOUVE, Vincent. *L'effet personnage dans le roman*, op. cit., p. 28. Cursivas nuestras.

<sup>282</sup> *Ibid.* Cursivas nuestras.

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 36. Cursivas nuestras.

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 40.

Un personaje es, por lo general, un ser tan desgraciado como un humano, y exactamente igual de desvalido. Goza, sin embargo, de dos ventajas frente a la vida real: una, la capacidad de ser recordado, y aun amado, durante más tiempo del que dura una existencia humana, si su autor ha sido hábil y lo ha dotado de energía y de independencia.

La otra, su misterio, su impenetrable hostilidad, el silencio en que se sume una vez que se ha cerrado el libro, una vez que su ciclo ha terminado. Nada se extraerá de él, como de los humanos después de muertos. Pero su triunfo es que vive, que puede renacer en cualquier momento, que es capaz, en definitiva, de jugar y pasar por alto las leyes del tiempo y del espacio. No es sino palabras, y como tal puede ser todo, o ser nada<sup>285</sup>.

Ese todo o nada nos acerca cada vez más al mal. Pero el siguiente paso en nuestro camino es profundizar sobre los personajes femeninos y establecer las diferentes tipologías que, de manera general, encontramos en la narrativa de Espido Freire.

### **1.3.2. Tipologías de los personajes femeninos:**

Sobre los personajes femeninos de Espido Freire, Beatriz Villarino Martínez ha afirmado que

Sus protagonistas son mujeres que nos muestran conflictos individuales desde el punto de vista del más débil, seres frágiles que no soportan la presión externa o interna que de algún modo se les ha impuesto y acaban derrumbándose. La condición femenina, queda en todas sus novelas y cuentos, pero no para mostrar la victoria del universo femenino. En Espido Freire vemos una derrota no sólo de la mujer (de la que se vale para ahondar en el ser humano y su condición social), sino de los valores sociales que hasta ahora han prevalecido<sup>286</sup>.

Es cierto que Espido Freire aborda categorías universales de pensamiento a través de conflictos individuales protagonizados por mujeres. También es cierto que las protagonistas femeninas viven en la mayoría de los casos sometidas a códigos preestablecidos, pero ¿son realmente sus personajes femeninos seres “frágiles”, pusilánimes, capaces de desvanecerse en cualquier instante, sin capacidad efectiva de reacción frente al opresor? Y, ¿quién es el opresor?

---

<sup>285</sup> FREIRE, Espido. *Para vos nací...*, *op. cit.*, p. 78.

<sup>286</sup> VILLARINO MARTÍNEZ, Beatriz. “Trayectoria narrativa de Espido Freire”, *op. cit.*



Es precisamente el modo en que reaccionan a ese medio lo que, creemos, configura la diversidad de sus personajes femeninos. Algunos optan por la autoexclusión y el anonimato, otros por la desaparición, pero otros muchos, la mayoría, se rebelan, conscientes o inconscientes del monstruo que los persigue, y actúan por su cuenta, aun a riesgo de convertirse en marginales o, sencillamente, malvados o criminales. En Espido Freire el “monstruo de la opresión” es, como veremos más adelante, casi siempre simbólico, y la violencia física apenas se representa.

Los personajes femeninos de Espido Freire no son ángeles, no son demonios, simplemente son mujeres que buscan su propio camino. Pueden ser frágiles, pero también crueles, malvadas, fatales. Nos ocuparemos, por tanto, de trazar algunos posibles modelos.

### 1.3.2.1. Mujeres pseudofatales:

La mujer fatal, ese mito moderno consolidado en la época *fin de siècle*, acompaña aún a imágenes pictóricas, musicales y literarias. Es en sí mismo una ilusión, una ficción, pero nos seduce y engaña. Y es muy peligroso convertir esos mitos en realidades, en un nuevo arquetipo femenino que sirva para perpetuar, tal como indica Bourdieu, la *violence symbolique*. No olvidemos que el propio concepto es una creación del hombre –hombres pintores, músicos y escritores, pero siempre hombres–, que responde a una proyección de las propias fantasías reprimidas socialmente, y que sólo a través del arte pueden ser admitidas<sup>287</sup>. Ya Freud en *Ensayos sobre la vida sexual y la teoría de las neurosis*, siguiendo a Ehrenfels, distinguió entre la moral “natural” –los instintos– y la “cultural” –el control de los instintos en aras de la producción cultural y social<sup>288</sup>–, destacando el arte como catalizador de lo reprimido<sup>289</sup>. Cómo satisfacer los apetitos sexuales del hombre sin ofender la moral, la sociedad o la higiene se convirtió entonces en una cuestión fundamental<sup>290</sup>. Los jóvenes hacían “uso” de las *süsse Mädchen* (“muchachas dulces”)<sup>291</sup>. Sin embargo, las consecuencias físicas de esta promiscuidad eran

<sup>287</sup> A este respecto, recomendamos DOTTIN-ORSINI, Mireille. *Cette femme qu'ils disent fatale: textes et images de la misogynie fin de siècle*. París: Grasset, 1993. Aquí se cuestiona el mito de la mujer fatal, producto del imaginario reprimido del género masculino. La misma autora ha coordinado el libro *Salomé*. París: Autrement, 1996. Aquí se recogen artículos desde diversas perspectivas disciplinares en torno a la figura de Salomé y la mujer fatal.

<sup>288</sup> FREUD, Sigmund. *Ensayos sobre la vida sexual y la teoría de la neurosis*. 1905. Madrid: Alianza, 2011, p. 17.

<sup>289</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>290</sup> Arthur Schnitzler, médico y escritor vienés, nos dice en boca de su padre: “la seducción y el adulterio estaban prohibidos y eran azarosos, las relaciones con las *cocottes* y las actrices peligrosas y costosas. Quedaban la jóvenes insulsas y las prostitutas, aunque existía el riesgo de las enfermedades venéreas” (SCHNITZLER, Arthur. *Juventud en Viena*. 1920. Barcelona: Acantilado, 2004, p. 344. *Cursivas en el original*).

<sup>291</sup> *Femmes légères* en francés. Término empleado por Arthur Schnitzler en sus novelas y obras de teatro a

aterradoras. La fantasía de la mujer deseable se transformaba en pesadilla. El rechazo de las responsabilidades y la transferencia de la culpabilidad metamorfosearon a la inocente *süsse Mädel* en una monstruosa depredadora, una Dalila, una Jezabel, una Judith o Salomé<sup>292</sup>. La mujer fatal surge, pues, en ese contexto de hipocresía moral. La víctima convertida en verdugo, una reconversión de la bruja medieval transformada en ideal estético decadente<sup>293</sup>.

Espido Freire, en su análisis de la mujer en la época victoriana, sostiene ideas semejantes:

La importancia de los niños y la familia se enfatizó aún más; como suele ocurrir cuando los valores tradicionales prevalecen, la virtud de la mujer debía ser preservada a toda costa, y la dicotomía entre la mujer angélica, la esposa, y la perdida, la meretriz, se agudizó. Los prerrafaelitas difundieron las imágenes de lindas doncellas medievales y las instituyeron como canon de belleza, y representaron también a Lilith, la mujer que causaba la condenación del hombre, bajo la figura turbadora de morenas de largas cabelleras y labios prominentes.

Lo femenino se idealizó hasta límites insospechados, se potenciaba la ignorancia en las chicas, igualándola a la pureza, y se exaltaba la fertilidad y la pasividad. Sin embargo, la pobreza y la Revolución Industrial motivaron que nunca en la historia se hallara un número tan alto de prostitutas en las calles. Hambrientas, envejecidas antes de tiempo y devoradas por las enfermedades venéreas, las meretrices callejeras fueron culpadas de todos los males de la sociedad, entre ellos de introducir la sífilis en las familias honradas y esterilizar a las esposas decentes. Los hombres escapaban sin culpa, al considerárseles incapaces de resistir a la

---

propósito de jovencitas de escasos recursos que aceptaban la “galantería” de los hombres de cierta posición social. Existe también una opereta a partir de este arquetipo femenino, *Das süsse Mädel* (1900), del compositor Heinrich Reinhardt.

<sup>292</sup> La *femme fatale* será emblema de los artistas decadentes y simbolistas que, a finales del siglo XIX y principios del XX, mitificarán a personajes como Salomé en tanto que exponente de maldad y seducción castradora, paradigma por tanto de la *femme fatale*. La danza, clímax estético de artistas desde Flaubert a Carlos Saura, simboliza aquí la visión erotizada y sadomasoquista de Oriente, un sistema de evasión y proyección indirecta de los temores y deseos sexuales de Occidente (véase RODRÍGUEZ, Samuel. “La danza de los siete velos de *Salomé* de Richard Strauss. Antecedentes artísticos y literarios e interpretación del mito”. Memoria de fin de máster dirigida por Francesc Cortès. Universidad Autónoma de Barcelona, 2010. Inédita). De hecho, ése puede ser tal vez el secreto de la fascinación de los artistas por parte de este personaje. El hecho de que apenas existan fuentes reales sobre Salomé abre el camino a la imaginación más variopinta en el artista. Éste, bajo la máscara de lo desconocido, da forma a sus sentimientos y sensaciones más depravados que, de otra manera, la sociedad no permitiría. Sobre este arquetipo, recomendamos el catálogo de la exposición de MOLINS, Patricia. *Salomé: un mito contemporáneo: 1875-1925*. Madrid: Comunidad Autónoma de Madrid, 1995. Esta obra nos da valiosa información de tipo interdisciplinar sobre Salomé dentro las diversas manifestaciones artísticas, incluyendo al final un índice cronológico de las obras creadas en torno al mito de Salomé dentro del periodo comprendido entre 1877 y 1925. Repasa, pues, pintura, escultura, artes gráficas, música, literatura, teatro y cine. Cuenta además con una extensa bibliografía y numerosas fuentes fotográficas. Recomendamos también por su extenso recorrido iconográfico acerca de la *femme fatale* y otros arquetipos *fin de siècle* THÉBERGE, Pierre (ed.). *Paradis perdu: l'Europe symboliste*. París: Flammarion, 1995.

<sup>293</sup> Como afirma nuestra autora, “brujas eran las viejas solitarias, feas, a veces trastornadas, especialmente si gozaban de mala reputación, se habían dedicado a ser parteras o se las veía con gatos o cabras. Pero una bruja podía ser también una joven hermosa que se dedicara a indagar en el futuro, a llevar a cabo hechizos o a embrujar con sus encantos a los hombres” (FREIRE, Espido. *Para vos nací...*, op. cit., p. 58).

tentación o de controlar sus instintos<sup>294</sup>.

Las mujeres son juzgadas en función de su comportamiento sexual, creando dos modelos claramente diferenciados: la virgen/madre/esposa que cuida su castidad o virtud y la meretriz, modelo de lo que no se debe hacer, chivo expiatorio de toda una sociedad. Sin embargo, ya veremos que la virtud no es una cuestión de ser, sino de parecer.

En Espido Freire encontramos algunas mujeres que podríamos considerar *a priori* fatales, seres arácnidos<sup>295</sup> que arrastran a su pérfida tela de araña a los hombres en su propio beneficio, aunque a veces no sea más que un producto de la fantasía del hombre<sup>296</sup>. En *Donde siempre es octubre* Muriel, amiga y compañera en el colegio de la ejemplar esposa Guillemette, se hace amante de su estúpido marido, Vasia Luvde. En realidad, Muriel era la que quería casarse y formar una familia, pero fue Guillemette quien lo hizo. Su gran amor, Delian, la abandonó para cumplir su sueño musical. Finalmente, él vuelve y ella se escapa de la provinciana Oilea, harta de un entorno opresivo que juzga su moralidad. También en esta novela la “oveja negra” recibe amantes en su casa a los que expulsa con indiferencia, pero sufre en soledad la angustia de una vida vacía, que acompaña con música de violines. Blanca, en *Melocotones helados*, se deleita en la seducción: “es el poder –decía Blanca–. Es eso lo que me atrae de estas cosas: el poder sobre ellos. Si yo quisiera, comerían de mi mano”<sup>297</sup>. Pero finalmente se enamora y sufre, ocultando un profundo trastorno que sólo puede terminar en tragedia<sup>298</sup>. Algo parecido le sucede a Clara en *Diabulus in musica*, quien suele “extender sus redes de araña”<sup>299</sup>, aunque al final termina perdida y enamorada en París. Es diferente el caso de Cecily, la madre autoritaria de *Soria Moria*. Inculca a sus hijas la necesidad de manipular al hombre para lograr el poder en la sombra:

La vida, hija, es una hilera de precipicios sobre los que debemos saltar. Las mujeres lo tenemos más fácil, siempre más fácil porque no debemos sino dominar a un hombre y el hombre lo hará todo por nosotras. Tu padre nos llama sanguijuelas. Yo te digo que son tontos y

---

<sup>294</sup> FREIRE, Espido. *Querida Jane, querida Charlotte*, op. cit., pp. 97-98.

<sup>295</sup> Véase *Cuentos malvados* y la sección “Arañas y mariposas” y los microrrelatos cuatro y quince, donde se asocia a la mujer fatal con las arañas y las mariposas.

<sup>296</sup> Así lo vemos en el personaje de Adam Dianordia en *Nos espera la noche*: “sueño; habitación oscura y vacía. Una mujer con el rostro cubierto me obliga a tumbarme sobre la cama. Sus uñas son agudas, y esconde algo bajo una falda aparatosa. Ante mis demostraciones de excitación levanta su ropa y revela un aguijón similar al del escorpión. Antes de que pueda moverme clava su aguijón en mi vientre y el veneno me inmoviliza, mientras ella devora mi carne. Despierto” (FREIRE, Espido. *Nos espera la noche*, op. cit., p. 230).

<sup>297</sup> FREIRE, Espido. *Melocotones helados*, op. cit., p. 238.

<sup>298</sup> *Ibid.*

<sup>299</sup> FREIRE, Espido. *Diabulus in musica*, op. cit., p. 40.

que con mi dedo pequeño puedo yo dominar a cualquier hombre que se cruce en mi camino<sup>300</sup>.

Y es que “nunca había sido franca en sus emociones, ni en su comportamiento. Lo que devoraba por dentro a Cecily resultaba un enigma para su familia”<sup>301</sup>. Lo que anhela es el poder, pero la corroe su condición femenina que le hace planear las tramas para lograrlo en la sombra aunque ni siquiera pueda disfrutarlo abiertamente, sin un hijo varón que le permita perpetuar y controlar directamente su imperio. La corroe también un marido incompetente y adúltero al que le hace creer que tiene la razón, pero sufre impertérrita los desplantes mientras es ella la que urde en la sombra los hilos del éxito familiar.

En el caso de sus cuentos, la protagonista de “Las nuevas normas” (*El trabajo os hará libres*) podría adscribirse a este modelo. Aquí se perfila el modelo de mujer malvada desde el inicio:

La maldad adopta muchos rostros, y muchas actitudes. Ni siquiera tengo demasiado claro en qué momento descubrí que yo era de esas, cuándo supe que no me importaba herir, ni causar lágrimas, que los pasos, los míos, los de otros, continuaban pese al dolor, pese a lo que hiciera, y que en realidad nunca pasaba nada, nunca, nada, en realidad nada, nunca<sup>302</sup>.

Sin embargo, es derrotada en su propio juego de seducción por un hombre más fuerte que ella y concluye el relato precisamente con una aliteración, un *da capo* extraído del final del fragmento anterior, pero ahora con un sentido completamente diferente: “las viejas normas no servían, en realidad nunca habían servido, nunca, de nada, en realidad de nada, nunca”<sup>303</sup>. Estamos ante la caída o, mejor dicho, la humanización de la mujer fatal que el Decadentismo y el Simbolismo abordó como simple arquetipo y que la literatura ha perpetuado<sup>304</sup>. Aquí la mujer fatal se convierte simplemente en una mujer que, en palabras de la propia autora, “como otras bellísimas mujeres reales, le resta importancia a su hermosura y busca un hombre que le haga reír, que sea igual, al que no pueda dominar. Frente a ellos, se convierte en una mujer vulgar”<sup>305</sup>. La debilidad de esa hipotética mujer fatal se refleja en su propio anonimato, pues no nos da su

<sup>300</sup> FREIRE, Espido. *Soria Mora*, op. cit., p. 214.

<sup>301</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>302</sup> FREIRE, Espido. *El trabajo os hará libres*, op. cit., p. 89.

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>304</sup> Véase el delicioso personaje de Grushenka en *Los hermanos Karamazov*. Al principio reconoce ante el angelical Aliosha una maldad sin fisuras: “Me porté mal, pero no me arrepiento de nada. Hice bien y mal al mismo tiempo. Y asomé a sus labios una sonrisa cruel” (DOSTOIEVSKI, Fiodor. *Los hermanos Karamazov*. 1890. Madrid: Pérez del Hoyo, 1975, p. 138). Pero Aliosha le muestra su afecto real, puro, sincero, y ella se desmorona... le confiesa que ha hecho tanto mal a los hombres debido a su experiencia traumática con un cruel polaco. Y entonces, cuando asume su miseria, es capaz de amar de nuevo.

<sup>305</sup> FREIRE, Espido. *Los malos del cuento*. Barcelona: Ariel, 2013, p. 70.

nombre. Podría ser cualquiera. Se plantea como una sombra o reflejo que sólo existe a través de la mirada del hombre que la contempla. Lo mismo ocurre en “La niña de todos” (*El trabajo os hará libres*), donde una indolente adolescente se divierte seduciendo al amigo de su padre hasta arruinar su vida. Pero la narradora-protagonista nos permite traslucir en su relato el abandono afectivo de su familia y la soledad del personaje, que probablemente sólo desea llamar la atención de sus padres (¿no recuerda acaso a la joven Cécile en *Bonjour tristesse?*). Olga en “La escalera” (*Juegos míos*) juega a la seducción, pero en realidad anhela a un hombre ideal, “Él”, al que construye a partir de sus diversos amantes en una especie de ascensión o escalera que, en lugar de aproximarla a la meta, la conduce a su propia degradación. Y es que las jovencitas caprichosas tarde o temprano reciben su castigo, como las pobres Lulú<sup>306</sup> y Salomé<sup>307</sup>. No es casualidad que las mujeres que llegan a enfrentarse al sistema impuesto –Antígona, Electra...– sean, de un modo u otro, eliminadas<sup>308</sup>.

Tal vez la mujer fatal, del mismo modo que en *Diario de un hombre de cincuenta años* de Henry James, es sólo una cuestión de perspectiva. Por lo tanto, cabe replantearse la etiqueta maniquea de mujer fatal, ya que Espido Freire, como hemos comprobado, aporta una visión que pone a prueba los arquetipos.

### 1.3.2.2. Mujeres frágiles:

En la época *fin de siècle* no sólo existía la figura de la mujer fatal, sino también una totalmente opuesta. Se trata de la “mujer frágil”. Sólo mucho tiempo después, y en parte debido

<sup>306</sup> Personaje creado por el escritor alemán Frank Wedekind protagonista de las obras de teatro *El espíritu de la tierra* (1895) y *La caja de Pandora* (1904), origen de la ópera *Lulú* (1937) del compositor austriaco Alban Berg. Lulú es una mujer fatal que seduce y lleva a la perdición a todos los hombres que encuentra, hasta que mata a su único amor, el doctor Schön. Finalmente, se ve obligada a trabajar como prostituta en los suburbios de Londres y es asesinada por Jack el Destripador. Alban Berg supo ver los subterfugios morales de la sociedad e hizo que el psicópata fuera interpretado por el mismo cantante que hizo el papel del doctor Schön. De esta manera, el círculo macabro de muerte y amor se cierra de modo implacable.

<sup>307</sup> Oscar Wilde, a partir de los relatos bíblicos de Mateo y Marcos y el relato *Herodías* del escritor Gustave Flaubert, elaboró una versión teatral en francés sobre la joven princesa de Judea, *Salomé* (1891). Aquí ella es deseada por todos los hombres, incluido su padrastro, el tetrarca Herodes –hermano de su padre– excepto por aquél a quien no puede tener, el profeta san Juan Bautista, encarcelado por su padrastro. A petición de Herodes, Salomé baila para él y al final pide como recompensa la cabeza cortada del profeta. Herodes se niega, pero ha de cumplir la promesa que hizo a su hijastra, y Salomé recibe así la extremidad de su amante, al que besa enajenada. Herodes ordena a continuación que maten a Salomé. Richard Strauss estrenó la ópera *Salomé* en 1905 respetando casi integralmente el texto de Wilde (véase RODRÍGUEZ, Samuel. “La danza de los siete velos de *Salomé* de Richard Strauss”, *op. cit.*).

<sup>308</sup> No es casualidad tampoco que la literatura finisecular francesa y sobre todo germana recupere en la época *fin de siècle* muchas de las figuras femeninas trágicas de la antigüedad. Es el caso de Electra, protagonista de tragedias de Sófocles y Eurípides, y que reinterpreta en clave psicoanalítica Hofmannsthal en 1904. El compositor alemán Richard Strauss retomará esta obra de teatro en su ópera *Elektra* de 1909. En Francia encontramos también una versión teatral de Electra de Jean Giraudoux de 1937.

al repentino interés despertado por la pintura prerrafaelita<sup>309</sup>, comenzó a prestarse interés a esta mujer frágil, representada también con frecuencia en las artes. A este respecto destacan las investigaciones de Ariane Thomalla<sup>310</sup>, especializada en literatura alemana y francesa entre 1890 y 1906. Se da por supuesto que este tipo de mujer tiene su origen en los prerrafaelitas ingleses pero, según la autora, los artistas de fin de siglo lo adaptaron a su propia imaginación decadente. La autora asimila esta figura como un culto a la belleza sin distinción entre las artes: “no hay gran diferencia entre un frágil verso lírico, una sutil acuarela, un raro y descolorido tapiz o un finísimo vaso de Tiffany o de Gallet, y esta delicada criatura femenina”<sup>311</sup>. La interpretación de la autora sobre la figura de la mujer frágil traza una línea que podemos considerar común a la mujer fatal. Así, ella parte de que la mujer frágil es un símbolo de satisfacción de un impulso sexual reprimido, indagando en posibles síntomas de impotencia en autores como Poe, Péladan, Altenberg y otros. Hans Hinterhauser recoge el pensamiento de Wolfdietrich Rasch quien explica que este modelo se correspondería con las manifestaciones dialécticas del *pathos* de la época:

La predilección de que gozó el tipo de mujer en extremo delicada alrededor del año 1900 fue debida a que dicho tipo representaba al mismo tiempo la violenta voluntad de vivir (que triunfa precisamente en los seres débiles) y la revitalización de la esfera vital mediante la toma de conciencia de un contexto supraindividual más amplio<sup>312</sup>.

Se acerca, pues, a la imagen de mujer-musa incorpórea, irreal, al margen de las necesidades del ser humano de carne y hueso. Y es que ésta es la antítesis de la supuesta mujer fatal depravada, ninfómana. Es la mujer frágil de la que hablaba Villarino pero que, como hemos visto y veremos, es sólo un tipo entre muchos. En *Donde siempre es octubre* pululan diversos personajes que podríamos situar en este modelo. Moira muere en su reino de hadas tras la partida de su marido y la madre perturbada de Samael ha perdido el juicio tras ser abandonada por su amado. Cree que volverá, y que sonará música de violines<sup>313</sup>. Guillemette, excelente ama de casa, se consume entre cuatro paredes y sublima sus sueños rotos en la costura (del mismo modo que Antonia en *Melocotones helados* lo hará en la pastelería). Eleanor

---

<sup>309</sup> Interés que se puso de manifiesto y adquirió fuerza gracias a diversas exposiciones, entre ellas *El modernismo en España* (Madrid, 1969), así como la dedicada a *Il sacro e il profano nell'arte dei Simbolisti* (Turín, 1964).

<sup>310</sup> Por desgracia, nuestros escasos conocimientos de alemán nos impiden estudiar con minuciosidad su ensayo *Die "femme fragile"* (1972). Sin embargo, una parte de sus tesis se recogen en HINTERHAUSER, Hans. *Fin de siglo, figuras y mitos*. Madrid: Taurus, 1998.

<sup>311</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>312</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>313</sup> FREIRE, Espido. *Donde siempre es octubre*, *op. cit.*, p. 94.

Prime, la pobre maestra de abrigo rojo, sueña con el amor, que proyecta en el rico y apuesto Worsen Castile. Es una figura invisible a los demás. Vive pensando en quimeras. Prepara copas de cristal y sábanas como ajuar por si se casa con su amado, al que observa y sigue en silencio. Finalmente, se resquebrajan las copas, y con ellas su alma, su vida<sup>314</sup>. El mismo gusto por los objetos de cristal, de belleza quebradiza, lo tiene la protagonista de *Diabulus in musica*, que los tira violentamente al suelo antes de cortarse las venas en la bañera con agua caliente<sup>315</sup>. Creyó que su angustia desaparecería delegando su responsabilidad e identidad en otros, especialmente los hombres, y no logró más que desengaños: “no existía a menos que los demás me dieran un papel, hija, alumna, cantante, novia”<sup>316</sup>. Su amiga Clara ya le advierte: “un hombre no te librerá de la angustia; en el peor de los casos, ni siquiera de la soledad”<sup>317</sup>. Pero en su adolescencia se enamoró de un manipulador, un “hombre fatal” que la reduce a un ser pasivo:

mientras asintiera y cediera a la fascinación de sus ojos claros y sus proyectos de futuro, la vida ofrecía su rostro más brillante. Si hablaba, o le contradecía, discutía conmigo hasta quedarse sin voz. En poco tiempo aprendí a callar. No esperaba otra cosa de mí que escucharle y asentir<sup>318</sup>.

Como analizaremos, se trata de la imagen de una Ofelia “decadente y marchita” prerrafaelita, que reencontramos claramente en *Nos espera la noche* y el personaje legendario de Oleander quien, al ser alejada de su amado, se lanza al río cuan Ofelia:

Oleander desapareció, como las mariposas al final del verano. Una tarde gris de bochorno el río onduló y tembló, y trajo a Oleander, que seguía la corriente, flotando de espaldas en el agua, el pelo prendido de algas y con los ojos abiertos desde el fondo de la muerte; pasaba para ir a anidar a la mar. A veces vaga en el río, buscando a su amante<sup>319</sup>.

Todas ellas reproducen un modelo semejante de mujer pasiva a la espera –infructuosa– de un amado que las libere de la angustia: “del mismo modo que la Bella Durmiente, estas muchachas a la espera confían en la llegada del príncipe [...] o del hombre al cual puedan hacerse entrega”<sup>320</sup>. Adriana Dianordia también cae presa de la locura tras el suicidio de su

<sup>314</sup> *Ibid.*, p. 220.

<sup>315</sup> FREIRE, Espido. *Diabulus in musica*, op. cit., p. 181.

<sup>316</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>317</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>318</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>319</sup> FREIRE, Espido. *Nos espera la noche*, op. cit., p. 214.

<sup>320</sup> FREIRE, Espido. *La vida frente al espejo. Belleza impuesta y trastornos de alimentación*. Madrid: Díaz & Pons, 2016, p. 120.

marido y espera el fin acompañada de sus fantasmas en el jardín. Previamente, su matrimonio sufrió un fuerte revés debido a su incapacidad para dar a luz a un hijo: “Nuestro matrimonio se acabó la tercera vez que se me deshizo el vientre en sangre”<sup>321</sup>. Tal vez su locura proviene en parte debido a la frustración de no poder concebir, de no poder cumplir con la función social encomendada a la mujer. No en vano, la culpa está muy presente y el autocastigo:

Lo siento.

La música, ahora sí, llama de nuevo. No sé si llegué a sentirla alguna vez. No sé si siento. [...]. No sé, no sé ni qué resortes pudo invertir Duarte ni qué pecado debo purgar para tener el jardín lleno de figuras que gesticulan y forman corro [...].

Marido, escuela, gato, hermano. Palabras sencillas. Me duele, me duele y tengo miedo. No sé. Tal vez sea todo mentira, tal vez no sienta nada y quiera justificar el acre olor que viene a la garganta al oír música en el jardín, como antes<sup>322</sup>.

Asimismo, la protagonista de *La flor del norte* podría parecer una mujer frágil, enferma, al borde de la muerte, víctima de la opresión de todo su entorno, incluido el femenino: “Nunca he sido afortunada en mis amistades con las mujeres. Astrid, primero, y esta víbora, ahora. Sólo Cecilia me quiso, y quizás únicamente por ser mi hermana”<sup>323</sup>. La “víbora” es la reina consorte, Violante. Y habrá que sumar a la lista de mujeres “opresoras” a su dama de compañía, Inés, amante de su marido, quien le suministra el letal veneno. Sin embargo, el desarrollo de la novela nos permite conocer sus claroscuros... Cristina, consciente o no de ello, ha sembrado el mal también a su paso, por acción u omisión. Su hermana Cecilia, como doña Constanza, su cuñada, sí podrían considerarse –a falta de mayor información– “buenas”. Por su parte, la madre de Cristina es muy severa, pero no llega a límites monstruosos como en *Soria Moria*.

En sus cuentos también encontramos tipologías semejantes. Elena en “Herencia” (*El trabajo os hará libres*), como la madre de Samael, vive ilusionada a la espera de su amado Armando, pero no viene, y sigue esperando, y descubre que no volverá. Ana Petri en “Italiana” (*Juegos míos*) mira tras la ventana, triste y sola, perdida en un hotel extranjero. Trágico es el caso de Reganne que se suicida tras ser abandonada por su novio en “El monstruo de metal” (*Juegos míos*). Isolda en “El monstruo de agua” (*Juegos míos*) recuerda a la Oleander de *Nos espera la noche*. Tras impedirle una relación con su profesor de Educación física opta por descansar en las aguas del río, incapaz de afrontar el peso del mundo. La niña Agnes (nótese la

---

<sup>321</sup> FREIRE, Espido. *Nos espera la noche*, op. cit., p. 169.

<sup>322</sup> *Ibid.*, p. 170-171.

<sup>323</sup> FREIRE, Espido. *La flor del norte*. Barcelona: Planeta, 2011, p. 324.



simbología del nombre, un cordero sacrificial) en “El monstruo” (*Juegos míos*) mira por la ventana el mundo de libertad que tiene prohibido. Ya dijimos que la ventana, como el jardín, es un símbolo que delimita el espacio exterior del interior doméstico, en el que viven confinados sus personajes femeninos. Es el límite metafórico que marca su territorio, del cual no pueden salir. Representa también el sueño por la libertad aparentemente imposible.

Ellas, pues, son las víctimas del sistema opresor, ya sea éste la casa, la familia o la sociedad. Y son víctimas dobles: de la violencia simbólica en torno a ellas, y de su propia inacción.

### 1.3.2.3. Mujeres malvadas:

Entre las mujeres fatales y las frágiles –aunque ya hemos visto que no existen tipos absolutos en sus obras– hallamos otras mujeres, frecuentemente de apariencia frágil, delicada, incluso enfermiza, pero que esconden una profunda delectación por el mal. Y son ellas precisamente los seres más malvados, pues confunden con su apariencia inocente, pero arañan, maquinan y matan.

Queremos defender la necesidad de estos personajes. La literatura se alimenta del mal, del conflicto. En definitiva, “la literatura no funciona sin malos comportamientos”<sup>324</sup>. Y las mujeres, al margen de arquetipos estéticos, pueden ser malvadas, profundamente crueles, arteras, difamadoras, mentirosas y asesinas... exactamente como los hombres. Margaret Atwood señala que

las mujeres malvadas son necesarias en los relatos tradicionales por dos razones [...]. Primera, si existen en la vida real, ¿por qué no deberían existir en la literatura? Segunda, que a lo mejor es lo mismo dicho de una forma distinta: las mujeres son algo más que virtuosas. Son seres humanos multidimensionales; ellas también tienen facetas ocultas; ¿por qué no han de tener esas facetas multidimensionales su expresión literaria?<sup>325</sup>

Margaret Atwood hace un fantástico alegato a favor de la creación de personajes femeninos malvados, al margen de lo políticamente correcto:

Pero ¿no es verdad que hoy en día se considera, digamos *antifeminista*, describir a una

<sup>324</sup> ATWOOD, Margaret. *La maldición de Eva*, op. cit., p. 89.

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 96.

mujer portándose mal? ¿No se supone que el mal comportamiento es un monopolio masculino? ¿No es eso lo que hoy en día se supone que debemos pensar, al margen de lo que ocurra en el mundo real?<sup>326</sup>.

En caso contrario, cerraremos las puertas a la mujer real a la riqueza dramática que, como ser humano, posee, y seguirá siendo una sublime “mujer-musa”, es decir, todo sobre el papel, nada en la práctica<sup>327</sup>.

Espido Freire es maestra en la creación de personajes malvados, capaces de destruir a sus víctimas sin ensuciarse las manos y sin el menor gesto de remordimiento. Irlanda es un hermoso personaje, construido con esmero y cariño. Manipula a todos los seres a su alrededor, a sus padres, a su hermano, a los amigos de su hermano, a sus amigas, a profesores, a compañeros y a cualquier persona a su alcance. Ansía el poder abiertamente, como Cecily. Seduce a los hombres a su antojo, como Blanca. Pero, a diferencia de ellas, Irlanda carece de fisuras emocionales. No se doblé jamás ante nadie ni deja traslucir sus sentimientos a los demás. No se ha envuelto de una coraza protectora para no sufrir ante un medio hostil sino que es un ser vacío de sentimientos, una psicópata integrada cuya maldad pasa desapercibida, al construirse mediante gestos y palabras sutiles que afectan a la psique del sujeto pero no dejan huellas visibles a su paso... hasta que el sujeto objeto de manipulación decide rebelarse. Es el caso, como estudiaremos, de su prima Natalia. En cierto modo, Irlanda se convierte en un arquetipo en sí mismo, que veremos reproducido en otros personajes de la obra de Espido Freire.

Loredana Esse, en *Donde siempre es octubre*, es un personaje siniestro, de apariencia frágil y enfermiza. Escucha siempre música de gramola. Viste de negro, con trenzas y velos, y vive recluida en las sombras de su casa, acaso enferma de porfiria. Necesita beber sangre, y empapa galletas en la sangre exprimida de aves. Como Erzsébet Báthory busca víctimas con las que saciar su sed de muerte. Su médico, que al principio parece ostentar el poder, va cediendo poco a poco hasta terminar él mismo perturbado. Decide abandonar a su mujer y, entonces, Loredana lo envenena y muere. Mata también a su esposa, Emer, pero de manera indirecta, dándole el frasco con el veneno sin decirle lo que es en realidad. Es, por tanto, una mujer de apariencia frágil que se rebela fatal. En esta misma novela, encontramos un personaje claramente narcisista, Iverne, de apariencia adorable, comprometida con el apuesto Otto. Pero

---

<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>327</sup> Así lo denuncia Margaret Atwood: “¿Nos encontrábamos frente a una situación en la cual las mujeres no podían actuar mal, sino únicamente ser víctimas del mal? ¿Estaban las mujeres condenadas de nuevo a ese pedestal de alabastro tan familiar en la época victoriana, cuando las mujeres en tanto que mejores que los hombres, se daban a los hombres la licencia de ser alegres y despreocupadamente peores que las mujeres, mientras ellos defendían que no podían evitarlo porque estaba en su naturaleza? ¿Estaban las mujeres condenadas a ser virtuosas de por vida, atadas a las minas de sal de la bondad? Qué intolerable” (*ibid.*, p. 87).

no duda en engañar y seducir a un pobre hombre vulgar, cuidándose bien de culpar a otros. Mantiene su efigie de virginal cristiana lista para el matrimonio y desea que, tras éste, Otto se pegue un tiro<sup>328</sup>. Asimismo la novicia Ordalia decide seducir y engañar sin remordimientos pues “nacé para la perdición del hombre”<sup>329</sup>.

Isabella en *Soria Moria* es una reencarnación de Irlanda. Comparten el gusto –fingido– por los gatos, la belleza estudiada, la manipulación y ciertas actitudes psicopáticas reflejadas en una manifiesta falta de empatía. Pero de nuevo pierde, en este caso ante Dolores, que deja a un lado sus sueños a instancias de su calculadora madre. La familia de Isabella pierde también su riqueza durante la guerra y ella no logra casarse y ha de trabajar en una fábrica. Le echa la culpa de todo a Dolores y a su madre pero, con toda la razón, Dolores le espeta: “eres ridícula, y hablas como un personaje de opereta. Deja de actuar, Isabella. Ninguno de nosotros era inocente”<sup>330</sup>. Y es que ambas emplean argucias para encontrar un buen partido e incluso llevan a la muerte a Lucía, su compañera de juegos, a la que odian por su bondad. Isabella también mata a su gata *Bagheera* simplemente porque era la favorita de Dolores.

En *La flor del norte* se perfilan varios personajes femeninos profundamente malvados, especialmente la reina Violante, de “fríos ojos magiares”<sup>331</sup>, “hermosa, falsa e inteligente”<sup>332</sup>. Sin embargo, como experta manipuladora, le dice a su cuñada, la infanta Cristina: “Serás mi hermana –dijo la reina al recibirme, y yo la creí, ingenua”<sup>333</sup>, pues luego sabe lo cruel que es con su hermana –contrapunto de bondad–, la infanta Constanza de Aragón. Violante ansía poder y, según Cristina, desea ser un hombre: “lamenta amargamente no haber nacido con vello y verga, halaga a los guerreros y desprecia de manera sutil a los sabios que su marido atrae a Sevilla”<sup>334</sup>. Su propio padre, Jaime I, la previene: “Tened cuidado con Violante, doña Cristina. Tiene la sangre oriental de su madre y la ambición de su pecador padre. Convierte las palabras en lo que ella quiere que sean. Prestad vuestro oído a todos, pero a pocos vuestro afecto. Y no a mi Violante”<sup>335</sup>. Violante es una nueva Irlanda, deseosa de poder. Recuerda facetas de otros muchos personajes de Espido Freire como Cecily, Isabella... Cristina no entiende la maldad de Violante y le pregunta a Constanza: “¿Por qué es así? ¿Por qué se comporta conmigo de esa manera? ¿Qué mal le he hecho yo?”<sup>336</sup>. Pero en el fondo, como sucede con las mujeres

---

<sup>328</sup> FREIRE, Espido. *Donde siempre es octubre*, op. cit., p. 81.

<sup>329</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>330</sup> FREIRE, Espido. *Soria Moria*, op. cit., p. 26.

<sup>331</sup> FREIRE, Espido. *La flor del norte*, op. cit., p. 24.

<sup>332</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>333</sup> *Ibid.*, pp. 23 y 227.

<sup>334</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>335</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>336</sup> *Ibid.*, p. 259.

“pseudofatales”, es digna de lástima: “Ella intrigaba, pobre mujer, mientras yo decidía sobre mi pequeño imperio. Pobre, cruel, estúpida Violante, que hubiera sido un buen general para mandar sobre los ejércitos, y se había visto obligada a tragar su propia bilis y a macerarse en su propio odio”<sup>337</sup>. Tampoco podemos olvidar a doña Inés, su dama de compañía, discreta y cruel asesina de Cristina, impasible incluso cuando su ama descubre su plan criminal para deshacerse de ella y casarse así con don Felipe. Sin embargo, también él colabora en este proyecto. Por lo tanto, la culpa es compartida, pero Cristina descarga la culpa sólo en doña Inés y perdona a su marido pues “cuentan que el demonio fue el más bello ángel. Así se vale Dios de nuestra vanidad, para enamorarnos de la hermosura y que nos engañemos y arrepintamos”<sup>338</sup>.

Algunas protagonistas de sus cuentos también se deleitan sin culpa en el mal. Así, la protagonista de “El monstruo de barro” (*Juegos míos*) es una criminal de apariencia normal que juega al ajedrez con figuras humanas previamente asesinadas. Como Loredana, la joven Bárbara en “Sinfonía” (*Juegos míos*) vive encerrada en la enorme casa frente al faro. El abogado Duncan se enamora de su misterio –y su fortuna– hasta caer en las garras de una psicópata que, en realidad, ha inventado su propia historia, y mata a cada uno de los que considera pretendientes. En *Cuentos malvados*, el microrrelato número ocho de “Arañas y mariposas” nos sitúa frente a una despiadada viuda negra, que mata por placer, pero también como reacción al probable acoso de los hombres.

Era muy hermosa, pero sólo le interesaban las flores. Harta de rechazar admiradores, se casó. Enviudó joven, y volvió a casarse. Cuando envejeció, casada por cuarta vez, descubrió que tenía arrugas y que ya no le molestaban los hombres. Entonces dejó de matarlos. El guano era, al fin y al cabo, mejor abono<sup>339</sup>.

En este microrrelato encontramos además uno de los espacios más recurrentes en la obra de Espido Freire, las plantas y, por extensión, el jardín, con todas la simbología ya explicada.

Así pues, podemos apreciar que, incluso en esta categoría de “mujer malvada” el fantasma de la opresión (aunque ésta sea imaginaria) aparece sugerido como causa del trastorno de los personajes femeninos de modo que, de nuevo, la ambigüedad supera nuestra clasificación. En algunos casos nos encontramos ante perfiles de psicópatas, en otros, de narcisistas y, en el

---

<sup>337</sup> *Ibid.*, p. 302. Espido Freire habla de otra “mala” histórica, la princesa de Éboli: “mala hasta la médula, mezquina, arrogante, presuntuosa, egocéntrica, clasista, frívola” (FREIRE, Espido. *Para vos...*, *op. cit.*, p. 217). Sin embargo, siente compasión por ella: “Midió mal sus fuerzas y fue castigada duramente por ello. Como Teresa, pretendió hacer lo que quiso en cada momento, pero le faltaba generosidad, contención, coherencia, una chispa de buen corazón [...]. Entonces, ¿por qué ahora, de repente, me da pena?” (*ibid.*, p. 224).

<sup>338</sup> FREIRE, Espido. *La flor del norte*, *op. cit.*, p. 337.

<sup>339</sup> FREIRE, Espido. *Cuentos malvados*. 2001. Madrid: Suma de Letras, 2003, p. 70.

“mejor” de los casos, de seres profundamente malvados.

#### 1.3.2.4. Mujeres víctima. Mujeres verdugo:

Existe otra modalidad de mujer frágil que termina siendo malvada pero no por placer –al menos no sólo por ello– sino como única vía aparente para rebelarse contra la opresión. Como hemos dicho, el opresor no tiene por qué ser un hombre. Esto se aprecia especialmente en sus cuentos, así como en la protagonista de *Irlanda*. La manipuladora prima de Natalia pretende introducirla en su órbita de atracción pero Natalia se niega. Irlanda, no acostumbrada al rechazo, ataca a la yugular del adversario y seduce a Gabriel –a quien parece gustarle Natalia– sólo para hacerle sufrir. Pero no es una cuestión de celos, sino de poder: “Yo no sabía nada de la vida, sólo que había que ganar”<sup>340</sup>. Sin embargo, ya veremos que su concepto del poder y los modos de obtenerlo son muy distintos respecto a su prima. Finalmente, ante la ofensiva de Irlanda –que trasciende con diferencia el robo de un posible futuro novio– Natalia crea su propio plan, secreto para nosotros, y consigue al fin eliminar a su opresora.

Guillemette en *Donde siempre es octubre* siente también la opresión de la sociedad conservadora e hipócrita de Oilea: “Imagínate la opresión de una mujer en una ciudad como Oilea, donde todos nos conocemos. La monotonía de permanecer encerrada en casa, con la labor de bordado y las tertulias de los miércoles y sábados, y algún que otro jueves. Imagina el aburrimiento de nueve años de matrimonio”<sup>341</sup>. Tiene miedo a actuar para cambiar su situación, atrapada en las redes de la educación recibida: “Es difícil dar marcha atrás. Me entierro entre las normas que me enseñaron. Soy la mejor en lo mío [...]. Ni siquiera salgo de casa para visitar a mi sobrina, la cojita. Mi vida transcurre entre cuatro paredes”<sup>342</sup>. Vive del autoengaño: “El mundo pequeño de cada día sería escasamente soportable sin nuestra ración de mentiras cotidianas”<sup>343</sup>. Pero finalmente abandona a su estúpido marido y se va con el famoso celista Delian, aunque le dura poco su liberación, pues es asesinada por Nordri Sauso a petición de su hermana, enamorada también de Delian. Acaso sea el castigo a su subversión del orden social preestablecido.

En los cuentos de Espido Freire frecuentemente son los celos los que arrastran a los personajes hacia el mal. Así sucede en “La carta de Guilles” (*El trabajo os hará libres*).

---

<sup>340</sup> FREIRE, Espido. *Irlanda*, op. cit., p. 167.

<sup>341</sup> FREIRE, Espido. *Donde siempre es octubre*, op. cit., p. 21.

<sup>342</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>343</sup> *Ibid.*, p. 15.

Miranda es una mujer ciega casada con el apuesto Guilles, amante a su vez de la joven Dora, que además está embarazada. Miranda miente a Dora y le dice que es habitual en él tener numerosas amantes. Dora se estremece, pues pensaba que la amaba, de modo que va al encuentro de Guilles dispuesto a matarlo, pero finalmente, por accidente, es él quien la mata... estamos ante una maquinación sutil, donde Miranda es, si bien no la asesina física, sí la asesina moral. Otro ejemplo de venganza reflexionada, paciente y tranquila lo vemos en el microrrelato número nueve de la sección “Arañas y mariposas” (*Cuentos malvados*).

Cuando, tras haberle esperado durante años, él regresó con una esposa más joven que ella no perdió la calma. Se hizo su amiga, apadrinó a sus hijos, y le buscó un amante apuesto. En un raptó de celos, él asesinó al amante de su mujer, y fue a parar a la cárcel. E incluso allí continuó visitándole, con un brillo en sus ojos y una cestita de la merienda<sup>344</sup>.

“El monstruo de aire” (*Juegos míos*) es otro ejemplo. Su protagonista, Estela, cree ver constantemente indicios de infidelidad por parte de su marido. Al principio el lector llega a darles crédito, pero finalmente se revelan como una alucinación de la esposa, quien maquina un plan contra una supuesta amante, Verónica, secretaria de su marido. Le envía cartas de amor anónimas y, tras engañarla, se da cita con ella en la azotea de la oficina donde trabaja. Como Natalia, la empuja con todas sus fuerzas al vacío. Pero al final descubre que existe otra chica, Cristina, acaso la verdadera amante... y Estela construye de nuevo su macabro puzle. En “El monstruo de sombra” (*Juegos míos*) las dos hijas de un padre dictatorial deciden liberarse definitivamente de él. De nuevo reencontraremos un caso de parricidio, o más exactamente matricidio, en “Loco con cuchillo” (*Juegos míos*). Sin embargo en “Quedemos para la merienda” (*Juegos míos*) hay una interesante colaboración entre madre e hija para dar muerte al exnovio de la protagonista, Elena, que sufre una profunda depresión tras su ruptura. La madre desenrosca uno de los tornillos de su maravilloso coche y el pobre muchacho pierde trágicamente el control. En “Ceud mile failte” (*El trabajo os hará libres*) la protagonista-narradora, sin nombre, se dedica en exclusividad a su novio, Royd, un futbolista profesional que sólo vive para su profesión, descuidando a su familia, a la que ha abandonado, y a su novia, confinada en una casa extraña en un país extranjero. Es con un cuchillo de cocina (pues su espacio es el doméstico) como apuñala a su novio, pero, incluso muerto, cuidará de él.

---

<sup>344</sup> FREIRE, Espido. *Cuentos malvados*, op. cit., p. 71.

## **1.4. Consideraciones en torno al género, el cuerpo y la sexualidad de los personajes femeninos:**

Una vez clasificados los personajes femeninos de Espido Freire debemos profundizar en el “monstruo de la opresión” que, como otras formas del mal, se desarrolla de modo sutil a través del género, el cuerpo y la sexualidad femeninos.

### **1.4.1. Del género al sexo. Introducción a lo cultural y lo natural:**

Aunque los estudios de género no son la base metodológica de nuestra investigación, creemos importante trazar brevemente algunas precisiones en torno al género y el sexo y su relación con lo cultural y lo natural. Como señala Silvia Tubert,

el concepto de género, introducido en la teorización feminista en los años setenta, ha tenido una especial relevancia en los países anglosajones, en la medida en que permitió subrayar, por un lado, la ocultación de la diferencia entre los sexos bajo la neutralidad de la lengua y, por otro, poner de manifiesto el carácter de construcción socio-cultural de esa diferencia<sup>345</sup>.

Y es que, “habitualmente se entiende que el *sexo* corresponde al plano biológico, en tanto que el *género* es el producto de la construcción socio-cultural”<sup>346</sup>. No en vano, Simone de Beauvoir sostuvo que

On ne naît pas femme: on le devient. Aucun destin biologique, psychique, économique ne définit la figure que revêt au sein de la société la femelle humaine; c'est l'ensemble de la civilisation qui élabore ce produit intermédiaire entre le mâle et le castrat qu'on qualifie de féminin. Seule la médiation d'autrui peut constituer un individu comme un *Autre*<sup>347</sup>.

Las niñas son formadas a partir de la construcción de una identidad exterior, un *alter ego*. La educación recibida por todo su entorno contribuye a este proceso, incluidos los juegos. Mientras que los niños tienden a juegos de acción, las niñas son invitadas a participar en juegos

<sup>345</sup> TUBERT, Silvia. *Del sexo al género...*, op. cit., p. 7.

<sup>346</sup> *Ibid.*, p. 8. Cursivas en el original.

<sup>347</sup> BEAUVOIR, Simone. *Le deuxième sexe. L'expérience vécue*. 1949. París: Gallimard, 2010, p. 15. Cursivas en el original.

comunicativos, ligados con frecuencia a lo doméstico. Las muñecas son un ejemplo de construcción de *alter ego*<sup>348</sup>, que algunos han considerado sustituto del pene<sup>349</sup>, si bien la muñeca es un objeto pasivo. Así, las niñas son animadas a alienarse mientras que el niño se busca en su pene en tanto que sujeto autónomo. Pero además se produce un proceso de identificación con la muñeca... la niña se cree ella misma una maravillosa muñeca. Aprende de esta manera que para gustar hay que ser hermosa y desarrolla actitudes coquetas como Elsitita en *Melocotones helados*, quien anhela ser una princesa, o la hija de Séfora y Rudiger Mercian en *Nos espera la noche* y, llevado al extremo, Fiona en *Donde siempre es octubre* y sus crueles juegos –en este caso activos– de vudú. La pasividad se impone así a la autonomía del sujeto, que termina considerándolo como un elemento biológico de la mujer<sup>350</sup>. Y precisamente la asunción del sexo como lo biológico, lo natural, frente al género como construcción cultural, conlleva importantes peligros: “el problema es que esta polaridad no hace más que reproducir la oposición naturaleza-cultura y el dualismo cuerpo-mente que han marcado el pensamiento occidental desde sus orígenes”<sup>351</sup>. Pero el cuerpo, como estudiaremos, está sometido también a procesos culturales que afectan a nuestra percepción del mismo y, con el paso del tiempo, se consideran naturales, paradojas convertidas en doxas. Ya la conciencia freudiana del inconsciente cuestionó el dualismo cuerpo-mente, puesto que revela cómo el funcionamiento del cuerpo no se explica totalmente por su condición de organismo, sino que requiere ser considerado como un espacio psíquico o, más bien, simbólico<sup>352</sup>. Es necesario, por tanto, el análisis de la particular construcción del cuerpo en Espido Freire a partir de los elementos aquí esbozados.

#### **1.4.2. El cuerpo femenino como construcción angustiosa:**

La asociación naturaleza/cuerpo/mujer y cultura/mente/hombre es profundamente peligrosa, al asimilar lo natural como lo inferior. Y, sin embargo, así ha sido durante siglos y no parece haber signos de cambio a corto plazo<sup>353</sup>. Ya santo Tomás asocia a la mujer-madre con la

---

<sup>348</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>349</sup> *Ibid.*

<sup>350</sup> “Ainsi, la passivité qui caractérisera essentiellement la femme *fémeline* est un trait qui se développe en elle dès ses premières années. Mais il est faux de prétendre que c'est là une donnée biologique; en vérité, c'est un destin qui lui est imposé par ses éducateurs et par la société” (*ibid.*, p. 27. Cursivas en el original).

<sup>351</sup> TUBERT, Silvia. *Del sexo al género...*, *op. cit.*, p. 8.

<sup>352</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>353</sup> Biruté Ciplijauskaitė se muestra más optimista: “El cuerpo de la mujer, visto y presentado durante tantos siglos como objeto del deseo, manipulado por la patristica, el dogma unilateral, tabús sociales, está aflorando como una entidad plurivalente que puede unir lo físico y lo espiritual y pasar de la sujeción a ser fuente [...] no sólo



materia inerte a la que sólo el hombre puede dotar de forma, de sentido, y se justifica en la historia de la creación de Eva, a partir de la costilla de Adán, a la que Jehová dio aliento vital<sup>354</sup>. Y esa es la base de la que parte Biruté Ciplijauskaité para cuestionar esta paradoja:

Durante siglos se solía aceptar una separación tajante entre la mujer/cuerpo y el hombre/espíritu, propuesta en el *Génesis* (II, 21-23) [...]. La mujer, entonces, no habría sido creada a la imagen de Dios, sino de su imagen, sin el poder original de creatividad. Esto ha influido la presentación del cuerpo humano tanto en las artes plásticas (el desnudo masculino como imagen de lo heroico; el femenino, de lo erótico [...]) como en la literatura: un enfoque exterior de la mujer para complacer la mirada del hombre (“male gaze”)<sup>355</sup>.

Y es que la sociedad, ese “enfoque exterior”, modela no sólo la personalidad y la conducta, sino también la forma en la que concebimos el cuerpo, que deviene también una construcción cultural<sup>356</sup>. De hecho, “el cuerpo de la mujer nunca le ha pertenecido: ha sido un bien social o familiar, sobre el cual no podía ni disponer ni decidir, y que encontraba en el juicio público un refuerzo a su buen o mal comportamiento”<sup>357</sup>. Tal vez sea la belleza –y sus diversos ideales a lo largo de la historia– el mayor instrumento de control y “juicio público” hacia la mujer. Espido Freire, recuperada desde hace más de veinte años de bulimia, ha mostrado un gran interés por este aspecto:

Pienso en las mujeres de siglos pasados que ingerían vinagre para cultivar su palidez y sus ojeras, en las que se daban fricciones con mercurio, o las que se depilaban la mitad de la frente para alargar de manera interesante sus facciones y mostrar la curva delicada del cráneo. Pienso en las deformidades y dolores que causaban los corsés, en la falta de oxígeno y en la pesadez de arrastrar un miriñaque. Pienso en los pies vendados de las mujeres chinas, en los collares que alargan y descoyuntan el cuello y en los tatuajes rituales de algunas tribus africanas. Pienso en las grandes bellezas de la historia, y en cómo siempre existía algo que las convertía en mujeres peculiares, fuera su inteligencia, su ambición o su destino trágico. Pienso en las barbaridades cometidas en nombre de la belleza, de la virginidad o el papel de la mujer, y ninguna me parece más extrema, más dolorosa y grave que la actual obsesión por la

---

del placer sino también del poder” (CIPLIJAIUSKAITÉ, Biruté. “Escribir el cuerpo desde dentro”. *Escribir mujer, narradoras españolas hoy*. Ed. Cristóbal Cuevas García. Málaga: Universidad de Málaga, 2000, p. 29).

<sup>354</sup> Cit. en PÉREZ ESTÉVEZ, Antonio. “Tomas de Aquino y la razón femenina”. *Revista de filosofía* 59 (2008): p. 10.

<sup>355</sup> CIPLIJAIUSKAITÉ, Biruté. “Escribir el cuerpo desde dentro”, *op. cit.*, p. 15. Cursivas en el original.

<sup>356</sup> TUBERT, Silvia. *Del sexo al género...*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>357</sup> FREIRE, Espido. *La vida frente al espejo...*, *op. cit.*, p. 11.

delgadez y la juventud<sup>358</sup>.

La mujer recibe constantes mensajes que la instan a formar parte de la belleza según el canon preestablecido socialmente, marcado por la delgadez y la juventud. Por si fuera poco, se le dice que ha de ser “natural”, pero esa naturalidad no es tal cosa:

La naturalidad, como resulta evidente, no tiene nada que ver con las piernas sin depilar, el pelo con las puntas desiguales, los dientes apiñados o las gafas de corrección: la naturalidad exige mucho dinero, mucho tiempo, y un nivel altísimo de atención y conocimientos. Natural puede ser la cara aparentemente lavada, pero con una hidratante de base luminosa y el invisible trío mágico: rímel, colorete, brillo de labios. Comprende una colonia fresca, una loción corporal, laca de uñas transparente, las cejas bien depiladas, la piel exfoliada y limpia<sup>359</sup>.

Es cierto que también los hombres están comenzando a recibir este mensaje, especialmente en los últimos veinte años, cuando numerosas empresas cosméticas han iniciado la comercialización de productos de belleza dedicados al hombre, al tiempo que transmiten la necesidad de un cuerpo esculpido y bien vestido<sup>360</sup>. Sin embargo, las mujeres sufren una presión incomparable a la de los hombres, incluso desde la infancia:

Mientras un niño guapo recibe el elogio máximo de que parece una niña, y durante los primeros años se potencia esa imagen ambigua, hasta que irrumpe la idea de que ser un hombre es más importante que resultar atractivo, la niña sólo encontrará refuerzos, facilidades para que la belleza le ayude a llegar lejos<sup>361</sup>.

Como señala Simone de Beauvoir, el proceso en el que la niña-adolescente descubre los sentimientos ajenos que las transformaciones de su cuerpo producen supone un profundo choque para ella<sup>362</sup>. Siente asco de su cuerpo, aunque en realidad el asco es provocado por cómo

<sup>358</sup> FREIRE, Espido. *Cuando comer es un infierno*. 2002. Madrid: Suma de Letras, 2003, p. 13. Este ensayo, junto con su reedición ampliada *Quería volar. Cuando comer era un infierno*, suponen una incursión en los trastornos de la conducta alimentaria donde se recogen testimonios diversos entremezclados con algunas experiencias personales de la autora. Además, se adjuntan teléfonos y direcciones de interés para posibles afectados por estas enfermedades. *La vida frente al espejo. Belleza impuesta y trastornos de alimentación* se acerca desde una perspectiva más filosófica y psicológica al origen de estas enfermedades a partir de las imposiciones sociales a la mujer en torno a la belleza.

<sup>359</sup> FREIRE, Espido. *La generación de las mil emociones...*, op. cit., p. 24. Véase también FREIRE, Espido. *La vida frente al espejo...*, op. cit., p. 81.

<sup>360</sup> Sobre los nuevos modelos de belleza masculina véase FREIRE, Espido. *La generación de las mil emociones. Mileuristas II*. Barcelona: Ariel, 2008, pp. 21-25 y FREIRE, Espido. *Quería volar. Cuando comer era un infierno*. Barcelona: Ariel, 2014, pp. 181-214.

<sup>361</sup> FREIRE, Espido. *Para vos nací...*, op. cit., p. 205.

<sup>362</sup> “La fillette sent que son corps lui échappe, il n'est plus la claire expression de son individualité; il lui devient

los demás contemplan su cuerpo: “Cambian las niñas y de pronto, se avergüenzan al descubrir que los hombres las miran por la calle. El cuerpo, hasta entonces respetado, público a la hora de bañarse, o vestirse, se convierte en privado”<sup>363</sup>. Así, Dolores –antes dedicada a inocentes juegos infantiles en el país de Soria Moria– toma conciencia de *su* cuerpo, visto desde este prisma cosificador, cuando su madre le hace ver la necesidad de comprometerse cuanto antes con Thomas y de seducirlo: “Dolores sintió un estorbo enorme entre su nombre y su cuerpo”<sup>364</sup>. Percibe que se adentra en un mundo de deseo desconocido hasta ese momento: “Sangre, dolor, suciedad, la brusca conciencia de ser carne, de que esa carne podía rasgarse, debía romperse”<sup>365</sup>. Esta toma de conciencia la confronta, como a la protagonista de *Diabulus in musica*, a la angustia, a la vulnerabilidad del sujeto incapaz de hallar sentido a sí mismo y su entorno, como desarrollaremos en el próximo capítulo. Su madre le enseña también algunos trucos de belleza: “No es el brillo el que te hace destacar más, ni ser la más bella la que te dará ese título, Dolores. Nunca serás admirada si lo que te mueve en la vida es despertar admiración. Hace falta un cierto desapego, una indiferencia que muy difícilmente puede ser fingida”<sup>366</sup>. Ese desapego aspira a enigma, expectación, misterio insaciable: “Recuérdalo siempre; la mujer decente no se muestra, sólo se adivina [...]. Siempre que les presentes un secreto, querrán descifrarlo. No te muestres nunca desnuda ante tu marido. Incluso entonces, permítele que continúe imaginando”<sup>367</sup>. Algunos consideran incluso que esta belleza parece reñida con la inteligencia de la mujer, como vemos en el comentario del embajador de Inglaterra a la princesa Cristina: “si una pizca de sabiduría reduce, como es habitual en las mujeres, una pizca de vuestra belleza, la pérdida sería tan sensible que os preferimos ignorante y hermosa”<sup>368</sup>. Espido Freire recuerda que

La actitud general rechaza y castiga a las mujeres feas, o simplemente, no hermosas. La fea debe, al menos, ser eficaz, o inteligente [...] pero, por otra parte, se presupone que una mujer bella no puede ser al mismo tiempo inteligente, o una buena profesional. ¿Qué escoger?

---

étranger; et, au même moment, elle est saisie par autrui comme une chose: dans la rue, on la suit des yeux, on commente son anatomie; elle voudrait se rendre invisible; elle a peur de devenir chair et peur de montrer sa chair. Ce dégoût se traduit en quantité de jeunes filles par la volonté de maigrir [...]. D'autres deviennent tardivement timides” (BEAUVOIR, Simone. *Le deuxième sexe. L'expérience vécue*, op. cit., p. 64).

<sup>363</sup> FREIRE, Espido. “Culpa”. *Trastornos de la Conducta Alimentaria 5* (2007): p. 430. Este artículo, a diferencia de *Cuando comer es un infierno* o *Quería volar. Cuando comer era un infierno*, es plenamente autobiográfico. Aquí reconoce que “no soportaba la visión de mi cuerpo desnudo bajo el agua, el roce de los muslos, el frío al abandonar la bañera. Dejé de ir de compras, y evité los escaparates, las ventanas, las bandejas, cualquier superficie que pudiera reflejar mi rostro o mi cuello” (*ibid.*, p. 53).

<sup>364</sup> FREIRE, Espido. *Soria Moria*, op. cit., p. 215.

<sup>365</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>366</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>367</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>368</sup> FREIRE, Espido. *La flor del norte*, op. cit., p. 199.

¿Qué escoger? Cualquier alternativa castra, divide la personalidad y las energías. ¿Y por qué no lograrlo todo? Belleza y juventud y trabajo, inteligencia, éxito social, adoración... o nada de eso<sup>369</sup>.

La belleza trasciende por lo tanto los límites del cuerpo. Supone el control de la mente, de la percepción de nosotros mismos y del mundo que nos rodea. Es una construcción social impuesta que, en la actualidad, pasa por la delgadez y la juventud:

Ahora, la delgadez es la norma. ¿Qué delito han cometido las mujeres para condenarse, sin razón aparente, a pasar hambre? Qué trata de probarse, de demostrar a la sociedad, la mujer que ingiere raciones destinadas a los prisioneros de guerra? Una vez más, la capacidad de controlar los instintos. El miedo instintivo a una mujer sin freno, a una libertad similar a la masculina, subyace continuamente<sup>370</sup>.

La sumisión es la base de estos mensajes:

Sólo veía que se me pedía sumisión: por un lado, a los dictados de la moda y el aspecto físico, y por otro, a la vida, a mi papel como mujer. Por mucho que la sociedad fingiera adorar a la mujer, por muy femenina que la deseara y por muy fascinada que estuviera por sus distintas facetas, eso no reflejaba el menor respeto por la mujer auténtica, la verdadera, en todas sus acepciones: la pasión por lo femenino sólo incluía a quienes eran jóvenes y hermosas<sup>371</sup>.

Por tanto, se transmite que sólo las que cumplan este ideal de belleza alcanzarán el éxito: “Estar delgado significaba una nueva juventud, y juventud y esbeltez abrían las puertas a un mundo de elegancia y belleza, sólo posible bajo esas condiciones”<sup>372</sup>. Pero, si la delgadez resulta difícil de obtener, la juventud es imposible de mantener, generando insatisfacción e inseguridad que, como la obsesión por la delgadez, alimentan el control y el consumo: “La insatisfacción genera consumo, la inseguridad ha sido una tara propia de mujeres, inculcada cuidadosamente en ellas por los hombres y las demandas de una sociedad inmovilista. La insatisfacción, y su hermana gemela el ansia de perfección, matan”<sup>373</sup>. Su caso extremo son los

---

<sup>369</sup> FREIRE, Espido. *Para vos naquí...*, op. cit., p. 205.

<sup>370</sup> FREIRE, Espido. *Soria Moria*, op. cit., p. 203.

<sup>371</sup> FREIRE, Espido. *Cuando comer es un infierno*, op. cit., p. 13.

<sup>372</sup> FREIRE, Espido. *La generación de las mil emociones...*, op. cit., p. 56.

<sup>373</sup> FREIRE, Espido. *Cuando comer es un infierno*, op. cit., p. 14.

trastornos de la conducta alimentaria<sup>374</sup>, considerados a veces como meras enfermedades físicas cuando, en realidad, parten de un trastorno mental que desarrollaremos a propósito de la angustia en el siguiente capítulo. La anorexia y la bulimia, así como conductas próximas a estos trastornos, están muy presentes en muchas novelas de Espido Freire. Es el caso de Natalia, que deja de comer por un tiempo hasta que se le marcan los huesos para parecerse a su perfecta prima. También la protagonista de *Diabulus in musica* dice haber comido mal en la adolescencia. El siniestro Reason Sverker intenta no comer para purificar su cuerpo pero luego se da atracones de galletas. El caso más claro de trastorno de la alimentación lo encontramos en *Melocotones helados*. Del mismo modo que Antonia proyecta en la preparación de dulces su insatisfacción vital, Blanca lo hace comiendo y vomitando: “comía hasta que al final no quedaba lugar ni hueco en su cuerpo para la alegría, ni para la angustia, y durante un momento el mundo permanecía en calma, indolente. Flotante”<sup>375</sup>. La comida es sólo la supuesta salida a un problema psíquico, existencial:

Veía cómo Blanca se ponía en pie y caminaba por el pasillo; cuando regresaba del cuarto de baño volvía a ser la misma. El colibrí. En su vientre, torturado y quemante, se albergaban las mismas emociones que le daban vida: la alegría, la angustia. Sólo en último lugar, como un resto de algo muy lejano, la comida<sup>376</sup>.

La belleza se convierte así en un ideal susceptible de ser alcanzado o rozado sólo mediante el sacrificio. La anorexia o la bulimia, extremos de este sacrificio, son lacras sociales difíciles de eliminar:

Mientras los únicos modelos que se les presenten a las niñas sean cuerpos, mientras no se valore a la mujer globalmente y no se considere positivamente otro valor aparte de la belleza, mientras no se abandone la imagen femenina como reclamo para vender objetos, mientras las mujeres feas o niñas o viejas resulten invisibles en los medios de comunicación, los esfuerzos por evitar la anorexia y la bulimia tendrán únicamente un éxito parcial [...]. Eliminemos al menos la explotación de la imagen femenina<sup>377</sup>.

---

<sup>374</sup> Si *Cuando comer es un infierno* se centra en la bulimia y, en parte, en la anorexia, *Quería volar. Cuando comer era un infierno* estudia además otros trastornos de la alimentación como la ortorexia, la bulimarexia, la vigorexia y diversas conductas compulsivas de la alimentación. Para más información remitimos a nuestra entrevista: FREIRE, Espido. “Cuando la comida se convierte en angustia y cuando en placer, disfrute”. Entrevista de Samuel Rodríguez en la Universidad Blaise Pascal de Clermont-Ferrand. 1-4-2016. En línea: <http://videocampus.univ-bpclermont.fr/?v=DaMYtnLkEf6g> (revisado el 5 de mayo de 2016).

<sup>375</sup> FREIRE, Espido. *Melocotones helados*, op. cit., p. 200.

<sup>376</sup> *Ibid.*

<sup>377</sup> FREIRE, Espido. *Cuando comer es un infierno*, op. cit., p. 236.

Estamos lejos de lograrlo, si bien es cierto que la concienciación social ha aumentado y estas enfermedades, carentes incluso de diagnóstico hace unas décadas, cuentan cada vez más con mayores infraestructuras de apoyo a sus víctimas y familiares. Sin embargo, las exigencias a la mujer sobre el control de su cuerpo –y su mente– parecen lejos de disminuir. Tampoco resulta esperanzador el tratamiento de su sexualidad.

### **1.4.3. Sexualidad<sup>378</sup> velada de los personajes femeninos:**

“Comida, sexo y cuerpo se muestran unidos, entrelazados”<sup>379</sup>. Así, íntimamente vinculada a la concepción del cuerpo y su control –a través de la comida y la mente–, la sexualidad ha sido –es– otro medio físico y mental represivo para las mujeres.

La mayoría de las mujeres occidentales contemporáneas no han conseguido ese espacio de libertad mental. La mayoría de las mujeres del mundo no tienen la suerte, ni siquiera, del espacio físico privado. Muchas viven encerradas. La virginidad se interpreta como obligación o como moneda de cambio en muchas culturas; en el mejor de los casos, un comportamiento sexual independiente no habla a favor de la mujer. Sufrimos oleadas aleatorias de conservadurismo en el que la primera en replegarse ha de ser siempre ella<sup>380</sup>.

Se juega con una paradoja que exige belleza y al mismo tiempo castidad a la mujer. Como indica Carmen Martín Gaité: “resaltemos de paso, a propósito de la belleza femenina, el arma de doble filo que para nuestras antepasadas debió suponer saberse hermosas, obligadas como estaban a ser virtuosas al mismo tiempo, recatadas y honestas”<sup>381</sup>.

Espido Freire subraya que ya en el Apocalipsis se establecen dos modelos sexuales de mujer:

una de ellas, encinta, santa, identificada con el sol, la luna y las estrellas, será un modelo de perfección. La otra, tentadora, ruin, sexual, llamada Babilonia, arrastrará al pecado a quien la siga. Para legos, la interpretación es clara: cuidado con las malas mujeres, cuidado con el

---

<sup>378</sup> Entre los múltiples sentidos de este concepto, aquí nos centraremos en lo que corresponde con el “apetito sexual, propensión al placer carnal” (RAE), próximo a la otra acepción que tomamos para “sexo”, esto es, “actividad sexual” (RAE).

<sup>379</sup> FREIRE, Espido. *La generación de las mil emociones...*, op. cit., p. 72.

<sup>380</sup> FREIRE, Espido. *Para vos nació...*, op. cit., p. 296.

<sup>381</sup> MARTÍN GAITE, Carmen. *Desde la ventana...*, op. cit., p. 42.

placer, cuidado con los deseos<sup>382</sup>.

Y precisamente su narrativa parece huir de escenas explícitamente sexuales. Sin embargo, la insinuación, la provocación o el erotismo estarán frecuentemente presentes. Antes de analizar los casos particulares en la obra de Espido Freire, conviene establecer un marco de referencia sobre este importante aspecto en el pensamiento occidental.

Como señala Michel Foucault, para los griegos la sexualidad era sólo un aspecto entre otros muchos de la vida del hombre<sup>383</sup>. Los tratados de dialéctica incluían consejos para una vida sana y equilibrada, entre ellos la práctica de los *afrodisia* (actos que procuran el placer sexual). Hasta la llegada del cristianismo, la noción de pecado era ajena al erotismo. Sólo se recomendaba la medida (*sophrosune*). Pero, “con la filosofía contemporánea, la sexualidad es elevada a fundamento ontológico”<sup>384</sup>. Ya lo vemos en los diálogos “porno-filosófico-políticos” del tocador sadiano<sup>385</sup>. La crisis del optimismo racionalista se halla ligada a este ascenso de la sexualidad en las preocupaciones filosóficas. La razón desespera en su búsqueda de un sentido trascendente. El hombre se descubre abandonado en un mundo caótico, sometido a la naturaleza indiferente y albergando en el interior de su propio ser un núcleo irreductible de contingencia que, como estudiaremos, lo sumirá en la angustia. El pesimismo del pensamiento de Schopenhauer o su discípulo Edward von Hartmann nos llevan a esta posible interpretación de la sexualidad planteada por Alicia Puleo que encontramos también en artistas *fin de siècle* y su visión oscura de la mujer embarazada<sup>386</sup>:

---

<sup>382</sup> *Ibid.*, p. 118-119. Aunque no lo encontremos explicitado en la narrativa de Espido Freire, la menstruación juega un papel importante en este proceso de construcción de una sexualidad femenina reprimida. Como indica Elena Soriano, “el signo de la sangre, el color rojo, era el signo del tabú de la sangre femenina; quizá éste es el padre de todos los tabúes [...]. La mujer tenía el diablo en el cuerpo, se manifestaba al menstruar, y esta superstición se extendía a todo el contacto sexual con ella” (SORIANO, Elena. *El donjuanismo femenino*. Barcelona: Península, 2000, p. 95). A propósito de la proyección (que estudiaremos en el siguiente capítulo) y la menstruación, Béatrice Rodríguez señala que “tout se passe comme si le sang du corps féminin rejoignait instantanément le lexique de la violence pour en devenir son expression maximale. Cette violence ferait retour dans ce même corps après avoir connu un *transfert*, un passage, par le symbolique; le corps de la femme qui saigne devient ainsi la métonymie d’une violence humaine prête à s’exercer sur le corps social tout entier et contre laquelle cette même société doit se prémunir, au risque de disparaître” (RODRÍGUEZ, Béatrice. “Figures archaïques et mythologies modernes dans le roman espagnol contemporain écrit par les femmes (1945–2001)”. Tesis dirigida por Michèle Ramond. Universidad Vincennes Saint-Denis (París VIII), 2005 (inédita), p. 1. Cursivas en el original. Agradecemos a su autora que nos enviara y permitiera el uso de su tesis).

<sup>383</sup> FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité. (L’usage des plaisirs et Le souci de soi. Vols. II y III)*. París: Gallimard, 1984.

<sup>384</sup> PULEO, Alicia. “Mujer, sexualidad y mal en la filosofía contemporánea”. *Revista de filosofía* 14 (1997): p. 169.

<sup>385</sup> SADE, Donatien Alphonse François de. *La Philosophie dans le boudoir*. 1795. París: Flammarion, 2006.

<sup>386</sup> Sirva como ejemplo el caso de Klimt, quien dedicó dos siniestros cuadros a la mujer embarazada: *La esperanza I* (1903) y *La esperanza II* (1907-1908). Véase RODRÍGUEZ, Samuel. “Perspectivas estéticas en torno a la mujer de fin de siglo”. *Sinfonía Virtual* 23.2 (2012).

En línea: [www.sinfoniavirtual.com/revista/023/gustav\\_klimt\\_mujer.pdf](http://www.sinfoniavirtual.com/revista/023/gustav_klimt_mujer.pdf) (revisado el 5 de mayo de 2016).

dado que la vida es concebida como una tragedia (el final es siempre la muerte y el dolor y el hastío predominan sobre los breves momentos de placer), el acto sexual es una traición de los amantes al hijo que vendrá. Implica la continuidad de la cadena de la vida, es decir, del dolor. Puesto que la Vida es el Mal, la sexualidad es el Mal que impide el final del sufrimiento<sup>387</sup>.

Dejamos por el momento al margen las implicaciones del mal y nos detenemos en las que conciernen a la mujer que, para Schopenhauer, es la trampa que la especie pone al individuo para reproducirse<sup>388</sup>. Precisamente él critica que no se hayan interesado antes los filósofos por el amor salvo Rousseau (*Discurso sobre la desigualdad*) o Kant (tercera parte del *Tratado sobre el sentimiento de lo bello y de lo sublime*). Para Schopenhauer el amor se compone de “sentimiento recíproco” y “goce físico”<sup>389</sup>, y su fin último es la perpetuación de la especie. La armonía física y mental de los hijos depende de la complementariedad de la pareja<sup>390</sup>. También Weininger establece una teoría de la complementariedad de las parejas<sup>391</sup>, y Kant habla de “animalidad” en el ser humano en tanto que garante de la conservación de sí mismo y de la especie<sup>392</sup>. A través de los hijos se busca la perpetuación del yo: “este ser que va a engendrar será como la prolongación de su existencia”<sup>393</sup>.

Las supuestas mujeres fatales en Espido Freire emplean abiertamente el sexo como un medio para obtener lo que desean, aunque no se explicita a nivel narrativo. Otras lo mantienen discretamente, o no se cuenta o se trasluce sutilmente en el texto. En su primera novela encontramos a la malvada Irlanda, capaz de seducir sólo para herir a su prima. El sexo es una herramienta más para atrapar dentro de su órbita a sus víctimas. Frente a ella, la inocente –al menos en cuanto a sexualidad– e infantil Natalia. Como ha señalado Montserrat Linares, “sex has no place in her childish world of ghosts, dragons, spells and magic, so she decides to do away with Irlanda. Filling her cousin is a way of affirming her own will, of refusing to accept a world which she does not want to enter but which also denies her entry”<sup>394</sup>. También Eleanor Prime en *Donde siempre es octubre* rechaza el contacto físico. Pese a amar en secreto a Worsen, cuando éste la besa ella se aparta “casi con asco”<sup>395</sup>. Siente rechazo hacia su cuerpo y hacia el

<sup>387</sup> PULEO, Alicia. “Mujer, sexualidad y mal...”, *op. cit.*, p. 169.

<sup>388</sup> SCHOPENHAUER, Arthur. *El amor, las mujeres y la muerte*, *op. cit.*, p. 64. No en vano, Weininger afirma que la mujer es la sexualidad misma y por eso debe desaparecer (WEININGER. *Sexo y carácter*, *op. cit.*, pp. 141-152).

<sup>389</sup> SCHOPENHAUER, Arthur. *El amor, las mujeres y la muerte*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>390</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>391</sup> WEININGER, Otto. *Sexo y carácter*, *op. cit.*, pp. 61-84 y 141-152.

<sup>392</sup> KANT, Inmanuel. *La religión dentro de los límites...*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>393</sup> SCHOPENHAUER, Arthur. *El amor, las mujeres y la muerte*, *op. cit.*, p. 22.

<sup>394</sup> LINARES, Montserrat. “Fragmented Identities...”, *op. cit.*, p. 211.

<sup>395</sup> FREIRE, Espido. *Donde siempre es octubre*, *op. cit.*, p. 48.



de su anhelado compañero cuando se da cuenta de que su amor puede trascender lo ideal. Loredana –como Bárbara, su equivalente en “Sinfonía” (*Juegos míos*)– rechaza el contacto físico con sus pretendientes. La lista de personajes femeninos de sexualidad reprimida es extensa en esta novela... Parecen frágiles, deben ser frágiles, pues la familia, la religión, la escuela y la sociedad así les han dicho que deben ser. Algunas incluso se consagran a la vida religiosa pero esconden pasiones ocultas. Es el caso, como estudiaremos, de Ordalia, la narradora-protagonista del capítulo “Pasiones”. Nos ofrece una visión que bien pudiera ser la de los decadentes que instauraron la mujer fatal. Partiendo del “pecado” de la sexualidad, reprime en principio su propia sexualidad femenina por considerarla sucia y se consagra al camino de la salvación. Simone de Beauvoir señala a este respecto que

Quand la sexualité féminine se développe, elle se trouve pénétrée du sentiment religieux que la femme a voué à l'homme dès l'enfance. Il est vrai que la fillette connaît auprès du confesseur et même au pied de l'autel désert un frisson très proche de celui qu'elle éprouvera plus tard dans les bras de son amant: c'est que l'amour féminin est une des formes de l'expérience dans laquelle une conscience se fait objet pour un être qui la transcende<sup>396</sup>.

Es el mismo sentimiento religioso que acaso empujó a Ana Ozores a su amor prohibido<sup>397</sup> y que nos sitúa de nuevo ante la idea transmitida desde la infancia de que, en el caso de las mujeres, “pour plaire il faut chercher à plaire, il faut se faire un objet”<sup>398</sup>. Sin embargo, poco a poco descubrimos el cinismo de esta joven novicia que, antes de tomar los hábitos, seduce al adolescente Izan, pero no se considera culpable, pues en cierto modo cumplió su designio divino ya que “nacé del pecado y crecí con la perfidia. Si incité al mal, ¿quién tuvo la culpa? ¿No obedecía yo las llamadas de mi destino?”<sup>399</sup>. También la devota Iverne, enamorada de su imagen frente al espejo, seduce y engaña sin sentido de culpa, pese a estar comprometida. La familia Lombo es un crisol de sexualidades poco comunes. El viejo Lombo tiene dos hijos: Iliria, de quien sabremos al final que la encontraron en la cama con un hombre y desde entonces la repudian, y su hijo Mesore, que murió con cuatro hijos: el narrador, Amapola, Llandudno y Galen, el pequeño afeminado. La viuda de Mesore es Carenta, que acaba de morir. Al final se

<sup>396</sup> BEAUVOIR, Simone. *Le deuxième sexe. L'expérience vécue*, op. cit., p. 38.

<sup>397</sup> Así lo cree, entre otros autores, Carmen Martín Gaité: “Incapaz de discernir lo que atañe al cuerpo y lo que atañe al alma, la Regenta se dirige fatalmente hacia el amor interpretándolo religiosamente” (MARTÍN GAITE, Carmen. *Desde la ventana...*, op. cit., p. 84).

<sup>398</sup> Por ello, Beauvoir concluye que “ce que Freud appelle *complexe d'Electre* n'est pas, comme il le prétend, un désir sexuel; c'est une abdication profonde du sujet qui consent à se faire objet dans la soumission et l'adoration. Si le père manifeste de la tendresse pour sa fille, celle-ci sent son existence magnifiquement justifiée” (*ibid.*, p. 35. Cursivas en el original).

<sup>399</sup> FREIRE, Espido. *Donde siempre es octubre*, op. cit., pp. 142-143.

descubre que mantenía con su suegro una relación conyugal. También al final, tras sugerirlo, sabemos que el narrador ha tenido relaciones sexuales con su hermana Llandudno, que llora desconsolada y ni siquiera baja al entierro de su madre. Ella cree que la muerte de su madre es un castigo mientras que a su hermano le es indiferente. Es más, quiere poner a prueba su atractivo. En el último párrafo sabemos que también sedujo a Amapola cuando murió el padre, Mesore. No quiere casarse, sólo poseer a sus hermanas que, a diferencia de él, viven con la culpa. Cree que puede tener a la mujer que quiera pero él desea lo prohibido, aunque “qué pronto agoniza el deseo”<sup>400</sup>. La homosexualidad está presente también en esta novela a través del misterioso y cáustico Villiers, que oculta su amor por la actriz Deirdre Beneir, en realidad un chico travestido, al que Villiers encumbró a la fama. En este contexto provinciano y asfixiante, la homosexualidad es un tabú y, por tanto, un secreto que se ha de guardar, como veremos también en *Nos espera la noche* y el melancólico Robin, enamorado del efebo Lautaro, tras cuya muerte se suicida. También César en *Melocotones helados* parece ser un “invertido”<sup>401</sup>, pero finalmente se revela como un empedernido *voyeur*<sup>402</sup>.

*Melocotones helados* posee alto contenido sexual apenas desvelado. Los melocotones helados son un postre que representa la apasionada vida secreta de Esteban tras la guerra, antes de volver con Antonia. Es el postre que vertía sobre el cuerpo desnudo de Silvia Kodama como ritual sexual. Los melocotones helados son acaso una metáfora de la cópula: “casi crujientes, como si la pulpa se hubiera convertido en hebras de caramelo muy finas. Luego, cuando la cuchara llegaba al interior perfumado, al secreto hueco del hueso, brotaba un hilillo de chocolate caliente, que se abría e inundaba finalmente el plato”<sup>403</sup>. La sugerencia –nunca explicitada– de la experiencia sexual, aparece de nuevo cuando Rodrigo visita a su novia Elsa grande en Duino en el hostel de su abuelo:

Es preferible no narrar esto [...]. Por otro lado, su encuentro no fue nada extraordinario. No hubo un choque de cuerpos y lenguas como si se aprestaran para una batalla, ni sintieron con especial placer el tacto de pétalo de la piel, no hubo situaciones inverosímiles ni el éxtasis compartido. No hubo frases apasionadas ni llantos entrecortados<sup>404</sup>.

Este episodio permite apreciar la distinta vara de medir la sexualidad femenina y la

---

<sup>400</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>401</sup> FREIRE, Espido. *Melocotones helados*, *op. cit.*, p. 271.

<sup>402</sup> “A César, por ejemplo, le gustaba espiarlas a ella y a la tata cuando se desnudaban, allá de madrugada, y él continuaba de guardia en el obrador. Le gustaba también mirar a las parejas del pueblo, y era quien conocía todos los escondrijos habituales de los amantes” (*ibid.*, pp. 152-153).

<sup>403</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>404</sup> *Ibid.*, p. 259.

masculina. Así, cuando Elsa grande urde un plan para encontrarse con su novio: “pensó que si hubiera sido un muchacho, el abuelo, la propia tata, se hubieran encargado de facilitarle que viera a su novia. Se avergonzó de recurrir a mentiras para conseguir un lugar tan escasamente romántico como la pensión abandonada, pero continuó con el plan”<sup>405</sup>. El sexo en esta novela es también un modo de explotación hacia las mujeres, en el caso de la secta en la que se encuentra Elsa pequeña, como analizaremos en la segunda parte. También estudiaremos allí el caso de *Diabulus in musica*, donde el sexo no tiene presencia propia, sino que se sublima en la música y otras aspiraciones.

Por otra parte, más comprometido es el papel de las niñas y su sexualidad. Espido Freire recurre frecuentemente a las niñas como elemento de maldad, como hemos visto y veremos en *Soria Moria*. La propia autora ha afirmado que

A los niños les encanta la escatología, el sexo, el miedo, y no les queda ningún trauma por oír historias crueles o explícitas. La inocencia de los niños es una falsedad, una mentira [...]. [Algunos de los cuentos más célebres] son un verdadero catálogo de consejos, un manual de cómo comportarse en el futuro, incluso una guía de caza, acoso y derribo para niñas en edad de ligar. La Bella durmiente y Cenicienta son sendos manuales de seducción. Cenicienta es activa: incita, provoca y consigue. Trabaja mucho, el sábado se pone guapa, se va a ligar a la discoteca, conoce a un chico, le deja el teléfono (el zapato), y se marcha. Él rastrea un poco y al final la encuentra. La Bella es mona y pasiva. La típica que espera sentada en un rincón<sup>406</sup>.

El cuento de hadas como instrumento de conocimiento, a veces de maldad, lo retomaremos en el siguiente capítulo. De momento, nos centramos en el concepto de roles, el activo y el pasivo. A este respecto, dice mucho de la visión social de la sexualidad femenina el breve ensayo de Ortega y Gasset sobre Salomé<sup>407</sup>. Afirma aquí que Salomé, por el hecho de ir ella en busca del hombre, de desear poseerlo en lugar de querer ser poseída, rompe las convenciones sociales preestablecidas. También Bourdieu señala los dos roles como una relación social de dominación<sup>408</sup>. Es el caso de Sandra en “A subasta” (*Juegos míos*), explotada

---

<sup>405</sup> *Ibid.*, p. 261.

<sup>406</sup> VV.AA. *De brumas y páramos*, op. cit., p. 22.

<sup>407</sup> “Existe, pues, una armonía preestablecida entre hombre y mujer; para ésta, vivir es entregarse; para aquél, vivir es apoderarse, y ambos sinos, precisamente por ser opuestos, vienen a perfecto acomodo. El conflicto surge cuando en ese instinto radical de lo masculino y femenino se producen desviaciones e indiferencias” (ORTEGA Y GASSET, José. *Tres ensayos sobre la mujer: La Gioconda, Esquema de Salomé y Divagación ante el retrato de la marquesa de Santillana*. Barcelona: Almacenes Generales de Papel, 1972, p. 36). Sobre el caso particular de Salomé véase p. 36 y ss.

<sup>408</sup> Señala que esta relación de dominación aparece “construit[e] à travers le principe de la division fondamentale entre le masculin, actif, et le féminin, passif, et que ce principe crée, organise, exprime et dirige le désir, le désir masculin comme désir de possession, comme domination érotisée, et le désir féminin comme désir de la

sexualmente por su jefe, que lleva siempre, en todo, con todos, la iniciativa, y sólo ve en ella un objeto mediante el cual hacer negocio<sup>409</sup>. El caso más destacable en esta dominación sexual es el incesto que, en un nuevo alarde de ambigüedad, parece ser consentido, incluso deseado. Es el caso del relato “La piel y el animal” en la colección de relatos *Lo que los hombres no saben... el sexo contado por las mujeres*, donde la protagonista está enamorada de su hermano, aunque al principio no conocemos su parentesco. También consentido es el incesto entre Estejarda y su hermano en *Nos espera la noche*, mientras que Amapola y Llandudno, corroídas por la culpa, son seducidas por su insaciable hermano.

El sexo aparece por primera vez explicitado en *La flor del norte*. Debido a la trascendencia que posee en la construcción de la trama le dedicaremos un estudio específico en la segunda parte. Sin embargo, debemos decir ahora que nunca como en esta novela se explicita sin matices la hipocresía de la apariencia frente a la virtud. La princesa Cristina, más tarde infanta de Castilla, nos transmite una creíble imagen virginal que supera a la novicia Ordalia o a Iverne en *Donde siempre es octubre*. No en vano, nos encontramos en el siglo XIII. Y, sin embargo, las últimas páginas trastocan nuestra visión de esta nueva narradora-protagonista infidente y de su entorno, donde las infidelidades, el incesto consentido y múltiples prácticas sexuales desvelan una sexualidad, en este caso, manifiesta.

Y precisamente, tal vez si algunos instintos pudieran satisfacerse libremente, si el cuerpo pudiera expresarse en armonía con la mente, sin prejuicios, sin corsés, la culpa y la suciedad desaparecerían, especialmente en la mitad femenina de la población, coartada y humillada desde el origen. Pero no defenderemos desde aquí la preeminencia moral de las mujeres, como tampoco la del buen salvaje, ese niño pérfido, capaz de las mayores maldades en total impunidad, eximido por la lamentable corrupción de la sociedad adulta. No nos engañemos, los instintos son inherentes al ser humano, mujer y hombre. Son *naturales*. Sin embargo sería tan capcioso decir que todo lo natural ha de ser reprimido como lo contrario. Dicen que el amor mueve al ser humano. Pero, de entre todos los instintos, no hay uno que tenga más poder, más brillo, más capacidad de sugestión, de crear y destruir, de adquirir formas diversas, asequible a cualquier ser humano, en cualquier época y lugar, que el mal.

---

domination masculine” (BOURDIEU, Pierre. *La domination masculine, op. cit.*, p. 37).

<sup>409</sup> Bourdieu emplea la expresión “économie des biens symboliques” para referirse al uso mercantil de la mujer como objeto simbólico. También lo relaciona con la política de alianzas matrimoniales (BOURDIEU, Pierre. *La domination masculine, op. cit.*, p. 65).



## 2. HACIA LOS ORÍGENES DEL MAL. CONSIDERACIONES EN TORNO A LA CONTINGENCIA, LA ANGUSTIA, LA MUERTE, LA ALTERIDAD, LA VIOLENCIA Y EL CUENTO DE HADAS

En el hombre se encuentran todo el poder del principio tenebroso y a la vez toda la fuerza de la luz. En él están el abismo más profundo y el cielo más elevado.

Friedrich W. J. Schelling

La obra de Espido Freire se articula en torno al mal. Pero el mal es un concepto profundamente amplio y polisémico dentro de un sujeto a su vez complejo, marcado por la angustia, la “enfermedad mortal” kierkegaardiana. La violencia puede ser una de sus consecuencias inmediatas. Sin embargo, solemos valorar a menudo tanto el mal como la violencia desde su apariencia externa y desde la alteridad. El mal son los *otros*, la violencia es visible y ostensible. Por el contrario la obra de Espido Freire remite al mal oculto en cada uno de nosotros, donde subyace sutilmente una violencia ejercida a menudo mediante vías opresivas simbólicas, invisibles incluso para los propios personajes, especialmente los femeninos.

La violencia (simbólica) en Espido Freire se establece a través de la sugerencia del mal y la universal “intención” (*Gesinnung*) kantiana de obrar mal por parte del sujeto en angustia. De esta manera, nuestros pasos en el camino nos exigen reflexionar y bosquejar los conceptos de mal, angustia, muerte –vinculada al principio de contingencia angustiosa– y violencia en la compleja red de personajes femeninos –opresores y oprimidos– que componen la narrativa de Espido Freire. Tampoco podemos obviar las concomitancias, en ocasiones explícitas, con el cuento de hadas como catalizador del mal. Haremos uso, entre otras, de herramientas psicoanalíticas y sociológicas que arrojen luz sobre el fenómeno de la proyección del mal y la violencia, además del profundo debate abierto en la filosofía acerca de esta eterna (no) sustancia que representa el mal.

## **2.1. El mal como sustancia universal. Algunos de sus rostros<sup>410</sup>:**

El mal es la enfermedad, el malestar, la maldición, el maleficio, el malentendido, la maleficencia, la desdicha, la malicia, la malignidad, la malevolencia, la malversación<sup>411</sup>... Si acudimos al diccionario de la Real Academia de la Lengua encontramos hasta cinco acepciones, entre ellas “lo contrario del bien, lo que se aparta de lo lícito y honesto”, “daño u ofensa que alguien recibe en su persona o hacienda”, “desgracia, calamidad” o “enfermedad, dolencia”. Por su parte, la filosofía ha abordado ampliamente este concepto. Para Platón el mal no existe en sí mismo sino como ausencia de bien<sup>412</sup>. Establece tres tipos de mal (moral, físico y metafísico)<sup>413</sup> que relaciona con la fortuna y la vulnerabilidad, esto es, la contingencia. No en vano, “los verdaderos objetos de conocimiento racional, las únicas realidades genuinas, son las esencias inmutables de las cosas [...], de todos los seres vivos, de todas las emociones del alma, de lo bueno y de lo bello y de lo verdadero”<sup>414</sup>. El bien es el conocimiento o *episteme* y el mal es la ausencia de éste. Nadie obraría voluntariamente a favor del mal, sino que, cuando se actúa de manera equivocada, sería producto de la falta de conocimiento<sup>415</sup>.

Santo Tomás, tras otros muchos, lo divide en “mal de culpa” y “mal de pena”,

---

<sup>410</sup> Este subepígrafe, así como “El mal en la alteridad. La mujer como instrumento de proyección del mal y del sujeto contingente” y “Violencia, mal de injusticia y rebelión de los personajes femeninos” parten de las siguientes referencias bibliográficas: RODRÍGUEZ, Samuel. “Hacia los orígenes del mal. Violencia simbólica y personajes femeninos en la narrativa de Espido Freire”. *Violencia y discurso en el mundo hispánico. Género, cotidianidad y poder*. Eds. Miguel Carrera Garrido y Mariola Pietrak. Sevilla: UMCS/ Ediciones Padilla Libros, 2015, pp. 159-172 y la versión ampliada en RODRÍGUEZ, Samuel. “Hacia los orígenes del mal. Violencia simbólica y personajes femeninos en la narrativa de Espido Freire”. *Iberic@l* 8 (2015): pp. 133-148. En línea: <http://iberical.paris-sorbonne.fr/wp-content/uploads/2015/12/iberic@l-no8-automne-2015-op.pdf> (revisado el 5 de mayo de 2016).

<sup>411</sup> Véase PORÉE, Jérôme. “Paul Ricœur y la cuestión del mal”. *Ágora* 25 (2006): p. 48.

<sup>412</sup> “En el conjunto del sistema filosófico de Platón no hay una categoría para el mal. El ser que conoce Platón como el real y el verdadero ser es sólo el ser ideal. Lo opuesto al valor no cuenta, pues, en el reino del ser” (HIRSCHBERGER, Johannes. *Historia de la filosofía*. Vol. I. Barcelona: Herder, 1985, p. 96).

<sup>413</sup> El mal moral supone que un sujeto, a sabiendas del peso de sus actos, inflige sufrimiento a otro ser o rompe el equilibrio de la comunidad. El natural representa la degeneración natural de las cosas, a nivel biológico o fisiológico, y el metafísico se corresponde a la falta de perfección o carencia de un orden regulador de la vida emocional e intelectual del ser humano (véase HERNÁNDEZ, Silvestre Manuel. “Notas sobre la configuración del mal en Platón”. *Revista de Filosofía* 60.3 (2008): pp. 7-25). En Espido Freire encontramos todos estos elementos. El mal en la naturaleza, la muerte a la que están abocados los elementos que la componen, es en Espido Freire algo que se extiende al ser humano. Nacemos para morir, y sufrimos las consecuencias de la degeneración física, pero también moral, a la que nos somete la lucha eterna que es la vida. *Las olas* de Virginia Woolf pretende oponer y al mismo tiempo situar en un plano semejante el devenir inanimado de la naturaleza, el mar, que precede cada relato “animado” con sus seis “voces-personajes” que fluctúan, como las olas, en un camino inextricable, misterioso, profundo, eterno. Sin embargo, el movimiento de las olas permanece, el hombre no. Y es aquí donde radica el mal en Platón: la contingencia. Sin embargo, ya veremos que nuestra investigación se aleja profundamente de los preceptos platónicos.

<sup>414</sup> LOVEJOY, Arthur Oncken. *La gran cadena del ser*. 1936. Barcelona: Icaria, 1983, p. 45.

<sup>415</sup> “- ¿Es cierto que nadie se dirige voluntariamente al mal, ni a lo que se tiene por mal, y que no está en la naturaleza del hombre abrazar el mal en lugar de abrazar el bien [...]?  
- Eso nos ha parecido a todos una verdad evidente” (PLATÓN. “Protágoras”. *Diálogos*. México: Porrúa, 1984, p 140).

refiriéndose el primero al mal que se hace y el segundo al que se sufre<sup>416</sup>. Ricœur retoma estos conceptos y habla de “mal moral” (malicia, malignidad, malevolencia, maleficencia...) y “mal físico” (enfermedad, malestar, desdicha...) <sup>417</sup>. El mal moral (el pecado en términos religiosos) es censurado e imputado por los demás o incluso por el propio culpable. Le sigue el castigo y “c'est ici que le mal moral interfère avec la souffrance, dans la mesure où la punition est une souffrance infligée”<sup>418</sup>. Cabría plantearse entonces, como Ricœur, si “puisque la punition est une souffrance réputée méritée, qui sait si toute souffrance n'est pas, d'une manière ou d'une autre, la punition d'une faute personnelle ou collective, connue ou inconnue?”<sup>419</sup>. Rousseau, como Santo Tomás o San Agustín, tiende a la unificación de ambos males y afirma: “Homme, ne cherche plus l'auteur du mal; cet auteur c'est toi-même. Il n'existe point d'autre mal que celui que tu fais ou que tu souffres, et l'un et l'autre te vient de toi”<sup>420</sup>. De esta manera, en toda víctima hallaríamos a un culpable. Estamos ante el Principio de Razón Suficiente según el cual todo posee una explicación lógica, aunque se escape a nuestro conocimiento<sup>421</sup>. El mal no existiría en sí mismo sino como corrupción del bien. Se trataría de una no sustancia, tesis defendida durante siglos por numerosos autores<sup>422</sup>.

Ahora bien, la no sustancia del mal no parece compatible con la idea de mal universal en Espido Freire, para quien

los monstruos, las brujas, las madrastras, los vampiros, existen. Nos rodean a diario; se encuentran en nuestra familia, entre los amores que vivimos, en la oficina, al final de cada calle [...]. Casi siempre los observamos a distancia, sin acabar de creernos que exista, de verdad, tanta maldad<sup>423</sup>.

<sup>416</sup> Véanse PÉREZ ESTÉVEZ, Antonio. “Santo Tomás de Aquino y la razón femenina”, *op. cit.*, pp. 9-22.

<sup>417</sup> RICŒUR, Paul. *Le mal. Un défi à la philosophie et à la théologie*. París: Labor et Fides, 1986, p. 15.

<sup>418</sup> *Ibid.*

<sup>419</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>420</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Profession de foi du vicaire savoyard*. 1762. París: Flammarion, 1996, p. 76. Es curioso que Rousseau, pese a afirmar que el hombre es bueno por naturaleza pero que la sociedad lo corrompe, cuente en sus *Confesiones* un hecho malvado que hizo de niño. Frente a toda presión, inculpó fríamente a su niñera de haber robado una simple cinta que en realidad había tomado él (ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Les Confessions*. 1770. París: Gallimard, 1973, p. 104).

<sup>421</sup> “Dios no hace nada fuera del orden. Así, lo que pasa por extraordinario no lo es más que a la mirada de algún orden particular establecido entre las criaturas” (LEIBNIZ, Gottfried. *Discurso de metafísica*. 1686. Buenos Aires: Aguilar, 1955, p. 9).

<sup>422</sup> San Agustín afirma que “todas las cosas que se corrompen son privadas de bien [...]. Luego privadas de todo bien, en absoluto nada serían. Luego, en tanto son, buenas son. Luego todas las cosas que hay son buenas, y el mal, cuyo origen yo indagaba, no es una sustancia, porque si lo fuera, sería un bien” (SAN AGUSTÍN. *Las Confesiones*. Madrid: Tecnos, 2009, p. 314) y más adelante: “Indagué qué es la iniquidad, y no hallé que fuera una sustancia, sino la perversidad de una voluntad desviada de la realidad suprema” (*ibid.*, p. 317). Por este mismo motivo Boecio establece la siguiente paradoja: “Ciertamente a alguien le podrá parecer sorprendente que neguemos la existencia de los malos, que son los más numerosos de los hombres; y, sin embargo, tal es el estado de la cuestión” (BOECIO. *Consolación de la Filosofía*. Munich: Saur, 2005, p. 33).

<sup>423</sup> FREIRE, Espido. *Los malos del cuento*, *op. cit.*, pp. 13-14.



Frente a los estímulos edulcorados de medios de comunicación y algunas producciones artísticas, para Espido Freire la literatura se convierte en el medio para exponer en toda su crudeza el mal:

La maldad existe. No me cansaré de repetirlo. En novelas, en cuentos y en ensayos, mi obsesión ha sido desde siempre abordar el lado oscuro de la personalidad corriente, de quienes no nos alejamos demasiado de la media, de quienes, a veces, nos sentimos monstruos y a veces creemos ser víctimas. La maldad existe. No la toleren. No la menosprecien<sup>424</sup>.

A diferencia de numerosos escritores o filósofos, Espido Freire se detiene no sólo en el mal abiertamente criminal sino en el mal cotidiano de cada uno de nosotros –los malos deseos que no siempre se llevan a cabo y las acciones invisibles que, sin embargo, mellan la integridad de los demás–. Ésta es tal vez la mayor aportación que la autora hace al debate en torno al mal y, en definitiva, al conocimiento del ser humano. Así, en declaraciones posteriores a los deleznable actos terroristas perpetrados en París el viernes 13 de noviembre de 2015, Espido Freire afirmó:

Ahora hemos tenido un golpe muy efectista y brutalmente sangriento por parte de los malos oficiales, que son los terroristas. Yo también hablo de esos, pero [...] sobre todo me interesa hablar del malo de baja intensidad, de aquel que machaca sin llegar a destruir al otro porque le saca provecho. Del manipulador, del vampiro emocional, del maltratador que no necesariamente alza la mano<sup>425</sup>.

Y es que todos albergamos nuestro propio monstruo bajo las capas de “normalidad”, una normalidad que no existe<sup>426</sup> o, si existe, es capaz de atrocidades. No en vano, Hannah Arendt, a propósito de Eichmann, aseguró que hubiera sido muy reconfortante creer que fue un monstruo pero “lo más grave, en su caso, era precisamente que hubo muchos hombres como él, y que estos hombres no fueron pervertidos ni sádicos, sino que fueron, y siguen siendo, terrible,

---

<sup>424</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>425</sup> OLIVARES LOS BARRIOS, Yolanda. “Espido Freire: *Me interesa el malo de baja intensidad, el que machaca sin destruir*”, *EuropaSur*, 20-11-2015. En línea: <http://www.europasur.es/article/comarca/2158459/espido/freire/me/interesa/malo/baja/intensidad/machaca/sin/destruir.html> (revisado el 5 de mayo de 2016).

<sup>426</sup> Para Rafael Sánchez Ferlosio “la normalidad es una especie de refugio ficticio de la burguesía, que la tiene siempre detrás como protección [...]. La normalidad es un sitio de tranquilidad, pero no hay tal normalidad. La normalidad está perfectamente reflejada en *La cantante calva*, de Ionesco. Cuando el matrimonio está hablando con frases inútiles, diciendo tópicos, tópicos... Es general, porque esa es la banalidad, la cosa más banal” (SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael. “Del pasado no tengo más que vergüenza, de toda mi vida, hasta ayer”. Entrevista de Inés Martín Rodrigo. *ABC*, 4-4-2015. En línea: <http://www.abc.es/cultura/libros/20150404/abci-rafael-sanchez-ferlosio-201504021712.html> revisado el 5 de mayo de 2016).

terroríficamente normales”<sup>427</sup>. No pretendemos en absoluto equiparar acciones criminales con lo que desde aquí vamos a exponer, esto es, la irremisible presencia del mal como base del comportamiento del ser humano, se materialice o no de modo criminal. Pero no podemos desarrollar un estudio serio en torno al mal si nos rebajamos a lo políticamente correcto y a un cierto buenismo que, según el momento, parece inundar nuestra sociedad<sup>428</sup>. Y es que, de las dos anteriores citas de Espido Freire podríamos inferir el frecuente mecanismo que todos utilizamos (y que estudiaremos más adelante) consistente en obviar nuestra culpa a través de la proyección de nuestro mal en los demás, en ocasiones unos malos malísimos, bien definidos, indefendibles, que, aparentemente, nada tienen que ver con nosotros. De esta manera el mal se convierte en algo ajeno a nosotros, y podemos vivir en paz, en tanto que individuos y sociedad. Sin embargo, pese a la comodidad que nos brinda, es falso.

En otra ocasión Espido Freire ha profundizado sobre el mal en su obra:

El eje central de muchos de los textos que he publicado y algunos que no he publicado tiene que ver con el descubrimiento constante, y la sorpresa constante, de encontrarme el mal en otros o el mal en mí misma. Personajes que son por lo tanto lo que no parecen o personajes que reconocen abiertamente su hipocresía, su maldad, que son abiertamente psicópatas o que son abiertamente manipuladores. Casi ninguno de ellos justifica su idea de hacer mal porque han modificado su entorno de tal forma que ni siquiera tienen conciencia de hacerlo, está perfectamente justificado<sup>429</sup>.

Por tanto, debemos estudiar esta visión del mal a la luz de otros autores que abordan el mal como entidad propia. Ya Schopenhauer critica la defensa del mal como no-ser: “No conozco nada más absurdo que la mayoría de los sistemas metafísicos, que explican el mal como algo negativo. Por el contrario, sólo el mal es positivo, puesto que hace sentir”<sup>430</sup>.

---

<sup>427</sup> ARENDT, Hannah. *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen, 1963, p. 400.

<sup>428</sup> Claude Rommeru cree que existe en el clima moral actual dos características: el “angelismo” y lo “políticamente correcto”: “l’angélisme consiste à feindre de croire que le mal n'existe pas ou à en refuser les plus minimes manifestations” (ROMMERU, Claude. *Le mal. Essai sur le mal imaginaire et le mal réel*. París: Éditions du temps, 2000, p. 57), mientras que “le politiquement correct prescrit des comportements et un langage qui ne puissent en aucun cas heurter la susceptibilité de quiconque. Cette auto-censure bride le discours et paralyse les conduites. Il est clair qu'il n'agit pas sur la réalité et ne porte que sur les apparences” (*ibid.* Cursivas en el original). Si bien el ensayo tiene más de una década, consideramos sus aseveraciones aún en vigor.

<sup>429</sup> FREIRE, Espido. “El mal en mi obra”. Conferencia a cargo de Espido Freire en el Colegio de España de París, presentado y organizado por Samuel Rodríguez con la colaboración de la Universidad Paris-Sorbonne (École Doctorale IV y CRIMIC). 20-5-2015. En línea: [http://www.dailymotion.com/video/x3i8qwp\\_conference-de-l-ecrivaine-espido-freire-i\\_creation](http://www.dailymotion.com/video/x3i8qwp_conference-de-l-ecrivaine-espido-freire-i_creation) (revisado el 5 de mayo de 2016). Esta conferencia, así como las conversaciones previas y posteriores con la autora, confirmaron e impulsaron las ideas aquí expuestas.

<sup>430</sup> SCHOPENHAUER, Arthur. *El amor, las mujeres y la muerte, op. cit.*, p. 92. Este “sufrir” tiene que ver, a nuestro juicio, con la angustia que analizaremos en el siguiente apartado.

Kierkegaard, hablando en términos cristianos, afirma que “el pecado no es una negación sino una posición”<sup>431</sup>. Schelling en *Filosofía y religión* (1804) considera además que el mal puede ser una fuente de conocimiento: “Quien cree conocer el principio del bien sin el del mal se encuentra en el mayor de los errores, pues, como en la poesía de Dante, también en la filosofía el camino va hacia el cielo sólo a través del abismo”<sup>432</sup>. Unamuno, que recoge la anterior tradición filosófica, plantea esta cuestión: “Los hombres andan inventando teorías para explicarse eso que llaman el origen del mal. ¿Y por qué no el origen del bien? ¿Por qué suponer que es el bien lo positivo y originario, y el mal lo negativo y derivado?”<sup>433</sup>. Es esta la posición que sostenemos y que apreciamos en la obra de Espido Freire, el mal como entidad propia vertebradora de nuestras acciones, antes que el propio bien, también presente, pero supeditado, como veremos, a la satisfacción de nuestro profundo sentimiento egoísta.

Kant realiza en *La religión dentro de los límites de la mera razón* un revelador estudio sobre el mal especialmente perceptible en la obra de Espido Freire. Parte del cuestionamiento de la disyunción maniquea de buenos o malos frente a la conjunción que sostiene que todos somos buenos y malos: “Se plantea la cuestión de si no será al menos posible un término medio, a saber: que el hombre en su especie no sea ni bueno ni malo, o en todo caso tanto lo uno como lo otro, en parte bueno y en parte malo”<sup>434</sup>. El origen de los actos, sean buenos o malos, es atribuible a la libertad o libre albedrío del individuo, frente a condicionantes “naturales” rousseauianos o bíblicos, de manera que el hombre es el único responsable de sus actos<sup>435</sup>. Tal vez, como sostiene en la ficción Espido Freire, “esto es el infierno, la libertad absoluta”<sup>436</sup>. Elsa pequeña afirma tras salir de la secta de la Orden del Grial:

La vida no es, como nos han enseñado, una página escrita que nos aguarda. Cada día, a cada momento, escogemos lo que somos, lo que sentimos y lo que creemos. Nuestras palabras y nuestros hechos no son otra cosa que elecciones. Yo escogí moverme en la delgada línea que separa el bien del mal, y cerré los ojos<sup>437</sup>.

Kierkegaard sostiene que “la posibilidad de la libertad no consiste en poder elegir el bien

<sup>431</sup> KIERKEGAARD, Sören. *La enfermedad mortal*. 1849. Madrid: Sarpe, 1984, p. 3.

<sup>432</sup> Cit. en FERNÁNDEZ BEITES, Pilar. “Individuación y mal. Una lectura de Schelling”. *Revista de Filosofía* 6.10 (1993): p. 413.

<sup>433</sup> UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*, op. cit., p. 254.

<sup>434</sup> KANT, Immanuel. *La religión dentro de los límites...*, op. cit., p. 5.

<sup>435</sup> A este respecto Kant afirma: “el fundamento del mal no puede residir en ningún objeto que determine el albedrío mediante una inclinación, en ningún impulso natural, sino sólo en una regla que el albedrío se hace él mismo para el uso de su libertad, esto es: en una máxima” (*ibid*) y continúa diciendo: “no lleva la naturaleza la culpa (si el hombre es malo) o el mérito (si es bueno), sino que es el hombre mismo autor de ello” (*ibid.*, p. 6).

<sup>436</sup> FREIRE, Espido. *Cuentos malvados*, op. cit., p. 38.

<sup>437</sup> FREIRE, Espido. *Melocotones helados*, op. cit., pp. 189-190.

o el mal [...]. La posibilidad consiste en que se *puede*. En un sistema lógico es harto cómodo decir que la posibilidad pasa a ser la realidad. En la realidad no resulta esto tan fácil; necesitase de una determinación intermedia”<sup>438</sup>. Pilar Fernández Beites, a partir del concepto de libertad en Schelling, apuesta por una libertad donde bien y mal son igualmente posibles:

Frente al concepto puramente formal de libertad, se trata de encontrar una libertad real, una libertad que no pueda negar su estrecha relación con el mal. Libertad y mal se convierten en conceptos que se exigen el uno al otro, y que sólo se hacen comprensibles si se piensan en referencia mutua. La libertad real sólo puede ser entendida como “capacidad para el bien y para el mal”. Esto significa que si la libertad existe, el mal ha de ser posible y que, además, su posibilidad debe coincidir con la posibilidad del bien. En consecuencia, el mal ha de ser tan positivo como el bien. Libertad real significa, pues, positividad del mal<sup>439</sup>.

Pero volvamos de momento a Kant. Para él, el mal es “innato”, no en el sentido de que el nacimiento sea la causa de él sino que aparece desde el nacimiento<sup>440</sup>, de manera que es consustancial respecto al ser humano. Concluye que “el hombre es por naturaleza malo”<sup>441</sup> ya que “el hombre se da cuenta de la ley moral y, sin embargo, ha admitido en su máxima la desviación ocasional respecto a ella”<sup>442</sup>. Lo es por naturaleza en el sentido de que está enraizada en el propio ser humano, forma parte de él, y desde esta perspectiva es un “mal radical”<sup>443</sup>. Su intervención básica la describe Kant como un acto (*Tath*) de orden inteligible, anterior a los actos propiamente dichos de incidencia empírica. La propensión al mal la denomina *peccatum originarium* y el acto malo propiamente dicho *peccatum derivativum*<sup>444</sup>. En esa intención o actitud hacia el mal –la *Gesinnung*, acaso la “determinación intermedia” kierkegaardiana– el albedrío decide a qué máxima suprema se atenderá en sus acciones. Si antepone la máxima del bien será bueno y actuará éticamente bien. En caso contrario, será malo y actuará éticamente mal<sup>445</sup>. Este acto e intención kantianos previos al acto exterior maligno conectan directamente con el mal en Espido Freire:

A mí no me interesa analizar las acciones. Me interesa ver dónde está el origen de esas

<sup>438</sup> KIERKEGAARD, Sören. *El concepto de la angustia*, op. cit., p. 50. Cursivas en el original.

<sup>439</sup> FERNÁNDEZ BEITES, Pilar. “Individuación y mal. Una lectura de Schelling”, op. cit., p. 417.

<sup>440</sup> KANT, Immanuel. *La religión dentro de los límites...*, op. cit., p. 6.

<sup>441</sup> *Ibid.*, p. 10

<sup>442</sup> *Ibid.*

<sup>443</sup> *Ibid.*

<sup>444</sup> *Ibid.*, p. 9. Cursivas en el original.

<sup>445</sup> Véase GÓMEZ CAFFARENA, José. “Sobre el mal radical. Ensayo de la heterodoxia kantiana”. *Isegoría* 30 (2004): p. 48.

acciones y, en muchas de las que me rodean a mí o a otra gente, adivino un propósito oscuro, que luego no se cumple –discusiones que no se llevan a cabo, malos pensamientos que se sofocan– pero la lucha entre ese bien y ese mal, muchas veces tiene un elemento de contención frágil que es lo social<sup>446</sup>.

Así, el mal es una sustancia con entidad propia presente en lo cotidiano que se alimenta de los pequeños detalles, de las convenciones sociales que a menudo contienen nuestros actos y esconden a veces una simiente malvada. Podemos esbozar ya algunos ejemplos en la obra de Espido Freire. No en vano, la infanta Cristina, próxima a la muerte, declara que su mayor pecado es la “omisión”:

Confieso, padre, que he pecado. He pecado mucho de palabra, obra. He pecado, sobre todo, de omisión. Confieso mis pensamientos, mis frases, confieso los malos deseos de mi corazón, las viles inclinaciones de mi temperamento, las aflicciones, la tendencia, heredada de un lejano pariente, a la manía melancólica y la desesperación<sup>447</sup>.

Cristina dejó morir a un hombre inocente sólo para complacer a su madre y desea profundamente el mal, entre otros, a la reina Violante: “Comencé a desearle el mal, a reprimir mis deseos de clavarle las uñas en los ojos o en el vientre”<sup>448</sup> y, a veces, a Ivar: “En ocasiones, Dios me perdone, le aborrezco y le deseo una larga estancia en el Purgatorio: un año por cada una de las odiosas palabras de aquella hilera de mentiras y malinterpretaciones con las que me azotó antes de marcharse”<sup>449</sup>.

No obstante, esta “contención social” puede aumentar el deseo de hacer mal o, en cualquier caso, preservarlo. Es el caso del cainismo, muy presente en sus novelas, sustentado en la envidia o el placer por el mal ajeno y que Kant denomina “vicios diabólicos”<sup>450</sup>. Las familias de Natalia e Irlanda mantienen una lucha interna que nunca se verbaliza pero que heredan las hijas. Sólo tras la muerte de Irlanda, cuando ambas familias pierden a una hija, el orgullo parece ceder. En *Donde siempre es octubre* Aryam, hermano de Delian y Belial y primo de Lavinia, la

---

<sup>446</sup> FREIRE, Espido. “Entrevista a Espido Freire”. Entrevista de Marina de Miguel. 20-12-2004. En línea: [www.espidofreire.com/entr\\_juegosmios.htm](http://www.espidofreire.com/entr_juegosmios.htm) (revisado el 5 de mayo de 2016). Como Espido Freire, Kant destaca que “cuando indagamos el origen del mal, inicialmente todavía no tenemos en cuenta la propensión a él (como *peccatum in potentia*), sino que sólo consideramos el mal efectivo de acciones dadas” (KANT, Inmanuel. *La religión dentro de los límites...*, *op. cit.*, p. 13. Cursivas en el original).

<sup>447</sup> FREIRE, Espido. *La flor del norte*, *op. cit.*, p. 269.

<sup>448</sup> *Ibid.*, p. 244.

<sup>449</sup> *Ibid.*, p. 254. Casi al final de la novela se reitera: “En ocasiones, Dios me perdone, le aborrezco y le deseo una larga estancia en el Purgatorio: un año por cada una de las odiosas palabras con las que me castigó antes de marcharse” (*ibid.*, p. 350).

<sup>450</sup> KANT, Inmanuel. *La religión dentro de los límites...*, *op. cit.*, p. 7.

familia más ilustre de Oilea, nos desvela poco a poco sus pensamientos ocultos: es mezquino y envidioso con su hermano Delian, el héroe, el que obtiene éxito y admiración. Pero lo que más incendia su ira es que “es imposible luchar contra él; nunca fracasará, precisamente porque no tiene conciencia de competir”<sup>451</sup>. Curiosamente, de adolescentes los cuatro formaban un cuarteto de cuerda que amenizó las veladas en torno al casino, frecuentado por “una generación marcada por la inmoralidad”<sup>452</sup>, la de los frívolos y adinerados Villiers, las hermanas Silvencraft, Copelia y Sorel Swam, Numaios, Artern Vise, Sobna y Sera. En *Melocotones helados* sabemos que “Miguel y Carlos no sentían envidia por Elsita. La cosa iba entre ellos”<sup>453</sup>. Y, sin embargo, “ante los demás, no había hermanos más unidos”<sup>454</sup>. El cainismo se hereda y retroalimenta en la familia, como en *Irlanda*, de modo que también las cuñadas participan en él. Así, la mujer de Miguel envidia la supuesta opulencia de la otra familia y se siente satisfecha cuando ellos logran una mejor posición económica y unos hijos más centrados. Sus protestas cesan definitivamente cuando sabe que su sobrina Elsa pequeña no irá a la universidad, aunque se cuida bien de no manifestarlo explícitamente: “¿No lo crees? –le decía a su marido–. Han sido Loreto y Carlos los que no han sabido criarla. Parece mentira, con lo que se parecían las dos niñas de pequeñas, y lo que las ha alejado el tiempo”<sup>455</sup>. Esa envidia se perpetúa en los hijos, acostumbrados a las protestas de la madre sobre la prosperidad de los tíos. Ya antes, la abuela Antonia tuvo una lucha similar con su hermano y su cuñada, al morir la madre. Ellos se quedan, a su juicio, con la mejor parte de la herencia<sup>456</sup>, aunque finalmente también ella gana.

Cabe preguntarse de qué manera se produce esa no contención del mal. Kant traza tres grados dentro de esta inclinación: la fragilidad, la impureza y la malignidad<sup>457</sup>. La fragilidad se rige por la idea “tengo el querer, pero el cumplir falta, esto es: admito el bien (la ley) en la máxima de mi albedrío”<sup>458</sup> pero llegado el momento de actuar, el bien será más débil respecto al mal. Esto es evidente en muchos de los personajes de Espido Freire. Natalia parece en un primer momento moverse entre sus impulsos de hacer el mal y lo que cree que los adultos demandan. Sin embargo, elige conscientemente el mal. La fragilidad de la libertad en la protagonista de *Diabulus in musica* le lleva en este caso a atentar contra su propia vida, en una lucha interna angustiada. Podemos considerar también la omisión de ayuda de la infanta Cristina ante el reo subiendo al cadalso una prueba de “fragilidad”: “Sentí cierta compasión,

<sup>451</sup> FREIRE, Espido. *Donde siempre es octubre*, op. cit., p. 87.

<sup>452</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>453</sup> FREIRE, Espido. *Melocotones helados*, op. cit., p. 142.

<sup>454</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>455</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>456</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>457</sup> KANT, Immanuel. *La religión dentro de los límites...*, op. cit., p. 8.

<sup>458</sup> *Ibid.*

mezclada con la repugnancia y el desprecio, y entonces, en mi nunca, percibí la mirada fija y ardiente de mi madre. Le escupí y me aparté de él”<sup>459</sup>. En sus cuentos la “fragilidad” está muy presente. Es el caso de la protagonista de “Diecisiete de agosto” (*El trabajo os hará libres*). Ve caminar lentamente hacia el pie de su exasperante novio una peligrosa tarántula. Observa, duda. Y espera. Este mismo deseo del bien pero que cede finalmente ante el mal lo apreciamos en “Anja” (*Juegos míos*). Aquí una extranjera llega a casa de Milena para ocuparse de las labores domésticas y de sus dos hijos ante la llegada inminente del bebé que espera. Como Estela en “El monstruo de aire” (*Juegos míos*) tiene dudas, sospechas y celos, pero no llega a actuar y siente remordimientos por sus malos pensamientos. Sin embargo, al poner una bombilla subida a una mesita Anja cae, y en ese momento, imaginada entre un charco de sangre, Milena se siente, al fin, feliz.

La impureza se refiere a acciones conformes al deber pero que no son hechas puramente por deber. Es decir, hacemos algo de apariencia buena pero nuestra intención es espuria y egoísta. Se trasluce aquí también el pensamiento de Montaigne, quien considera que “l'étrangeté de notre condition fait cependant que nous sommes souvent poussés à faire du bien par le vice lui-même si faire du bien ne se définissait pas par la seule intention”<sup>460</sup>. Esa *intention*, como para Kant, es la clave de la naturaleza de nuestras acciones, aunque para él no tienen por qué producirse: “ce n'est pas un acte de sage intelligence que nous juger simplement d'après nos actions extérieures; il faut sonder jusqu'au dedans et voir par quels ressorts est donné le mouvement”<sup>461</sup>, entendiendo aquí ese *mouvement* como intención o *Gesinnung* kantiana que conduce las acciones, previo a su realización –la “determinación intermedia” kierkegaardiana–. Así, en *Donde siempre es octubre* el supuesto médico, Ronde Mismane, atiende solícitamente a la melancólica y enigmática Loredana, pero lo que busca es su dinero y permanecer el mayor tiempo posible a su lado. Evidentemente, la secta de la Orden del Grial en *Melocotones helados* no “ayuda” a Elsa pequeña por misericordia con el prójimo sino por intereses espurios. En *Soria Moria* Cecily y Ann Kirstin, como sus hijas, se dedican atenciones mutuas que, en realidad, no buscan más que su propio interés: casar lo mejor posible a sus hijas y desbancar a la “adversaria”. También doña Inés, la joven doncella que asiste a la princesa Cristina en *La flor del norte*, busca vencer a su secreta rival en el amor. Esconde sus intenciones malvadas mientras la envenena lentamente a través de los ungüentos empleados en su cabello. Incluso el abad de Sevilla que “vela” por su alma, en realidad sólo busca su parte de la herencia.

La malignidad (*vitiositas, pravitas*) se asocia al vicio. “Es la propensión del albedrío a

<sup>459</sup> FREIRE, Espido. *La flor del norte, op. cit.*, p. 333.

<sup>460</sup> MONTAIGNE, Michel Eyquem de. *Essais*. Vol. III. 1588. París: Livre de Poche, 1980, p. 11.

<sup>461</sup> *Ibid.*

máximas que posponen el motivo impulsor constituido por la ley moral a otros (no morales). Puede también llamarse la *perversidad* (*perversitas*) del corazón<sup>462</sup>. Muchos de los personajes de Espido Freire se adscriben a esta categoría. Son conscientes del bien y del mal pero eligen deliberadamente el mal. Tal es el caso de Irlanda, Loredana, Iverne o Violante, que eligen la manipulación como máxima, así como el despiadado (acaso psicótico) Reason Sverker en *Nos espera la noche*. También la joven de “Nuevas normas” (*El trabajo os hará libres*) seduce sin remordimientos a los hombres para lograr sus objetivos.

Respecto a la culpa, en los dos primeros casos se la puede juzgar como “impremeditada”<sup>463</sup>, mientras que en el tercero la culpa es premeditada (*dolus*) y “tiene por carácter cierta *perfidia* del corazón humano (*dolus malus*)”<sup>464</sup>, que consiste en engañarse a sí mismo sobre la naturaleza de las acciones de manera cínica, como Espido Freire ha afirmado sobre sus personajes. Y es que hay “muchos otros vicios escondidos bajo la apariencia de virtud”<sup>465</sup>. No obstante, tal y como hemos esbozado en el anterior capítulo y desarrollaremos en éste, a veces esa “perversidad” es una forma de venganza frente al considerado como opresor, desdibujando las fronteras entre buenos y malos. Para Kant, la diferencia entre el hombre bueno y malo residiría en la subordinación de los motivos, en cuál prevalece<sup>466</sup>. El hombre bueno sería entonces “no sólo un hombre legalmente bueno, sino un hombre *moralmente bueno* [...], esto es: virtuoso según el carácter inteligible (*virtus noumenon*), un hombre que, cuando conoce algo como deber, no necesita de otro motivo impulsor que esta representación del deber”<sup>467</sup>. Esto se relaciona con la *episteme* platónica, según la cual el mal es falta de conocimiento. Pese a ser uno de los primeros en considerar el mal como entidad propia y categorizarlo, al final del discurso de Kant subyace la misma constante de pensamiento que tiende a hacer del bien el motor original de nuestras acciones:

Quando se dice que el hombre ha sido creado bueno, ello no puede significar nada más que: ha sido creado para el bien y la disposición original del hombre es buena; no por ello lo es ya el hombre, sino que, según que acoja o no en su máxima los motivos impulsores que esa

<sup>462</sup> KANT, Immanuel. *La religión dentro de los límites...*, op. cit., p. 9. Cursivas en el original. El pensamiento de Montaigne se aproxima de nuevo al de Kant al hablar en “Sur la cruauté” del “vicio”, esto es, el mal por el mal, simplemente por placer: “Je hais, entre autres vices, cruellement la cruauté et par nature et par jugement en la considérant comme le plus grand de tous les vices” (MONTAIGNE, Michel Eyquem de. *Essais*, op. cit., p. 98). Sin embargo, cree que en la libertad de poder hacer el mal se sustenta en la virtud, pues supone el sacrificio de controlar nuestra inclinación malvada. Las personas que no necesitan hacer ese esfuerzo, que son “buenas” por naturaleza, no pueden ser virtuosas, pues la virtud implica lucha con uno mismo hasta vencer los malos sentimientos (*ibid.*, p. 91 y ss.).

<sup>463</sup> KANT, Immanuel. *La religión dentro de los límites...*, op. cit., p. 12.

<sup>464</sup> *Ibid.* Cursivas en el original.

<sup>465</sup> *Ibid.* p. 10.

<sup>466</sup> *Ibid.*

<sup>467</sup> *Ibid.*, p. 15.



disposición contiene (lo cual ha de ser dejado por completo a su libre elección), es él quien hace que él mismo sea bueno o malo<sup>468</sup>.

Si la “disposición original” es el bien, entendemos entonces el mal como una desviación y no como una disposición en igualdad de condiciones. Y esto nos parece un error. Schelling establece una composición más compleja del mal, una auténtica “metafísica del mal”, que concede *a priori* equilibrio a ambas disposiciones. Alejado del bien como única *episteme*, parte del dualismo y al mismo tiempo la unidad entre infinitud y finitud: “Es éste el único dualismo legítimo, a saber, el que admite al mismo tiempo una unidad”<sup>469</sup>. Precisamente “aquella unidad que es indivisible en Dios debe ser por tanto divisible en el hombre –y esta es la posibilidad del bien y del mal”<sup>470</sup>. Como analizaremos en el siguiente apartado, ambos están unidos a través del Fundamento (*Grund*) y la Existencia. El Fundamento no es malo en sí, sino que ofrece la posibilidad de bien y mal. Pero cuando la persona hace el mal se produce un “descentramiento” del Ser, que aspira como ideal a la centralidad, esto es, la eternidad, el bien<sup>471</sup>: “En el mal se encuentra esta contradicción siempre aniquiladora y que se consume a sí misma: la de que aspira a volverse criatura aniquilando precisamente el vínculo de su condición de criatura, y en su arrogancia de querer serlo todo, cae en el no-ser”<sup>472</sup>. No se trata de que el mal sea una simple carencia de ser, sino de que la opción positiva y plenamente real del mal acaba destruyendo al Ser, o, mejor dicho, al Espíritu que lo ha hecho posible. El mal supondría por tanto una “perversión” según su etimología latina, esto es, desviación de la máxima suprema, de la norma, del bien<sup>473</sup>. Pero si aceptamos que bien y mal conviven en equilibrio e igualdad de fuerzas, ¿cómo considerar el mal como “desviación”? Nos parece por tanto que la teoría de Schelling en este sentido resulta incompleta y no se atreve a dar el paso de aceptar el mal como

---

<sup>468</sup> *Ibid.*

<sup>469</sup> SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph. *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana y los objetos con ella relacionados*. 1809. Barcelona: Anthropos, 1989, p. 166. Infinitud y finitud están directamente relacionados con el concepto de contingencia y sus implicaciones con el mal, que desarrollaremos en el siguiente apartado.

<sup>470</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>471</sup> FERNÁNDEZ BEITES, Pilar. “Individuación y mal. Una lectura de Schelling”, *op. cit.*, p. 429.

<sup>472</sup> *Ibid.*, p. 242.

<sup>473</sup> La perversión es un término que alude a un amplio espectro de significados, por ello resulta conveniente acotarlo dentro de nuestro estudio. La perversión, según la RAE, se define como la “acción y efecto de pervertir” y pervertir como “viciar con malas doctrinas o ejemplos las costumbres, la fe, el gusto. Perturbar el orden o estado de las cosas”. Encontramos un desarrollo más amplio en las fuentes francesas. Así, en el *Trésor de la langue française* se ofrecen hasta cuatro variantes: “action de faire changer en mal, de corrompre”, “action de détourner quelque chose de sa vraie nature, de la normalité; résultat de cette action”, “déviation des instincts conduisant à des comportements immoraux et antisociaux” y “comportement sexuel qui s’écarte de la normalité. Sa désadaptation”. Pese a que la acepción sexual es la más extendida en el imaginario colectivo, nos centramos especialmente en las tres primeras y el significado etimológico del latín *pervertere*, esto es, “renverser, retourner, faire passer par un chemin de traverse, détourner et, par extension, avoir l’emprise sur une partie de l’autre” (AÏN, Joyce. *Perversions, aux frontières du trauma*. Ramonville: Saint-Agne, 2006, p. 8).

una auténtica entidad. Schelling aspira en el fondo a un hombre ideal “central” y universal, sin la contingencia que para él representa el mal. Aquí Schelling se convierte en un nuevo idealista de reminiscencias platónicas y se aleja de la filosofía del hombre de carne y hueso. El hombre real, como sostuvo Kant, del mismo modo que no puede ser puramente malo, tampoco puede ser puramente bueno. Incluso san Agustín así lo defendió pues “advertí que [las cosas] ni en absoluto son ni en absoluto no son”<sup>474</sup>. Como afirma Espido Freire “no somos ángeles, no somos santos. Entre las relaciones que mantenemos se cuele la manipulación, el chantaje emocional, las presiones [...]. Es divertido, a veces, jugar a ser una diva. Cualquiera puede ver su vaso colmado por una última gota y estallar en un arrebató de cólera”<sup>475</sup>. Paradójicamente elegimos voluntariamente el mal y, al mismo tiempo, no podemos sustraernos a él. Como indica Rüdiger Safranski “no hace falta recurrir al diablo para entender el mal. El mal pertenece al drama de la libertad humana. Es el precio de la libertad [...]. Todo sería más sencillo si la conciencia fuera simplemente ser consciente. Pero ésta se desgaja, se erige con libertad ante un horizonte de posibilidades”<sup>476</sup>. Sin embargo, ¿cómo es posible que elijamos voluntariamente el mal si, en realidad, no podemos sustraernos a él? ¿Somos prisioneros de la libertad? Si tomamos prestados a Kierkegaard la estructura del sujeto en angustia (que estudiaremos a continuación con el significado propiamente atribuido por el autor) puede que entendamos esta paradoja. Él afirma que el hombre es una síntesis, resultado de la confluencia de una tesis (infinitud) y antítesis (finitud). Mas la síntesis es “ambigua, pues significa a la vez la relación entre los dos términos y el resultado de la relación [...]; designa el movimiento, pero a la vez el reposo”<sup>477</sup>. Consideremos ahora que la tesis es el mal, y la antítesis el bien (o viceversa). De este modo, el hombre se convertiría en el mediador de dos opuestos necesarios, complementarios, en un movimiento de intersección que, al mismo tiempo, es un resultado y, por tanto, sustancia con entidad propia, reposo dentro del movimiento. Podría parecer absurdo, pero ya estudiamos a propósito del tratamiento del tiempo en Espido Freire que, para Kierkegaard, el constante movimiento anula la percepción de evolución temporal<sup>478</sup>. La inmanencia del movimiento es lo negativo, que “es lo que desaparece, lo superado”<sup>479</sup> pero no así el mal:

si todo sucede así por negación, no sucede absolutamente nada, y lo negativo se convierte en un fantasma. Para hacer que, sin embargo, suceda algo en la Lógica, tórnase lo

<sup>474</sup> SAN AGUSTÍN. *Las Confesiones.*, op. cit., pp. 312-313.

<sup>475</sup> FREIRE, Espido. *Los malos del cuento*, op. cit., p. 15.

<sup>476</sup> SAFRANSKI, Rüdiger. *El mal o El drama de la libertad*. 1997. Barcelona: Tusquets, 2008, p. 13.

<sup>477</sup> KIERKEGAARD, Sören. *El concepto de la angustia*, op. cit., p. 15.

<sup>478</sup> *Ibid.*, pp. 85-86.

<sup>479</sup> *Ibid.*, p. 16.

negativo algo más; hácese producir la antítesis, con lo cual ya no es negación, sino contraposición. Ahora ya no es lo negativo el mudo reposo del movimiento inmanente, es lo *otro necesario*<sup>480</sup>.

Kant señala a este respecto dos tipos de oposiciones, la lógica y la real. La primera implica afirmar y negar algo a la vez (que es la empleada por la filosofía hasta el siglo XVIII). Sin embargo, la oposición real acepta lo contrario como algo positivo, que existe en sí mismo: “La repugnancia real sólo tiene lugar en la medida en que dos cosas, como fundamentos (*Gründen*) positivos, anulan la una la consecuencia (*Folge*) de la otra”<sup>481</sup>. En Kant hallamos por tanto una posición metafísica opuesta a la armonía preestablecida de Leibniz regida por Dios, y que justifica todo lo que sucede a través de un orden que nos es desconocido. El mundo parece así más bien oposición y conflicto. Como indica Julio Quesada,

Lo que Kant señala con la oposición real aplicada al problema del mal es un “vacío” positivo, una ausencia de razón tan positiva como la ley misma. Este punto ciego o abismo heideggeriano (*Ab-Grund*) de la metafísica, es ontológico porque señala la presencia de una fuerza que se opone a la racionalidad: una “negatividad positiva”<sup>482</sup>.

Retomando a Kierkegaard, y a colación con la contradicción propuesta por Quesada, debemos aclarar que nuestra teoría difiere de la suya en un aspecto fundamental, y es que para él “sólo el bien es la unidad del estado y la transición”<sup>483</sup>. Sin embargo, nosotros situamos el mal dentro de una unidad schellingiana, una “síntesis” en términos de Kierkegaard de la dualidad intrínseca y necesaria, donde conviven en igualdad tesis y antítesis. Pero –y aquí deseamos dudar– acaso nos estamos limitando a rascar la superficie. Acaso –como Kant, Kierkegaard o Schelling– no nos atrevemos a dar un paso más y afirmar que, no es que el mal sea principio necesario al bien, sino que el bien no es más que una construcción ideal que viene a tranquilizar nuestro miedo a un vacío que en realidad lo es todo (“vacío positivo”). El mal sería la “única realidad genuina”, “esencia inmutable de las cosas” y, en definitiva, principio ontológico del ser humano:

Le couple bien-mal dissimule une dissymétrie: le Bien est un idéal, le mal est un fait

---

<sup>480</sup> *Ibid.*, p. 17. Cursivas en el original. Y más adelante: “no digo en modo alguno que el mal sea meramente lo negativo, lo que hay que superar; el que Dios no sepa nada de él, ni pueda ni quiera saber nada es más bien el castigo absoluto del mal” (*ibid.* p. 111).

<sup>481</sup> KANT, Immanuel. *Opúsculos de filosofía natural*. Madrid: Alianza, 1992, p. 128. Cursivas en el original.

<sup>482</sup> QUESADA MARTÍN, Julio. *La filosofía y el mal*. Madrid: Síntesis, 2004, p. 212. Cursivas en el original.

<sup>483</sup> *Ibid.*, p. 112. Más adelante reitera esta idea: “sólo el bien es la unidad de estado y movimiento” (*ibid.*, p. 133).

[...]. Pour parler le langage de Kant, [le mal] c'est un concept. Pour lui répondre, la raison, en révolte contre une réalité dont elle souffre, élabore l'idée du Bien. L'idée, à la différence du concept, possède un contenu par nature indéterminé. Elle ne peut être l'objet d'un savoir certain. Elle est le résultat d'une exigence de la raison et non celui d'une connaissance scientifique. Elle ne peut totalement s'inscrire dans le réel. Son rôle est d'offrir un horizon à l'action morale<sup>484</sup>.

Y sin embargo, la historia del pensamiento parece ofrecernos un intercambio de papeles pues

la confrontation qui oppose ces deux termes fait que chacun des deux emprunte à la nature de l'autre. On prétend définir le Bien avec autant de précision que s'il était aussi réel que le Mal. Inversement, on suppose une idée du Mal qui se manifesterait au travers de tous les maux particuliers<sup>485</sup>.

No debemos caer en la abstracción del mal, en su desconceptualización como “lo real” en sentido lacaniano, es decir, lo que no podemos pensar, imaginar o representar, lo inconceptualizable<sup>486</sup>, constituyendo un (no) ser. Sin embargo, no se encuentra completamente alejado del orden de lo simbólico sino que justamente constituye el no-fundamento inmanente del significante. En eso último consiste la paradoja de este no-concepto<sup>487</sup>. Hemos necesitado ideales que nos encumbren, y el bien es uno de ellos. Pero, si acaso alguna madurez hemos alcanzado como colectividad –y aquí tenemos que dudar–

<sup>484</sup> ROMMERU, Claude. *Le mal...*, *op. cit.*, p. 5.

<sup>485</sup> *Ibid.* Es aquí, según el autor, donde se producen los mayores males, en atribución de lo imaginario al mal. Así, las religiones crean males o pecados invisibles que combate sin embargo con acciones malas, reales (véanse las penitencias, castigos a “desviados”, cruzadas, arquetipos de mujer perversa...). El pecado original, la mujer o el judío son algunos de los elementos de ese “mal imaginario”, que, acusados de un mal irreal, sufrieron sin embargo males muy reales (persecuciones, quema de brujas, asesinatos, expropiaciones...). Desde este punto de vista, la *Gesinnung* malvada aparece invertida y cobra sentido la afirmación de Unamuno: “¿La maldad está en la intención del que ejecuta el acto o no está más bien en la del que lo juzga malo?” (UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*, *op. cit.*, p. 254). Algo parecido se aprecia en *Maldad bajo el sol* de Agatha Christie. Todos desconfían de la esposa de aspecto fatal del hombre asesinado y, sin embargo, el mal está en todos ellos, como afirma el reverendo Stephen Lane al detective Hercule Poirot: “Sí, también el corazón de los hijos de los hombres está lleno de maldad y la locura está en su corazón mientras vive [...]”. Me alegré de oírle a usted decir que, en nuestros días, nadie cree en la maldad. Es considerada, a lo sumo, como una mera negación del bien. El mal, dice la gente, lo hacen aquellos que no conocen nada mejor, que son más dignos de lástima que de censura. Pero, señor Poirot, el mal es *real*. ¡Es un *hecho*! Y creo en el mal como creo en Dios. ¡Existe! ¡Es poderoso! ¡Recorre la tierra!” (CHRISTIE, Agatha. *Maldad bajo el sol*. 1941. Barcelona: Círculo de Lectores, 1991, p. 21. Cursivas en el original).

<sup>486</sup> LACAN, Jacques, “Séminaire XXII: RSP”. *Jacques Lacan: Séminaires 1952-1980*. París: Anthropos, 2000, pp. 47-56.

<sup>487</sup> Safranski afirma que “El mal no es ningún concepto; es más bien un nombre para lo amenazador, algo que sale al paso de la conciencia libre y que ella puede realizar [...]. Y la conciencia puede elegir la crueldad, la destrucción por mor de ella misma. Los fundamentos para ello son el abismo que se abre en el hombre” (SAFRANSKI, Rüdiger. *El mal o El drama de la libertad*, *op. cit.*, p. 14).

Podríamos preguntarnos de entrada si tal vez hemos llegado, cultural y políticamente hablando, a un punto ciego que exige de una vez por todas el pensar sin titubeos sobre la rica gama cromática del mal que somos. [...] es posible que estemos tocando, o empecemos a tocar el dorso de una época en la que, para decirlo con Nietzsche, osemos enfrentarnos de una vez por todas a aquellas verdades que pueden destruirnos; y que hasta ahora eran verdades que más o menos camuflábamos u ocultábamos<sup>488</sup>.

Seamos valientes. Avancemos en el camino afrontando la síntesis contradictoria que somos. Civilización y barbarie son caras de una misma moneda: “Ya nadie puede dudar de que lo que tan celosamente guarda nuestra razón biempensante *Nihilis est sine ratione* –en ese “cuarto oscuro de la conciencia”– [...] es la realidad, la positividad, del mal”<sup>489</sup>. El mal latente en cada uno de nosotros, a veces reprimido, a veces explotado hasta el Holocausto, “nos *desvela* el rostro de una verdad pavorosa que no queremos admitir: el rostro oculto de nuestra propia sociedad”<sup>490</sup>.

La coherencia, entendida como rigor absoluto, es un ideal, no existe: “Quod petiit, spernit; repetit quod nuper omisit;/ Aestuat, et vitae disconvenit ordine toto”<sup>491</sup>. Somos profundamente inconstantes: “Nous flottons entre différentes intentions: nous ne voulons rien librement, rien absolument, rien constamment”<sup>492</sup>. En tanto que libres, somos contradicción:

Cette variation et cette contradiction qui se voient en nous, si souples, ont fait que certains [los maniqueos] imaginent en nous deux âmes, d'autres, deux puissances qui nous accompagnent et nous poussent, chacune à sa façon, l'une vers le bien, l'autre vers le mal, une aussi brusque diversité en pouvant bien s'assortir à un sujet simple<sup>493</sup>.

Es posible aceptar la contradicción que somos y no caer en el abismo nihilista sino salir fortalecidos. Seamos valientes. Afrontemos nuestros miedos. Pero ya advertimos que el camino sería largo, abrupto y sin concesiones. La síntesis peligrosa que somos nos zambulle en otra profunda contradicción, nuestro mayor miedo: la angustia.

---

<sup>488</sup> QUESADA MARTÍN, Julio. “El problema del mal”, *op. cit.*, p. 18.

<sup>489</sup> QUESADA MARTÍN, Julio. *La filosofía y el mal*, *op. cit.*, p. 193. Cursivas en el original.

<sup>490</sup> *Ibid.*, p. 190. Cursivas en el original.

<sup>491</sup> HORACIO. *Sátiras. Epístolas. Arte poética*. Ed. bilingüe de Horacio Silvestre. Madrid: Cátedra, 1996, p. 355. Se trata de la primera epístola del libro primero, del verso noventa y ocho al cien. Ofrecemos nuestra propia traducción: “Lo que ha querido, lo rechaza; quiere de nuevo lo que acaba de abandonar;/ flota, y su vida es una perpetua contradicción”.

<sup>492</sup> MONTAIGNE, Michel Eyquem de. *Essais*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>493</sup> *Ibid.*, p. 11. También Patrick Vignoles afirma que “la liberté est, par définition, la possibilité d'une chose et de son contraire. L'homme n'est-il pas alors une contradiction vivante en tant qu'il est un être libre?” (VIGNOLES, Patrick. *La Perversité. Essai et textes sur le mal*. París: Hatier, 2000, p. 104).

## **2.2. Sujeto contingente. Sujeto en angustia:**

Lo teméis todo como si fuerais mortales, lo deseáis todo tal como si fuerais inmortales.

Séneca

La mayoría de los sistemas filosóficos desprecian la materia y lo contingente frente a lo ideal e infinito. Ya Platón aconseja la expulsión de los poetas de su república ideal en caso de que “distragan” el intelecto, pues “no son más que imitadores de fantasmas, sin llegar jamás a la realidad”<sup>494</sup>. En *Fedón* ninguno de los personajes aprende lo que es el amor a través de lo que sienten por Sócrates sino por su capacidad abstractiva de volverse hacia el pensamiento puro, de modo que las personas son vistas como medios y no como fines en sí mismos: “Así pues, cuando a partir de las realidades visibles se eleva uno a merced del recto amor de los mancebos y se comienza a contemplar esa belleza de antes, se está, puede decirse, a punto de alcanzar esa meta”<sup>495</sup>. Desdeña la *tyché*, la contingencia, que relaciona con el principio de la fortuna y, por ende, del mal y el no-ser. Pero, como indica Julio Quesada, esto alberga un profundo peligro: “Paradigmático será ningunear el problema del mal, reducirlo a *ausencia* o *carencia* de Ser o Bien. ¿A costa de qué?: a costa siempre de escamotear metafísicamente la realidad de lo particular y concreto de nuestras vidas en aras de un plus de perfectibilidad abstracto”<sup>496</sup>. Los regímenes totalitarios han empleado esta anulación del sujeto real contingente en aras de un ideal colectivo que no existe, del mismo modo que, como hemos visto, el mal ha sido relegado a lo particular frente al bien ideal. Sin embargo, Aristóteles en *Física* asume el azar existencial como efecto de la indeterminación ontológica, esto es, la contingencia<sup>497</sup>. Julio Quesada señala que Aristóteles establece una auténtica “metafísica de la finitud” u “ontología de la contingencia” vinculadas con la tragedia, que supone “una continua invitación a encarar la *tyché* como lo que somos, mortales y finitos”<sup>498</sup>. Por desgracia, la “metafísica de la finitud” desaparece durante siglos y el sujeto de carne y hueso de nuevo es obviado. ¿Qué significa entonces el *cogito ergo sum* cartesiano? El *cogito* hace prevalecer no al ser sino al pensar que procede y parte de sí mismo y reduce a confuso o a la nada todo lo que no se puede pesar, medir y contar, de manera que sólo son consideradas las cualidades del hombre y el universo que

<sup>494</sup> PLATÓN. *La República o El Estado*, op. cit., p. 354.

<sup>495</sup> PLATÓN. *El Banquete. Critón*, op. cit., p. 81.

<sup>496</sup> QUESADA MARTÍN, Julio. *La filosofía y el mal*, op. cit., p. 49. Cursivas en el original.

<sup>497</sup> ARISTÓTELES. *Obras*. Madrid: Aguilar, 1973, p. 592.

<sup>498</sup> QUESADA MARTÍN, Julio. *La filosofía y el mal*, op. cit., p. 52.

podemos inteligir con claridad<sup>499</sup>. Hegel confía ciegamente en el progreso, donde lo finito y lo terrenal se convierten no en simple límite sino en algo que carece de realidad frente a Dios<sup>500</sup>. Heidegger, pese a su admiración por Kant, desprecia también la finitud y lo individual<sup>501</sup>.

De nuevo Kierkegaard nos da las claves para entender el concepto de contingencia dentro de la complejidad del ser humano. Para él, “el hombre es una síntesis de infinitud y finitud, de lo temporal y lo eterno, de libertad y necesidad, en una palabra: es una síntesis”<sup>502</sup>. Si para Marco Aurelio el hombre era alma, cuerpo e inteligencia<sup>503</sup>, para Kierkegaard la síntesis que vertebra los dos primeros elementos es el espíritu, lo que constituye la particularidad del sujeto, del “yo”. La síntesis es una contradicción necesaria<sup>504</sup>. Es una búsqueda incesante sin respuesta: “Un yo siempre está en devenir en todos y cada uno de los momentos de su existencia, puesto que el yo [...] realmente no existe, sino que meramente es algo que tiene que hacerse”<sup>505</sup>. Si no hay equilibrio en el sujeto entre finitud e infinitud se pueden producir trastornos, “ya que el yo es la síntesis en que lo finito es lo que limita y lo infinito es lo que ensancha”<sup>506</sup>. Así, una excesiva atención a la infinitud conlleva un exceso de imaginación y fantasía e incapacidad para lo concreto frente a la pura abstracción (algo muy propio de bastantes filósofos). Por el contrario, el predominio de la finitud “es la carencia de originalidad”<sup>507</sup>. En este último caso,

nuestro sujeto va olvidándose a sí mismo, e incluso llega a olvidar [...] cómo se llama, sin atreverse ya a tener fe en sí mismo, encontrando muy arriesgado lo de ser uno mismo, e infinitamente mucho más fácil y seguro lo de ser como los demás, es decir, un mono de imitación, un número en medio de la multitud<sup>508</sup>.

Es lo que le pasa a la protagonista de *Diabulus in musica*, que termina arrastrada por la “enfermedad” del sujeto contingente que en breve abordaremos: la angustia. Pero también por otro aspecto, el tedio, que Kierkegaard considera “fuente de todos los males”<sup>509</sup>, vinculado a la

<sup>499</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>500</sup> Cit. en *ibid.*, p. 179.

<sup>501</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ser y Tiempo*. 1927. México: FCE, 1974, p. 415.

<sup>502</sup> KIERKEGAARD, Sören. *La enfermedad mortal*, op. cit., p. 35. Kierkegaard añade: “Todo hombre es una síntesis de cuerpo y alma, dispuesta naturalmente para ser espíritu. Esta es nuestra estructura” (*ibid.* p. 77).

<sup>503</sup> MARCO AURELIO. *Meditaciones*, op. cit., p. 9.

<sup>504</sup> Settembrini así nos lo hace saber: “un alma sin cuerpo es tan inhumana y atroz como un cuerpo sin alma” (MANN, Thomas. *La muerte en Venecia, La montaña mágica, Doctor Faustus*, op. cit., p. 213).

<sup>505</sup> KIERKEGAARD, Sören. *La enfermedad mortal*, op. cit., p. 59.

<sup>506</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>507</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>508</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>509</sup> KIERKEGAARD, Sören. *O lo uno o lo otro*. 1843. Madrid: Trotta, 2007, p. 297. Schopenhauer también se pronunció sobre el tedio al considerar que “por lo general, la vida humana oscila entre el dolor y el tedio” (SCHOPENHAUER, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. 1844. Vol. II. Madrid: Gredos, 2010, p. 438). Asimismo Blaise Pascal consideró que nada resulta tan insoportable al hombre como hallarse en un estado absoluto, sin pasiones, sin tareas, sin diversiones, sin actividad, pues entonces siente su nada, su desidia,

contingencia del sujeto. Ya en la Edad Media los monjes creían que la *acedia*<sup>510</sup>, antepasado premoderno del tedio, era “el peor de los pecados en tanto que origen de todos los demás”<sup>511</sup> ya que “el tedio comporta graves consecuencias para una comunidad, y no sólo para los individuos, aunque también para ellos, pues conlleva la pérdida de sentido”<sup>512</sup>. Sin embargo, no está clara la relación causa-efecto: ¿el mundo nos parece carecer de sentido porque nos aburrimos o nos aburrimos porque el mundo carece de sentido? El tedio puede ser situacional, cuando se produce en ocasiones puntuales, o existencial, cuando sentimos que el mundo carece de sentido, como le sucede a la protagonista de *Diabulus in musica*, hundida en la infelicidad<sup>513</sup>. El *daemon meridianus*, como el *diabulus in musica* que explicaremos, se desliza peligrosamente en esta novela. La autopercepción de la contingencia del sujeto como individuo puede contribuir a ello:

cuanto más central resulte el aspecto individual de nuestra existencia, tanto más intensa será la exigencia de sentido en las trivialidades diarias. Ciertamente, cuando el hombre, hace un par de siglos, empezó a concebirse a sí mismo como un ser individual con el deber de realizarse, también lo cotidiano empezó a revelarse como una prisión<sup>514</sup>.

---

su insuficiencia, su dependencia, su impotencia, su vacío. Y, del fondo de su alma, surgirá imparable el tedio, la negrura, la melancolía, la tristeza, la decepción, la desesperación, reconducibles, como para Kierkegaard, a través de la divinidad (véase artículo II, “Misère de l’homme sans Dieu” en PASCAL, Blaise. *Les Pensées*. 1670. París: Flammarion, 1976, pp. 61-98).

<sup>510</sup> La *acedia* fue considerada en la Edad Media como un pecado capital por Evagrio Pontico (345-399) quien la abordó en tanto que enfermedad demoníaca. “El demonio meridiano (*daemon meridianus*) es el más habilidoso de todos ellos, pues ataca al monje en mitad de la jornada, a plena luz del día, y obliga al sol a adoptar una apariencia de absoluta inmovilidad [...]. El demonio induce al monje a odiar el lugar en que se encuentra e incluso la totalidad de su existencia” (cit. en SVENDSEN, Lars. *Filosofía del tedio*. 1999. México, 2008, p. 63. Cursivas en el original). Podríamos confundir la *acedia* con la melancolía, pero “la *acedia* se distingue de la melancolía por cuanto que aquélla quedaba ligada al alma, en tanto que ésta lo estaba con el cuerpo. La melancolía resultaba, por tanto, «natural», mientras que la *acedia* presenta implicaciones morales más profundas” (*ibid.*, p. 64. Cursivas en el original).

<sup>511</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>512</sup> *Ibid.*

<sup>513</sup> Robert Nisbet afirma que: “El tedio podría convertirse en la mayor fuente de infelicidad del hombre occidental. Tan sólo la catástrofe podría considerarse como el medio más seguro y, en el mundo actual, el más probable para liberarse del tedio” (cit. en *ibid.*, p. 48). En el caso de la protagonista de *Diabulus in musica*, la “catástrofe” empleada para intentar liberarse de él (no lo logra) es el suicidio.

<sup>514</sup> *Ibid.*, p. 33. No obstante, “el tedio no es únicamente un fenómeno que afecta a los individuos sino que, en la misma medida, puede definirse como un fenómeno social y cultural” (*ibid.*, p. 65). En ambos casos se manifiesta en la necesidad de cambios y ocio constantes, modas pasajeras que en realidad sólo cavan más profundo en la fosa del vacío pues “el ocio y el tedio conducen pues a una misma minimización de la vida” (*ibid.*, p. 69). Pero lo nuevo se torna pronto rutinario y se resuelve en “el tedio de lo constantemente nuevo, el tedio de descubrir, bajo la falsa diferencia de las cosas y de las ideas, la perenne identidad de todo” (PESSOA, Fernando. *Libro del desasosiego*. Barcelona: Acantilado, 1984, p. 137). En el caso de *Diabulus in musica* se materializa en la búsqueda infructuosa de identidades ajenas como medio de llenar el vacío propio. Pero también puede intentar saciarse en “la transgresión, que Charles Baudelaire identifica, en esencia, con las perversidades y con lo nuevo” (cit. en SVENDSEN, Lars. *Filosofía del tedio*, *op. cit.*, p. 47. Cursivas en el original). Esto lo vemos en los malvados personajes femeninos de Espido Freire que disfrutan haciendo el mal: Irlanda y sus manipulaciones (acaso también Natalia), Rosa y Silvia Kodama en *Melocotones helados*, Dolores e Isabella que, como las protagonistas de “Nuestra familia” asesinan a una víctima inocente en *Soria Moria*, así como otros muchos gestos malvados que encontramos en casi todos sus personajes.



Y es que “el tedio es una cuestión de finitud y de nada. Es una muerte en vida, una no-vida. La inhumanidad del tedio nos permite ver en perspectiva nuestra propia humanidad”<sup>515</sup>. Se trata por tanto de una forma especialmente corrosiva de mal. Precisamente Pilar Fernández Beites apunta a que, para Schelling, dentro de su teoría del dualismo unitario, “finitud y mal llegan a identificarse. Explicar el origen de los seres finitos no es otra cosa que explicar su caída, su separación del Absoluto”<sup>516</sup>. El Absoluto, que es la unidad de doble naturaleza (finita e infinita) se logra mediante la Existencia<sup>517</sup> y el Fundamento, que es un anhelo, un “ansia” (*Sehnsucht*), ya que se trata de una movilidad doble y dirigida en sentidos contrarios: la aspiración a salir fuera de sí en la extensión y, sin embargo, inmediatamente de vuelta hacia sí, como sucede con la síntesis kierkegaardiana y su “yo” en constante movimiento.

El ansia es un desear ciego, una voluntad imperfecta que nada sabe del Entendimiento. Esta voluntad actúa en sentidos opuestos: es voluntad de mismidad y reclusión, pero, al mismo tiempo, es voluntad de manifestación, de expansión [...]. Se trata, pues, de una dialéctica entre lo finito y lo infinito, o mejor dicho entre lo particular y lo universal<sup>518</sup>.

Esto lo vemos también en Kierkegaard, quien afirma que “la desesperación en torno a lo eterno y por uno mismo [...] es la verdadera desesperación y la fórmula de toda desesperación”<sup>519</sup>. Pero el ansia de Schelling y la síntesis del sujeto se configuran en la angustia, máximo exponente de la eterna búsqueda y la contradicción:

La misma angustia de la vida empuja al hombre fuera del centro en el que fue creado, pues éste como la más pura esencia de la voluntad, es para toda voluntad particular un fuego devorador; para poder vivir en él el hombre debe morir a toda particularidad (*Eigenheit*), por lo que es casi necesario que intente salir desde el centro a la periferia para buscar allí un reposo a su mismidad. De ahí la necesidad universal del pecado y de la muerte como verdadera extinción de la particularidad (*Absterhens der Elgenheit*), por la que toda voluntad humana debe pasar como a través de un fuego a fin de ser purificada<sup>520</sup>.

De aquí se desprende que, como hemos visto, pese a la evolución de Schelling, el mal

---

<sup>515</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>516</sup> FERNÁNDEZ BEITES, Pilar. “Individuación y mal. Una lectura de Schelling”, *op. cit.*, p. 416. Cursivas en el original.

<sup>517</sup> SCHELLING, Fiedrich Wilhelm Joseph. *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana...*, *op. cit.*, p. 164 y ss.

<sup>518</sup> FERNÁNDEZ BEITES, Pilar. “Individuación y mal. Una lectura de Schelling”, *op. cit.*, p. 419.

<sup>519</sup> KIERKEGAARD, Sören. *La enfermedad mortal*, *op. cit.*, p. 98.

<sup>520</sup> SCHELLING, Fiedrich Wilhelm Joseph. *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana...*, *op. cit.*, p. 220. Cursivas en el original.

sigue siendo para él particular y finito, frente al bien, universal e infinito. El hombre debe perder su individualidad para que la esencia del Absoluto (Dios según él) se realice. Pilar Fernández Beites se rebela contra esto:

¿Por qué no aceptar, en consecuencia, la existencia de una multiplicidad de centros, no absolutos, sino relativos, en los que los seres particulares existan en tanto que tales, sin pretender por ello erigirse en centros absolutos? [...] Desde mi punto de vista, “ser” para el hombre no es otra cosa que “ser particular”, y perder su particularidad significa para él propiamente dejar de existir. Pero asumir esa particularidad implica asumirla en tanto que particularidad, es decir, no pretender erigirla en principio universal. El mal no consiste, entonces, tal y como yo lo veo, en que el hombre se des-centre, puesto que el hombre es ya desde siempre un ser des-centrado, un ser separado del Centro que ocupa el Absoluto. El mal consiste en que el hombre pretenda hacer de su centro particular un Centro Absoluto, es decir, en que el hombre se niegue a aceptar plenamente su condición de ser individual finito<sup>521</sup>.

La angustia engloba la lucha contradictoria del sujeto contingente. Ya en Pascal adivinamos este concepto sin necesidad de citarlo:

Je ne sais qui m'a mis au monde, ni ce que c'est que le monde, ni que moi-même. Je suis dans une ignorance terrible de toutes choses. Je ne sais ce que c'est que mon corps, que mes sens, que mon âme; et cette partie même de moi qui pense ce que je dis, et qui fait réflexion sur tout et sur elle-même, ne se connaît non plus que le reste. Je vois ces effroyables espaces de l'Univers qui m'enferment, et je me trouve attaché à un coin de cette vaste étendue, sans savoir pourquoi je suis plutôt placé en ce lieu qu'en un autre, ni pourquoi ce peu de temps qui m'est donné à vivre m'est assigné à ce point plutôt qu'à un autre de toute l'éternité qui m'a précédé, et de toute celle qui me suit. Je ne vois que des infirmités de toutes parts qui m'engloutissent comme un atome, et comme une ombre qui ne dure qu'un instant sans retour. Tout ce que je connais c'est que je dois bientôt mourir; mais ce que j'ignore le plus c'est cette mort même que je ne saurais éviter<sup>522</sup>.

La angustia podría ser la pérdida de la inocencia –acaso lo que los primeros seres humanos del Génesis sintieron tras conocer la existencia de la ciencia, del bien y del mal–. Es la autoconsciencia del ser en toda su complejidad inescrutable. Sin embargo, intuimos en Pascal y, claramente en Kierkegaard, su presencia incluso en la inocencia:

---

<sup>521</sup> FERNÁNDEZ BEITES, Pilar. “Individuación y mal. Una lectura de Schelling”, *op. cit.*, p. 437.

<sup>522</sup> PASCAL, Blaise. *Les Pensées*, *op. cit.*, p. 104.

la inocencia es ignorancia [...]. En este estado hay paz y reposo; pero hay al mismo tiempo otra cosa, que, sin embargo, no es guerra ni agitación, pues no hay nada con que guerrear. ¿Qué es ello? Nada. Pero ¿qué efecto ejerce? Nada. Engendra angustia. Éste es el profundo misterio de la inocencia: que es al mismo tiempo angustia<sup>523</sup>.

Pese a esforzarnos por desontologizar lo que nos angustia, la nada –que en realidad lo es todo– existe y nos perturba. No se trata de caer en el nihilismo sino, al contrario, de dar forma a lo desontologizado<sup>524</sup>. A este respecto, “la angustia es una determinación del espíritu que ensueña [...]. En el estado de vigilia está puesta la distinción entre mi yo y mi no-yo; en el sueño está suspendida, en el ensueño es una nada que acusa”<sup>525</sup>. Ulises, en palabras de Sófocles, afirmó que “nosotros el tiempo que vivimos no somos sino imágenes y sombras”<sup>526</sup>, y otro poeta dijo que “el sueño no es más que una sombra”<sup>527</sup> y, sin embargo, “estamos hechos/ de la misma materia que los sueños, y nuestra pequeña/ vida cierra su círculo en un sueño”<sup>528</sup> pues

¿Qué es la vida?, un frenesí;  
¿qué es la vida?, una ilusión,  
una sombra, una ficción,  
y el mayor bien es pequeño;  
que toda la vida es sueño,  
y los sueños, sueños son<sup>529</sup>.

La “vida es sueño” no en tanto que breve sino en tanto que carencia de autoconsciencia de la existencia. Sin embargo, como en el personaje de Segismundo, el sueño también puede indicarnos quiénes somos y actuar en consecuencia<sup>530</sup>, pues no olvidemos que el sueño, como la imaginación, “est la faculté de former des images qui dépassent la réalité, qui *chantent* la

<sup>523</sup> KIERKEGAARD, Sören. *El concepto de la angustia*, op. cit., p. 42.

<sup>524</sup> Frente a nuestra conclusión matizable “nada es todo”, para Warhol “todo es nada” (WARHOL, Andy. *Mi filosofía de A a B y de B a A*. Barcelona: Tusquets, 2002, p. 199) en sentido puramente nihilista, objeto de su deleite: “Estoy seguro de que, cuando mire el espejo, no veré nada. La gente suele decir de mí que soy un espejo y, si un espejo se mira en otro espejo, ¿qué puede verse?... Un crítico me llamó la Nada Misma y eso no me ayudó en absoluto a mantener mi sentido de la existencia. Entonces, me di cuenta de que la existencia en sí no es nada y me sentí mejor” (*ibid.*, pp. 15-16). A este respecto, Umberto Eco critica el relativismo hermenéutico y la deriva que ocasiona el nihilismo en la “semiosis ilimitada” donde parece que todo vale y podría estar justificado, incluido el mal (ECO, Umberto. *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen, 1998, p. 34).

<sup>525</sup> KIERKEGAARD, Sören. *El concepto de la angustia*, op. cit., p. 43.

<sup>526</sup> SÓFOCLES. *Ayante. Electra. Las traquinias*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1948, p. 25.

<sup>527</sup> SHAKESPEARE, William. *Dramas. Comedias*. Ed. Carlos Pujol. Barcelona: Nauta, 1967, p. 48. Son palabras de Hamlet.

<sup>528</sup> SHAKESPEARE, William. *La Tempestad*. 1611. Madrid: Cátedra, 1995, pp. 354-355.

<sup>529</sup> CALDERON DE LA BARCA, Pedro. *La vida es sueño*. 1635. Ed. Ciriaco Morón. Madrid: Cátedra, 1994, pp. 101-102. “

<sup>530</sup> Véase prólogo de Ciriaco Morón en *ibid.*, p. 7 y ss.

réalité”<sup>531</sup>. Nietzsche así lo defiende:

Al igual que de las dos mitades de la vida –la que vivimos despiertos y la que vivimos en sueños–, la primera nos parece incomparablemente la más perfecta, la más importante, la más seria, la más digna de ser vivida, y hasta diría que la única que vivimos; así (por más que esto pueda resultar una paradoja) yo sostendría que el ensueño de nuestras noches tiene una importancia igual respecto a esta esencia metafísica, cuya apariencia exterior somos<sup>532</sup>.

La literatura, palabras estéticamente organizadas, da forma a esos sueños y pesadillas: “De qué está hecha la literatura. De sueños. Más que palabras o acciones, los libros y las historias son colmenas misteriosas, caparzones sonámbulos. Los sueños, a veces, derivan en pesadillas”<sup>533</sup>. La realidad, nuestra vida, como indica Nietzsche, no es sólo lo que vivimos, sino también lo que soñamos. Por tanto, toda obra literaria es, desde este punto de vista, autobiográfica<sup>534</sup>. En este sentido, es posible que, como sostenía Platón, los “poetas” no lleguen a la realidad pero, creemos que sí pueden ser capaces de trascenderla y de hecho ésta es una de sus funciones desde *El arte poética* de Aristóteles<sup>535</sup>, y que reencontramos en Espido Freire al considerar que la literatura no parte de la realidad sino que la supera<sup>536</sup> y ayuda a entenderla:

El escritor, a través del símbolo y de la palabra, lo que intenta es convertir el mundo en algo más fácil de explicar, más fácil de entender. No digo mejor. Pero [...] intenta traducir lo inexplicable en algo comprensible que son las palabras [...]. Esto sirve para crear obras que nos protejan de la desesperación<sup>537</sup>.

Podríamos partir de la “oquedad vital”<sup>538</sup> planteada por José Hierro que la palabra viene a colmar. Pero incluso dentro de esos símbolos y palabras el *diabulus*, la angustia existencial, se revelan. La propia autora ha confesado que “he padecido bulimia y depresión, además de

<sup>531</sup> BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves*, op. cit., p. 23. Cursivas en el original.

<sup>532</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *El origen de la tragedia*. 1872. Madrid: Espasa Calpe, 2007, pp. 61-62.

<sup>533</sup> TIZÓN, Eloy. *Labia*. Barcelona: Anagrama, 2001, pp. 56-57.

<sup>534</sup> Almudena Grandes señala: “Toda ficción es autobiográfica, pero en literatura, el campo semántico de este adjetivo se desborda por territorios inimaginables [...]. La experiencia biográfica, objetiva, *real*, no es la única que construye a una persona. La palabra *vida* no se corresponde exclusivamente con los episodios de la vida vivida. Las fantasías, los miedos, las ambiciones, las fobias, las respuestas sexuales, los complejos, las pesadillas y los sueños dorados dejan en nosotros huellas tan perdurables, tan arraigadas, tan decisivas, como las cosas que nos pasan de verdad. O más. Y todo eso somos” (GRANDES, Almudena. “La conquista de una mirada”, op. cit., p. 54. Cursivas en el original).

<sup>535</sup> ARISTÓTELES. *El arte poética*, op. cit., p. 45.

<sup>536</sup> FREIRE, Espido. *El tiempo huye*. 2001. Madrid: Onlybook, 2006, p. 8.

<sup>537</sup> FREIRE, Espido. “Espido Freire, de tinta, constancia y talento”, 31-10-2015. En línea: [www.cedecom.es/noticias/espido-freire/](http://www.cedecom.es/noticias/espido-freire/) (revisado el 5 de mayo de 2016).

<sup>538</sup> HIERRO, José. *Antología poética*, op. cit., p. 15.

periodos de profunda ansiedad, y otros de una melancolía omnipresente”<sup>539</sup>. Cuando padeció bulimia, entre los dieciséis y los veintiún años aproximadamente, no era consciente de que en realidad era la angustia lo que la motivaba: “Por entonces yo no era aún capaz de reconocer la angustia, y la confundía con hambre. Hambre, hambre, hambre, hambre canina, hambre todopoderosa y urgente”<sup>540</sup>. Del mismo modo que Kierkegaard, Espido Freire cree que la fe puede saciar esa angustia<sup>541</sup>, pero ella carece de ese mecanismo frente a la contingencia: “sólo quien se enfrenta al árido páramo de la falta de fe sabe la soledad existencial que supone la conciencia de la finitud”<sup>542</sup>. Espido Freire, como Eliot y cualquier autor que aspire a la trascendencia –aun aceptando lo contingente– “universaliza el problema humano: los hombres siempre han emprendido y emprenderán una desoladora búsqueda del sentido de su existencia, búsqueda marcada por una soledad absoluta, una confusión y un desarraigo”<sup>543</sup>. Natalia se refugia únicamente en su vida soñada para no combatir el mundo adulto que se le impone y la desasosiega. En su mundo todavía es posible hallar respuestas a todo, mientras que el otro resulta peligroso y descorazonador. En *Donde siempre es octubre* muchos de los personajes pululan cuan cadáveres disecados, en una “tierra baldía” que, como la del poeta, resulta inescrutable: “Caminar por Oilea es dar un paseo por un cementerio de hojas secas”<sup>544</sup>. La soledad les enfrenta a ellos mismos, a su contingencia y, en definitiva, a la angustia. Así le sucede a Fiona, la narradora-protagonista de “Figuritas” que, como Natalia, se refugia en el animismo, en este caso el vudú que, misteriosamente, resulta eficaz. Pero finalmente sucumbe a la angustia que nada –ni siquiera sus aspiraciones musicales logradas a golpe de sangre– ha logrado apaciguar. Vidal Aryam, miembro de una de las familias más importantes de Oilea, se lamenta de su soledad: “a veces la soledad es tanta, se hace tan patente, que puede cortarse con las uñas. Por eso se trata de espantar con las tertulias, con los conciertos. Con los malditos conciertos”<sup>545</sup>. Y es que la vida pareciera no tener sentido: “La vida no merece la pena. No tiene sentido. No tiene objeto. Nacemos para morir. Nos reproducimos para continuar un absurdo. Y nada merece la pena lo bastante”<sup>546</sup>. El destino resulta caprichoso, sometido a la indeterminación aristotélica, sin un orden preestablecido que asegure nuestra existencia, ya que

---

<sup>539</sup> FREIRE, Espido. *Para vos nací...*, *op. cit.*, p. 86.

<sup>540</sup> FREIRE, Espido. *Cuando comer es un infierno*, *op. cit.*, p. 57.

<sup>541</sup> KIERKEGAARD, Sören. *El concepto de la angustia*, *op. cit.*, pp. 152-153.

<sup>542</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>543</sup> OSORIO, Olga. “La Tierra Baldía: Un Palimpsesto del siglo XX”. *Espéculo. Revista de estudios literarios* 20 (2002). En línea: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero20/eliot.html> (revisado el 5 de mayo de 2016).

<sup>544</sup> FREIRE, Espido. *Donde siempre es octubre*, *op. cit.*, p. 82.

<sup>545</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>546</sup> *Ibid.*, p. 84.

para compensar tantas vidas unas tienen que ser brillantes y otras estar a la sombra de éstas, unas deben ser gloriosas y las otras mediocres. Y me aterro [...]. ¿Qué hubiese ocurrido si en vez de pertenecer a la familia más poderosa de Oilea hubiese nacido destinado a las minas o a la fábrica de chapados?<sup>547</sup>

El sinsentido, las preguntas sin respuesta, invaden también a Worsen Castile: “¿Qué es la vida? ¿Quiénes somos? ¿De dónde venimos? ¿A dónde vamos? La vida es el problema más real al que me he enfrentado”<sup>548</sup>. Y es que, como sostiene Zandria, “ahora sé que no existe [la felicidad plena]. Podremos rozarla, pero no poseerla”<sup>549</sup>. En *Melocotones helados* todos los personajes huyen, de la angustia, de amenazas de sectas, de la realidad anodina y, en definitiva, de sí mismos. El pesimismo de Elsa grande, compartido por su novio Rodrigo (“desconfía siempre. El mundo es de los desconfiados”)<sup>550</sup> vence sobre el optimismo ciego de Blanca.

- Siempre quiero que todo salga como yo pienso –dijo Elsa.
- Siempre dejo todo a la improvisación –dijo, por su parte, Blanca.
- Siempre creo que el futuro se muestra negro y nos va a engullir.
- Siempre creo que todo será de color de rosa.

Aunque no lo supieron, Elsa fue, de las dos, la que mejor adivinó el porvenir<sup>551</sup>.

Blanca parece ser la luz, la alegría, el “colibrí”<sup>552</sup>. Pero padece bulimia, una enfermedad psíquica proyectada en el cuerpo y la comida a través de dos fuerzas contradictorias, la alegría y la angustia:

Comía hasta que al final no quedaba lugar ni hueco en su cuerpo para la alegría, ni para la angustia, y durante un momento el mundo permanecía en calma, indolente. Flotante.

Elsa grande [...] veía cómo Blanca se ponía en pie y caminaba por el pasillo; cuando regresaba del cuarto de baño volvía a ser la misma. El colibrí. En su vientre, torturado y quemante, se albergaban las mismas emociones que le daban vida: la alegría, la angustia. Sólo en último lugar, como un resto de algo muy lejano, la comida<sup>553</sup>.

---

<sup>547</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>548</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>549</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>550</sup> FREIRE, Espido. *Melocotones helados*, op. cit., p. 240.

<sup>551</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>552</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>553</sup> *Ibid.*, p. 200. Justo antes de este pasaje Espido Freire describe con detalle el ritual de los atracones de Blanca (*ibid.*, pp. 199-200).

La bulimia puede ser mortal: “Se había estado matando en cada comida, cada vez que había vomitado tras devorar cualquier cosa que le matara la angustia”<sup>554</sup>. Blanca, como Espido Freire –como todos nosotros– recurre a otro subterfugio para esconder su angustia: las historias, las mentiras. “Nadie mentía como ella, nadie poseía el don de convertir en fascinante una historia con la habilidad con la que ella lo hacía. Cualquier cosa, la que fuera, se convertía en nueva en sus labios”<sup>555</sup>. Pero termina creyendo sus propias mentiras. Pretende olvidar el detonante de su angustia (si bien no el único origen, pues las variables que pueden provocar esta enfermedad son múltiples), que comienza con el accidente mortal de su amado, el profesor John Swordborn:

Blanca apenas habló. Durante dos días no comió, fingiéndose enferma. Luego, engordó varios kilos. Se ocultaba. Comía. Su cuerpo cambió, se redondeó, perdió las líneas de la adolescencia y se adentró en la madurez. Sus altibajos de humor se agudizaron [...]. Para ella había comenzado la angustia. Era aquel dolor atroz, sin lágrimas, en el estómago, que sólo se calmaba con la comida<sup>556</sup>.

La angustia es la protagonista en *Diabulus in musica*. En ella viven y por ella mueren Mikel y la narradora sin nombre, sin identidad, creadora de una historia que ni siquiera es suya: “La angustia es tan grande que mi vida y mi sangre fluyen a través de ella, envenenándome”<sup>557</sup>. Pero también el aparentemente seguro Christopher Random, como Blanca, vive a través de historias y mentiras, para más inri ajenas, que pretenden ocultar su vacío existencial, tal y como hizo la narradora antes de tomar el paso de abandonar la vida. El suicidio de Mikel la sumerge aún más en la angustia: “Mientras él volaba en el espacio [...] nosotros nos empeñamos en continuar un viaje en el que él había introducido la duda. La sospecha”<sup>558</sup>. El *diabulus in musica*.

En *Nos espera la noche* Thonolan reflexiona sobre el complejo mundo del que Natalia –y tantos otros– huía: “La vida era un complicado lugar. Thonolan recordaba el tiempo en que bastaba obedecer a los mayores para que las cosas marchasen bien [...]. Parecía imposible alcanzar todas las respuestas y recuperar el sabor de los días perdidos”<sup>559</sup>. Si Zandria evocaba la imposibilidad de la felicidad plena, Robin habla abiertamente de la infelicidad: “Ser feliz no es un derecho: es un don, como nacer alto, o poseer una hermosa voz. Y si no lo he sido en toda mi

---

<sup>554</sup> *Ibid.*, p. 211.

<sup>555</sup> *Ibid.*, p. 210.

<sup>556</sup> *Ibid.*, p. 231.

<sup>557</sup> FREIRE, Espido. *Diabulus in musica*, *op. cit.*, p. 181.

<sup>558</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>559</sup> FREIRE, Espido. *Nos espera la noche*, *op. cit.*, p. 140.

vida, no creo que merezca la pena esforzarme más”<sup>560</sup>. Alude, sin nombrarla, a la angustia: “Siento un enorme monstruo dentro de mí que me impide enderezar mis malos actos. Un monstruo que se alimenta de palabras impúdicas y deseos desmesurados, de palabras como lujuria, codicia, y desesperación”<sup>561</sup>. Como veremos, la ambigüedad del bien y el mal, la contradicción y su principio angustioso, se manifiestan incluso en los textos religiosos seleccionados por el padre Deagad<sup>562</sup> que termina él mismo sumido en la angustia.

Respecto a *Soria Moria*, justo antes de que Cecily le informe a Dolores de los planes familiares para casarla con Thomas, su madre se ocupa de hacerle ver la realidad dolorosa del camino vital: “La vida supone sufrimiento, superación. Conlleva dolor”<sup>563</sup>. De hecho, “la existencia no cesa de complicarse jamás, desde el momento en el que nacemos”<sup>564</sup>.

La infanta Cristina en *La flor del norte* muere sola bajo el peso de la decepción del ser humano, de ella misma: “¿Por qué, entonces, me duele saber que, otra vez más, me he equivocado en mi juicio sobre una persona”<sup>565</sup>. Engañada por casi todos, recuerda entonces a su abuela que, como Rodrigo o Elsa grande, desconfiaba de todos. Sigurd, su hermano, cae en los brazos de la “enfermedad mortal” sin redención por la fe. Podría llamarse melancolía o depresión, pero la base es la angustia:

Jamás se había dado el caso de un melancólico en la familia, y ahora que yo misma lo soy reparo en con qué torpeza tratamos a mi hermano. Le forzábamos a la luz, a la comida, a la compañía, le atropellábamos con nuestra charla, cuando era él quien necesitaba vaciar su alma y regular sus humores<sup>566</sup>.

Sigurd ha proyectado su propia angustia en el deseo de poseer lo ajeno. Como afirma su abuela: “La vida no nos pertenece. La vida de este muchacho, como la tuya, era patrimonio del rey. [...] él miraba más allá, quería más, ansiaba lo que no podía obtener”<sup>567</sup>.

El tiempo participa en la construcción del sujeto en angustia. La concepción temporal estoica ya expuesta se relaciona con la teoría kierkegaardiana del tiempo fluctuante que converge en el *momento*. Para Kierkegaard, la angustia es “el *momento* en la vida individual”<sup>568</sup>. Sabe que el momento es concebido por Platón de un modo meramente abstracto como “no-ser

---

<sup>560</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>561</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>562</sup> Génesis 28: 16-18.

<sup>563</sup> FREIRE, Espido. *Soria Moria, op. cit.*, p. 240.

<sup>564</sup> *Ibid.*, p. 247.

<sup>565</sup> FREIRE, Espido. *La flor del norte, op. cit.*, p. 270.

<sup>566</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>567</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>568</sup> KIERKEGAARD, Sören. *El concepto de la angustia, op. cit.*, p. 81. Cursivas en el original.



bajo la determinación del tiempo”<sup>569</sup>. Pero el momento para él no es únicamente lo contingente, sino el punto en el que confluyen lo infinito y lo finito, una transición constante que impide hablar de pasado, presente y futuro<sup>570</sup>, tal y como hemos visto con anterioridad:

El momento es esa cosa ambigua en que entran en contacto el tiempo y la eternidad, contacto con el cual queda puesto el concepto de la *temporalidad*, en la que el tiempo desgarrando continuamente la eternidad y la eternidad traspasa continuamente el tiempo. Sólo aquí alcanza su sentido la división expuesta: el tiempo presente, el tiempo pasado y el tiempo futuro<sup>571</sup>.

La música que comparten muchos de los suicidas espidianos –la protagonista de *Diabulus in musica* y Mikel, como los también suicidas Fiona en *Donde siempre es octubre*, Duarte en *Nos espera la noche* o Robin en “El monstruo de madera” (*Juegos míos*)– podría ser un arte de lo efímero, de lo contingente, del instante, aunque preferimos asimilarla al *momento* kirkegaardiano, la intersección entre lo contingente y lo eterno. El “desgarro” representa visualmente el proceso de lucha necesaria para que ambos contrarios se asocien: finitud-infinitud, cuerpo-alma, bien-mal. Representaría la fusión de la *durée pure* (tiempo) y la *durée homogène* (temporalidad) de Bergson<sup>572</sup>. Pero la contradicción continúa. Para Kierkegaard, “es menester distinguirlo [el concepto de la angustia] bien del miedo y demás estados análogos; éstos refiérense siempre a algo determinado, mientras que la angustia es la realidad de la libertad como posibilidad antes de la posibilidad”<sup>573</sup>. Es decir, no se refiere a nada concreto a diferencia de otros miedos<sup>574</sup>, sino a la libertad de elegir sin necesidad de que se produzca finalmente esa elección. Como hemos visto, “el hombre es una síntesis de lo psíquico y lo corpóreo; pero una síntesis inconcebible cuando los dos términos no son unidos en un tercero. Este tercero es el espíritu”<sup>575</sup> que participa de la contradicción, pues está unido irremisiblemente, con placer, a ella: “El espíritu tiene angustia de sí mismo; tampoco puede comprenderse a sí mismo [...]; de la angustia no puede huir, porque la ama”<sup>576</sup>. Y se produce una nueva paradoja,

---

<sup>569</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>570</sup> Kierkegaard habla de “sucesión suprimida” (*ibid.*, p. 86). Y prosigue: “nuestro momento es el latino *momentum*, que, con arreglo a su etimología (de *movere*), sólo expresa el mero desaparecer” (*ibid.*, p. 87. Cursivas en el original).

<sup>571</sup> *Ibid.*, p. 88. Cursivas en el original.

<sup>572</sup> Cit. en HIERRO, José. *Antología poética*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>573</sup> KIERKEGAARD, Sören. *El concepto de la angustia*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>574</sup> Freud estudió en *Más allá del principio del placer* las diferencias entre angustia, miedo y susto. Su concepto de la angustia difiere del nuestro, de carácter existencial. La angustia para él es la “expectación de peligro y preparación para el mismo, aunque no sea conocido” (FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Vol. XVIII, *op. cit.*, p. 12) mientras que el miedo “es una reacción ante un objeto determinado” que también se anticipa. Sin embargo, el susto se presenta bruscamente (*ibid.*, p. 13).

<sup>575</sup> KIERKEGAARD, Sören. *El concepto de la angustia*, *op. cit.*, p. 44.

<sup>576</sup> *Ibid.*, p. 45.

el “vértigo de la libertad” que “surge cuando, al querer el espíritu poner la síntesis, la libertad fija la vista en el abismo de su propia posibilidad”<sup>577</sup>. Podría no mirar, pero sus ojos no pueden dejar de fijarse en el abismo, porque él mismo es el abismo, un lugar en el que (re)conocerse. Recuerda también al abismo (*Ab-Grund*) heideggeriano que produce la realidad compleja, que da vueltas en círculo<sup>578</sup>. Lo mismo le sucede a muchos personajes de Espido Freire, condenados a la angustia eterna. Por su parte, Unamuno retoma el “vértigo de la libertad” que describe así:

Mas he aquí que en el fondo del abismo se encuentran la desesperación sentimental y volitiva y el escepticismo racional frente a frente, y se abrazan como hermanos. Y va a ser de este abrazo, un abrazo trágico, es decir, entrañablemente amoroso, de donde va a brotar el manantial de vida, de una vida seria y terrible<sup>579</sup>.

El “abrazo trágico” y “amoroso” de contrarios resume bien lo que pretendemos exponer<sup>580</sup>. Él centra su síntesis en razón (tesis) y sentimiento (antítesis), pero resulta igualmente válida para nuestro planteamiento, pues Unamuno asocia a ambos conceptos finitud e infinitud: “La paz entre estas dos potencias se hace imposible, y hay que vivir de su guerra. Y hacer de esta, de la guerra misma, condición de nuestra vida espiritual”<sup>581</sup>. Como defiende Espido Freire “lo que da sentido a la vida es la lucha, no ganar”<sup>582</sup> y, en verdad, “hay que aceptar el conflicto como tal y vivir de él”<sup>583</sup>. Podemos concluir que, para Unamuno, la desesperación unida al escepticismo llevan a la incertidumbre vital:

Adonde la razón me lleva es al escepticismo vital; mejor aún, a la negación vital; no ya a dudar, sino a negar que mi conciencia sobreviva a mi muerte. El escepticismo vital viene del choque entre la razón y el deseo. Y de este choque, de este abrazo entre la desesperación y el escepticismo, nace la santa, la dulce, la salvadora incertidumbre, nuestro supremo consuelo<sup>584</sup>.

Este escepticismo trasciende el concepto de duda metódica cartesiana, que Unamuno

---

<sup>577</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>578</sup> HEIDEGGER, Martin. *Qué es filosofía*. 1955. Madrid: Narcea, 1978, p. 86.

<sup>579</sup> UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*, *op. cit.*, p. 139.

<sup>580</sup> Julio Quesada emplea un término similar: “abrazo inmortal”, que apunta también a esa fusión de elementos contrarios y su aceptación (QUESADA MARTÍN, Julio. *La filosofía y el mal*, *op. cit.*, p. 40). Por su parte, ya Platón expuso en *El Banquete*, según el pensamiento de Heráclito, que “de elementos opuestos, como lo grave y lo agudo, y puestos después de acuerdo, es de donde el arte de la música saca la armonía”. Sin embargo, ya hemos visto que esto no lo aplica al bien y el mal (PLATÓN. *El Banquete. Critón*, *op. cit.*, pp. 42-43).

<sup>581</sup> UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*, *op. cit.*, p. 139.

<sup>582</sup> FREIRE, Espido. “El cuento”, *op. cit.*

<sup>583</sup> UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*, *op. cit.*, p. 154. También Schopenhauer cree que “la vida es una guerra sin tregua, y se muere con las armas en la mano” (SCHOPENHAUER, Arthur. *El amor, las mujeres y la muerte*, *op. cit.*, p. 93).

<sup>584</sup> *Ibid.*, p. 149.

crítica al tiempo que plantea la suya propia: “Esta otra duda es una duda de pasión, es el eterno conflicto entre la razón y el sentimiento, la ciencia y la vida, la lógica y la biótica”<sup>585</sup>, y emplea como ejemplo máximo de nuestra literatura el caso de don Quijote y Sancho<sup>586</sup>. Sobre el amor, que participa en la lucha entre lo finito e infinito, afirma Unamuno: “Es el amor, lectores y hermanos míos, lo más trágico que en el mundo y en la vida hay [...]. El amor busca con furia a través del amado algo que está allende este, y como no lo halla, se desespera”<sup>587</sup>. Y sigue:

todo acto de engendramiento es un dejar de ser, total o parcialmente, lo que se era, un partirse, una muerte parcial [...]. El amor es una lucha [...]. Porque lo que perpetúan los amantes sobre la tierra es la carne de dolor, es el dolor, es la muerte [...]. Y así es que hay en la hondura del amor una hondura de eterno desesperarse, de la cual brotan la esperanza y el consuelo [...]. Porque los hombres sólo se aman con amor espiritual cuando han sufrido juntos un mismo dolor<sup>588</sup>.

Como Kierkegaard o Nietzsche, Unamuno apuesta por un sujeto de carne y hueso que, a su vez, contiene la trascendencia al asumir su contingencia como “desgarro” con lo eterno y universal<sup>589</sup>. Esto supone, como veremos en el análisis de las novelas de Espido Freire, la convergencia de lo individual y lo colectivo. El dolor, el desgarramiento, son necesarios al amor, a la vida, que a su vez es un dejar de ser. Son paradójicamente las cualidades que nos hacen conscientes de nuestra existencia, que podría no ser tan alentadora pese a los mensajes publicitarios que hasta nosotros llegan. Espido Freire así lo asevera en la ficción y el ensayo:

No se dejen engañar por las novelas, ni las películas [...]. Por decirlo de otra manera: no presten demasiada atención a las historias ideales y edulcoradas. Ni a las de ficción ni a las que otras personas cuenten. La vida es apasionante y maravillosa, sí, pero también dura y desafiante. No somos héroes. No somos princesas. Somos seres humanos a merced de otros seres humanos, con los que intentamos convivir como mejor sabemos. No existen finales

---

<sup>585</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>586</sup> “Nuestro Señor Don Quijote es el ejemplar del vitalista cuya fe se basa en incertidumbre, y Sancho lo es del racionalismo que duda de su razón” (*ibid.*, p. 151). Véase a este respecto su estudio monográfico: UNAMUNO, Miguel de. *Vida de don Quijote y Sancho*. 1905. Madrid: Espasa Calpe, 1975. Kundera sostiene que el espíritu de la novela moderna, fundamentalmente Cervantes, es incompatible con el universo totalitario a nivel político, moral y ontológico, ya que la “verdad” totalitaria excluye la relatividad, la duda (KUNDERA, Milan. *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets, 1994, p. 24).

<sup>587</sup> UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*, *op. cit.*, p. 161.

<sup>588</sup> *Ibid.*, pp. 162 y 163.

<sup>589</sup> Como señala Pedro Cerezo-Galán “el hombre de carne y hueso, al producirse como sujeto, es a la vez persona y, por tanto, universo de significación. Se diría que opera en el pensamiento de Unamuno una doble tendencia: de un lado, a la encarnación de todas las dimensiones trascendentes del hombre en su existencia carnal; del otro, en sentido opuesto y complementario, a la trascendentalización del sujeto carnal” (*ibid.*, p. 24).

felices; todos atravesamos infelicidades, enfermedades y problemas, y al final morimos<sup>590</sup>.

Para Unamuno “el dolor es la sustancia de la vida y la raíz de la personalidad, pues sólo sufriendo se es persona. Y es universal, y lo que a los seres todos nos une es el dolor, la sangre universal o divina que por todos circula”<sup>591</sup>. Y, si hablamos de dolor, Schopenhauer es sin duda uno de sus maestros. Afirmó en múltiples ocasiones que el dolor es la finalidad de la vida<sup>592</sup> y reconoció el pesimismo que se le atribuye<sup>593</sup>: “La desdicha general es la regla”<sup>594</sup> y “toda felicidad no es más que una quimera, y sólo el sufrimiento es real”<sup>595</sup>. Ya vimos que el mal (en el sentido tomásiano de mal físico) es para él lo positivo pues es lo que hace sentir: “Sentimos el dolor, pero no la ausencia de dolor; sentimos el cuidado, pero no la falta de cuidados; el temor, pero no la seguridad. Sentimos el deseo y el anhelo, como sentimos el hambre y la sed”<sup>596</sup>. Pero se plantea una contradicción mortal: “nuestra existencia es tanto más feliz cuanto menos la sentimos, de donde se deduce que mejor valdría verse libre de ella”<sup>597</sup>. Más adelante desplegaremos algunas formas en las que los personajes femeninos de Espido Freire intentan dejar de “sentir” una vida planteada como un teatro macabro con un mismo e ineludible final: “Pero los anhelos siempre burlados, los vanos esfuerzos, las esperanzas que pisotea la suerte implacable, los funestos errores de la vida entera, con los sufrimientos que se acumulan y la muerte en el último acto: he aquí la eterna tragedia”<sup>598</sup>. No olvidemos las palabras del maestro: “busca tu felicidad en las lágrimas”<sup>599</sup>.

Y aquí llegamos a un concepto insinuado a lo largo de nuestro viaje: el sentido trágico de la existencia, el abrazo trágico, amoroso, de contrarios que se fusionan mediante el desgarrar. La tragedia está marcada por el *fatum*, una fuerza incomprensible. Georges Steiner afirma que desde la antigüedad hasta Shakespeare y Racine la tragedia fue la creación poética más noble por su misteriosa fusión de dolor y alegría –dolor por la caída del hombre, alegría por la resurrección de su espíritu—<sup>600</sup>. Pero las tragedias de autores recientes, canalizadas a través del psicoanálisis o la antropología (Eliot, Sartre, Claudel, Yeats, Cocteau o Gide), son para Steiner un fracaso, pues han de recurrir a mitos griegos, lo cual supone aceptar que no es posible

<sup>590</sup> FRERE, Espido. *Los malos del cuento*, op. cit., p. 200.

<sup>591</sup> UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*, op. cit., p. 220.

<sup>592</sup> SCHOPENHAUER, Arthur. *El amor, las mujeres y la muerte*, op. cit., p. 91.

<sup>593</sup> “Me dirán una vez más que mi filosofía no tiene consuelo, y es sencillamente porque digo la verdad” (*ibid.*, p. 6).

<sup>594</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>595</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>596</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>597</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>598</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>599</sup> DOSTOIEVSKI, Fiodor. *Los hermanos Karamazov*, op. cit., p. 35. Son palabras del padre Zossima al angelical Aliosha.

<sup>600</sup> STEINER, Georges. *The Death of Tragedy*. Nueva York: Knopf, 1968, p. 10.

construir una tragedia a partir de una “mitología empírica” contemporánea. Este fracaso se debe a que el teatro trágico es “una expresión de la fase pre-racional de la historia; se funda en la noción de que hay en la naturaleza y en la psique humana fuerzas ocultas y no controlables capaces de enloquecer y destruir [...]. Sólo puede ocurrir donde la realidad no ha sido enajenada por la razón y la conciencia social”<sup>601</sup>. Desde este punto de vista, Espido Freire, sin llegar a hacer “tragedias” –nuestro exponente más cercano sería sin duda Lorca– mantiene el espíritu trágico “pre-racional” al situar al mismo nivel la realidad “racional” y la “soñada” o imaginada. Esto resulta evidente en *Irlanda*, con el contraste necesario entre Natalia y su prima. No en vano, vence el espíritu pre-racional. Las fuerzas misteriosas, místicas o sobrenaturales, conducen a sus personajes a destinos ineluctables con frecuentes anagnórisis que desvelan una realidad paralela oculta, para los personajes y el lector, como en el caso de *Irlanda*, pero también en *Melocotones helados* y los misterios que rodean a cada uno de sus personajes, especialmente la muerte inquietante de Elsitita, cuyo espectro pulula por el monte. Como en la tragedia, todo el mundo natural participa de la acción. Ángel Álvarez de Miranda considera que “millares de mitos y de ritos conocen y utilizan esa fraternal comunión entre la sacralidad de la vida orgánica (sangre) y la sacralidad del mundo vegetal”<sup>602</sup>, algo que en cierto modo reencontramos en *Irlanda* y el animismo presente a través de árboles, plantas y animales. Por otro lado, tampoco podemos buscar culpables, la tragedia era irremisible, como se aprecia en *Melocotones helados* y las tres víctimas-protagonistas femeninas o en el suicidio de la protagonista de *Diabulus in musica*, así como en *Soria Moria* y el asesinato de Lucía, si bien esto resulta más evidente en sus cuentos, donde cada elemento funciona como pieza necesaria en el final trágico de cada uno de los personajes (“El tiempo huye”, “Nuestra familia”, “Sinfonía”, “Quedemos para la merienda” y “El monstruo de metal” en *Juegos míos* o “*Ceud mile failte*” y “Diecisiete de agosto” en *El trabajo os hará libres*)<sup>603</sup>.

Nuestro mundo contemporáneo aboga por un racionalismo próximo al Principio de Razón Suficiente de Leibniz que pretende justificar y argumentar todo mediante la razón. Paradójicamente, el ideal de Dios parece haber sido sustituido por el ideal de la Razón, una razón suprema en ocasiones insoslayable. Si acaso Dios ha muerto, parece que nos hemos buscado un nuevo seguro de vida adaptado al siglo XXI. Como señala Lars Svendsen, “en ausencia de Dios, el hombre adoptó el papel de centro de gravedad del sentido; pero resultó que no fue capaz de interpretar este papel más que en escasa medida”<sup>604</sup>. Tal vez “el hombre no es

<sup>601</sup> GARCÍA LORCA, Federico. *Bodas de sangre*. 1936. Ed. Allen Josephs y Juan Caballero. Madrid: Cátedra, 1985, p. 16.

<sup>602</sup> ÁLVAREZ DE MIRANDA, Ángel. *La metáfora y el mito*. Madrid, Taurus, 1963, p. 76.

<sup>603</sup> Para un análisis de estos y otros cuentos véase RODRÍGUEZ, Samuel, “Espido Freire y el cuento...”, *op. cit.*

<sup>604</sup> SVENDSEN, Lars. *Filosofía del tedio*, *op. cit.*, p. 41.

un ser racional, sino que puede llegar a serlo”<sup>605</sup>.

Vivimos en un mundo incierto, donde las teorías se desvanecen por instantes. Es tranquilizador confiar en los avances tecnológicos y médicos, pero nuestro “espíritu” continúa enfermo. La angustia permanece, y no parece haber investigaciones punteras que vengan a resolver nuestro dilema, tal vez porque, como hemos reiterado en numerosas ocasiones, es necesario enfrentarse a él, aceptarlo, y vivir con plenitud la síntesis contradictoria que somos. Pero tal vez también porque la angustia nos aterra y preferimos obviarla. Sin embargo, es momento de considerar nuestra realidad trágica donde, como en Nietzsche, Dionisio hable el lenguaje de Apolo y Apolo el de Dionisio en una suerte de concordia de principios opuestos<sup>606</sup>. Aunque acaso lo dionisiaco sea la esencia fundamental del hombre, y lo apolíneo el aspecto ilusorio mediante el que esa experiencia de lo terrible y lo caótico se configura armónicamente en el arte<sup>607</sup> y en la vida. Acaso, como las ménades, la desesperación, la angustia, no pueda terminar más que en un desgarramiento definitivo –o no– de la vida, de la muerte.

### **2.3. La muerte como continuación de la existencia:**

Nam Sybillam quidem Cumis ego ipse oculis meis  
vidi in ampulla pendere: el cum illi pueri dicerent:  
Σίβυλλα τί θέλεις; respondebat illa: ἀποθανεῖν  
θέλω<sup>608</sup>.

Petronio

Resulta reconfortante pensar que la muerte es el descanso eterno tras una vida en angustia. Pero la “enfermedad mortal” kierkegaardiana no es “mortal” en el sentido de que sea el fin de todo sino que

al revés, el tormento de la desesperación consiste exactamente en no poder morirse [...]. Así, estar *mortalmente enfermo* equivale a no poder morir, ya que la desesperación es la total ausencia de esperanzas, sin que le quede a uno ni siquiera la última esperanza, la esperanza de morir<sup>609</sup>.

<sup>605</sup> QUESADA MARTÍN, Julio. *La filosofía y el mal*, op. cit., p. 213.

<sup>606</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *El origen de la tragedia*, op. cit., pp. 155-177.

<sup>607</sup> *Ibid.*, pp. 177-178.

<sup>608</sup> “Con mis propios ojos vi a la Sibilia Cuma dentro de una redoma que pendía, y cuando los niños le decían: *Sibila, ¿qué quieres?*, ella respondía: *morir quiero*” (traducción nuestra).

<sup>609</sup> KIERKEGAARD, Sören. *La enfermedad mortal*, op. cit., p. 43. Cursivas en el original.

Kierkegaard continúa definiendo la desesperación como “esa enfermedad del yo que consiste en estar muriendo eternamente, muriendo y no muriendo, muriendo la muerte”<sup>610</sup>. Y, sin embargo, es necesaria: “es una aventura que todos tienen que correr, ésta de aprender a angustiarse; el que no lo aprende, sucumbe, por no sentir angustia nunca, o por anegarse en la angustia; quien, por el contrario, ha aprendido a angustiarse en debida forma, ha aprendido lo más alto que cabe aprender”<sup>611</sup>. Para Unamuno, la enfermedad (entendida como la contradicción entre finitud/infinitud, cuerpo mortal/ansia de inmortalidad, sentimiento/razón) es generadora de fuerza y progreso en el hombre<sup>612</sup>. Y acaso la enfermedad misma sea la condición esencial del progreso, y el progreso –la misma vida– una enfermedad<sup>613</sup>:

¿Enfermedad? Tal vez, pero quien no cuida de la enfermedad, descuida la salud, y el hombre es un animal esencialmente enfermo. ¿Enfermedad? Tal vez lo sea como la vida misma a que va presa, y la única salud posible sea la muerte; pero esa enfermedad es el manantial de toda salud poderosa. De lo hondo de esa congoja, del abismo del sentimiento de nuestra mortalidad, se sale a la luz de otro cielo<sup>614</sup>.

Una idea semejante sostiene Thomas Mann en *La montaña mágica*:

La enfermedad era la forma depravada de la vida. ¿Y la vida? ¿No era quizá también una enfermedad infecciosa de la materia, al igual que lo que podía llamarse el génesis original de la materia no era tal vez más que la enfermedad, el reflejo y la proliferación de lo inmaterial? El primer paso hacia el mal, la voluptuosidad y la muerte había partido sin duda de allí<sup>615</sup>.

Y es que nosotros creemos que, como sostiene el médico Beherens: “La vida es

<sup>610</sup> *Ibid.*, p. 44. Estas palabras tienen eco en los versos de Teresa de Jesús: “Vivo sin vivir en mí/ y tan alta vida espero./ que muero porque no muero” (cit. en FREIRE, Espido. *Para vos nací...*, op. cit., p. 82).

<sup>611</sup> KIERKEGAARD, Sören. *El concepto de la angustia*, op. cit., p. 153. En *La enfermedad mortal* habla de la “universalidad de esta enfermedad” ya que “no hay ni siquiera uno solo que no sea un poco desesperado” (KIERKEGAARD, Sören. *La enfermedad mortal*, op. cit., p. 49) aunque no siempre se sientan los síntomas: “La mayoría de los hombres viven sin tener conciencia clara de estar constituidos como espíritu y [...], en consecuencia, todas esas seguridades de que hablan y toda esa alegría satisfecha de vivir y demás cosas por el estilo no son en realidad sino desesperación” (*ibid.*, p. 54). El ser humano intenta envolverse de apariencias: “El hombre que está desesperado puede vivir a las mil maravillas en la temporalidad y ser un hombre en apariencia, alabado por los demás, honrado y bien visto, ocupándose siempre en toda suerte de proyectos terrenos [...] e incluso quizás pasen a la historia, pero no son en modo alguno sí mismos, no tienen en el sentido espiritual ningún yo [...] y todo esto a pesar de ser tan egoístas” (*ibid.*, p. 65). Así, “cuanto más hondamente se angustia tanto más grande es el hombre” (KIERKEGAARD, Sören. *El concepto de la angustia*, op. cit., p. 158).

<sup>612</sup> UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*, op. cit., p. 64.

<sup>613</sup> *Ibid.*

<sup>614</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>615</sup> MANN, Thomas. *La muerte en Venecia, La montaña mágica, Doctor Faustus*, op. cit., p. 239.

principalmente una oxidación de la albúmina de las células, es de ahí de donde procede ese agradable calor animal, que a veces se siente en el exceso. Sí, vivir es morir, no hay nada que añadir a eso, *une destruction organique*”<sup>616</sup>. Desde que nacemos iniciamos un proceso irremisible de “destrucción orgánica” que culmina con nuestra desaparición física. La contradicción se hace de nuevo necesaria, siendo el ser humano una síntesis de vida y muerte, de modo que “nacimiento y muerte pertenecen igualmente a la vida y se contrapesan. El uno es la condición de la otra. Forman los dos extremos, los dos polos de todas las manifestaciones de la vida”<sup>617</sup>. La muerte es una “necesidad moral” para Schopenhauer, que entiende como un retorno a la naturaleza<sup>618</sup>.

Así, pues, para conducir al hombre a un estado mejor, no bastaría ponerle en un mundo mejor, sino que sería preciso de toda necesidad transformarle totalmente, hacer de modo que no sea lo que es y que llegara a ser lo que no es. Por tanto, necesariamente tiene que dejar de ser lo que es. Esta condición previa la realiza la muerte, y desde este punto de vista, concíbese su necesidad moral<sup>619</sup>.

Para Freud en *Más allá del principio del placer* la muerte es además una necesidad biológica:

La muerte es más bien un mecanismo de conveniencia [*Zweckmässigkeit*], un fenómeno de la adaptación a las condiciones vitales externas, porque desde el momento en que las células del cuerpo se dividieron en soma y en plasma germinal, una duración ilimitada de la vida individual habría pasado a ser un lujo carente de finalidad [*unzweckmässig*]. La emergencia de esta diferenciación en los pluricelulares hizo que la muerte deviniera posible y adecuada a fines<sup>620</sup>.

Pero la enfermedad entendida en el sentido kierkegaardiano de angustia existencial sólo nos beneficia si nos conduce a la fe. En caso contrario, el resultado puede ser el suicidio:

---

<sup>616</sup> *Ibid.* p. 415. Cursivas en el original.

<sup>617</sup> SCHOPENHAUER, Arthur. *El amor, las mujeres y la muerte*, *op. cit.*, p. 81. Considera además que “[La muerte] es la destrucción violenta del error fundamental de nuestro ser, el gran desengaño” (*ibid.*, p. 82).

<sup>618</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>619</sup> *Ibid.*, p. 83. Ricœur afirma que “il faut que quelque chose meure pour que quelque chose de plus grand naisse” (RICŒUR, Paul. *Le mal. Un défi à la philosophie et à la théologie*, *op. cit.*, p. 30).

<sup>620</sup> FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Vol. XVIII, *op. cit.*, p. 59. Cursivas en el original. No queremos obviar que el ser humano, según los textos bíblicos, fue creado para vivir eternamente (Génesis 3:22). Sin embargo, “vio Jehová que la maldad de los hombres era mucha en la tierra, y que todo designio de los pensamientos del corazón de ellos era de continuo solamente el mal” (Génesis 6:5) y Jehová decidió terminar con la infinitud del hombre: “No contendrá mi espíritu con el hombre para siempre, serán sus días ciento veinte años” (Génesis 6:3).



el educado por la posibilidad no está expuesto, sin duda, al peligro a que sucumben los educados por la finitud, el de encontrarse con malas compañías y salirse de distintos modos del camino recto; pero a una caída sí que está propenso: a la del suicidio. Si al comienzo de su educación entiende mal la angustia, de tal forma que ésta no le conduce a la fe, sino que le aparta de ella, está perdido<sup>621</sup>.

Los muertos y los desaparecidos en Espido Freire han sucumbido en la mayoría de los casos a las garras de la desesperación. No hay remisión para los muertos, ni para los vivos. La omnipresencia de la muerte en Espido Freire no es tanto una obsesión de la autora sino la respuesta al tabú que la sociedad contemporánea ha creado en torno a la muerte:

Se me ha acusado, por parte de algunos críticos y de muchos lectores, de estar obsesionada con la muerte. Yo misma suelo bromear sobre ello cuando digo que si termino un cuento y no he matado a alguien, me siento vacía. Con toda sinceridad, no creo estarlo [...]. Creo que el que escriba con frecuencia sobre la muerte, y que mis novelas y relatos se encuentren salpicados de suicidas, de fallecimientos absurdos, del recuerdo de los desaparecidos, y que se perciba como algo excesivo no es tanto un desmán mío como la evidencia de encontrarme en una sociedad que niega con riguroso empeño la existencia de la muerte; *vivimos no para la eternidad, sino como si fuéramos eternos*<sup>622</sup>.

Obviamos nuestra contingencia, nuestra finitud<sup>623</sup>. Pero la muerte ineludible es el fin último del hombre y, para Espido Freire, fue un motivo de fantasía desde niña: “La muerte me ofrecía una fascinación continua: [...] yo creía que debía de ser algo glorioso, y que mi muerte sería recordada para siempre por todos. No la asociaba al dolor, ni a la pérdida, ni a la nada. Tampoco a la resurrección”<sup>624</sup>. Esta imagen idealizada de la muerte cambia poco a poco: “creía que lo mejor que podía hacer para terminar con mis lágrimas [...] era acabar de una vez,

---

<sup>621</sup> KIERKEGAARD, Sören. *El concepto de la angustia*, op. cit., pp. 155-156. Esta misma posibilidad la considera seriamente Schopenhauer al afirmar que “para todo ser vivo, el sufrimiento y la muerte son tan ciertos como la existencia. Puede, sin embargo, libertarse de los sufrimientos y de la muerte por la negación de la voluntad de vivir, que tiene por efecto desprender la voluntad del individuo de la rama de la especie y suprimir la existencia en la especie” (SCHOPENHAUER, Arthur. *El amor, las mujeres y la muerte*, op. cit., p. 56). Sin embargo, para Unamuno estos sujetos son débiles: “Sólo los débiles se resignan a la muerte final [...]. En los fuertes, el ansia de perpetuidad sobrepuja a la duda de lograrla, y su rebose de vida se vierte al más allá de la muerte” (UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*, op. cit., p. 90).

<sup>622</sup> FREIRE, Espido. *Para vos nació...*, op. cit., p. 142. Cursivas nuestras.

<sup>623</sup> Como sostuvo el estoico Séneca, “vivís como si fuerais a vivir eternamente, nunca se os plantea vuestra fragilidad, no observáis cuánto tiempo ha pasado ya; gastáis como si tuvierais una reserva llena a rebosar, siendo así que quizá precisamente el día que se entrega a alguien, sea hombre o cosa, es el último. Lo teméis todo como si fuerais mortales, lo deseáis todo tal como si fuerais inmortales” (SÉNECA, Lucio Anneo. *Diálogos*. Madrid: Editora Nacional, 1984, p. 399).

<sup>624</sup> FREIRE, Espido. *Cuando comer es un infierno*, op. cit., p. 36.

cortarme las venas en agua caliente, como los romanos, y dormir durante mucho tiempo en paz”<sup>625</sup>. Con la adolescencia adquiere peso real: “Muchas veces no era más que un deseo inconcreto de finalizar, de descansar sin tortura, pues únicamente encontraba paz en los momentos en los que comía”<sup>626</sup>. Pero, al menos a nivel literario, la muerte tras el dolor y el sufrimiento no representa el fin de la existencia. Sin embargo, Beatriz Villarino Martínez ha señalado a propósito de la muerte en Espido Freire que

La unión que se da en el mundo entre el bien y el mal impone la destrucción de éste, para que entre otra realidad aparezca la tranquilidad y la felicidad deseadas; por eso utiliza símbolos como el agua y la sangre en los que a través del castigo y la destrucción surja una purificación y regeneración<sup>627</sup>.

Villarino propone una solución al eterno dilema del bien y el mal. La muerte sería un final deseado que nos permite descansar. La muerte acuática y la sangre son, en este sentido, los rituales de “purificación y regeneración”. Sin embargo, necesitamos puntualizar al máximo esta aseveración. En Espido Freire ¿es realmente la muerte el fin de la existencia?, ¿alcanzan la paz aquellos personajes que optan por la desaparición?, ¿es el agua y la sangre un elemento purificador y revitalizador?

Comencemos por la primera cuestión. Habría que analizar antes cómo se produce la muerte. En Espido Freire la muerte puede ser causa del azar o de un destino trágico, si bien en la mayoría de los casos se produce bajo premeditación, que puede provenir del sujeto en sí, en cuyo caso estamos ante un suicidio, pero también, como veremos, de la cruel maquinación del asesino despiadado o la aparente víctima que se rebela contra su opresor. En contra de la opinión de Villarino, sostenemos que la muerte en Espido Freire no supone el eterno descanso. Los suicidas sufren eternamente, y los asesinados vuelven y reclaman venganza<sup>628</sup>. Es

---

<sup>625</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>626</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>627</sup> VILLARINO MARTÍNEZ, Beatriz. “Trayectoria narrativa de Espido Freire”, *op. cit.*

<sup>628</sup> En “Viaje de regreso” (*El trabajo os hará libres*) se nos cuenta la historia de dos hermanas, la tímida y soñadora Eva y la hermosa y práctica Paula. Adrián debía casarse con Paula tras hacer fortuna en la ciudad. Primero volvería a por Paula, y luego a por Eva. Pero Adrián no vuelve. Mientras tanto Paula se ha prometido al acaudalado Dámaso. Eva comienza entonces a percibir una sombra, una imagen oscura que la acompaña. Es el fantasma de Adrián. El lector sabe al final que su muerte fue perpetrada por Paula a instancias de Dámaso. Eva, que ya conocía la naturaleza de la muerte de Adrián a quien adoraba en la sombra, decide actuar. Pero esta vez se invierte el orden, primero deberá ir Eva y, más adelante, ambos vendrán en busca de Paula. Se trata por tanto de un crimen mortal que será vengado pacientemente también a través de la muerte. En esencia, es una trama similar a la de Natalia y su antagonista Irlanda. Eva, como Natalia, vive en un universo de fantasía preadulto, todavía cree en lo mágico, por eso es la única que puede ver el fantasma de Adrián. Pero, como Natalia, se revela en ella odio y sed de venganza hacia su hermana, a quien no dudará en asesinar a su debido tiempo. Pero antes, a diferencia de Natalia, Eva debe cruzar la frontera, y reunirse con el fantasma del que fue su amor secreto, Adrián.

esclarecedora a este respecto la cita empleada por la autora al inicio de *Irlanda*, extraída de las *Elegías de Duino* (1922) de Rainer María Rilke: “¿Cómo empezaría a evocarte a ti, que estás muerta, tú, con gusto, apasionadamente muerta? ¿Te alivió eso tanto como creías, o acaso estaba el dejar de vivir todavía lejos del estar muerto?”<sup>629</sup>. Se alude aquí a una suicida que, como otros personajes de Espido Freire, anhela el descanso eterno. Si, como sostiene la madre de Hamlet, “la suerte común de todo cuanto vive es morir, y pasar de la naturaleza a la eternidad”<sup>630</sup>, podríamos pensar que la muerte es el “desgarro” que permite unir nuestra naturaleza finita a la trascendencia. Pero, ¿y si la eternidad no es un consuelo sino una interminable pesadilla? ¿Sigue siendo tan tentadora la muerte?

Ser o no ser: tal es la cuestión [...]. Morir: dormir no más [...]. Es un final deseable y tentador. Morir. Dormir... Dormir... ¡Tal vez soñar! Sí, ahí está el obstáculo; pues considerar qué sueños nos podrán invadir al abandonar este cuerpo perecedero y dormirmos en la muerte, es bastante para detenernos. ¿Quién querría llevar tan duras cargas, gimiendo y sudando bajo el peso de una vida sin respiro, si no fuera por el temor de lo que tal vez nos aguarda tras la muerte, esa región ignorada de cuya frontera ningún viajero vuelve, que quiebra nuestra decisión y nos hace preferir los males que nos acosan antes que buscar otros que ignoramos?<sup>631</sup>

La muerte se desvela como una continuación dolorosa de la existencia psíquica, que se perpetúa con todas sus consecuencias tras la muerte física. Como señala Kierkegaard, “la muerte no es en modo alguno el fin de todo, sino solamente un sencillo episodio incluido en la totalidad de una vida eterna”<sup>632</sup>. No es el fin de la existencia sino un “episodio” dentro de un devenir eterno, un camino cíclico, repleto de fantasmas intranquilos, peregrinos. Es el caso de Sagrario o la tortuga, cuyos fantasmas persiguen a Natalia, aunque en realidad esos fantasmas los ha creado su conciencia atormentada. En una conversación que inicia Gabriel, la narradora-protagonista nos ofrece su particular visión de la muerte próxima a la concepción cíclica estoica que reencontraremos en todas sus novelas:

- Siento pavor ante lo que pueda encontrar al otro lado. ¿Y si no hay nada? ¿Y si de pronto, después de tanto aprender cómo pensar hemos de comenzar de nuevo en otro mundo, nacer de nuevo, crecer, descubrir ese mundo y entonces matarnos porque no lo soportamos, y nacer otra vez aquí?

<sup>629</sup> FREIRE, Espido. *Irlanda*, op. cit., p. 5.

<sup>630</sup> SHAKESPEARE, William. *Dramas. Comedias*, op. cit., p. 18.

<sup>631</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>632</sup> KIERKEGAARD, Sören. *La enfermedad mortal*, op. cit., p. 30.

- Yo no creo en otros mundos fuera de éste –dije–. Creo que todo está aquí; que la vida se acaba y comienza aquí, que se repite múltiples veces, y que nada es tan complicado como parece. A menudo tengo la sensación de atravesar algo ya vivido y de hallarme en caminos que ya he andado, como si repitiese una y otra vez la misma historia.
- Ojalá yo pudiera pensar de ese modo. Nada después de este mundo, una existencia simple y luego el descanso.

Yo no había mencionado nada de un descanso<sup>633</sup>.

Si en *Donde siempre es octubre* los muertos cubren la ciudad (Erin, Kelsey, Fiona, Carenta, Moira, Ludemil, Ronde Mismame, Emer, Eleanor Prime, Nordri Sauso, Guillemette o Loredana, entre otros) la muerte y el asesinato son protagonistas en *Melocotones helados*. A diferencia de *Irlanda*, aquí “los muertos son discretos. No regresan de la muerte. Ni del olvido”<sup>634</sup>. Sin embargo, permanecen en el mundo como fantasmas invisibles, ignorados por la eternidad, como Elsitá: “Eso era lo terrible de la muerte. Gritar y que nadie la oyera. Presenciar en silencio las desgracias”<sup>635</sup>. La muerte llega silenciosa, sin avisar: “tampoco él [Esteban] había sentido nada especial. Nunca, ni cuando desapareció la niña, ni cuando murió Antonia. Presentimientos, llamadas de fantasmas, presagios fúnebres... nada”<sup>636</sup>.

En *Diabulus in musica*, como en *Irlanda*, tampoco halla la paz su protagonista tras poner fin a su vida. Se convierte en un fantasma condenado a un mismo opresor, su ex-novio Mikel, quien a su vez pulula con la misma mirada ausente desde su suicidio. Él le dio por vez primera una identidad y, una vez muerta, la reclama. Karen, la ex-mujer de Christopher, reflexiona sobre la vida y la muerte: “A veces pienso que si vivimos tanto, y tan miserablemente, es porque así la muerte se nos hace deseable”<sup>637</sup>. Pero la novela nos hace ver lo contrario. Su protagonista es un claro ejemplo del “estar muriendo eternamente, muriendo y no muriendo, muriendo la muerte”. Tras una vida en angustia que no supo canalizar a través de la fe, opta por el suicidio, pero la vida sigue tras la muerte y, con ella, el tormento eterno<sup>638</sup>.

Tal vez, como adivinó Schelling en *Filosofía y religión* (1804), el alma inmortal no sea

<sup>633</sup> FREIRE, Espido. *Irlanda*, *op. cit.*, p. 103. Gabriel, de ojos verdes como Mikel, termina en la lista de suicidas y asesinados espidianos que pululan sin descanso pues, como él, “finalmente las ideas devastadoras que acabaron con su padre lo inmolaron a él también, para convertirlo en un espectro pálido de muñecas abiertas en canal que cortejaba a las colegialas mortales para abandonarlas languideciendo hasta morir” (*ibid.*, p. 182).

<sup>634</sup> FREIRE, Espido. *Melocotones helados*, *op. cit.*, p. 328.

<sup>635</sup> *Ibid.*, p. 308.

<sup>636</sup> *Ibid.*, p. 323.

<sup>637</sup> FREIRE, Espido. *Diabulus in musica*, *op. cit.*, p. 139.

<sup>638</sup> “Siento miedo, una aguja fría recorriendo mi columna vertebral, un recuerdo perpetuo de la culpa. Sé qué penas me causó [Mikel] mientras estuvimos vivos, mientras al menos uno de los dos permaneció vivo. No quiero imaginar de qué torturas es capaz ahora que los dos compartimos oscuridad y frío, ahora que los dos estamos definitivamente muertos, definitivamente vivos” (*ibid.*, p. 186). Son las palabras finales de la novela, que retomaremos en el subepígrafe “Suicidio como contestación al abismo” de la segunda parte.

más que una prisión eterna<sup>639</sup> donde sólo hay tiempo, un *continuum* infinito: “Ahora sólo hay tiempo. Todo el tiempo del mundo”<sup>640</sup>. Y, en el caso de los suicidas, además un espacio propio:

Nosotros, los suicidas, los malditos, los que se mataron en un coche sin tiempo a reflexionar sobre la muerte, los niños perdidos, las madres que los dejaron marchar, habitamos en nuestro espacio y nuestro tiempo propio, las casas vacías, las calles oscuras, los parques con voces extrañas, los desvanes con baúles misteriosos y pasos audibles<sup>641</sup>.

La muerte por suicidio aparece asociada a la soledad y al silencio eternos, pero no necesariamente al descanso. “El agua” de *Cuentos malvados* avala esta afirmación:

Se llenó los bolsillos de piedras para ahogarse y no regresar jamás, y caminó dentro del mar. Imaginaba que estaría lleno de ahogados, y voces, y sirenas de cabellos enloquecidos, y jóvenes suicidas con poemas en las manos. Pero sólo encontró oscuridad, soledad eterna y silencio<sup>642</sup>.

Este microrrelato rompe con el ideal romántico de la muerte entorno a voces y sombras transfiguradas de desaparecidos, que sin embargo encontraremos en otras de sus obras. El mar es un punto que se pierde en el horizonte. La espuma de las olas se convierte así en un murmullo tentador que invita a la muerte. Robin en *Nos espera la noche* piensa incesantemente en el mar como evasión tras la muerte de Lautaro, su amor prohibido. Ya estudiaremos que los muertos de esta novela son los visionarios, los poetas: Duarte, el músico, Lautaro, el ángel redentor y Robin, el melancólico poeta que completa el triángulo de muertes. También la protagonista de *Diabulus in musica* se corta la venas sumergida en la bañera, siguiendo la misma fantasía adolescente confesada por su autora, la misma muerte elegida por Séneca<sup>643</sup>.

El agua es por tanto un elemento esencial dentro del ritual particular de los suicidas en Espido Freire. No en vano, Virginia Woolf se quitó la vida también sumergiéndose en las aguas del río Ouse. Pero el agua y la muerte fue ya una constante en la obra literaria de Woolf antes

---

<sup>639</sup> “Por lo tanto, [el alma] no puede tampoco llamarse inmortal en el sentido según el cual este concepto encierra en sí la idea de una permanencia individual. Pues como ésta no puede ser pensada sin relación a lo finito y al cuerpo, sería la inmortalidad en este sentido verdaderamente sólo una continua muerte, y no una liberación, sino una perpetua prisión del alma” (cit. en FERNÁNDEZ BEITES, Pilar. “Individuación y mal. Una lectura de Schelling”, *op. cit.*, p. 435.

<sup>640</sup> FREIRE, Espido. *Diabulus in musica*, *op. cit.*, p. 185.

<sup>641</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>642</sup> FREIRE, Espido. *Cuentos malvados*, *op. cit.*, p. 22.

<sup>643</sup> Véase el capítulo “La «mors voluntaria» en el mundo grecolatino” en ANDRÉS, Ramón. *Semper dolens. Historia del suicidio en occidente*. Barcelona: Acanalado, 2015, pp. 104-146. Aquí se aborda el caso concreto del suicidio de filósofos.

de ofrecerse a ella<sup>644</sup>. A diferencia de Rilke, la muerte sí representa en Woolf el descanso al que ella misma pretendió. La protagonista de *La señora Dalloway* reflexiona al respecto: “¿Acaso importaba entonces, se preguntaba, caminando hacia Bond Street, acaso importaba que tuviera que desaparecer completamente? Todo esto tenía que continuar sin ella; ¿le dolía; o es que no resultaba un consuelo creer que la muerte era el fin absoluto?”<sup>645</sup>. El agua está presente en esta novela, pues justo después se cita la endecha –precisamente un tipo de elegía– pronunciada por Guiderio y Arvirago frente al cadáver de Imogen, hija del rey Cimbelino en la obra homónima de Shakespeare. Estas palabras, tal como señala María Lozano<sup>646</sup>, recuerdan la canción de Ariel en *La Tempestad*<sup>647</sup>, donde se alude a una muerte ideal, hermosa, jubilosa y limpia, propia de la estética *fin de siècle* que se presiente en los suicidas de Espido Freire, pero que en muchos casos lleva al desencanto.

Una figura capital dentro del imaginario femenino de Shakespeare es Ofelia. Se enamora del hombre equivocado, Hamlet, pese a las advertencias de su hermano Laertes y su padre Polonio. Y Hamlet, para quien no existe nada fuera del poder, no duda en asesinar al padre de Ofelia al confundirlo con el rey y, llegado el momento, a Laertes. Ofelia ha perdido todo referente. Los hombres que construían su mundo la han abandonado. Es uno de los personajes femeninos más frágiles y sufrientes de la literatura. No ha hecho nada para merecer tanto dolor, provocado por la opresión masculina de su padre y su hermano, al prohibirle ver a Hamlet, y por éste mismo, que la rechaza sin contemplaciones y la deja huérfana y sin hermano. Y precisamente es la imagen de Ofelia ahogada, en su ambigua muerte acuática, la que recorre varios relatos de Espido Freire. El hijo de Mesore Pombo se imagina muerto en el agua, “flotando boca arriba, enganchado en los juncos de la orilla”<sup>648</sup>. Reencontramos a Ofelia en “El monstruo de agua” (*Juegos míos*), donde Isolda se sumerge una vez roto su amor imposible. A la imagen de la frágil Ofelia se une aquí la de Isolda y su *liebestod* tras la muerte de Tristán: “Y entonces la vimos flotando sobre el agua, con las manos extendidas y el pelo junto a los hombros, blanca y aterradora como un espejo sin imagen, siguiendo el anhelo del agua y de las flores de azafrán que la echarían de menos”<sup>649</sup>. En *Nos espera la noche* corre la leyenda de que existe una mujer muerta –Oleander– flotando en el río y, si la ves, como le sucede a Lautaro, mueres.

---

<sup>644</sup> Véase VIGNE, Marie-Paule. “Le thème de l'eau dans l'œuvre de Virginia Woolf”. Tesis dirigida por Jean Guiguet. Universidad de Niza, 1980. Burdeos: Presses universitaires de Bordeaux, 1984.

<sup>645</sup> WOOLF, Virginia. *La señora Dalloway*, op. cit., p. 156.

<sup>646</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>647</sup> “[...] corales/ son ya sus huesos, perlas sus ojos. Todo él/ en mar se ha transformado/ y es todo hermoso, y es todo extraño” (SHAKESPEARE, William. *La Tempestad*. 1611. Madrid: Cátedra, 1995, p. 155).

<sup>648</sup> FREIRE, Espido. *Donde siempre es octubre*, op. cit., p. 38.

<sup>649</sup> FREIRE, Espido. *Juegos míos*, op. cit., p. 211.

Entonces la vio, flotando sobre el agua, blanca y aterradora como un espejo sin imagen, siguiendo el curso del río junto a los juncos y los helechos, y las florecillas de azafrán que se deshojaban con la mirada. Vio sus ojos. Se abrían como cristales rotos, como medusas viejas que nadaran en su rostro. El agua golpeaba su cuello, y los pétalos del escaramujo caían sobre ella, y sus cabellos de algas y su rostro níveo e inmóvil ondulaban suavemente en su ataúd de terciopelo de agua<sup>650</sup>.

Se trata de una recreación de gran belleza de la imagen eterna de Ofelia ahogada, una obsesión que le lleva a retomar parte de la descripción del relato anterior. Y en efecto, Lautaro muere poco después de ver la imagen de la mujer, en una muerte que “llegaba como ahogada en el agua, suave y hermosa [...]. La muerte era hermosa, y tenía dos caras, dos ojos, y podía aparecer bajo múltiples formas”<sup>651</sup>, aludiendo de nuevo a Ofelia, a la endecha de Ariel, y a la ambigüedad latente en todos sus relatos. Dos caras, dos ojos... las apariencias siempre son engañosas. También en *Soria Moria* se produce una inducida muerte acuática, la de la pequeña Lucía, en torno a la cual se crea la leyenda de la ahogada: “La embellecieron, la transformaron en una criatura blanca, delicada y fantasmagórica, que buscaba el agua fresca en los días de sol. Sirvió para advertir a los hijos de los peligros de la desobediencia, y fue el primer amor fatigoso y húmedo de los adolescentes que no la conocieron nunca”<sup>652</sup>. Pero la realidad es macabra: “El mar devolvió su cadáver al cabo de cinco días. Estaba descalza y medio desnuda, y los peces le habían devorado los ojos y los labios”<sup>653</sup>.

Es cierto, por tanto, que el empleo del agua se relaciona con frecuencia con la purificación. Éste era tal vez el deseo de la joven en *Diabulus in musica* –otra nueva Ofelia–, pero no lo logra. Villarino cita los casos de Ultrice en *Nos espera la noche*, quien se lava cada mañana en el agua helada del río como castigo y purificación por su condición de Ralco, una familia maldita. En *Melocotones helados* Elsa pequeña tendrá un bautismo de sangre y agua antes de entrar en la secta que, finalmente, la asesinará. Y la sangre es también un elemento presente en sus relatos. Como analizaremos, en *Irlanda* la sangre –recreada previamente en el zumo de uvas– es la esencia vital de todos a los que Natalia desea la muerte, y le permite destruir todo aquello que forma parte de la vida de Irlanda. También en *Diabulus en musica* se asimila a la esencia vital que desaparece lentamente bajo el agua. Su voz, antes objeto de placer, ha sido sometida al dolor, a la sangre<sup>654</sup>.

<sup>650</sup> FREIRE, Espido. *Nos espera la noche*, op. cit., p. 244.

<sup>651</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>652</sup> FREIRE, Espido. *Soria Moria*, op. cit., pp. 105-106.

<sup>653</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>654</sup> “Se canta como se sangra. No existen más trucos: sin sangre, sin alma, el mejor oído, la disciplina más feroz, la técnica más depurada, se estrellan, como las notas, contra el vacío” (FREIRE, Espido. *Diabulus in musica*, op.

La muerte se perfila en la batalla de la Primera Guerra Mundial en *Soria Moria* y cobra gran protagonismo de nuevo en *La flor del norte*. Además de diversos asesinatos y suicidios, ya analizaremos cómo la narradora-protagonista piensa constantemente en su inminente muerte. La protagonista se desprende de su naturaleza material, y su alma —el espíritu kierkegaardiano— se eleva no hacia el Absoluto totalizador y “centrado” de Schelling, sino a la nada —todo— incomprendible<sup>655</sup>.

La muerte, como hemos trazado en estas páginas, es el recordatorio de nuestra naturaleza contingente, que tanto nos esforzamos por olvidar. Creamos mecanismos de autoengaño que, sin embargo, son incapaces de modificar lo que somos, la síntesis contradictoria de bien y mal, de eternidad y contingencia, de vida y muerte. Nadie puede escapar. Tal vez no seamos tan diferentes los unos de los otros. Tal vez nada tenga sentido. Sin embargo, uno de los mecanismos para contentar nuestro espíritu que más éxito cosechan es la proyección de lo que nos aterra —el mal, lo contingente, la angustia— en alguien que mantenga nuestra sensación ficticia de protección. La mujer, aquélla que arrastraba a los pobres hombres a la desdicha y la muerte, ha sido —es— el principal instrumento de proyección.

#### **2.4. El mal en la alteridad. La mujer como instrumento de proyección del mal y del sujeto contingente:**

¿No basta, Señor, que nos tiene el mundo acorraladas e incapaces para que no hagamos cosa que valga nada por vos en público ni osemos hablar algunas verdades que lloremos en secreto, sino que no nos habías de oír petición tan justa? No lo creo yo, Señor, de vuestra bondad y justicia, que sois juez justo, y no como los jueces del mundo, que como son hijos de Adán y, en fin, todos varones, no hay virtud de mujer que no tengan por sospechosa.

Teresa de Jesús

Es necesario avanzar en la caída dolorosa y necesaria en nuestro camino hacia el mal. Y uno de nuestros compañeros de viaje, discreto, oculto en cada recodo y bifurcación, es el egoísmo, un egoísmo que nace en nosotros y se proyecta en los demás. Ya Schopenhauer sostuvo que: “El egoísmo tiene en cada hombre raíces tan hondas, que los motivos egoístas son

---

*cit.*, p. 65).

<sup>655</sup> FREIRE, Espido. *La flor del norte*, *op. cit.*, p. 353.



los únicos con que puede contarse de seguro para excitar la actividad de un ser individual”<sup>656</sup>. Desde esta perspectiva, no es extraño, como afirma Kant, que

de este amor a sí mismo procede la inclinación a procurarse un valor en la opinión de los otros; y originalmente, es cierto, sólo el valor de la igualdad: no conceder a nadie superioridad sobre uno mismo, junto con un constante recelo de que otros podrían pretenderla, de donde surge poco a poco el apetito injusto de adquirirla para sí sobre otros<sup>657</sup>.

Para Hobbes, esto se debe a nuestro insaciable deseo de poder: “Señalo, en primer lugar, como inclinación general de la humanidad entera un perpetuo e incesante afán de poder que cesa solamente con la muerte”<sup>658</sup>. Este “afán de poder” produce desconfianza entre las personas, pues todas se creen igual de capaces y desean obtener los mismos resultados<sup>659</sup>, aunque para ello deban luchar entre ellas:

Dada esta situación de desconfianza mutua, ningún procedimiento tan razonable existe para que un hombre se proteja a sí mismo, como la anticipación, es decir, el dominar por medio de la fuerza o por la astucia a todos los hombres que pueda, durante el tiempo preciso, hasta que ningún otro poder sea capaz de amenazarle<sup>660</sup>.

Tal vez es cierto entonces, como sostiene Enrique Tierno Galván, que “el miedo a que se interrumpa la supervivencia es consecuencia de la condición humana, que hace que cada hombre tienda a sobrevivir a costa de los demás”<sup>661</sup>.

Uno de los mecanismos que se desprenden de nuestro discurso es la proyección como sistema para comprender el mundo y, al mismo tiempo, para intentar deshacernos de nuestra parte de responsabilidad en el mal. Espido Freire afirma: “la tendencia natural del *Homo sapiens* es proyectarse en los demás, y aplicar al otro y dar por normal sus propias circunstancias”<sup>662</sup>. Por otro lado, la proyección del mal propio en los demás resulta evidente en

<sup>656</sup> SCHOPENHAUER, Arthur. *El amor, las mujeres y la muerte*, op. cit., p. 25. Miusof, en palabras de Iván Fedorovitch en *Los hermanos Karamazov*, considera que “nada en la tierra puede impulsar al hombre a amar a su prójimo; que no hay ninguna ley natural que obligue al hombre a amar a la humanidad, y que si este amor existe, es solamente porque espera una recompensa, base sobre la cual se sostiene la creencia de la inmortalidad del alma. [...] la ley moral de cada individuo cambiaría repentinamente con la pérdida de aquella creencia, y que la única ley universal que dominaría sería el egoísmo más feroz” (DOSTOIEVSKI, Fiodor. *Los hermanos Karamazov*, op. cit., p. 29).

<sup>657</sup> KANT, Inmanuel, *La religión dentro de los límites...*, op. cit., p. 7.

<sup>658</sup> HOBBS, Thomas. *Del ciudadano. Leviatán*. 1642. 1651. Ed. Enrique Tierno Galván. Madrid: Tecnos, 1987, p. 115.

<sup>659</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>660</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>661</sup> *Ibid.*, p. XI.

<sup>662</sup> FREIRE, Espido. *Los malos del cuento*, op. cit., p. 16. Cursivas en el original.

muchas de sus novelas. Cecily en *Soria Moria*, consciente de que otras madres planean como ella buscar un buen partido para sus hijas, intenta adelantarse a posibles tretas en aras del poder: “Observaba a las otras niñas, y preveía luchas y ataques, y cómo evitarlos. No le gustaban las confrontaciones. Lo que de verdad ansiaba era el triunfo”<sup>663</sup>. Como hemos visto, Cristina recuerda tras saber que está siendo envenenada la desconfianza que su abuela profesaba hacia todos: “No creíamos, como ella, que la vida fuera una lucha contra todo y contra todos, un pulso desesperado contra la muerte en el que se perdía siempre, aunque convenía mantenerse en la batalla el mayor tiempo posible”<sup>664</sup>. Esta lucha vital se confirma en la escena de la infanta Cristina frente a doña Inés, cuando ya sabe que es ella la que la envenena con sus peinetas cada mañana: “Nos observamos como lo que somos: cazador y alimaña”<sup>665</sup>. Entonces la propia Cristina toma consciencia de su maldad y cree que tal vez toda la casa conspira contra ella como castigo a su crueldad, desconocida poco antes por el lector: “Quizás ya lo sabían; puede que lo supieran todos en la casa y lo atribuyeran a un justo castigo por las veces en las que los mandé azotar, por la mutilación del chico de Berbería y la Muda, por otras ofensas que las mentes de los servidores conservan con peculiar encono”<sup>666</sup>. Nadie es inocente, pero parece que los mejores “cazadores” tienen más posibilidades de permanecer en la “batalla”. No en vano, la abuela Inga le avisa: “Nunca serás feliz, porque no eres cruel y no sabes defenderte; y si alguna vez lo fueras, no podrías vivir con tu conciencia”<sup>667</sup>. El mal prevalece sobre el bien pues la prioridad del ser humano es colmar su insaciable egoísmo proyectado en los demás.

Freud desarrolla psicoanalíticamente en *Lo ominoso* el fenómeno de la proyección. Como hemos visto, consiste en imaginar en los demás algo que en realidad no es más que lo que nosotros sentimos: “quien posee algo valioso y al mismo tiempo frágil teme la envidia de los otros, pues les proyecta la que él mismo habría sentido en el caso inverso”<sup>668</sup>. Asimismo, en *Más allá del principio del placer*, afirma que la proyección es algo característico del displacer ya que las excitaciones interiores que traen consigo un aumento demasiado grande de displacer son tratadas como si no actuasen desde dentro, sino desde fuera<sup>669</sup>. De ahí podría partir la xenofobia, la homofobia o la misoginia, sentimientos irracionales contra el *otro*. Y es que, como vimos, “el hombre no es un ser racional, sino que puede llegar a serlo”. Es más, “lo real, lo realmente real, es irracional; [...] la razón construye sobre las irracionalidades”<sup>670</sup>. De ahí a la

---

<sup>663</sup> FREIRE, Espido. *Soria Moria*, *op. cit.*, p. 37.

<sup>664</sup> FREIRE, Espido. *La flor del norte*, *op. cit.*, p. 311.

<sup>665</sup> *Ibid.*, p. 320.

<sup>666</sup> *Ibid.*, p. 352.

<sup>667</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>668</sup> FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Vol. XVII, *op. cit.*, p. 239.

<sup>669</sup> FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Vol. XVIII, *op. cit.*, p. 18.

<sup>670</sup> UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*, *op. cit.*, p. 50.

elaboración de doxas a partir de paradojas sólo hay un paso. Una parte del psicoanálisis tampoco escapa a esta proyección irracional, frecuentemente aplicado a la mujer<sup>671</sup>.

Y es la mujer una de las grandes perjudicadas históricamente por esta proyección. Además de una vida cotidiana marcada por la represión, los grandes pensadores fijaron sobre el papel que la Historia nos ha legado el conjunto de doxas paradójicas construidas progresivamente en torno a ellas. Salvo algunas excepciones como Agrippa von Nettesheim<sup>672</sup> o Poulain de la Barre<sup>673</sup>, para la mayoría de intelectuales hasta época reciente la mujer era inferior intelectualmente, sumisa, pasiva, malvada o seductora. Los textos antiguos hablan ya de la falta de virtud de la mujer. Para Santo Tomás, su supuesta inferioridad intelectual va unida a una mayor debilidad moral que la hace más proclive al mal, al placer y al vicio<sup>674</sup>. En *Ética a Nicómaco* Aristóteles afirma que la amistad sólo puede producirse entre seres virtuosos, ya que la amistad en sí es una virtud. Además, la amistad se concibe como unión de elementos semejantes y, por todos estos motivos, la mujer está excluida<sup>675</sup>. Montaigne, en su ensayo sobre la amistad, considera que ésta es imposible entre hombres y mujeres, incluso cuando nace por elección del hombre, debido a cuestiones de “temperatura”: “[la mujer] es un fuego, lo confieso, más activo, ardiente y ávido. Mas es fuego temerario e inconstante, fluctuante y cambiante, fuego de fiebre sujeto a accesos y remisiones”<sup>676</sup> frente al fuego de la amistad, que “es un calor general y universal, que permanece templado e igual, un calor constante y sentado”<sup>677</sup>. No sorprenden entonces, como recoge Espido Freire en su ensayo sobre Teresa de Jesús, las prácticas criminales de la “Justicia” contra las mujeres víctimas de violación: “Se castigaba a la víctima de una violación por provocar a su atacante, a la barragana por corromper al sacerdote. En la mujer radicaba el pecado. En el hombre, la inocencia y la impulsividad”<sup>678</sup>.

Si Kierkegaard afirma que “no es el silencio meramente la suprema sabiduría de la mujer,

---

<sup>671</sup> Sirva como ejemplo el complejo fálico freudiano, criticado por Simone de Beauvoir, pues “la fillette n'envie le phallus que comme le symbole des privilèges dans la famille, l'universelle prépondérance des mâles, l'éducation, tout confirme dans l'idée de la supériorité masculine” (BEAUVOIR, Simone. *Le deuxième sexe. Les faits et les mythes*, op. cit., p. 73). Por su parte, los tres registros de lo psíquico lacanianos (lo real, lo imaginario y lo simbólico) circunscriben lo materno a las imágenes y lo engañoso (segundo nivel) frente al lenguaje y la instancia del “Gran Otro” o “Nombre del padre” (tercer nivel) (LACAN, Jacques. “Séminaire XXII: RSI”, op. cit., pp. 47-56).

<sup>672</sup> VON NETTESHEIM, Agrippa. *De l'excellence et de la supériorité de la femme*. París: Chez Louis, Libraire, 1801.

<sup>673</sup> Véase BARRE, Poulain de la. *De l'égalité des deux sexes*. 1673. París: Fayard, 1984.

<sup>674</sup> Véase PÉREZ ESTÉVEZ, Antonio. “Tomas de Aquino y la razón femenina”, op. cit., pp. 9-22.

<sup>675</sup> ARÍSTOTELES. *Ética a Nicómaco*. Madrid: Gredos, 2010, pp. 325-420. Es en los libros VII y IX donde despliega su concepto de amistad. Advertimos que a través de las siguientes citas que aquí recogemos no pretendemos juzgar a la luz del pensamiento del siglo XXI las ideas de filósofos del pasado, sino poner de manifiesto cómo el pensamiento es una construcción cultural sometida a los avatares de cada época de los que nadie puede abstraerse.

<sup>676</sup> Cit. en GONZÁLEZ MARÍN, Carmen. “Las mujeres y el mal”. *Azafea: revista de filosofía* 7 (2005): p. 122.

<sup>677</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>678</sup> FREIRE, Espido. *Para vos nací...*, op. cit., p. 48.

sino también su máxima belleza”<sup>679</sup>, nuestro estimado Schopenhauer (como pudiera ser el caso de cualquier otro filósofo de los aludidos en este trabajo), nos ofrece otras “frases célebres” en torno a las capacidades intelectuales de la mujer:

Sólo el aspecto de la mujer revela que no está destinada ni a los grandes trabajos de la inteligencia ni a los grandes trabajos materiales. Paga su deuda a la vida, no con la acción, sino con el sufrimiento, los dolores del parto, los inquietos cuidados de la infancia; tiene que obedecer al hombre, ser una compañera pacienzuda que le serene. No está hecha para los grandes esfuerzos ni para las penas o los placeres excesivos<sup>680</sup>.

Pues “ellas continúan siendo pueriles, fútiles y limitadas de inteligencia”<sup>681</sup> a causa de su “miopía intelectual”<sup>682</sup>. Se declara así en contra de la igualdad legal entre hombres y mujeres: “Las leyes que rigen al matrimonio en Europa suponen a la mujer igual al hombre, y así tienen un punto de partida falso”<sup>683</sup>. Y es que “las mujeres son el *sexus sequior*, el sexo segundo”<sup>684</sup>, y “únicamente han sido creadas para la propagación de la especie”<sup>685</sup>. En consecuencia, para Schopenhauer “es evidente que, por naturaleza, la mujer esté destinada a obedecer, y prueba de ello que la que está colocada en ese estado de independencia absoluta, contraria a su naturaleza, se enreda en seguida, no importa con qué hombre, por quien se deja dirigir y dominar, porque necesita un amo”<sup>686</sup>.

Así pues, retomando la idea tomasiana en torno a la mujer como materia sin espíritu y al hombre como forma inteligente<sup>687</sup>, podríamos aseverar que, del mismo modo que el mal sería una no sustancia, la mujer a nivel moral actuaría como un no-ser o, en cualquier caso, un “segundo sexo”. Simone de Beauvoir lo explica así:

L'histoire nous a montré que les hommes ont toujours détenu tous les pouvoirs concrets; depuis les premiers temps du patriarcat ils ont jugé utile de maintenir la femme dans un état de dépendance; leurs codes se sont établis contre elle; c'est ainsi qu'elle a été concrètement constituée comme l'Autre. Cette condition servait les intérêts économiques des mâles; mais

---

<sup>679</sup> KIERKEGAARD, Sören. *El concepto de la angustia*, op. cit., p. 66.

<sup>680</sup> SCHOPENHAUER, Arthur. *El amor, las mujeres y la muerte*, op. cit., p. 63. Esto se corresponde con el castigo divino tras probar el árbol del bien y del mal. Eva es condenada a dolores en el parto y la sumisión al hombre (Génesis 3:16) mientras que Adán es castigado al “dolor” y el “sudor de su frente”, esto es, la “acción” para proporcionarse el alimento (Génesis 3:17-19).

<sup>681</sup> SCHOPENHAUER, Arthur. *El amor, las mujeres y la muerte*, op. cit., p. 63.

<sup>682</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>683</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>684</sup> *Ibid.*, p. 71. Cursivas en el original.

<sup>685</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>686</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>687</sup> Cit. en PÉREZ ESTÉVEZ, Antonio. “Tomas de Aquino y la razón femenina”, op. cit., p. 10.

elle convenait aussi à leurs prétentions ontologiques et morales. Dès que le sujet cherche à s'affirmer, l'Autre qui le limite et le nie lui est cependant nécessaire: il ne s'atteint qu'à travers cette réalité qu'il n'est pas. C'est pourquoi la vie de l'homme n'est jamais plénitude et repos, elle est manque et mouvement, elle est lutte<sup>688</sup>.

De esta manera, la mujer se convierte en el complemento ideal del hombre, que le permite reafirmarse en su supuesta superioridad ontológica y moral y al mismo tiempo lo sume en una lucha sin descanso. Virginia Woolf emplea la metáfora del espejo para explicar la proyección en el otro, la alteridad:

Durante todos estos siglos, las mujeres han sido espejos dotados del mágico y delicioso poder de reflejar una silueta del hombre de tamaño doble del natural. [...] los espejos son imprescindibles para toda acción violenta o heroica. Por eso, tanto Napoleón como Mussolini insisten tan marcadamente en la inferioridad de las mujeres, ya que si ellas no fueran inferiores, ellos cesarían de agrandarse<sup>689</sup>.

La protagonista de *Diabulus in musica* confiesa: “yo le amaba porque era hermoso, por su egoísmo infantil, porque se creía invencible y por tanto, nada podía sucederle”<sup>690</sup>. Sin embargo, “no supe por qué me amaba él”<sup>691</sup>. Entonces se plantea la posibilidad, como Woolf, de la metáfora del espejo: “Puede que necesitara otro espejo, como yo todas las tardes, y que en mí se reflejara como yo le veía, como él quiso ser: joven y fuerte, con la ingenuidad del elegido. Tomó mis emociones y las transformó en otro personaje en el que convertirse”<sup>692</sup>. De esta manera, se produce la paradoja de que el ser aparentemente “fuerte” sustenta en realidad tal privilegio a expensas del “débil”. Así, “la imagen del espejo tiene una importancia suprema, porque carga la vitalidad, estimula el sistema nervioso. Suprimidla y puede que el hombre muera”<sup>693</sup>.

Carmen González Marín profundiza en el fenómeno de la alteridad y sostiene que “no es que la mujer sea el mal, sino que la aplicación del predicado *es el mal* sólo nos indica que la mujer es un caso entre otros de lo que se podría denominar *la alteridad como mal*”<sup>694</sup>. Pero va más allá al afirmar que “pensar en la mujer y el mal nos ayuda a interpretar la alteridad pero no porque sea un ejemplo entre otros, *sino porque hace patente y explicita la estructura profunda*

<sup>688</sup> BEAUVOIR, Simone. *Le deuxième sexe. Les faits et les mythes*, op. cit., p. 189.

<sup>689</sup> WOOLF, Virginia. *Una habitación propia*, op. cit., p. 51.

<sup>690</sup> FREIRE, Espido. *Diabulus in musica*, op. cit., p. 54.

<sup>691</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>692</sup> *Ibid.*

<sup>693</sup> WOOLF, Virginia. *Una habitación propia*, op. cit., p. 52.

<sup>694</sup> GONZÁLEZ MARÍN, Carmen. “Las mujeres y el mal”, op. cit., p. 120. Cursivas en el original.

de la concepción y la construcción de la alteridad”<sup>695</sup>. De esta manera, asistimos a una proyección o “desplazamiento metonímico”<sup>696</sup> de los propios sentimientos (malvados) hacia el otro, de manera que “las características que se definen esencialmente como negativas del afecto hacia las mujeres pasan a convertirse en características de las mujeres mismas”<sup>697</sup>. Se trata de una especie de “maniqueísmo de género” para preservar la inocencia edénica<sup>698</sup>. E histórica, social y culturalmente, la mujer, desde Eva, ha sido el chivo expiatorio de la otra mitad de la humanidad convirtiéndose en un “acto de violencia que (se) (auto)enmascara al expulsar fuera de sí mismo y concentrar en otro, en este caso la mujer, lo que en realidad constituye su propia naturaleza perversa”<sup>699</sup>. Sin embargo, la proyección del mal no se produce en el *otro* radicalmente diferente sino en el semejante. Así, no odiamos a los animales u otros seres vivos, carentes todos de libre albedrío, por lo que tal vez podríamos concluir que el mal –la *Gesinnung* kantiana– es algo exclusivamente humano, aunque no queramos aceptarlo como *lo humano*.

La alteridad es una forma de violencia que genera perturbación en los personajes femeninos de Espido Freire que asumen ser el “segundo sexo” creado para hacer el mal. Así, Ordalia en *Donde siempre es octubre*, destinada a la vida religiosa, afirma en un monólogo interior:

Nací condenada; desde el seno de mi madre el Ángel marcó mi frente con la señal maldita. Nací mujer, nací para la perdición del hombre, hija de lo oscuro y lo húmedo, carne libidinosa y prohibida [...]. ¿Era el fin de la mujer el servir de tormento y perversión al hombre, ser por siempre la serpiente tentadora? ¿La creó Dios para ello? ¿Era su voluntad?<sup>700</sup>

El nivel de violencia hacia la mujer que ha acompañado su existencia le hace creer estas aseveraciones construidas por el *otro*, el hombre, hasta transformarla en una auténtica mujer malvada:

---

<sup>695</sup> *Ibid.* Cursivas en el original.

<sup>696</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>697</sup> *Ibid.*

<sup>698</sup> Como señala Johan Galtung, “el espacio se nos define como básicamente dualístico, nosotros y ellos, el Yo contra el Otro; o más diverso. Si es dualístico, ese Otro es percibido como una Periferia que debe ser dominada, un Bárbaro que hay que mantener a raya, o el Mal, Satánico, al acecho y moviéndose a tumbos, dispuesto a saltar sobre nosotros” (GALTUNG, Johan, *Violencia cultural*. Gernika-Lumo: Gernika Gogoratuz, 2003, p. 4).

<sup>699</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>700</sup> FREIRE, Espido. *Donde siempre es octubre*, *op. cit.*, pp. 139-141. Acerca del mal como proyección eternamente atribuido a la mujer es interesante el contraste entre este monólogo y el de Beatriz Mas, una prostituta de *En el último azul* de Carme Riera: “Pecadora soy, todo el mundo lo sabe. ¿Y quién en este mundo no peca? Pero fuera de mis pecados, que Dios me perdone, no tengo nada de que acusarme [...]. Sin nosotras [las prostitutas], mal rodarian las cosas, mal caminaría el mundo... ¿Dónde vaciarían los pobres hombres la simiente que les sobra?” (RIERA, Carme. *En el último azul*, Madrid: Alfaguara, 1996, p. 268). Esta simiente no es (sólo) sexual sino moral, al convertirse la mujer en instrumento de proyección del mal.

Hay veces en que todo golpea con saña y en que la gente ve el bien y el mal, y escogen el camino de rosas y nardos sabiendo que ese sendero pérfidamente fácil finaliza en el horno eterno que el Ángel atiza. El Ángel más bello, Lucifer, Asmodeo, Luzbel, Azrael. Y la virtud se perfecciona en la tentación<sup>701</sup>.

Este personaje femenino, como otros muchos en Espido Freire, escoge deliberadamente el mal, la “perversidad del corazón” en términos kantianos. Así, la supuesta alteridad moralizadora auspiciada por los filósofos supone un único punto de vista que estigmatiza a través de una sutil violencia a las mujeres que, en ocasiones, sucumben a esa pérfida relación asimétrica que las culpabiliza de los males del universo. Se establece así una línea quebradiza entre el bien y el mal<sup>702</sup> que perturba también a las Kodama en *Melocotones helados*<sup>703</sup>. A este respecto, *Doctor Faustus* ofrece una interesante reflexión:

El objeto, el *instrumentum* del Tentador, era la mujer. De este modo resultaba ser ella, verdaderamente, el instrumento de la santidad que no hubiera podido existir sin la turbulenta concupiscencia del pecado [...]. De aquí la frase: “Yo hallé la mujer más amarga que la muerte, y hasta una mujer virtuosa está sujeta a la concupiscencia carnal”.

Se hubiera podido preguntar: “Y ¿el hombre virtuoso no? Y ¿el santo, muy especialmente, no?” Sí, pero era también obra de la mujer, imagen de la sensualidad sobre la tierra. El sexo era su señorío, y como ella, la *fémína*, vocablo derivado en parte de *fides*, en parte de *minus*, de *fe menor*, ¿cómo hubiera podido no hallarse en un pie de perversa familiaridad con los espíritus impuros que poblaban aquella esfera?<sup>704</sup>

Se reafirma así la aseveración de que “la virtud se perfecciona en la tentación”, siendo la mujer objeto de tentación y al mismo tiempo de santidad y redención en una particular convergencia de contrarios. Tal vez el motivo de esta dualidad se deba, como defendió Elena Soriano, a que “en la mente del hombre occidental se produjo una dualidad esquizoide respecto a su compañera, *carne de su carne*, según la Biblia: una atracción irresistible y un resentimiento

---

<sup>701</sup> FREIRE, Espido. *Donde siempre es octubre*, op. cit., p. 141.

<sup>702</sup> Como señala la propia autora “Y respecto a la religión... bueno, por ellas se había condenado la humanidad, eran las depositarias del pecado, las responsables de que los hombres perdieran la cabeza por ellas, y sobre todo, de que ellas no perdieran la virtud. Tontas, débiles, caprichosas, incapaces, superficiales, vanidosas, volubles... las mujeres sólo valían para dos cosas: dar hijos y como mano de obra barata” (FREIRE, Espido. *Para vos nací...*, op. cit., p. 294).

<sup>703</sup> Silvia Kodama le pregunta a Esteban si cree en Dios, y él responde “por supuesto” a lo que apostilla Silvia: “Yo ahora también. Dios es malvado –dijo la muchacha–. Es malvado y juega con nosotras” (FREIRE, Espido. *Melocotones helados*, op. cit., p. 75).

<sup>704</sup> MANN, Thomas. *La muerte en Venecia, La montaña mágica, Doctor Faustus*, op. cit., p. 1088. Cursivas en el original.

insuperable, como suele ocurrir a todo cómplice del culpable genuino<sup>705</sup>. Pero, ¿cómplices de qué? Cómplices de una síntesis contradictoria que implica asimilar el “árbol de la ciencia del bien y del mal”<sup>706</sup> y la contingencia, bíblicamente resultado del mal. Desde esta perspectiva la supuesta mujer fatal lo es en tanto que transgresora del orden establecido, cuestionando los supuestos atributos femeninos de pasividad y sumisión. Y, sin embargo, recibe como castigo divino “dolores en tus preñeces; con dolor darás a luz los hijos; y tu deseo será para tu marido, y él se enseñoreará de ti”<sup>707</sup>. La mujer, imagen divina de segundo orden<sup>708</sup>, se convierte en culpable de todos los males del universo “al no poder ser imputados a nadie los males naturales, [como si] hubiera por necesidad de incriminarse por ellos al elemento más próximo de la naturaleza y más alejado de la divinidad, que, a todas luces, es la mujer”<sup>709</sup>. Así, “la categoría de la alteridad se hace necesaria para separarme del otro, para crear en suma una matriz normativa —exactamente una *matriz metafísica moralizadora*”<sup>710</sup>. Pero el árbol del bien y del mal existía antes de ser degustado y, por lo tanto, el mismo mal existiría ya y “la inocencia no sería sino un estado de ignorancia sostenida por un tabú”<sup>711</sup>. Esa supuesta primigenia inocencia podría ser “una coartada *para proteger(se) de las responsabilidades por un mundo que potencialmente esconde un germen del mal*”<sup>712</sup>, y esas responsabilidades recaen injustamente sólo en la mujer. Marín denuncia, pues, que el “Sujeto” como representante de la humanidad ha sido en realidad un sujeto masculino. A la mujer, a la que como hemos visto se le atribuía un carácter natural, físico, íntimamente relacionado con el cuerpo, no se le concedía la capacidad de la trascendencia, del pensamiento y, por lo tanto, se la relacionó con lo contingente:

La incorporación de lo femenino supone la presencia de nuevo de la imagen de la contingencia, y todos sus atributos específicamente, el cambio —en consecuencia, en ansiosa metafísica tradicional, la incertidumbre—, y la marca del tiempo con su irrefragable eficiencia [...]. Precisamente, porque todo el esfuerzo por superar tales males en el fondo sólo había consistido en hacerlos recaer en un tipo peculiar de ser humano —el ser humano en su especie femenina, aunque seguramente no solo en ella—; así, y prosiguiendo el esfuerzo convenientemente con medidas excluyentes, o confinando a ese tipo de ser humano, se lograría

<sup>705</sup> SORIANO, Elena. *El donjuanismo femenino*, op. cit., p. 107. Cursivas en el original. Soriano asevera también que “entre las raíces de la inversión histórica del mito de la feminidad en sentido negativo hay que señalar dos fundamentales: la religión hebraica y la filosofía griega” (*ibid.*, p. 105).

<sup>706</sup> Génesis 2:17.

<sup>707</sup> Génesis 3:16.

<sup>708</sup> Como Adán, Eva es creada a imagen de Dios, pero a partir de la costilla de su compañero (Génesis 2:25) y en tanto que “ayuda idónea para él” (Génesis 2:20).

<sup>709</sup> GONZÁLEZ MARÍN, Carmen. “Las mujeres y el mal”, op. cit., p. 125.

<sup>710</sup> *Ibid.*, p. 127. Cursivas en el original.

<sup>711</sup> *Ibid.*

<sup>712</sup> *Ibid.*, pp. 127-128. Cursivas en el original.



reprimir esos males, que de este modo, ya no afectarían a todos<sup>713</sup>.

La progresiva aceptación de las mujeres y “lo femenino” a la vida intelectual rompe con este laborioso trabajo de proyección que en el pasado fue baluarte masculino contra el mal y la contingencia y, en definitiva, contra el sinsentido<sup>714</sup>:

Dado que ya no es posible expulsar los males de la contingencia en otro sujeto no estándar, como antes, este nuevo sujeto resultante, antes falsamente neutro, ahora delata las condiciones metafísicas que realmente lo sustentan. Una vez rota la diferencia de géneros, lo que afecta a un género también afecta al otro<sup>715</sup>.

Por lo tanto, como concluye Marín,

Las mujeres hacen explícito –siempre lo han hecho– la condición contingente del sujeto, y por ello se las confinó en un modo de existencia aparte. Dado que las mujeres han accedido al lugar del SUJETO nos obligan a reprimir algunas de sus características a todos, porque traen consigo la carga de problemas metafísicos de los que el sujeto tradicional se había liberado<sup>716</sup>.

La alteridad, la proyección del mal en el otro –el diferente pero al mismo tiempo semejante–, sería una consecuencia de un intento por mantener un bien ideal que no existe frente a “males particulares”<sup>717</sup> muy reales que afectan a seres de carne y hueso. Necesitamos asumir la otredad para construir nuestra identidad. Del mismo modo que en literatura es el *tiers* quien permite la *adressivité* y el dialogismo constante, el ser humano debe asumir la imagen proyectada en el espejo: el mal, lo contingente y, por supuesto, lo femenino, pues todos son elementos constitutivos del ser humano. Como sostiene Juan Herrero Cecilia, “para que el individuo pueda llegar a la *realización de Sí mismo* (construcción armónica de la *mismidad*), tiene que pasar por la diferenciación y la asimilación de la *otredad* asumiendo la parte oscura enajenada”<sup>718</sup>. Debe ser cierta la reflexión de Beauvoir: “la véritable altérité est celle d'une

<sup>713</sup> GONZÁLEZ MARÍN, Carmen. “Contingencia, género y sujeto”. *Thémata. Revista de Filosofía* 39 (2007): p. 621.

<sup>714</sup> Marín, como otros pensadores, relaciona el tiempo con la noción de límite, que divide la *grande temporalité* de Bajtín en *petite temporalité*, es decir, lo contingente. Esto tiene implicaciones también en la alteridad: “Es precisamente la figura del límite la que permite establecer una diferencia entre una vida con sentido –la del varón que se trasciende– y una vida de especie, la de la mujer que sólo gira en torno a la inmanencia” (*ibid.*, p. 619).

<sup>715</sup> *Ibid.*

<sup>716</sup> *Ibid.*, p. 622.

<sup>717</sup> ROMMERU, Claude. *Le mal...*, *op. cit.*, p. 5.

<sup>718</sup> HERRERO CECILIA, Juan. “Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas”. *Cédille. Revista de estudios franceses* 2 (2011): p. 37. Cursivas en el original.

conscience séparée de la mienne et identique à elle. [...] C'est la tragédie de la conscience malheureuse; chaque conscience prétend se poser seule comme sujet souverain. Chacune essaie de s'accomplir en réduisant l'autre en esclavage"<sup>719</sup>.

Acaso el ideal del eterno femenino no sea más que la búsqueda de esa otra mitad subyugada y enajenada, un *otro* construido socialmente que en realidad no es más que otra cara de una misma identidad:

dans la femme s'incarne positivement le manque que l'existant porte en son cœur, et c'est en cherchant à se rejoindre à travers elle que l'homme espère se réaliser [...]. L'Autre c'est le Mal; mais nécessaire au Bien, il retourne au Bien; c'est par lui que j'accède au Tout, mais c'est lui qui m'en sépare; il est la porte de l'infini et la mesure de ma finitude<sup>720</sup>.

Desde esta perspectiva, el hombre es el sujeto y la mujer el objeto. Esto permite, como vimos, la construcción del mito unilateral por parte de los hombres<sup>721</sup>. Nosotros creemos que la mujer es el mal, pero no como depositaria absoluta. El ser humano es el mal y la mujer, como parte integrante, participa en la ontología del mal y la contingencia junto con el hombre. Y la proyección del mal y la contingencia en la mujer, en el *otro*, es sin duda una forma de violencia. Esta violencia intuida a lo largo de nuestro camino nos obliga a un estudio que establezca las relaciones entre el mal y la violencia, un concepto que, como el mal, resulta amplio y polisémico. Debemos, por tanto, delimitarlo dentro del análisis de la obra de Espido Freire.

## **2.5. Violencia, mal de injusticia y rebelión de los personajes femeninos:**

Se ha señalado el auge de la violencia y lo macabro en los jóvenes escritores<sup>722</sup>. A la desaparición de la violencia civil en la sociedad española se opuso una violencia excesiva, “hiperrealista” y “desubstancializada”<sup>723</sup>, es decir, alejada de la violencia real y cotidiana. Ahora bien, el mal no tiene por qué manifestarse en la violencia explícita<sup>724</sup>. La violencia directa es

<sup>719</sup> BEAUVOIR, Simone. *Le deuxième sexe. Les faits et les mythes*, op. cit., p. 189.

<sup>720</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>721</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>722</sup> DOMÍNGUEZ LEIVA, Antonio. “La violencia y lo macabro en la joven cuentística de los noventa”. *El cuento en la década de los noventa*. Eds. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajos. Madrid: Visor Libros, 2001, p. 67.

<sup>723</sup> LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío*. 1983. Barcelona: Anagrama, 2002, p. 202.

<sup>724</sup> Antonio Domínguez Leiva habla de dos tipologías antagónicas en la concepción de lo violento en la actualidad: la “mimesis neorrealista” (encuadrada dentro del Realismo Sucio) y la “culturalista” (que reinterpreta lo cruel en clave intelectual) (DOMÍNGUEZ LEIVA, Antonio. “La violencia y lo macabro...”, op. cit., pp. 70-72). Es esta última tendencia la que se aprecia en la obra de Espido Freire, marcada por la sugerencia del mal por

visible y reprobada por la mayoría. Pero existe, como en el mal, una violencia sutil e invisible, enraizada en nuestras acciones cotidianas y que, pese a constituir la base de la pirámide violenta, obviamos<sup>725</sup>. El mal de injusticia es una de sus consecuencias pero, en ocasiones, optamos por rebelarnos pese a que, como en Espido Freire, la alternativa sea más violencia.

### 2.5.1. Violencia y *habitus*:

Los estados modernos han creado diques de contención contra el mal criminal<sup>726</sup>, pero el mal innato en el ser humano encuentra siempre vías de expresión, más sutiles cuanto menor es la violencia directa. Y es que “las formas suaves y larvadas de violencia tienen tantas más posibilidades de imponerse como única forma de ejercer la dominación y la explotación, cuanto más difícil y reprobada sea la explotación directa y brutal”<sup>727</sup>. La violencia contra los demás puede ser un medio para saciar nuestra infinita ansia de poder<sup>728</sup>. Johan Galtung plantea tres tipos de violencia: directa, estructural y cultural. La directa es la violencia manifiesta, evidente. Se puede producir de manera física, verbal o psicológica. La violencia estructural es intrínseca a los sistemas sociales, políticos y económicos que gobiernan las sociedades, los estados y el mundo. La violencia directa mantiene una relación directamente proporcional a la parte del iceberg sumergida<sup>729</sup>, esto es, la violencia cultural, consistente en

aquellos aspectos de la cultura, en el ámbito simbólico de nuestra experiencia (materializado en la religión e ideología, lengua y arte, ciencias empíricas y ciencias formales –lógica, matemáticas–, símbolos: cruces, medallas, mediaslunas, banderas, himnos, desfiles militares, etc.), que pueden utilizarse para justificar o legitimar la violencia directa o estructural<sup>730</sup>.

---

medio de la violencia simbólica, en ocasiones trascendida por la “violencia directa” (GALTUNG, Johan. *Violencia cultural*, op. cit., p. 7).

<sup>725</sup> *Ibid.*

<sup>726</sup> Esto es lo que propugnaron diversos pensadores, entre ellos Hobbes. Para él “la violencia es progresiva e imparable en la medida en que el miedo lo es también. Hay pues, algo parecido a un círculo vicioso del que sólo se puede salir constituyendo un poder político absoluto que vaya *contra la naturaleza* para garantizar la supervivencia destruyendo el miedo” (HOBBS, Thomas. *Del ciudadano. Leviatán*, op. cit., p. XI. Cursivas en el original).

<sup>727</sup> FERNÁNDEZ, Juan Manuel. “La noción de violencia simbólica en la obra de Pierre Bourdieu: una aproximación crítica”. *Cuadernos de trabajo social* 18 (2005): p. 10.

<sup>728</sup> Konrad Lorenz en *L'agresion. Une histoire naturelle du mal* sostiene que “l'homme a surdéveloppé cet instinct d'agresion dirigé contre ceux de son espèce et oublié les freins correspondant que sont les rites d'apaisement et le respect des femelles et des petits; en ce sens, il est un animal perversi” (cit. en FRANZ, Marie-Louise von. *L'intérpretation des contes de fées*. 1970. París: Albin Michel, 1995, pp. 432-433).

<sup>729</sup> Véase CALDERÓN CONCHA, Percy. “Teoría de conflictos de Johan Galtung”. *Revista de paz y conflictos* 2 (2009): pp. 60-81.

<sup>730</sup> GALTUNG, Johan. *Violencia cultural*, op. cit., p. 7.

Los tres tipos aparecen en las novelas de Espido Freire: el sadismo de la legendaria Hibernia en *Irlanda*, las sangrientas revueltas sindicales de la fábrica de chapados como respuesta a un sistema corrupto en *Donde siempre es octubre*, o la violencia omnipresente en Desrein en *Melocotones helados* a través, entre otras, de las agresiones de la Orden del Grial y de las mafias: “sabían que en Desrein, de vez en cuando, las pequeñas mafias, o los rateros, se ensañaban con un comerciante al que las cosas le fueran sorprendentemente bien”<sup>731</sup> que recuerda el “impuesto revolucionario” de ETA, presente sin duda en el Llodio donde creció Espido Freire. En *Soria Moria* la Primera Guerra Mundial aparece como telón de fondo, y en *La flor del norte* vemos las artimañas criminales instauradas en la estructura de las cortes para alcanzar o mantenerse en el poder. Los asesinatos están presentes en todas sus novelas. Pero los diferentes tipos de violencia son consecuencia del “mal radical”, siendo la violencia cultural la que subyace en todas sus novelas. Esta violencia latente alimenta poco a poco la sed de violencia física que no siempre llega a materializarse en el acto (*Tath*) criminal.

Podemos relacionar la violencia cultural con el concepto de *violence symbolique* acuñado por el sociólogo francés Pierre Bourdieu, que él define como “violence douce, insensible, invisible pour ses victimes mêmes, qui s'exerce pour l'essentiel par les voies purement symboliques de la communication et de la connaissance ou, plus précisément, de la méconnaissance”<sup>732</sup>. Los agentes que la ejecutan pueden ser concretos (hombres, pero también mujeres que ejercen la violencia simbólica o física en el ámbito de lo doméstico y cotidiano) e instituciones (la familia, la Iglesia, la Escuela y el Estado)<sup>733</sup>. Todos contribuyen a la disfunción social de sexos, a los tópicos y a la desigualdad. La violencia simbólica se construye a partir del capital simbólico que “es una propiedad cualquiera, fuerza física, riqueza, valor guerrero, que, percibida por unos agentes sociales dotados de las categorías de percepción y de valoración que permiten percibirla, conocerla y reconocerla, se vuelve simbólicamente eficiente, como una verdadera fuerza mágica”<sup>734</sup>. Esto crea un poder también simbólico que Bourdieu define como “ce pouvoir invisible qui ne peut s'exercer qu'avec la complicité de ceux qui ne veulent pas savoir qu'ils le subissent ou même qu'il l'exercent”<sup>735</sup>. El poder simbólico es un poder “invisible”, no reconocido como tal. Requiere cierta complicidad activa por parte de quienes están sometidos a él, pues su éxito depende de que éstos crean en su legitimidad y en la de quienes lo ejercen. Ilse y Robert Barande consideran que esta sumisión colectiva se debe a que

<sup>731</sup> FREIRE, Espido. *Melocotones helados*, op. cit., p. 31.

<sup>732</sup> BOURDIEU, Pierre. *La domination masculine*, op. cit., p. 12.

<sup>733</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>734</sup> BOURDIEU, Pierre. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama, 1999, pp. 172-173.

<sup>735</sup> BOURDIEU, Pierre. “Sur le pouvoir symbolique”, op. cit., p. 405.

el ser humano, al establecerse en una sociedad “civilizada”, en Estado, hubo de crear jerarquías, un orden que supuso la pérdida de libertad primaria. Así, “dénaturé par la perte de sa liberté, l'homme dans son aliénation obéit, non pas forcé ou contraint, non pas sous l'effet de la terreur, non pas par peur de la mort, mais volontairement”<sup>736</sup>. Como señala Koestler,

L'histoire nous présente donc ce paradoxe: la tragédie de l'homme ne vient pas de son agressivité, mais plutôt de son dévouement à des idéaux transpersonnels, non d'un abus d'assertion individuelle, mais plutôt d'un mauvais fonctionnement des tendances intégrantes de notre espèce [...]. L'enfant en bas âge subit une période d'impuissance et de dépendance totale à l'égard d'adultes, qui est beaucoup plus longue que pour les jeunes de toute autre espèce. Cette expérience prolongée pourrait être à la racine de la propension des adultes à se soumettre à l'autorité, à se laisser hypnotiser par des doctrines et des règles morales, de leur besoin d'*appartenir* et de s'identifier à un groupe ou à son système de croyances.... on peut distinguer trois facteurs qui se recourent dans ces manifestations pathogéniques de la tendance à l'intégration: la *soumission* à l'autorité d'un substitut de père; l'*identification* inconditionnelle à un groupe social; l'*acceptation aveugle d'un système de croyances*. Ils se reflètent tous les trois dans les sanglantes annales de l'histoire<sup>737</sup>.

La sumisión es patente en la sociedad de Oilea, que vive en la inercia construida por una élite derrocada al final de *Donde siempre es octubre*. La protagonista de *Diabulus in musica* vive por y para sus parejas. En *Soria Moria* las hijas se someten a la autoridad incuestionable de la madre hasta la alienación, así como, en apariencia, en *La flor del norte*. Irlanda mantiene un nutrido grupo de servidoras a su alrededor, pero Natalia se subleva contra su opresor... ¿por qué? ¿acaso porque desea ella misma situarse como líder en lugar de su prima? No lo parece, pues lo que busca es mantenerse en su mundo propio, con su hermana, su madre y sus fantasías. Natalia, como veremos, rechaza la supuesta integración que implica la sumisión, la identificación con un grupo social o la aceptación ciega de un sistema de creencias ajeno.

El poder simbólico puede partir de la manipulación de la palabra y lograr resultados mayores incluso que la violencia directa:

---

<sup>736</sup> BARANDE, Ilse y Robert. *De la perversion*. Lyon: Censure Lyon, 1987, p. 41.

<sup>737</sup> KOESTLER, Arthur. *Janus*. París: Calmann-Lévy, 1979, pp. 88-89. Cursivas en el original. El *système de croyances* puede constituir una ideología, a cuyo respecto Bourdieu expone su opinión negativa: “Les idéologies servent des intérêts particuliers qu'elles tendent à présenter comme des intérêts universels, communs à l'ensemble du groupe. La culture dominante contribue à l'intégration réelle de la classe dominante [...]; à l'intégration fictive de la société dans son ensemble, donc à la démobilisation (fausse conscience) des classes dominées; à la légitimation de l'ordre établi par l'établissement de distinctions (hiérarchies) et la légitimation de ces distinctions” (BOURDIEU, Pierre. “Sur le pouvoir symbolique”, *op. cit.*, p. 408).

Le pouvoir symbolique comme pouvoir de constituer le donné par l'énonciation, de faire voir et de faire croire, de confirmer ou de transformer la vision du monde et, par là, l'action sur le monde, donc le monde, pouvoir quasi magique qui permet d'obtenir l'équivalent de ce qui est obtenu par la force (physique ou économique), grâce à l'effet spécifique de mobilisation, ne s'exerce que s'il est *reconnu*, c'est-à-dire méconnu comme arbitraire<sup>738</sup>.

Y es que “ce qui fait le pouvoir des mots et des mots d'ordre, pouvoir de maintenir l'ordre ou de le subvertir, c'est la croyance dans la légitimité des mots et de celui qui les prononce”<sup>739</sup>. En definitiva, el poder simbólico es una “*euphémisation* qui assure une véritable transsubstantiation des rapports de force en faisant méconnaître-reconnaître la violence qu'ils enferment objectivement et en les transformant ainsi en pouvoir symbolique, capable de produire des effets réels sans dépense apparente d'énergie”<sup>740</sup>.

La proyección del mal en el otro, en la mujer, forma parte de la dominación masculina<sup>741</sup>. Para Alicia Puleo “posee dos funciones: justifica la discriminación y explotación sobre ciertos grupos y canaliza sobre fáciles chivos expiatorios la ansiedad y frustración”<sup>742</sup>. La mujer se convierte así en el “bouc émissaire, c'est innocent qui polarise sur lui la haine universelle”<sup>743</sup>, si bien, como ya hemos repetido en numerosas ocasiones, creemos que la mujer no es “inocente”, sino una participante más del mal junto con el hombre. Esa *haine universelle* podría estar relacionada con la insaciable sed de poder según Hobbes y la proyección de la codicia de ese poder en el *otro* contra el que se actúa por adelantado, por si acaso. Pero si el odio, el egoísmo y, en definitiva, el mal son universales, también lo es la violencia, pues “les mécanismes physiologiques de la violence varient fort peu d'un individu à l'autre”<sup>744</sup>. La dominación masculina puede implicar, como sucede en general con la violencia simbólica, deshumanizar al *otro* o, al menos, hacerlo inferior, dentro de un grupo de entes indiferenciados unos de otros. De ahí los argumentos sobre la supuesta inferioridad femenina, pues “una de las características de la constitución del Otro en tanto lo Otro de lo Uno –sujeto que enuncia– es, justamente, negarle la individualidad”<sup>745</sup>. Frederic Jameson afirma que “convertir a otra gente en cosas mediante la mirada, pasa a ser la fuente prototípica de la dominación”<sup>746</sup>. Y en el caso de la mujer ya hemos

<sup>738</sup> *Ibid.*, p. 410. Cursivas en el original.

<sup>739</sup> *Ibid.* Bourdieu continúa: “le pouvoir symbolique, pouvoir subordonné, est une forme transformée, c'est-à-dire méconnaissable, transfigurée et légitimée, des autres formes de pouvoir” (*ibid.*, p. 411).

<sup>740</sup> *Ibid.* Cursivas en el original.

<sup>741</sup> BOURDIEU, Pierre. *La domination masculine*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>742</sup> PULEO, Alicia. “Mujer, sexualidad y mal en la filosofía contemporánea”, *op. cit.*, p. 168.

<sup>743</sup> GIRARD, René. *La Route antique des hommes pervers*. París: Grasset & Fasquelle, 1985, p. 13.

<sup>744</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>745</sup> PULEO, Alicia. “Mujer, sexualidad y mal en la filosofía contemporánea”, *op. cit.*, p. 172.

<sup>746</sup> Cit. en DEPINO, Héctor Alfredo. “La mirada. Acto perverso-acto creador”. *Desde el jardín de Freud* 9 (2009): p. 163.

visto que esa “mirada” tiene que ver con las expectativas sociales en torno a la belleza y el cuerpo como materialización de una dominación mucho más profunda, la de la mente y los proyectos vitales.

Como indica Juan Manuel Fernández, “la dominación masculina sirve mejor que cualquier otro ejemplo para mostrar una de las características principales de la violencia simbólica: que se ejerce al margen de los controles de la conciencia y de la voluntad, en las tinieblas de los esquemas del *habitus*, que son a la vez sexuados y sexuantes”<sup>747</sup>. Bourdieu entiende el *habitus* como el conjunto de esquemas generativos a partir de los cuales los sujetos perciben y actúan. El *habitus* constituye “structures structurantes structurées”<sup>748</sup>, es decir, estructuras de carácter social que configuran todo el pensamiento de esa sociedad, aunque los grupos o clases sociales crean que es algo natural. El *habitus* es capaz de “perpétuer dans les pratiques les principes de l'arbitraire intériorisé”<sup>749</sup>, ya que hace de lo paradójico (la sumisión, la pasividad, la inferioridad intelectual y moral de la mujer) lo natural<sup>750</sup>. Dentro de la violencia simbólica existe una red o “economía de bienes simbólicos”<sup>751</sup> donde las mujeres tienen un papel esencial como mercancía de intercambio. Las estrategias matrimoniales son un ejemplo:

En ellas [las estrategias matrimoniales] los hombres aparecen como sujetos que se esfuerzan por mantener o acrecentar el capital simbólico, mientras las mujeres son tratadas siempre como objetos de estos intercambios en los que ellas circulan como símbolos para sellar alianzas. Esta función simbólica asignada a las mujeres las obliga a esforzarse continuamente por adaptarse al ideal masculino de mujer para salvaguardar su valor simbólico<sup>752</sup>.

Como en Jane Austen o las hermanas Brontë, las estrategias matrimoniales son el sustrato temático de muchas de las obras de Espido Freire. Los personajes femeninos de Espido Freire

---

<sup>747</sup> FERNÁNDEZ, Juan María. “La noción de violencia simbólica en la obra de Pierre Bourdieu...”, *op. cit.*, p. 24. Cursivas en el original.

<sup>748</sup> BOURDIEU, Pierre. “Sur le pouvoir symbolique”, *op. cit.*, p. 405.

<sup>749</sup> BOURDIEU, Pierre y PASSERON, Jean Claude. *La reproduction. Éléments pour une théorie du système d'enseignement*. París: Les éditions de Minuit, 1970, p. 47.

<sup>750</sup> Sobre estas construcciones sociales, Espido Freire considera que “por desgracia, las mujeres hemos creído siempre lo que los hombres decían de nosotras. Directamente, o mediante consejos, nos han conducido exactamente a donde esperaban, hasta, quizás, la segunda mitad del siglo XX. Se nos ha calificado de frías o ninfómanas, elevado a los altares o degradado como ramera. Se nos ha negado el voto, la independencia, el alma” (FREIRE, Espido. “Culpa”, *op. cit.*, p. 433).

<sup>751</sup> BOURDIEU, Pierre. *La domination masculine*, *op. cit.*, p. 65. Sobre la “économie des biens symboliques” véase *Suma Teológica* de Tomás de Aquino, donde “la debida relación de subordinación de la mujer al varón la llama [...] económica o civil, por la que el que preside utiliza a sus subordinados buscando la utilidad y el bienestar de éstos” (cit. en PÉREZ ESTÉVEZ, Antonio. “Tomás de Aquino y la razón femenina”, *op. cit.*, p. 13).

<sup>752</sup> FERNÁNDEZ, Juan María. “La noción de violencia simbólica en la obra de Pierre Bourdieu...”, *op. cit.*, p. 25.

lamentan su soltería al ver pasar el tiempo, como le sucede a Olga en “La escalera” (*Juegos míos*) o a Bella durmiente en “Sin hada” y a Elena en “Herencia” (*El trabajo os hará libres*). Sibila en *Nos espera la noche* ve incumplidas las expectativas sociales que se le demandan, esto es, casarse y tener hijos: “le dolía el pensamiento de que tenía pocos amigos y de que no se había casado”<sup>753</sup>, y más adelante: “Ojalá fuera el viento lo que trae los hijos”<sup>754</sup>. En *Soria Moria* los hombres apenas aparecen y, sin embargo, las estructuras masculinas de dominación configuran el comportamiento de las mujeres. Así, Cecily se impone el papel de madre “celestina” cuya máxima aspiración es casar lo mejor posible a sus hijas, aun a costa de su felicidad, la de sus hijas y la de todo su entorno. Esto origina frustración y un odio profundo en su hija pequeña, Dolores. El matrimonio se ofrece como un modo de lograr la libertad frente al hogar represor donde viven los personajes femeninos. Pero Dolores se da cuenta de que el matrimonio representa una nueva cárcel: “No sé si podemos depositar tantas esperanzas en casarnos: mira mis hermanas. No parecen más dichosas que antes”<sup>755</sup>. De hecho, tras el matrimonio fallido de su hermana Linda –cuyo marido acaba de pedirle el divorcio para casarse con su amante– y ante las dificultades económicas, Dolores se convierte en la cabeza de turco de la familia, y la intentan casar con la mayor rapidez para mantener su poder económico y social. Cecily ha buscado los maridos de sus hijas –los instrumentos para extender su poder– en función de intereses económicos: “Hemos logrado ya que desvíe la ruta de Madeira o Gran Canaria a Tenerife. En un par de años, la ruta desde Sierra Leona sería nuestra, y para lo único que nos hacía falta Linda era para asegurar un contacto real en Inglaterra [...]. Contigo al menos, tendremos Liverpool”<sup>756</sup>. Deposita en Dolores, la hija pequeña, todas sus esperanzas: “Si tú no consigues a Thomas [...] no nos queda nada. Nos pudriremos en vida”<sup>757</sup>. La mujer se convierte así en un elemento más del capital simbólico pero que actúa en beneficio del capital económico. Esta misma idea la encontramos en *La flor del norte*, donde el rey noruego Haakon IV casa por cuestiones de estrategia política a su hija pequeña, Cristina, con el infante Felipe, hermano de Alfonso X el Sabio. Es de nuevo la madre quien muestra la cruda realidad a la inocente Cristina:

- Sólo te casaré –había prometido mi padre– cuando encuentre algo más valioso que el oro por lo que cambiarte.
  - No te creas todo lo que te dice –advertía mi madre–. Te ve con los ojos de padre.
- Cuando se vea obligado a mirarte con atención de rey, no te duelas si no puede cumplir

<sup>753</sup> FREIRE, Espido. *Nos espera la noche*, op. cit., p. 66.

<sup>754</sup> *Ibid.*, p. 68. Cursivas en el original.

<sup>755</sup> FREIRE, Espido. *Soria Moria*, op. cit., p. 82.

<sup>756</sup> *Ibid.*, pp. 203-204.

<sup>757</sup> *Ibid.*, p. 204.



esa promesa absurda. Te casarás con quien sea menester, como todas hemos hecho<sup>758</sup>.

Por lo tanto, la familia, como afirma Bourdieu, es una construcción social que permite la perpetuación del poder (simbólico). La posibilidad del mal en la familia radica en su propia raíz de manera que “le fonctionnement de l'unité domestique en tant que champ trouve sa limite dans les effets de la domination masculine qui orientent la famille vers la logique du corps (l'intégration pouvant être un effet de la domination)”<sup>759</sup>. Existe una “structure de rapports de forces entre les membres du groupe familial”<sup>760</sup>, donde la balanza puede oscilar entre buscar el interés colectivo de la familia o imponer el punto de vista egoísta de alguno de sus miembros dominantes.

La presencia del mal, incluso en una institución cuasi sagrada como la familia, es una constante. Bourdieu, como Schopenhauer, va más allá de Kant y su mal de “impureza” al aseverar que todas las acciones son interesadas aunque se intente hacer creer lo contrario<sup>761</sup>. La violencia simbólica se basa así en una idea de falsa conciencia caracterizada por la negación de los intereses económicos o políticos en unas prácticas determinadas –enmascaradas en la violencia simbólica– que, en realidad, sí buscan estos beneficios.

Estamos, pues, ante un mundo malvado sin justicia. Sin embargo, en Espido Freire, como en la vida real, la línea de contención entre opresores y oprimidos en ocasiones se rebasa, dando lugar a la rebelión violenta de los personajes femeninos.

### **2.5.2. Mal de injusticia y subversión del orden (paradójico). Opresores vs. oprimidos:**

El mal y la violencia son un lastre a evitar para el optimismo ontológico que postula el Principio de Razón Suficiente, “porque admitir la realidad ontológica del mal [sería] lo mismo que admitir el sinsentido de la propia existencia humana”<sup>762</sup>. Tal vez deberíamos asumir que el mundo carece de leyes naturales que aseguren la justicia como concepto humano. Creemos que la justicia humana –o al menos el concepto que los ciudadanos tienen de ella– actúa como

<sup>758</sup> FREIRE, Espido. *La flor del norte*, *op. cit.*, p. 34.

<sup>759</sup> BOURDIEU, Pierre. “À propos de la famille comme catégorie réalisée”. *Actes de la recherche en sciences sociales* 100 (1993): p. 35.

<sup>760</sup> *Ibid.*

<sup>761</sup> BOURDIEU, Pierre. *El sentido práctico*. Madrid: Taurus, 1991, pp. 242-243. Bourdieu acuña el concepto de *misrecognition* afín a la idea de “falsa conciencia” de la tradición marxista, caracterizada por la negación de los intereses económicos o políticos en unas prácticas determinadas que, en realidad, sí buscan estos beneficios (*ibid.*, p. 242).

<sup>762</sup> QUESADA, Julio. “El problema del mal”, *op. cit.*, p. 21.

instrumento catalizador del Principio de Razón Suficiente, pues intenta racionalizar el mal, acotarlo, darle orden y castigo y, así, tranquilizar nuestro espíritu. Sin embargo, como hemos estudiado, ese orden no existe. No hay justicia, ni orden, ni sentido. Por su parte, ¿qué sucede con el bien y el mal? En *La montaña mágica* se asevera: “no había ni bien ni mal, no existía más que el universo sin orden moral. No había tampoco el individuo en su dignidad crítica, no existía más que una comunidad absorbiéndolo y nivelándolo todo, ¡el aniquilamiento místico! El individuo...”<sup>763</sup>. Acaso el bien y el mal tampoco existan como principios universales irrefutables sino como construcciones humanas que pretenden regular la convivencia de los seres humanos de modo dualista ante una masa ingente incomprensible. Pero tal vez ese sinsentido –una nada que lo es todo– es lo que podríamos denominar el mal, pues se corresponde con la falta de orden ontológico que nos aterra, con la angustia ante el vacío. Elsa pequeña, tras sufrir la angustia y las vejaciones de la Orden del Grial, relaciona este sinsentido con el mal, principio ontológico no sólo del ser humano, sino del universo:

había comenzado a leer libros sobre bosques y animales salvajes, pero en seguida los abandonó, asqueada. Buscaba en ellos la confirmación de que el hombre había pervertido la naturaleza, pero comprobó con asombro que los osos machos devoraban a veces las crías de las osas, que los monos llegaban a ser caníbales, y que existían ballenas asesinas que surcaban los mares con la potencia de los transatlánticos<sup>764</sup>.

Entonces tiene *la* revelación: “No existía justicia humana; ni tampoco, por lo que ella podía apreciar, divina. Sólo existía ella”<sup>765</sup>. En *La flor del norte* Cristina reflexiona poco antes de su muerte: “Mi confesor dice que a todos, ricos y pobres, nobles y siervos, se nos reparte igual número de tristezas y alegrías en la vida. Quizás sea cierto. Se me antoja que no es del todo verdad”<sup>766</sup>. No nos cansamos de repetir que “le bien et le mal ne sont que deux aspects de la même réalité”<sup>767</sup>, una realidad incognoscible, sin sentido, sin justicia.

Ricœur habla del “mal de injusticia”, que desarrolla Jérôme Porée bajo la definición del “desequilibrio entre las faltas y castigos; y se traduce en el escándalo que constituyen juntos la desdicha inocente y la prosperidad de los malvados”<sup>768</sup>. Así pues, frente a la máxima rousseauiana que relaciona mal moral y físico se opone la que establece que “no existe, entre el mal que hace la voluntad y el que sufre el cuerpo, *ninguna relación concebible*. Esta ausencia

<sup>763</sup> MANN, Thomas. *La muerte en Venecia, La montaña mágica, Doctor Faustus*, op. cit., p. 662.

<sup>764</sup> FREIRE, Espido. *Melotocones helados*, op. cit., p. 309.

<sup>765</sup> *Ibid.*

<sup>766</sup> FREIRE, Espido. *La flor del norte*, op. cit., p. 68.

<sup>767</sup> GIRARD, René. *La Violence et le Sacré*. París: Grasset, 1972, p. 172.

<sup>768</sup> PORÉE, Jérôme. “Paul Ricœur y la cuestión del mal”, op. cit., p. 49.

de relación define el mal de injusticia”<sup>769</sup>. Existe en la pena un residuo que escapa al pensamiento racional y que puede hacer temer que no sea tanto el instrumento de justicia sino de venganza. El sistema judicial “*rationalise la vengeance*”<sup>770</sup>, que deja de ser privada y se convierte en pública<sup>771</sup>:

La razón de la pena es la equivalencia presunta del crimen y el castigo. Es aún la idea de que lo que ha sido hecho por el crimen, debe ser deshecho por el castigo. ¿Pero cómo asegurarse de tal equivalencia? ¿Y cómo creer en esta derrota? Ni la indemnización de la víctima ni el castigo del culpable compensan o suprimen el mal<sup>772</sup>.

Es precisamente la falta de justicia lo que lleva a los personajes femeninos de Espido Freire a buscar la reparación por sí mismos, participando también ellos del mal. El “castigo” se asume no como instrumento de justicia sino de venganza. Esto lo vemos en la desmesura de los crímenes imaginados y/o ejecutados en la obra de Espido Freire. La intención malvada anida en el acto previo al mal, lo cual se aprecia de manera notable en *Irlanda*. La antagonista de la novela utiliza la violencia simbólica para dominar a sus víctimas. Es capaz de manipular a todos a su alrededor, incluida su prima Natalia, cuya hermana acaba de morir y se ha ido a pasar el verano a la casa de campo donde están sus primos. Irlanda inicia una guerra lenta repleta de pequeños gestos malvados hasta que Natalia se siente a punto de explotar. Toma unas uvas que exprime como si fueran la sangre de Irlanda –y la de todos aquellos que no forman parte de su universo infantil– sobre los objetos queridos por Irlanda, además de romperle su sombrilla y (como sabremos más tarde) envenenar a su gato. El asesinato de Irlanda es posterior. Sin embargo, es en este momento cuando Natalia, en su mente, decide aniquilar a su prima. El empujón final sólo es el mecanismo que materializa su deseo. Pero, a nivel moral, ¿existe acaso alguna diferencia?, ¿somos menos culpables, si no ante la ley, al menos ante nuestra conciencia, de desear la muerte o el mal a alguien?<sup>773</sup> Esta es la cuestión que late en la obra de Espido Freire

<sup>769</sup> *Ibid.*, p. 50. Cursivas en el original.

<sup>770</sup> GIRARD, René. *La Violence et le Sacré*, *op. cit.*, p. 39. Cursivas en el original.

<sup>771</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>772</sup> PORÉE, Jérôme. “Paul Ricœur y la cuestión del mal”, *op. cit.*, p. 50.

<sup>773</sup> En *Los hermanos Karamazov* es Smerdiakov quien comete el crimen, pero los tres hermanos lo desearon y, como señala Freud en el ensayo *Dostoievski y el parricidio*, “es indiferente quién ejecutó el crimen; a la psicología sólo le importa quién lo quiso en su sentimiento” (FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Vol. XXI, *op. cit.*, p. 186). Así, el redentor Aliosha afirma en su discurso final acerca de su hermano Demetrio, el acusado por el asesinato, que “si pudo tener el deseo de matar a su padre fue un deseo secreto y ustedes no tienen el derecho de penetrar en los misteriosos recintos de la mente de los hombres. Dios sí. Para éste la intención equivale a la acción” (DOSTOIEVSKI, Fiodor. *Los hermanos Karamazov*, *op. cit.*, p. 298). Otros autores, como Alejandro Casona en *La barca sin pescador* (1945), han planteado también esta cuestión. Aquí un diablo ciertamente burlón y satírico propone a Ricardo Jordán una ingente fortuna a cambio de desear la muerte de un pescador al que ni siquiera conoce. Ricardo Jordán acepta y, sin embargo, su conciencia no descansará. Son personajes que representan conceptos en abstracto, el bien, el mal, los límites ambiguos entre ambos, y que

y que ha manifestado en numerosas ocasiones, como vimos a propósito de nuestro estudio filosófico. La desmesura de la intención (*Gesinnung*) y del acto (*Tath*) es estremecedora. ¿Cómo establecer así un juicio de valor entre la despótica y manipuladora Irlanda y la aparentemente inocente Natalia, narradora infidente que se revela al final una cruel asesina de su prima, pero también de su hermana y varios animales? ¿Quién es el opresor y quién el oprimido?

Una dicotomía semejante aparece en *Soria Moria*. Tras el divorcio de Linda, Cecily precipita el plan para que Dolores se case con Thomas y olvide a Scott, abandonando todo escrúpulo: “Engáñalo. No te he enseñado todo lo que sé para que en los momentos cruciales las dudas te retengan”<sup>774</sup>. Van solos al desván, beben de una botella con alcohol y mantienen relaciones: “Dolores, no sientas miedo. No va a ser tan terrible como imaginas”<sup>775</sup>. De esta manera, la violencia simbólica, el “dolor” psíquico ejercido por Cecily sobre su hija Dolores en torno al matrimonio y la renuncia al amor es tan intensa que ella, incapaz de rebelarse a través del acto empírico, hace del sueño, como decía Freud en *El sueño literario y el fantaseo*, su mecanismo de realización de deseos<sup>776</sup>, en este caso de la intención malvada. Así, Dolores sueña que es la carcelera y torturadora de su madre. Se trata del único episodio explícitamente sádico en la obra de Espido Freire.

El primer golpe no solía azotarle el rostro. Falta de pericia, no de voluntad... Lola calculaba mal, siempre añadía una extensión imaginaria a la fusta, o imaginaba que su madre era más alta, más robusta. El golpe, por lo tanto, restallaba con fuerza, pero caía en los hombros, en los pechos. Marcaba líneas rojizas, que se mantenían por mucho tiempo ante los ojos y que se abrían luego en diminutas gotas de sangre.

Cecily apenas se inmutaba. Faltaba mucho para que vacilara; a menudo le había roto el labio, los ojos habían desaparecido bajo una costra de lágrimas y sangre, y aún así, había tenido que derrotarla a puntapiés y bofetones. La muy zorra, alta, imbatible y cerril, ni siquiera sabía llorar<sup>777</sup>.

Es una visión de la violencia directa desde una perspectiva macabra, explícita, que comienza a explorar a partir de esta novela y que, aunque de modo lejano, recuerda a Géza Csáth, cuya obra aborda la violencia directa de seres individuales en su versión más cruenta y

---

encontramos, aunque de manera más sugerida, en Espido Freire.

<sup>774</sup> FREIRE, Espido. *Soria Moria*, op. cit., p. 205.

<sup>775</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>776</sup> FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Vol. IX, op. cit., p. 130.

<sup>777</sup> FREIRE, Espido. *Soria Moria*, op. cit., pp. 228-229.

ostensible<sup>778</sup>. En *La flor del norte* esta exploración se consolida de nuevo como pieza dentro del proceso de “intensionalización” de la sugerencia de la trama, que ahora se permite brochazos de violencia directa explicitados narrativamente. De esta manera Cristina, tras un largo periodo de abstinencia sexual debido a que su marido la rehúsa (por entonces ya sabemos que es porque mantiene una relación con doña Inés, aunque en ese momento Cristina todavía no lo sabe) escucha a una de sus dueñas, Josefa (la Muda), mantener relaciones sexuales con uno de sus esclavos:

Los atrapé como dos perros, y tan absortos estaban en su pecado que hasta que agarré una vara y comencé a golpearlos ni siquiera repararon en mi presencia.

– ¡Cerdos! ¡Animales!

Di voces, convoqué a la casa [...]. Juré en noruego, repetí las palabras sucias que se les dedicaba a las caballerías y a las furcias, y luego, con una idea en la mente, me calmé.

– Castrad al muchacho –ordené–, cortadle la lengua a la dueña [...]. No lo repetiré. Si no lo hacéis de inmediato, los mataré, y os mandaré azotar a todos<sup>779</sup>.

Entonces, ¿es el mal, el crimen, consecuencia de un sistema opresivo, de una violencia simbólica basada en la paradoja que nos empuja a responder con más violencia? Dostoievski, en boca de Rodia, lo niega: “O sea que si la sociedad estuviera bien organizada, no se cometerían crímenes, pues nadie sentiría el deseo de protestar y todos los hombres llegarían a ser justos. No tienen en cuenta la naturaleza: la eliminan, no existe para ellos”<sup>780</sup>. Y ya hemos explicado cuál es nuestra naturaleza... el mal, la angustia, la contingencia y la violencia son inextirpables del ser humano.

---

<sup>778</sup> Es el caso de “Matricidio”, donde dos hermanos matan a su madre sólo para robar sus joyas y dárselas a su amante. A diferencia de los cuentos de Poe no hay elementos puramente fantásticos sino macabra realidad (véase “Padre e hijo” donde un joven recoge el esqueleto de su padre donado a la ciencia y se va con él a cuestras), aunque también lo siniestro (“La rana”). Todos los protagonistas de sus cuentos son asesinos despiadados o locos que terminan matando (“El silencio negro”, “Cuentos que acaban mal”, etc.). Véase CSÁTH, Géza. *Cuentos que acaban mal*. Valencia: El Nadir, 2007.

<sup>779</sup> FREIRE, Espido. *La flor del norte*, *op. cit.*, pp. 328-329. Hay que decir en su favor que “esa tarde, cuando aún no se había disipado en el patio el olor a carne quemada de los cuchillos cauterizadores, me sobrevinieron los remordimientos” (*ibid.*, p. 329) aunque, en verdad, sirven de poco después de la atrocidad cometida.

<sup>780</sup> DOSTOIEVSKI, Fedor. *Crimen y castigo*. Barcelona: Juventud, 2001, p. 258.

## **2.6. Los cuentos de hadas como catalizadores del mal. Nuevas perspectivas sobre el universo femenino y el mal a través del cuento maravilloso<sup>781</sup>:**

Cuentan que la Bella Durmiente nunca despertó de su sueño.

Leopoldo M. Panero

Espido Freire ha confesado la influencia de los cuentos de hadas en su obra. Les ha dedicado además dos ensayos, *Primer amor*, donde se analizan las relaciones amorosas partiendo de los cuentos tradicionales, y *Los malos del cuento*<sup>782</sup>, sobre la maldad de las personas de acuerdo a los modelos del cuento de hadas. *La tradición continúa* es un libro de cuentos que desde 2009 tiene previsto publicar donde, como en otros de sus libros, reinterpreta de manera malvada los cuentos de hadas. Su relación con el universo femenino y el mal es una constante, con personajes buenos que sufren las crueles acciones de los malvados. Mal, contingencia, alteridad y violencia se dan cita en ellos. Resulta por lo tanto imprescindible un estudio del cuento maravilloso visto desde la perspectiva contemporánea en la obra de Espido Freire. Por ello, estudiaremos primeramente el cuento como fuente de inspiración literaria, centrándonos en el aspecto espacio-temporal y, seguidamente, formularemos varias premisas en torno a los personajes femeninos dentro del cuento y la presencia del mal. No pretendemos un análisis en sí mismo del cuento maravilloso sino una aplicación práctica del mismo en los cuentos de Espido Freire.

Así pues, ¿en qué medida los cuentos de hadas se reflejan en la obra de la autora?, ¿guardan alguna similitud los personajes femeninos de Espido Freire con los del cuento?, ¿qué papel ocupa el mal en los cuentos de hadas y cómo se aplica a la narrativa espidiana?, ¿es posible hablar de una influencia del maniqueísmo manifiesto de los cuentos? Nos ocuparemos ahora de responder a estas cuestiones.

---

<sup>781</sup> Este subepígrafe parte de la siguiente referencia bibliográfica: RODRÍGUEZ, Samuel. “Le conte de fées comme catalyseur du mal dans l'œuvre d'Espido Freire”. *Gradiva. Réflexions sur les créations au féminin*. Universidad de Pau, 2015. En línea: [http://gradiva.univ-pau.fr/live/digitalAssets/139/139282\\_Les\\_contes\\_de\\_f\\_es\\_comme\\_catalyseurs\\_du\\_mal.pdf](http://gradiva.univ-pau.fr/live/digitalAssets/139/139282_Les_contes_de_f_es_comme_catalyseurs_du_mal.pdf) (revisado el 5 de mayo de 2016).

<sup>782</sup> Véase RODRÍGUEZ, Samuel. “Reseña sobre *Los malos del cuento* de Espido Freire”. *Iberic@l* 7 (2015): pp. 185-188. En línea <http://iberical.paris-sorbonne.fr/numero-7-printemps-2015-article-15/> (revisado el 5 de mayo de 2016).

### 2.6.1. El cuento maravilloso como recurso literario. Hacia la abstracción espacio-temporal:

Los cuentos de hadas o cuentos maravillosos<sup>783</sup> forman parte del patrimonio literario común de millones de personas que, a lo largo de generaciones, han crecido escuchando o leyendo cuentos de príncipes y princesas, monstruos que intentan desbaratar el orden preestablecido, y finales ejemplarizantes que suelen devolver la paz y castigar a los malvados<sup>784</sup>. En realidad las historias no han cambiado tanto. Las princesas llevan *jeans*, los príncipes chupa de cuero, y no se desplazan en caballos alados sino en coches tuneados o motos de sonido escandaloso.

Los cuentos han sido y son fuente de inspiración literaria de numerosos autores, españoles y extranjeros. *Caperucita roja en Manhattan* (1990) o *La reina de las nieves* (1994) de Carmen Martín Gaité son un buen ejemplo, así como *Wishbone* (1994) de Marion Halligan, *The Orchard* (1994) de Drusilla Modjeska, *The White Garden* (1995) o *The Red Shoes* (1998) de Carmel Bird.

Deberíamos acotar primeramente el término “cuento maravilloso” antes de avanzar en nuestro estudio. Qué mejor que emplear la definición de Espido Freire:

¿Qué es un cuento maravilloso? No se limita a un relato de unos hechos. Es un ambiente, una situación, unos personajes. [...] la mayor parte de los sucesos en esos relatos destaca por su crueldad y su infortunio; en algunos de ellos el final no es feliz, y muchas veces el héroe, o la heroína, no escapa con vida<sup>785</sup>.

A lo largo de este subepígrafe y los dos siguientes vamos a desplegar algunos de los conceptos aquí indicados: el ambiente, los personajes, la crueldad y la muerte. Aquí partiremos del concepto de “ambiente” que nos llevará a los siguientes.

El carácter “irracional, sentimental, sobrenatural, mágico”<sup>786</sup> del cuento forma parte de la atmósfera o ambiente espacio-temporal irreal característica del cuento. Nunca se plantea en un contexto contemporáneo, inmediato: “Describen hechos que tuvieron lugar cuando otras normas regían la realidad. Siempre *hace mucho tiempo*. Se abren y cierran con fórmulas

<sup>783</sup> Existe un amplio debate en torno a las posibles diferencias y semejanzas entre el cuento de hadas y el cuento maravilloso. Siguiendo el uso de la propia Espido Freire, extraído a su vez de Vladimir Propp, consideraremos aquí ambos conceptos como sinónimos (véase PROPP, Vladimir. *Morfología del cuento*. 1928. Madrid: Fundamentos, 1987, pp. 15-30).

<sup>784</sup> Es necesario subrayar que los cuentos de hadas hasta el siglo XVII estuvieron destinados a adultos y no a niños (FRANZ, Marie-Louise von. *La femme dans les contes de fées*. 1972. París: Jacqueline Renard, 1991, p. 20).

<sup>785</sup> FREIRE, Espido. *Primer amor*. Madrid: Temas de Hoy, 2000, pp. 17-18.

<sup>786</sup> *Ibid.*, p. 18.

mágicas”<sup>787</sup>. Este primer concepto es esencial en Espido Freire. Ya vimos que una de las mayores pericias de la autora, corroborado por la crítica, es su creación de atmósferas. Y estas atmósferas se basan, como indicamos, en la atemporalidad y no localización exactas. No importa el tiempo ni el espacio, pues en el fondo la trama concreta es un soporte para alcanzar pensamientos universales. Estamos ante una fantasía próxima a lo alegórico<sup>788</sup> con dos niveles narrativos: el concreto y el conceptual. En el caso de Espido Freire, ya hemos analizado la importancia de la creación de espacios en la construcción de la atmósfera. Estos espacios, salvo excepciones, son imaginarios. No existen referencias espacio temporales en ninguno de los cuentos de *Juegos míos* excepto en “El monstruo de madera”, que alude a un lugar imaginario, Tiselder, dentro de Checoslovaquia, si bien el empleo de un país lejano sin dar ningún tipo de relevancia a su contexto y el propio estilo del cuento señalan la intención de la autora de transportarnos a un espacio igualmente perdido. Lo mismo sucede en *El trabajo os hará libres* donde, como indicamos, los únicos cuentos con espacios precisos son “Ceud mile failte” y “Negocio”. El primero nos sitúa en una isla escocesa próxima a Lochboisdale, el principal pueblo de la isla South Uist de menos de dos mil habitantes en las Hébridas Exteriores. El mundo gaélico está muy presente a través del propio título (“Bienvenidos” en castellano), pero todas estas breves alusiones reales se construyen en aras de la sensación de lejanía, de territorio perdido, en donde la protagonista es incapaz de encontrar referente alguno. Tampoco la alusión a Venecia en “Negocio” aspira al realismo sino más bien al carácter efímero de las cosas, de los espacios, del tiempo que es *per se* pura evanescencia, como un reflejo en el agua. Esta idea viene refrendada por la propia cita que la autora emplea como paratexto al inicio, extraída de las *Meditaciones* de Marco Aurelio que reutiliza en *Soria Moria*. El protagonista, un asesino a sueldo, se enamora en la hermosa y decadente Venecia –ciudad recordatorio de la contingencia– de una joven que ve un instante. Pero, si la vida es un devenir constante, del mismo modo que

<sup>787</sup> *Ibid.*, p. 19. Cursivas en el original.

<sup>788</sup> En cuanto a la literatura fantástica, Tzvetan Todorov considera el cuento de hadas dentro de lo “maravilloso-puro”, donde “les éléments surnaturels ne provoquent aucune réaction particulière ni chez les personnages, ni chez le lecteur implicite. Ce n'est pas une attitude envers les événements rapportés qui caractérise le merveilleux, mais la nature même de ces événements” (TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., p. 61). La alegoría es un género próximo a lo fantástico que Todorov define según dos premisas: “Premièrement, l'allégorie implique l'existence d'au moins deux sens pour les mêmes mots [...]. Deuxièmement, ce double sens est indiqué dans l'œuvre de manière *explicite*: il ne relève pas de l'interprétation (arbitraire ou non) d'un lecteur quelconque” (*ibid.*, p. 68. Cursivas en el original). A su vez, existen varios tipos: alegoría pura, indirecta, “vacilante” (*hésitante* en francés) y anti-alegoría. Todorov cree que los cuentos de Perrault se relacionan con la alegoría pura, donde el sentido primero de las palabras tiende a borrarse, pues el elemento fantástico al final sólo tiene un carácter alegórico, es una metáfora continua con una moraleja final. Como veremos, la obra de Espido Freire se aleja de este principio, pues el sentido alegórico no aparece explicitado. Sin embargo, toda obra literaria tiende a trascender las simples palabras, y en Espido Freire esta intención está más acusada debido, entre otras razones, a la presencia de atmósferas espacio-temporales imprecisas y el uso de leyendas y cuentos de hadas como hipotexto. Se trata más bien, como se ha estudiado, de una exotopía y *grande temporalité*.



resulta inútil enamorarse de lo efímero también lo es emplear referentes inmediatos que, en realidad, no sirven de nada. A lo único a lo que podemos aspirar es, como en Espido Freire, a abordar las categorías de lo humano, que en la autora circulan por el camino del mal.

El cuento maravilloso, tal como hemos visto, al suprimir tiempo y espacio nos remite a un universo de fantasía donde todo parece posible. Y ése es uno de los aspectos más atractivos del cuento para los narradores actuales: la irrupción de lo mágico en la realidad hasta el punto de borrar las fronteras entre ficción y realidad, algo muy característico, como ya estudiamos, en la obra de Espido Freire, y que obedece en el caso de *Irlanda* o *Soria Moria* (un lugar de cuento de hadas) a la necesidad de evasión frente a una realidad opresiva. Carolina Fernández Rodríguez afirma al respecto que “la fusión de realidad y fantasía parece estar siendo vista por muchos como una vía muy propicia para acercarse a la verdad poliédrica del posmodernismo”<sup>789</sup>, idea que entronca con la propia naturaleza fragmentaria de la vida. Por su parte, Andrés Ibáñez ha escrito sobre Espido Freire que “pretende deshacer [...] las fronteras que existen entre literatura *infantil* y la *adulta*, entre la literatura fantástica y *realista*, entre la literatura *experimental* y la de entretenimiento”<sup>790</sup>.

Otro aspecto relevante que contribuye a la creación de una atmósfera perfectamente determinada es el valor del símbolo, y más concretamente de los números. Vladimir Propp, el gran teórico del cuento maravilloso, señala el fenómeno de la triplicación como una constante en el cuento maravilloso:

Algunos detalles particulares de carácter atributivo pueden ser triples (las tres cabezas del dragón), lo mismo que ciertas funciones, parejas de funciones (persecución-socorro), grupos de funciones, o secuencias enteras. La repetición puede ser igual (tres tareas, tres años de servicio) o producir un aumento (la tercera puede ser la más difícil, el tercer combate el más terrible) o tener dos veces un resultado negativo y la tercera positivo<sup>791</sup>.

También destaca la importancia del número siete, con esquemas de siete personajes<sup>792</sup> que vincula con la religión y las creencias más remotas<sup>793</sup>. El tres, entre otras simbologías, es el número que representa la Trinidad de Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo. En Espido Freire el tres

<sup>789</sup> FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Cristina. “El cuento de hadas como germen de la novela finisecular: Red Shoes (1998) y La reina de las nieves (1994)”. *El cuento en la década de los noventa*. Eds. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajos. Madrid: Visor Libros, 2001, p. 211.

<sup>790</sup> IBÁÑEZ, Andrés. “Voces en el espejo”, *ABC Cultural*, 13-03-1999, p. 13. Cursivas en el original. Es evidente esta afirmación en su novela juvenil *La última batalla de Vincavec el bandido*.

<sup>791</sup> PROPP, Vladimir. *Morfología del cuento*, op. cit., p. 84.

<sup>792</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>793</sup> “Es bastante posible que exista un vínculo, regido por leyes, entre las formas arcaicas de la cultura y la religión por un lado y entre la religión y los cuentos por otro. Una cultura muere, una religión muere y su contenido se transforma en cuento” (*ibid.*, p. 123).

tiene un papel relevante, en clara alusión al cuento: “En los cuentos, siempre había tres pruebas, tres prendas, tres peligros, tres castigos. Tres adivinanzas, tres historias”<sup>794</sup>. El siete, como veremos en *Diabulus in musica*, es más ambiguo. Representa la perfección. En siete días creó Dios los cielos y la tierra y es en el séptimo día cuando hay que descansar, en memoria de la obra creadora. Pero también son siete los demonios expulsados de Magdalena, siete las plagas y siete las trompetas del Apocalipsis. Son siete las notas de la teoría musical en torno al *diabulus in musica* por donde se cuela el diablo a través de la disonancia de la séptima nota. Siete son también los relatos que componen *El tiempo huye. Cuentos malvados* está organizado siguiendo un plan simbólico-numérico. Contiene siete secciones con trece cuentos cada una, exceptuando la tercera y cuarta sección, que poseen diecisiete. El trece está asociado tradicionalmente al infausto de mal agüero, como nos recuerda la malvada hada número trece no invitada a la fiesta por el nacimiento de Bella Durmiente. Espido Freire deseaba publicar también *El trabajo os hará libre* incluyendo trece cuentos pero, por razones editoriales, se añadió un cuento más.

Además de la influencia de aspectos generales del cuento de hadas, en Espido Freire encontramos numerosas reinterpretaciones directas de cuentos maravillosos. Cuentos como “La Sirenita”, “La bella durmiente”, “El porquerizo”, “El sastre”, “El soldadito de plomo”, “La princesa y el guisante”, “La ratita presumida” o “Peter Pan” recorren su obra de manera explícita o implícita. El tratamiento de los personajes, de los que la autora retiene fundamentalmente los femeninos, y la omnipresencia de la crueldad y la muerte, nos remiten de nuevo a su definición del cuento maravilloso, donde todos los elementos apuntan al mal. De ahí que pasemos ahora a analizar los personajes femeninos y, a continuación, el mal.

### **2.6.2. Los personajes femeninos y el cuento maravilloso:**

Vladimir Propp, señala a propósito de los personajes que “en el estudio del cuento, la única pregunta importante es saber *qué* hacen los personajes; *quién* hace algo y cómo lo hace son preguntas que sólo se plantean accesoriamente”<sup>795</sup>. Esto es así porque “encontramos valores constantes y valores variables. Lo que cambia, son los nombres (y al mismo tiempo los atributos) de los personajes; lo que no cambia son sus acciones, o sus funciones. [...] el cuento atribuye a menudo las mismas acciones a personajes diferentes”<sup>796</sup>, es decir, lo trascendental no

<sup>794</sup> FREIRE, Espido. *Melocotones helados*, op. cit., p. 221.

<sup>795</sup> PROPP, Vladimir. *Morfología del cuento*, op. cit., p. 32. Cursivas en el original.

<sup>796</sup> *Ibid.* Marie-Louise von Franz sostiene a este respecto que los cuentos no presentan un estudio psicológico de personajes sino que son arquetipos o, en palabras de Lévy-Bruhl, “representaciones colectivas” (cit. en FRANZ, Marie-Louise von. *La femme dans les contes de fées*, op. cit., p. 30).

son los personajes sino las categorías superiores a las que están supeditados por medio de su respectiva función, que es “la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga”<sup>797</sup>. Estas funciones se repiten constantemente, entre las que sobresalen el “alejamiento”<sup>798</sup> del personaje respecto a su lugar de origen, una “prohibición”<sup>799</sup> y su “transgresión”<sup>800</sup>, el “engaño” y la “fechoría”<sup>801</sup> a la que es sometido por parte del malvado, un “principio de acción contraria”<sup>802</sup> en el que un héroe acude en su ayuda, el héroe pasa una “prueba”<sup>803</sup> que le otorga la “recepción de un objeto mágico”<sup>804</sup> y tras un “combate”<sup>805</sup> contra el malvado y otras peripecias, se produce el “descubrimiento”<sup>806</sup> de la verdadera identidad del malvado y su “castigo”<sup>807</sup>. Finalmente, el héroe obtiene como recompensa el “matrimonio”<sup>808</sup> con una hermosa princesa, que puede ser a su vez el personaje al que salvó.

Los personajes femeninos tienen, por tanto, la función de víctimas de fechorías y, una vez rescatadas, de recompensa del héroe. Las niñas aprenden así que si viven de manera abnegada podrán recibir en compensación, en el mejor de los casos, un apuesto príncipe:

La fillette apprend qu'en consentant aux plus profondes démissions elle deviendra toute-puissante: elle se complaît à un masochisme qui lui promet de suprêmes conquêtes. Sainte Blandine, blanche et sanglante entre les griffes des lions, Blanche Neige gisant comme une morte dans un cercueil de verre, la Belle endormie<sup>809</sup>.

¿Hasta qué punto esto es así en los personajes femeninos de Espido Freire? Ya hemos visto que muchos viven sometidos a una fuerte opresión que los atormenta. Las mujeres son conscientes de su debilidad social dentro de una red de relaciones e instituciones marcadas por la dominación masculina. Bárbara así lo afirma en “Sinfonía” (*Juegos míos*): “Somos las mujeres las más infelices, ¿sabes?, criaturas al acecho de sus héroes, hilos tendidos entre la

<sup>797</sup> PROPP, Vladimir. *Morfología del cuento*, op. cit., p. 33.

<sup>798</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>799</sup> *Ibid.*

<sup>800</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>801</sup> *Ibid.*, pp. 41-46.

<sup>802</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>803</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>804</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>805</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>806</sup> *Ibid.*, p. 71. Nótese la semejanza con la anagnórisis en la tragedia (ARISTÓTELES. *El arte poética*, op. cit., p. 47).

<sup>807</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>808</sup> *Ibid.*

<sup>809</sup> BEAUVOIR, Simone. *Le deuxième sexe. L'expérience vécue*, op. cit., p. 39. Véase el caso de la protagonista de “La joven sin manos” de los hermanos Grimm. Sufrir en el hogar paterno y también cuando se casa y, en definitiva, siempre. Al final obtiene la felicidad tras increíbles sufrimientos que vive con paciencia, estoicismo y espiritualidad religiosa.

familia”<sup>810</sup>. La mujer está por lo tanto sometida a la presión social y familiar de buscar a un héroe que la proteja frente a los “malvados” y la dote de una identidad que, por sí misma, cree no tener, como le sucede a la protagonista de *Diabulus in musica*: “Lo más que pedí al mundo era un hombre que no me hiriera ni me fuera infiel. Que me aportara sentido, que me diera un nombre”<sup>811</sup>. Pero no lo logra. No consigue un nombre. Ni su primer héroe, Mikel, ni el segundo, Christopher Random, llegan a darle la protección que necesita, precisamente porque ellos mismos son seres inseguros, incapaces de cuidarse a sí mismos, por ello Mikel pone fin a su vida y Christopher se limita a imitar la de los demás. Ella sucumbe a las garras de su héroe convertido en verdugo<sup>812</sup>. Como Ariel, entrega su voz a cambio de encontrar la paz<sup>813</sup>. Como la Sirenita, tampoco halla la redención en el hombre. Este cuento de Andersen es uno de los favoritos de Espido Freire y a partir de él comenzó *Primer amor*. La Sirenita es una de las hijas del Rey del mar. Al cumplir los quince años le permiten salir a la superficie y descubrir el universo terrestre. Encuentra entonces a un príncipe víctima de un naufragio al que salva y del que se enamora hasta el punto de querer abandonar su reino marino. Gracias a una pócima mágica consigue dos piernas, pero pierde su maravillosa voz. Además, si no logra casarse con el príncipe, su corazón se romperá a la mañana siguiente y se convertirá en espuma de mar. La Sirenita se dirige hasta el príncipe, pero cuando camina es como si cientos de cuchillos le atravesaran el cuerpo. Él la encuentra hermosa y baila con ella, pero desgraciadamente ha encontrado a otra princesa, con la que se casa. La Sirenita está desesperada, ha perdido a su amor y sabe que morirá. Entonces sus hermanas le ofrecen un puñal: si mata a la pareja y deja correr la sangre recuperará su forma de sirena y regresará junto a los suyos. Pero la Sirenita no tiene valor para asesinar a su amado, y muere. A cambio, obtiene un alma inmortal<sup>814</sup>.

La protagonista pierde todo por el hombre del que se enamora tras un encuentro fugaz. Aquí ella es la que libera al príncipe, pero él la rechaza y, pese tener la oportunidad de vengarse, no lo hace. Su inacción es su condena. No se rebela contra el opresor. Tiene un final trágico con aparente redención a través del alma inmortal, pero eso hoy en día sirve de poco...<sup>815</sup> La Sirenita

---

<sup>810</sup> FREIRE, Espido. *Juegos míos, op. cit.*, p. 136. Recuerda la frase de Medea: “De todo lo que tiene vida y pensamiento, nosotras las mujeres somos el más desgraciado”, seguida de un auténtico discurso contra la dominación masculina (EURÍPIDES. *Medea*. Madrid: Club Internacional del Libro, 1984, p. 52).

<sup>811</sup> FREIRE, Espido. *Diabulus in musica, op. cit.*, p. 149.

<sup>812</sup> Ya hemos visto que “les dominés contribuent, souvent à leur insu, parfois contre leur gré, à leur propre domination en acceptant tacitement les limites imposées” (BOURDIEU, Pierre. *La domination masculine, op. cit.*, p. 60). Esto se refleja en estudios contemporáneos de la mujer que afirma preferir a hombres mayores en edad y estatura a ellas ya que, como afirma Michel Bozon, “accepter une inversion des apparences [...] c'est donner à penser que c'est la femme qui domine, ce qui (paradoxalement) l'abaisse socialement: elle se sent diminuée avec un homme diminué” (cit. en *ibid.*, p. 56).

<sup>813</sup> FREIRE, Espido. *Diabulus in musica, op. cit.*, p. 95.

<sup>814</sup> ANDERSEN, Hans Christian. *Cuentos completos*. Vol. I. Madrid: Anaya, 1989, pp. 130-147.

<sup>815</sup> Como explica el diablo a Leverkühn en *Doctor Faustus*: “Un alma inmortal. ¿Para qué? ¿Qué insensato deseo! Es mucho más tranquilizador el saber que después de la muerte será uno la espuma del mar, como la pequeña

podría ser en la actualidad cualquier adolescente protegida del exterior por sus padres pero que, al descubrir por primera vez el mundo, la fiesta, los chicos, se enamora del primero que pasa, pero éste resulta ser un chulo de cuidado... deja de ser la jovencita responsable de antes y abandona a su familia y amigos haciendo suyo el universo de su amado. Juegan, el chico se lo pasa bien, pero, poco después, él se desinteresa. Para entonces ella, que ya no tiene nada suyo, no se siente con fuerzas ni ánimos para volver a su entorno original y sigue amando al chico que la abandonó. Su corazón está definitivamente roto.

Bella Durmiente es otro ejemplo de víctima romántica a la espera del héroe que la despierte del horrible hechizo del hada malvada. Esa espera se revela infructuosa en Espido Freire en “Sin hada”.

Bella Durmiente continúa su espera. Sueña: en los cien años durante los cuales ha dormido, no ha dejado de soñar un solo instante con el momento en el que el príncipe la despertará con un beso, pero los cien años se han cumplido, y nada presagia que el día de hoy será distinto al de mañana<sup>816</sup>.

Es una metáfora tal vez –como ya poetizó Leopoldo María Panero– de la ilusión inútil de la mujer que espera la redención en el hombre. También intuimos la figura de Bella Durmiente en “Herencia” (*El trabajo os hará libres*), donde una mujer vive entre lámparas y espejos la llegada de su amante, pero éste no vuelve, y ella despierta y tiene ochenta y seis años. Consideramos que la fragilidad de éstos y otros personajes en Espido Freire obedece a los mismos patrones que en el cuento maravilloso. Sin embargo, en Espido Freire el príncipe azul, en un proceso inverso, se transforma en rana. No existen los héroes.

En esta línea, la reinterpretación espidiana del cuento maravilloso se plantea como una reflexión –y en algunos casos rebelión– de la autora sobre las imposiciones amorosas que el cuento ha otorgado a la mujer, fundamentalmente su papel pasivo y sumiso. Así, afirma que

Si Cenicienta se reduce al color azul, Bella a la princesita amarilla y la Durmiente al rosa, si se sigue haciendo hincapié en el príncipe azul y se centra en el cuento de una historia de amor, a las niñas no sólo se les priva de armas para superar la frustración: se les inculca otra idea falsa, la del amor garantizado, ideal, vitalicio<sup>817</sup>.

---

tenía derecho a serlo por su naturaleza. Una verdadera ondina, en los peldaños marmóreos de su palacio habría seducido a aquel príncipe de cráneo vacío, incapaz de apreciarla, y que ante sus ojos se casa con otra. Lo habría anegado tiernamente, en lugar de unir a su destino a aquel bobalicón, como ella lo hace” (MANN, Thomas. *La muerte en Venecia, La montaña mágica, Doctor Faustus*, op. cit., p. 1376).

<sup>816</sup> FREIRE, Espido. *El trabajo os hará libres*, op. cit., p. 61.

<sup>817</sup> FREIRE, Espido. *Los malos del cuento*, op. cit., pp. 17-18.

Aboga, pues, por la desaparición del “concepto de *caza y conquista* en el plano amoroso, los términos en los que se da por supuesto que una voluntad ha de ceder ante otra más fuerte, que una personalidad ha de ser doblegada, que es preciso vencer una batalla para conseguir el amor del otro”<sup>818</sup>. El matrimonio es la culminación de todo ese proceso de “caza y conquista” donde la mujer se convierte en recompensa del héroe sin ser consultada, en unas relaciones donde se asume un rol activo (el hombre) y pasivo (la mujer). Las redes familiares tejen desde la adolescencia los hilos matrimoniales con los que unir familias y poderes, como vemos en *Soria Moria* o *La flor del norte*<sup>819</sup>.

Desde esta perspectiva la autora justifica la necesidad de una revisión de los cuentos.

Quién sabe si no hemos de crear nuevos cuentos, historias en las que los finales felices sean distintos: quizás la Bella Durmiente fuera feliz en su letargo, sin pesadillas ni responsabilidades; quizás al príncipe le hizo maldita la gracia de abandonar sus torneos y su caza de altanería para besar a una niña a la que no conocía. Tal vez hubiera sido mejor para ellos dejar las cosas como estaban<sup>820</sup>.

Espido Freire acude así a una “tradicón desmitificadora”<sup>821</sup> pues, como le sucede también a Carmen Martín Gaité, Ana María Matute o Esther Tusquets, “are actively engaged in unmasking the magic spells of fairy tales, often by distorting its pre-established forms”<sup>822</sup>. Los cuentos maravillosos no son, por tanto, un modelo perfecto a partir del cual aprender a relacionarnos. No son los cuentos idílicos que las superproducciones edulcoradas para niños nos han hecho creer.

---

<sup>818</sup> FREIRE, Espido. *Primer amor, op. cit.*, p. 188. Cursivas en el original. Tal vez, “le but ultime que nous proposons les contes correspond à ce que Jung a nommé l'individuation, cette réalisation de la totalité psychique, union des deux principes, masculin et féminin. On sait que, pour Jung, le chemin vers l'inconscient et la réalisation passe, chez l'homme par l'anima/femme et, chez la femme, par l'animus/homme, pour aboutir à la réalisation du Soi qui, lui, se situe au-delà des paires d'opposés, dans l'Un” (FRANZ, Marie-Louise von. *La femme dans les contes de fées, op. cit.*, p. 148). El *anima* se corresponde con la parte femenina en el hombre y el *animus* con la parte masculina en la mujer. Podríamos aplicar esta unión de opuestos en el “Uno” a nuestra propia teoría acerca de la síntesis contradictoria que es el ser humano.

<sup>819</sup> Bourdieu encuadra esta situación dentro de la “économie des biens symboliques” donde se aprecia una disimetría “*du sujet et de l'objet, de l'agent et de l'instrument*, qui s'instaure entre l'homme et la femme sur le terrain des échanges symboliques, des rapports de production et de reproduction du capital symbolique, dont le dispositif central est le marché matrimonial, et qui sont au fondement de tout l'ordre social: les femmes ne peuvent y apparaître qu'en tant qu'objets ou, mieux, en tant que symboles dont le sens est constitué en dehors d'elles et dont la fonction est de contribuer à la perpétuation ou à l'augmentation du capital symbolique détenu par les hommes” (BOURDIEU, Pierre. *La domination masculine, op. cit.*, p. 65. Cursivas en el original).

<sup>820</sup> FREIRE, Espido. *Primer amor, op. cit.*, p. 188.

<sup>821</sup> ALBORG, Concha. “Espido Freire: (re)Lectura y (sub)Versión de los cuentos de hadas”. *La pluralidad narrativa. Escritores españoles contemporáneos (1984-2004)*. Eds. Ángeles Encinar Félix y Kathleen Gleen. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005, p. 243.

<sup>822</sup> SOLIÑO, María Elena. *Women and Children First: Spanish Women Writers the Fairy Tale Tradition*. Potomac: Scripta Humanistica, 2002, p. 208.

Nótese un hecho que se desprende de los cuentos vistos hasta ahora, y es que los personajes “reciben nombres genéricos o descriptivos (Bella, Cenicienta, Blancanieves, Rojaflor). En los cuentos de hadas prima la acción sobre los personajes”<sup>823</sup>. Esto entronca con las premisas aportadas por Propp. Los personajes son el vehículo a través del cual se establecen valores morales, que aspiran a universales. Sus funciones van encaminadas hacia el cumplimiento de categorías superiores: la amistad, el amor, el esfuerzo... Espido Freire tampoco da nombre a algunos personajes femeninos. Ya indicamos que la omisión del nombre respondía a la vulnerabilidad de un personaje pero también a su universalidad. Incluso cuando tienen nombres propios, éstos a veces son tan extraños (de origen alemán, inglés, celta o simplemente inventados) que nos remiten también a personajes más allá de lo inmediato. Es exactamente lo que ocurría con la concepción espacio-temporal abstracta que estudiamos en el anterior apartado. Lo importante no son los personajes concretos, sino lo que representan. No la anécdota, sino la categoría. Y esto nos lleva hasta la universalidad borgiana:

para los hombres de la Edad Media lo sustantivo no eran los hombres sino la humanidad, no los individuos sino la especie, no las especies sino el género, no los géneros sino Dios. De tales conceptos [...] ha procedido, a mi entender, la literatura alegórica. Ésta es fábula de abstracciones, como la novela lo es de individuos. Las abstracciones están personificadas; por eso, en toda alegoría hay algo de novelístico. Los individuos que los novelistas proponen aspiran a genéricos [...]; en las novelas hay algo de alegórico<sup>824</sup>.

El cuento maravilloso, como hemos dicho, se acerca a la alegoría de personajes-símbolos. Es éste otro aspecto en común entre Espido Freire y el cuento maravilloso. No es de extrañar la predilección de Espido Freire por el cuento, pues es este género el que permite la mayor abstracción posible. Por otra parte, sus novelas tienen una influencia más que notable del cuento alegórico, precisamente por su intento de alcanzar la abstracción, el pensamiento puro.

Finalmente, debemos señalar otro aspecto esencial en el cuento maravilloso que se desprende de las funciones atribuidas por Propp: la presencia de personajes opuestos irreconciliables. Espido Freire así lo ha considerado también: “los caracteres son planos: buenos o malos, sin evolución psicológica”<sup>825</sup>, es decir, los personajes del cuento maravilloso son profundamente maniqueos. Las madrastras, las brujas, los ogros y los lobos atacan ferozmente a jovencitas inocentes que jamás se han planteado hacer el mal. La función de “castigo” dentro

---

<sup>823</sup> FREIRE, Espido. *Primer amor, op. cit.* p. 18.

<sup>824</sup> BORGES, Jorge Luis. *Nueva antología personal, op. cit.*, p. 269. Se trata de su artículo “De las alegorías a las novelas”:

<sup>825</sup> FREIRE, Espido. *Primer amor, op. cit.*, p. 18.

del cuento permite devolver el orden perturbado por los malvados. Pero todos sabemos que la realidad no es ésa. En nuestro mundo, los malos pueden ser siempre malos sin recibir castigo alguno. Pero los buenos... los buenos no son tan buenos. Ya hemos desplegado las diferentes tipologías de personajes femeninos, de los cuales se desprende su profunda ambigüedad. Hay supuestos buenos que, al final, si se les presiona lo suficiente, llegan a ser malos (mujeres víctima-verdugo), pero también mujeres fatales que se revelan vulgares (mujeres pseudofatales). Siempre con matices, en el extremo de esta clasificación flexible estaría la mujer frágil, heredera de los cuentos de hadas, que espera a un príncipe que la salve de las garras del dragón... pero el príncipe nunca viene. Y, finalmente, las brujas, madrastras y seres despiadados que representan las mujeres malvadas. Como en los cuentos de hadas, las malvadas se disfrazan y engañan a la víctima como la bruja de Blancanieves transformada en viejita. No obstante también las brujas, las malvadas, tienen su función:

le rôle prépondérant que les contes attribuent à la sorcière traduit le refus dans nos sociétés, du principe féminin rendu, par là même, négatif. Gardienne du seuil, la sorcière incarne la peur de la vie et de son mystère, la crainte de l'inconscient qu'il faut consentir à affronter pour entrer dans l'aventure intérieure<sup>826</sup>.

Propp señala que al final el héroe descubre la identidad del malvado, un dragón repugnante que escupe fuego. Bárbara o Loredana son delicadas, frágiles. Cuando las víctimas descubren su profunda maldad ya es tarde. Por tanto, en Espido Freire las mujeres auténticamente malvadas no tienen forma de monstruo. El monstruo, como la auténtica belleza, está en el interior<sup>827</sup>.

Bajo este panorama, resulta imposible establecer moralejas. La narrativa de Espido Freire no tienen ninguna pretensión moralizante. El mal, como en la vida real, muchas veces gana. Sus relatos son un espejo de la propia naturaleza humana, en la que el lector puede verse reflejado –su bondad, compasión, egoísmo, orgullo, odio, deseo, venganza–. Es él quien debe reflexionar y extraer su propia enseñanza.

Precisamente es el mal, tan característico del cuento, lo que estudiaremos a continuación.

---

<sup>826</sup> FRANZ, Marie-Louise von. *La femme dans les contes de fées*, op. cit., p. 148.

<sup>827</sup> Habría que resaltar también la importancia que los cuentos otorgan a la belleza. Ésta se encuentra en el interior, sí, pero a los personajes femeninos se les exige también la exterior. Incluso si en algún momento han de humillarse como pobres (“Piel de asno”, “La cenicienta”) siempre terminan como hermosas princesas.



### 2.6.3. El cuento maravilloso como catalizador del mal:

Hemos definido ya el ambiente o situación y los personajes del cuento maravilloso, elementos que baraja Espido Freire en su personal definición del cuento maravilloso. Aunque hemos aludido a ellos anteriormente, nos quedan aún por estudiar la “crueldad” y el “infortunio”, es decir, el mal que se cuele entre los relatos. Los finales también, dice Espido Freire, muchas veces son tristes.

Las superproducciones cinematográficas y las colecciones actuales de cuentos muchas veces censuran la tragedia que se vive en los cuentos de hadas. Les cuentan a los niños que la Sirenita logra finalmente a su amado, pero la verdad es que los sueños no siempre se cumplen pese a dejarnos atravesar por afilados cuchillos, y el de la Sirenita es uno de ellos.

La labor de los mitos y de los cuentos de hadas era, precisamente, la de reflejar el mayor número posible de situaciones reales en las que los niños y mayores pudieran encontrarse, e insuflarles ánimo, valor y soluciones para enfrentarse a ellas. Con la progresiva dulcificación de los cuentos, muchos de esos mensajes se han perdido<sup>828</sup>.

Y es que “la dulcificación de los cuentos de hadas ha sido una pérdida grande. Con la excusa de proteger a los niños de la muerte o la violencia, se les priva del conocimiento y de la manera de defenderse”<sup>829</sup>. Los cuentos son una especie de vacuna que introduce pequeñas dosis de veneno que permite a nuestro organismo crear defensas para combatir al auténtico enemigo llegado el momento. Es lo que Espido Freire pretende a través de su ensayo *Los malos del cuento*.

Así pues, en su narrativa encontramos dos maneras diferentes de abordar el mal a través del cuento. Una es la directa, donde se toma un cuento maravilloso pero en clave malvada, y otra es el relato de trama aparentemente nueva, pero donde subyace como hipotexto el cuento de hadas.

Entre los primeros, cabe destacar la sección “Los cuentos” en *Cuentos malvados*, donde reencontramos cuentos de la infancia pero con una reinterpretación sorprendente. La Sirenita encuentra al fin su venganza:

Medio ahogado, vio cómo una sirena nadaba hacia él, y tendió sus manos hacia ella. La sirena no se acercó más. Con su hermoso rostro sereno contempló cómo el príncipe se hundía

---

<sup>828</sup> FREIRE, Espido. *Los malos del cuento*, op. cit., p. 14.

<sup>829</sup> *Ibid.*, p. 18.

lentamente. Cuando dejó de respirar, ella se aburrió, y abandonó el lugar, envuelta en un remolino de agua<sup>830</sup>.

Aquí se convierte, de repente, en una mujer malvada, cruel, de ojos líquidos... como Bárbara en “Sinfonía” (*Juegos míos*). La víctima se convierte en verdugo en nuestro imaginario literario. En otros muchos casos, cuando el final del cuento maravilloso es feliz, la autora decide caprichosamente condenar a sus princesas a una vida desgraciada: “El día había sido caluroso, y ella tenía los pies hinchados. Llorosa e impotente, vio cómo el príncipe dejaba la casa y se desposaba con una criada llena de mugre. Demasiado tarde recordó el otro zapatito que aún guardaba, y del cual no volvió a hablar jamás”<sup>831</sup>. Se trata de una clara referencia a “La Cenicienta”, pero su final es bien distinto. Como vimos, este cuento refleja la importancia en Espido Freire de las opciones alternativas a una realidad pero que no llegan a suceder. ¿Y si las cosas hubieran sido de otro modo?, ¿y si se produjera una usurpación de la identidad?, ¿y si los cuentos, la vida, no fueran como en realidad nos han contado? A la crueldad se une el infortunio. También hallamos un final alternativo en el siguiente cuento:

Durante trece años durmió en la misma cama, y despertó dolorida y molesta cada mañana, pero la reina parecía tan estricta que no se atrevió a quejarse. Cuando murió, la vieja reina escamoteó el guisante, y promulgó ostentosamente que aquella mujer no era una princesa<sup>832</sup>.

Se trata del cuento “La princesa y el guisante”. Una joven princesa pide auxilio tras un naufragio en la corte de un apuesto príncipe casadero. Su madre, la Reina, busca candidatas, y las somete a pruebas. A nuestra princesa le hace dormir sobre decenas de colchones bajo los cuales coloca un guisante. Si es una auténtica princesa, deberá descubrirlo. La reina le pregunta al día siguiente si durmió bien, y ella asegura que sintió tenazas en su espalda. La reina supo entonces que ella, y sólo ella, sería la candidata. Pero ¿y si la reina no le preguntara?, ¿y si la princesa fuera tan educada que mintiera y dijera que descansaba? Trece años de sufrimiento para nada.

Ya estudiamos la importancia del mal que se adivina en lo cotidiano pero no llega a manifestarse debido a la “contención frágil de lo social”. Sus cuentos se encargan, pues, de manifestarla. Pese a la apariencia irreal de muchos de sus cuentos y de su propia obra, en verdad son un espejo, ya lo hemos dicho, del profundo mal que anida en el ser humano.

<sup>830</sup> FREIRE, Espido. *Cuentos malvados*, op. cit., p. 99.

<sup>831</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>832</sup> *Ibid.*, p. 100.

En “La princesa y el guisante” la reina cumple la función de malvada, de suegra cruel que intenta destrozarse la vida de la princesa, como en “La Bella Durmiente”<sup>833</sup>. La protagonista de *Diabulus in musica* ve así a una antigua amante de Chris: “La imaginaba como madrastra de cuento que tramaba el mal para la joven princesa, medio celosa, medio enamorada del pretendiente. Sus engaños, el hechizo que había hecho caer sobre mi amado, lo habían desviado de mí, pero al fin, como siempre, el bien prevalecía”<sup>834</sup>. Ese mismo papel lo puede adoptar la madrastra en “La Cenicienta” pues los personajes son, como indica Propp, intercambiables. Los malos no siempre están en la calle:

En muchos de los cuentos de hadas más queridos por las niñas, la heroína no ha de enfrentarse a un lobo o a un monstruo. El enemigo se encuentra dentro de su propia familia, y es otra mujer, una adversaria formidable que la odia o la envidia, y que hará todo lo posible por acabar con la felicidad de la jovencita<sup>835</sup>.

El cuento maravilloso como hipotexto aparece en numerosos relatos de la autora. Ya hemos citado “Herencia” (*El trabajo os hará libres*), donde subyace el cuento “La Bella Durmiente”. En “Soldaditos” (*Juegos míos*) la autora narra la historia de amores imposibles. La adolescente Gracia está enamorada de Martín, un dentista de sentimientos ocultos, homosexual. Daniel, el asistente adolescente de Martín, está enamorado de Gracia. El joven Fran, su hermano, esconde con pudor su amor puro e imposible hacia Daniel. Finalmente, Martín abusa sexualmente de Daniel. Se trata de una red de amores trágicamente tejidos, donde la autora enfatiza el amor homosexual de Fran, cuyo vínculo con Daniel se limita, para su desgracia, a su pasión común por los soldaditos y por la función de celestina respecto a Gracia que Daniel le encomienda a Fran. “El soldadito de plomo” es el cuento de referencia aquí. Como Fran, el soldadito de plomo es diferente a los demás, en este caso porque sólo tiene una pierna. Se enamora de otra figurita, una bailarina, pero se ve impedido a confesar su amor debido a numerosas peripecias. Termina en una sartén, pero la bailarina cae por accidente, y ambos se fusionan para siempre. El final, y de hecho toda la historia, es trágica. Como en “La Sirenita”, se desliza pese a todo la esperanza, pues muere al menos junto a su amada. En Espido Freire no

<sup>833</sup> Una prueba más de la edulcoración contemporánea de los cuentos de hadas es el desconocimiento general de la segunda parte de “La Bella Durmiente”, escrita por Perrault en 1696. Aquí, después de casarse con el príncipe que la despertó de su sueño, se enfrenta a su suegra, una ogresa que pretende comerse a sus dos nietos y a la princesa. Consiguen engañarla, y cuando vuelve el Príncipe de un largo viaje, ordena ajusticiarla, devolviendo así la felicidad. Se infiere también de esta historia la ausencia del hombre, que vive ajeno a los problemas domésticos familiares. Sin embargo, es él, el cabeza de familia incuestionable, el “héroe”, el que pone fin al problema.

<sup>834</sup> FREIRE, Espido. *Diabulus in musica*, op. cit., p. 149. No obstante, como la propia autora ha afirmado en *Primer amor y Los malos del cuento*, no siempre prevalece el bien en el cuento maravilloso.

<sup>835</sup> FREIRE, Espido. *Los malos del cuento*, op. cit., p. 73.

habrá remisión alguna. Hay amores que serán siempre imposibles. Crueldad e infortunio se dan cita aquí.

De manera más sutil vemos la influencia de cuentos como “El sastre” en algunos de sus relatos como “La escalera”, “Sinfonía” (ambos en *Juegos míos*) o el personaje de Loredana y el mundo de hadas de “Feigenbaum”<sup>836</sup> en *Donde siempre es octubre* y Blanca en *Melocotones helados*, pues, como la princesa del cuento, rechazan a sus pretendientes a los que someten a duras pruebas, algunas mortales<sup>837</sup>.

La crueldad es, por tanto, el aspecto más importante en la reinterpretación de los cuentos de Espido Freire. Y esto no es casualidad. Propp afirma que, de entre las treinta y una funciones que configuran el cuento maravilloso, la única imprescindible es, precisamente, la fechoría<sup>838</sup>, el mal. No hay cuento –como tampoco hay vida– sin malvados, sin crueldad e infortunio.

No obstante, ya hemos indicado los personajes de Espido Freire no son maniqueos, en absoluto. Su apariencia dulce o malvada puede revelarse poco después una trampa. Pero la maldad, como en los cuentos maravillosos, es necesaria<sup>839</sup>. Es la ley del contraste. No existe el bien sin el mal. No existe el mal sin el bien. Espido Freire no desea resolver conflictos. Quiere crearlos.

Las novelas –que a continuación analizaremos– y los cuentos de Espido Freire son urnas de cristal cautivadoras, indescifrables. Como la Reina de las Nieves, se aproximan seductoramente y atrapan al lector. Son obras de orfebrería abiertas al mal. Sin embargo, aquí las niñas no vienen con zapatitos rojos a salvarnos del maleficio, sino que nos encierran en un laberinto imposible, oscuro, eterno.

---

<sup>836</sup> Moira Cannon le cuenta a Eldar Barclay: “En el comienzo de los tiempos, el mundo de los hombres y de las hadas se encontraba unido de forma inseparable. Las hadas abundaban; hadas azules, blancas, hadas negras que tejían y cuidaban de animales extraños, que atraían la suerte o las desgracias sobre los hijos ingratos o bendecían los natalicios con dones maravillosos” (FREIRE, Espido. *Donde siempre es octubre*, op. cit., pp. 52-53).

<sup>837</sup> Véase el curioso caso de la joven de “El Rey pico de tordo”. Ella rechaza a todos sus pretendientes y, finalmente, es castigada por el padre, que la casa con el primer mendigo que encuentra. Pero este mendigo resulta ser el príncipe barba de Tordo disfrazado, que previamente ella rechazó. Éste la humilla para que pierda su orgullo, hasta que la envía como sirvienta a la corte vecina donde vive un príncipe (en realidad él mismo). Una vez sometida se le acerca y le revela su identidad.

<sup>838</sup> PROPP, Vladimir. *Morfología del cuento*, op. cit., p. 118.

<sup>839</sup> La novela juvenil *La última batalla de Vincavec el bandido* es un ejemplo evidente de las fronteras difusas de la maldad. Lidia escribe cuentos para la revista de su instituto donde el protagonista, Vincavec, y el resto de sus amigos, luchan contra el malvado Eric de Arisaig y sus secuaces. Pero al final los malos se alían con los buenos para derrotar a un malvado impostor. Los malos cumplen la función de mantener en alerta a los buenos sobre la importancia del orden. La maldad es, por tanto, necesaria. En esta novela también se cuestiona de manera explícita el papel de las mujeres en los cuentos y la predestinación amorosa que obliga al héroe, Vincavec, a casarse con la joven salvada, Cordelia. También aparecen cuestiones sexuales (homosexualidad e incluso sadomasoquismo) pero siempre de manera velada o sutilmente humorística. *La última batalla de Vincavec el bandido* parte del cuento tradicional pero lo trasciende, cuestionando todos sus moldes.

\* \* \* \*

El universo literario espidiano se ofrece como un catalizador del mal, ese mal que celosamente nos esforzamos en proyectar en el *otro*, pero que en realidad es una substancia universal con entidad propia, construida a través de la alteridad y la violencia simbólica que puede conducir a la rebelión de los personajes (femeninos), participando también ellos del mal, en ocasiones más allá de lo simbólico. Del mismo modo que la altura, la intensidad, la duración y el timbre se combinan en música creando un complejo tejido sonoro, en literatura, y de manera especial en la narrativa de Espido Freire, las armas son las palabras –los temas, las tramas y el tratamiento del tiempo, la perspectiva, la atmósfera, las estructuras formales y el estilo– enredadas en la sinfonía laberíntica que seduce y atrapa al lector.

Somos un pueblo de orden, civilizado. Y, sin embargo, es curioso que, como la tragedia griega, sea en épocas de progreso cuando explotemos el mal. O tal vez no. Tal vez lo hemos hecho siempre. Nietzsche afirma que “la muerte de la tragedia fue también la muerte del mito”<sup>840</sup>. Pues bien, Espido Freire nos empuja a la trascendencia universalizante como sucede con el mito, la alegoría y la tragedia. Y la tragedia es precisamente la combinación perfecta entre lo apolíneo y lo dionisiaco, el dolor en la plenitud, las fuerzas opuestas que confluyen armónicamente en el Arte.

Y nosotros, ¿somos acaso meros espectadores? Como en “Las ménades” de Cortázar el *pathos* nos arroba, enloquecemos, y devoramos a la orquesta, al director, y a todo un país que sucumbe ante constantes crisis que nadie cree haber cometido. Precisamente la narrativa de Espido Freire nos permite zambullirnos con placer en las deliciosas cavernas del ser humano, ya que expone en toda su crueldad el mal que habita en cada persona, hombres y mujeres unidos por la presencia del mal, la angustia, la contingencia y la soledad.

El tiempo huye y, como las agujas del reloj, nos devuelve una y mil veces a las mismas vidas, *momentos* desgarrados que se repiten en un camino circular, la angustia del sujeto en busca de todo y nada, y preguntas obsesivas gritadas al vacío. ¿Es la mujer –el ser humano– *radicalmente malo*?, ¿existe un posible orden en el universo en caos?, ¿existe al menos consuelo y esperanza para el sujeto en angustia? El análisis detallado de sus novelas –la caída definitiva, dolorosa y necesaria– tal vez nos ayude a elucidar de una vez por todas éstas y otras peliagudas cuestiones.

---

<sup>840</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *El origen de la tragedia*, op. cit., p. 170.

**SEGUNDA PARTE:**  
**ANÁLISIS DEL UNIVERSO FEMENINO Y EL MAL EN LAS**  
**NOVELAS DE ESPIDO FREIRE**



# 1. TRAUMA Y OPRESIÓN COMO MECANISMOS DE CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD FEMENINA (PERVERSA) EN *IRLANDA*<sup>841</sup>

## 1.1. Un debut “perverso”<sup>842</sup>:

*Irlanda* es el punto de partida del viaje literario espidiano<sup>843</sup>. En sus ciento ochenta y cinco páginas aparecen ya trazados los ejes temáticos y estilísticos que, de modo obsesivo, encontraremos en toda su obra. Los personajes femeninos, eternos protagonistas de sus relatos, aparecen marcados por el trauma y la opresión, que les sumerge en un universo de maldad del cual les resulta imposible escapar.

Natalia, la narradora-protagonista, es una adolescente tímida en búsqueda de su propia identidad, que siempre se ha ocupado de sus hermanas y su prensa de hojas secas. No tiene amigas –“no las necesitaba”<sup>844</sup>–. Le gusta la sencillez de ser niña y obedecer a los adultos pues “obedecer era sencillo, y permitía una libertad casi sin límites”<sup>845</sup>. Su hermana Sagrario muere tras una larga enfermedad, y ella vive en el silencio, entre plantas y “la nena”, su hermana pequeña, a la que transmite un peculiar gusto por la muerte. Se desprenden soledad y cierta angustia de sus palabras: “ahora Sagrario ya no estaba, y yo no tenía a nadie de mi edad. Cuando la nena no jugaba cerca me encontraba tan sola que a veces hablaba en alto para sentir una *voz viva* a mi alrededor”<sup>846</sup>. Así, los padres deciden enviarla durante el verano a la vieja casa de campo familiar con sus primos y unos amigos. Allí encontramos a su prima Irlanda, una

---

<sup>841</sup> Este capítulo se basa en la siguiente referencia bibliográfica: RODRÍGUEZ, Samuel. “Trauma y opresión como mecanismos de construcción de la identidad femenina (perversa) en *Irlanda* de Espido Freire”. *¿Decir lo indecible? Traumas de la historia y las historias del trauma en las literaturas hispánicas*. Eds. Dominika Jarzombkowska y Katarzyna Moszczynska-Dürst. Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, 2015, pp. 347-366.

<sup>842</sup> Como hemos visto, el concepto de la perversión comprende numerosos significados. En este capítulo nos centraremos en la “action de faire changer en mal, de corrompre”, “action de détourner quelque chose de sa vraie nature, de la normalité; résultat de cette action”, “déviation des instincts conduisant à des comportements immoraux et antisociaux” (*Trésor de la langue française*). Abordaremos especialmente la tercera acepción, de carácter psicopatológico, aunque con implicaciones de la primera y la segunda.

<sup>843</sup> Ya dijimos que en su origen fue un relato escrito a los quince años. Como la propia autora ha reconocido en numerosas conferencias (entre ellas la que organizamos y presentamos en el Colegio de España de París el 20 de mayo de 2015), fue presentado a un concurso estudiantil de su instituto. El premio era una colección de libros y la publicación y difusión del cuento entre los estudiantes. No ganó porque el jurado lo juzgó amoral e inadecuado para la lectura de los adolescentes, de la misma edad de su perturbadora protagonista. Curiosamente, ahora es lectura obligatoria en algunos centros de educación secundaria, de modo que, aunque tarde, Natalia y Espido Freire han obtenido su particular venganza. Véase FREIRE, Espido. “El mal en mi obra,” *op. cit.*

<sup>844</sup> FREIRE, Espido. *Irlanda*, *op. cit.*, p. 38.

<sup>845</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>846</sup> *Ibid.*, p. 39. Cursivas nuestras. Como veremos, Natalia sí escucha una voz, la *voz muerta* de su hermana Sagrario.



joven encantadora, perfecta, perversa: “Ella lo tenía todo. Era guapa y elegante; tenía dinero y amigas, una madre joven y alegre y hasta un hermano. Yo no tenía nada, nada más que una hermana a la que no le gustaba quedarse en el cementerio y mis pesadillas con animales que me perseguían”<sup>847</sup>. Y es que Natalia está atormentada por el fantasma de su hermana, pero también por una tortuga insidiosa que no deja de perseguirla en sueños. Por otra parte, las cortesías sociales y familiares del comienzo dan paso a sutiles ataques de su manipuladora prima, que se convierte así en su opresora. Natalia al principio cede; permite que su prima, como de costumbre, tome el control de todo. Pero poco a poco se rebela, decide actuar según su propio criterio, a lo cual Irlanda responde incrementando su ofensiva. E Irlanda domina el arte del mal, sabe ser cruel y despiadada, ataca en el punto débil del adversario, hasta que Natalia no puede más. Desde la ruinosa torre donde Natalia guarda sus hojas, empuja con todas sus fuerzas hacia el vacío a Irlanda. El tiempo da entonces otro caprichoso salto, como aquel día en que aplastó sin piedad la maldita tortuga de Sagrario o cuando presionó la almohada contra su hermana hasta sentir que descansaba. Descubrimos entonces cómo las pesadillas, los fantasmas y las voces iniciales que oprimían a Natalia son en realidad su propia conciencia, su sentido de culpa. Sin embargo, el fantasma de Irlanda no la perseguirá, jamás regresará para atormentarla, pues se siente feliz, definitivamente feliz.

Natalia es un personaje en pleno desarrollo de su identidad<sup>848</sup>, a caballo entre la niñez y la adolescencia. Nos recuerda a otras niñas, otras “chicas raras”<sup>849</sup> como Andrea en *Nada* de Carmen Laforet o Matia en *Primera memoria* de Ana María Matute. Vive en un mundo de cuento de hadas del que no desea desprenderse pero que la realidad pone seriamente a prueba. Así pues, el trauma y la opresión subyacen en el proceso de construcción de la identidad de la joven Natalia hasta llegar a límites perversos. El lector lo descubrirá poco a poco de manos de su narradora-protagonista.

Pretendemos elucidar algunos aspectos que se desprenden de esta obra en torno a la problemática del trauma, la opresión y el mal en el desarrollo de la identidad de la niña-adolescente Natalia. Así pues, ¿cómo se construye la sorprendente identidad de Natalia?, ¿qué papel juega el trauma y la opresión?, ¿qué representan las constantes pesadillas y apariciones?, ¿por qué se nos oculta la clave que da sentido a la novela? Tras la revelación final, ¿cómo valorar quiénes son los buenos y quiénes los malos?, ¿es Natalia un ser perverso e inmoral?, ¿es acaso una psicópata o una enferma mental?, ¿e Irlanda?

---

<sup>847</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>848</sup> Montserrat Linares considera *Irlanda* una *Bildungsroman* pues “Natalia is an adolescent searching for her identity in a world of conventionality, which is represented by her cousin Irlanda” (LINARES, Montserrat. *Fragmented Identities...*, *op. cit.*, p. 208).

<sup>849</sup> MARTÍN GAITE, Carmen. *Desde la ventana...*, *op. cit.*, p. 96.

## **1.2. Trauma y manipulación de la memoria:**

La novela nos ofrece desde las primeras líneas y a lo largo de doce secciones sin título los mismos sueños que se repiten uno tras otro, siempre con las mismas historias, la muerte de Sagrario y la de la tortuga. El lector puede interpretar estas obsesiones como el resultado lógico de un duelo en proceso de asimilación tras la muerte de su hermana enferma. La tortuga podría ser una simple fobia infantil. Sin embargo, la revelación final en el capítulo once, tras dejar morir a unas urracas, da un giro completo a la trama:

Ahora sus dos espectros [los de las urracas] se unirían a los de los seres que maté, a la tortuga golpeada, a Sagrario tras hablar de la nostalgia de dejar la vida, ahogándose bajo la almohada que apreté contra su cara hasta que dejó de moverse, al gato comprendiendo tarde que el veneno le aceleraba el corazón. A todos mis fantasmas<sup>850</sup>.

Nos encontramos ante todo un catálogo de cadáveres, dejados en el camino por la joven y tímida Natalia. Esta revelación nos hace comprender la profundidad de su trastorno, del trauma que la persigue sin descanso. Como ha señalado Natalia Nuñez-Bargueño:

El evento traumático se caracteriza por la experiencia intensa de acontecimientos súbitos y/o catastróficos. La intensidad de dicha experiencia es tal que se produce un colapso temporal de los mecanismos de defensa y la subsecuente disociación en el sujeto, es decir, entre el yo que experimenta la acción, y el yo que es incapaz de dotar esa experiencia de significación y por tanto de asimilarla<sup>851</sup>.

Natalia sabe que hizo mal: no debió aplastar la tortuga ni asfixiar a su hermana aunque sólo deseara hacerla descansar. Sin embargo, le resulta demasiado doloroso aceptarlo, excediendo así su capacidad para gestionar sus emociones. Los sueños y las voces obsesivas de Natalia forman parte también del sujeto traumatizado:

There is a response, sometimes delayed, to an overwhelming event or events, which takes the form of repeated, intrusive hallucinations, dreams, thoughts or behaviours stemming from the event, along with numbing that may have begun during or after the experience, and

<sup>850</sup> FREIRE, Espido. *Irlanda, op. cit.*, p. 173.

<sup>851</sup> NUÑEZ-BARGUEÑO, Natalia. "Avanzando a ciegas: Estudio comparado, desde el punto de vista de la teoría del trauma, de la construcción de personajes y espacio urbano en *Si te dicen que caí* (Juan Marsé) y *Nada* (Carmen Laforet)". *La construction du personnage: l'être et ses discours*. Ed. Sadi Lakhdari. París: Indigo, 2011, pp. 66-67.

possibly also increased arousal to (and avoidance of) stimuli recalling the event<sup>852</sup>.

En *Más allá del principio del placer* Freud ya estableció la importancia del sueño como mecanismo de investigación de los procesos anímicos. Así pues, consideró que

La vida onírica de la neurosis traumática muestra el carácter de reintegrar de continuo al enfermo a la situación del accidente sufrido, haciendo despertar con nuevo sobresalto. Este singular carácter posee mayor importancia de la que se le concede generalmente, suponiéndolo tan sólo una prueba de la violencia de la impresión producida por el suceso traumático, la cual perseguiría al enfermo hasta sus mismos sueños. El enfermo hallaríase, pues, por decirlo así, psíquicamente fijado en el trauma<sup>853</sup>.

La fijación en un punto concreto es característica de las personas traumatizadas: “To be traumatized is precisely to be possessed by an image or event”<sup>854</sup>. Esto es lo que le sucede a Natalia. Sin embargo, parece no recordar el hecho esencial: ella fue la responsable de todas esas muertes. ¿Nos miente deliberadamente o forma parte del proceso traumático? Freud nos da la clave de nuevo: “El enfermo puede no recordar todo lo en él reprimido, puede no recordar precisamente lo más importante”<sup>855</sup>. Esta omisión u olvido podría ser además objeto de manipulación, y es que, como afirmó en *Recordar, repetir y reelaborar*, “el olvido queda nuevamente restringido por la existencia de recuerdos encubridores”<sup>856</sup>. Por ello, no es sorprendente que, como en *Irlanda*, el sujeto “recuerda algo que no pudo nunca ser olvidado”<sup>857</sup>. No obstante, el olvido no configura sólo la memoria de los traumatizados, sino que está presente en el desarrollo de todas las personas. De hecho, como ha indicado Braunstein, “somos una memoria en movimiento, horadada por olvidos y represiones”<sup>858</sup>. Es la ley del contraste, el uno no existe sin el otro, y ambos se unen<sup>859</sup>: “El olvido es parte integrante, marco y núcleo del recuerdo, razón de la memoria”<sup>860</sup>. Pero tal vez este olvido no sea tal cosa, sino una falsedad de Natalia: “En la constitución del hombre [...] hay maldad pues el hombre

---

<sup>852</sup> CARUTH, Cathy. “Trauma and experience”. *Trauma: Explorations in Memory*. Ed. Cathy Caruth. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995, p. 9.

<sup>853</sup> FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Vol. XVIII, *op. cit.*, p. 13.

<sup>854</sup> CARUTH, Cathy. “Trauma and experience”, *op. cit.*, pp. 4-5.

<sup>855</sup> FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Vol. XVIII, *op. cit.*, p. 18.

<sup>856</sup> *Ibid.* Vol. XII, *op. cit.*, pp. 1683-1684. Cursivas en el original.

<sup>857</sup> *Ibid.*, p. 1684. Cursivas en el original.

<sup>858</sup> BRAUNSTEIN, Néstor Alberto. *Memoria y espanto o El recuerdo de infancia*. México: Siglo XXI, 2008, p. 12.

<sup>859</sup> Braunstein propone un neologismo para definir esta fusión: “memolvido” (*ibid.*, p. 14).

<sup>860</sup> *Ibid.*

sabe falsear ante su propia conciencia incluso las declaraciones internas”<sup>861</sup>.

Natalia intenta ocultarse a sí misma –y al lector– sus crímenes. Es un “falso olvido” o un “olvido encubridor”<sup>862</sup>. Pero el sentimiento de culpa se lo impide. La memoria manipula los recuerdos sin llegar a anularlos. Muy acertadamente, Braunstein considera que

*La memoria freudiana es una moneda de tres caras. Además de la memoria y el olvido, existe la represión, es decir, el funcionamiento del inconsciente decidiendo qué, cómo y cuánto se recordará y se olvidará. La memoria freudiana es infiel a la verdad histórica, a la crónica de los acontecimientos “reales” [...] distorsionando los recuerdos y mezclándolos con fantasías, con novelas familiares y con mitos individuales*<sup>863</sup>.

Desde esta perspectiva, se entienden las subtramas introducidas en la novela como es la historia de Hibernia, el mítico antepasado familiar, una cruel y despiadada mujer que maltrataba a todos los seres a su alrededor<sup>864</sup> y que encuentra su equivalente en Irlanda, cuyo nombre significa, como la forma latina Hibernia, “tierra de los hielos eternos”. También la casa tiene su propia leyenda, que recuerda un cuento de hadas:

Existía una casa en medio del campo, rodeada de flores, de agua, de árboles oscuros, y de niños que corrían, y una abuela con collares de amatista y camafeos de coral, y un abuelo con bastón de plata. Una casita de cuento donde las niñas que crecían se vestían de largo y aumentaban sus gargantillas con una perla cada año. Y organizaban bailes en los que se deslizaban sobre el suelo de mármol con sus vestidos crujientes y entre abanicos de plumas<sup>865</sup>.

Pero el cuento, como las galas de Cenicienta, se ha desvanecido, “y ya era imposible reconocer qué había ocurrido en la realidad y qué había ido naciendo con cada narración de esas historias”<sup>866</sup>. Otra subtrama es la lucha por la herencia entre la familia de Natalia y sus tíos, los padres de Irlanda. No en vano, Sagrario le avisa: “*Vigíalos de cerca porque irán vendiendo la herencia, como ya han hecho, y nos quedaremos sin nada, y ya no duraremos más*”<sup>867</sup>. También podríamos señalar la relación sentimental imposible que se intuye entre Natalia y Gabriel, el

<sup>861</sup> KANT, Immanuel. *En defensa de la Ilustración*. Barcelona: Alba, 1999, p. 339.

<sup>862</sup> Véase “Sobre los recuerdos encubridores” (1899) en FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Vol. III, *op. cit.*, pp. 291-315. Aquí desarrolla por primera vez el concepto de “recuerdo encubridor” que nosotros relacionamos con un supuesto “olvido encubridor”.

<sup>863</sup> BRAUNSTEIN, Néstor Alberto. *Memoria y espanto...*, *op. cit.*, p. 40. Cursivas en el original.

<sup>864</sup> FREIRE, Espido. *Irlanda*, *op. cit.*, pp. 122-123.

<sup>865</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>866</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>867</sup> *Ibid.*, p. 36. Cursivas en el original. Las cursivas se emplearán a lo largo de la novela para referirse a la voz de Sagrario. Ella le dijo esas palabras en vida y Natalia las recuerda (las escucha) de manera obsesiva.

amigo de su primo Roberto. Todas estas subtramas cobran una forma perturbadora en la mente de Natalia.

Pero, como decimos, la esencia del trauma perdura. Los sueños y las voces nos devuelven a él. De esta manera, el sueño, considerado por Freud como un espacio de realización de deseos, se convierte aquí, de manera excepcional, en objeto de displacer “[obedeciendo] más bien a la obsesión de repetición, que en el análisis es apoyada por el deseo –no inconsciente– de hacer surgir lo olvidado y reprimido”<sup>868</sup>.

Esto nos lleva a un aspecto esencial del trauma en esta novela, y es el profundo sentimiento de culpa, del que volveremos a hablar más adelante. Natalia reproduce esos momentos dolorosos porque es plenamente consciente de su actuación cuestionable. Así, los sueños y pesadillas se convierten en su particular martirio, un purgatorio eterno. A nivel narrativo, esto se refleja en el empleo de un tiempo en constante movimiento<sup>869</sup>, cíclico, con una estructura general *da capo*, ya analizada, que parte del entierro de Sagrario y termina con el de Irlanda<sup>870</sup>. La protagonista duda del desarrollo diacrónico del tiempo desde el inicio de la novela: “Sospeché entonces que el tiempo, como las agujas del reloj, camina en círculos, y que el mío tendría que girar una y otra vez, como una historia que siempre se repite, en torno a aquella casa y sus campos verdeantes”<sup>871</sup>. Más adelante se plantea “si el tiempo se enroscaba de manera extraña y debía repetir de nuevo la misma vida desde el entierro de Sagrario y llegar a la casa del campo y acostarme en la habitación del pozo y recordar a Sagrario moribunda y vivir el entierro, como esos espejos que reflejan espejos hasta el mareo”<sup>872</sup>. Esta misma idea se desprende de la concepción de Natalia sobre la vida y la muerte según el sentido estoico de tiempo cíclico ya expuesto en su conversación con Gabriel<sup>873</sup>. Por otro lado, los muertos, los espíritus, bailan la danza macabra de la muerte en círculo, como no podía ser de otro modo, trazando el perímetro infinito que une la línea continua entre la vida y la muerte<sup>874</sup>. Respecto a los sueños y las pesadillas, son constantes, incluso estando despierta, de modo que la vida se convierte tal vez en un mal sueño. No en vano, casi al final de la novela, reflexiona:

---

<sup>868</sup> FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Vol. XVIII, *op. cit.*, p. 20.

<sup>869</sup> Natalia Núñez-Bargueño señala que “el pasado se hace presente en la mente de una persona traumatizada: en un mismo lugar se superponen dos espacios y tiempos diferentes, es decir, que la distancia espacio-temporal se pliega y se produce una asimilación del pasado y el presente de la novela” (NÚÑEZ-BARGUEÑO, Natalia. “*Avanzando a ciegas...*”, *op. cit.*, p. 77).

<sup>870</sup> Como hemos explicado, esto es muy frecuente en Espido Freire. El final es una sutil variación del inicio (véase en la primera parte un fragmento del incipit y el final en “Estructuras. La música como inspiración formal”).

<sup>871</sup> FREIRE, Espido. *Irlanda*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>872</sup> *Ibid.*, pp. 46-47.

<sup>873</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>874</sup> *Ibid.*, pp. 8 y 11.

“Es un sueño. Estoy dormida”, pensaba, y despertaré y tendré que matar a la tortuga y ver nacer a la nena, y leer a Sagrario en las noches desesperadas. Pero una llamada que hurgaba con deditos perversos en mi interior se burlaba. *No duermes, Natalia. Nunca lo has hecho. ¿Tan cansada estás que no sabes ya distinguir los fantasmas de los mortales?*<sup>875</sup>

La imagen de su hermana Sagrario muerta entre almohadas (al final sabremos que *bajo* la almohada) es obsesivo, angustioso<sup>876</sup>. Se construye mediante la analepsis interna homodigética completiva repetitiva, es decir, rememora varias veces un hecho pasado guardándose bien de no dar toda la información hasta el final, a modo de “paraelipsis”. El profesor Ángel García Galiano ha denominado esta técnica “retórica de la ocultación”<sup>877</sup>, siendo capital en toda la obra de Espido Freire. De este modo, se construye un ritmo narrativo *in crescendo* que sorprende y perturba al final al lector. Y lo que perturba es precisamente el modo en que la joven protagonista nos engaña durante toda la novela. Del mismo modo que nos sucede con Meursault en *L'étranger*, no nos sentimos capaces de juzgarla, tal vez porque empatizamos con ella o creemos comprenderla<sup>878</sup>. Es una narradora infidente –como la perturbada institutriz de *Otra vuelta de tuerca* de Henry James– que desdibuja los límites entre el bien y el mal. La autora aprovecha la confianza que depositamos en la narradora para engañarnos, ya que “la première personne *racontante* est celle qui permet le plus aisément l'identification du lecteur au personnage, puisque, comme on sait, le pronom *je* appartient à tous”<sup>879</sup>. Y es que, como explica Todorov,

seul ce qui dans le texte est donné au nom de l'auteur échappe à l'épreuve de vérité; la parole des personnages, elle, peut être vraie ou fausse, comme dans le discours quotidien [...].

<sup>875</sup> *Ibid.*, pp. 151-152. Cursivas en el original.

<sup>876</sup> Como ya explicamos, “la angustia es una determinación del espíritu que ensueña [...]. En el estado de vigilia está puesta la distinción entre mi yo y mi no-yo; en el sueño está suspendida, en el ensueño es una nada que acusa” (KIERKEGAARD, Sören. *El concepto de la angustia*, *op. cit.*, p. 43).

<sup>877</sup> GARCÍA GALIANO, Ángel. “La nueva narrativa bilbaína...”, *op. cit.*, p. 456.

<sup>878</sup> Garrido considera que comprender “significa que somos capaces de sentir una cierta afinidad con el espíritu, con la psicología de un personaje y, como consecuencia, tendemos a pensar que actúa movido por fuerzas que no puede controlar. [...] el sujeto al que hemos *comprendido* no tiene la culpa real, ya que no tenía posibilidad de elección (GARRIDO, Vicente. *El psicópata. Un camaleón en la sociedad*. Alzira: Algar, 2000, p. 156. Cursivas en el original). Como señala Roger Shattuck, “cuanto más cerca estamos de un acontecimiento o de una persona, menos seguros parecemos estar de conocerlo [...]. La percepción en sí exige una cierta distancia; la empatía oculta más de lo que revela” (SHATTUCK, Roger. *Conocimiento prohibido*. 1994. Barcelona: Taurus, 1998, p. 193). Esto nos hace reflexionar sobre el papel del narrador-protagonista. Paradójicamente, es el que menos información nos da como lectores, pues estamos sometidos a su manipulación (consciente o inconsciente). Su cercanía hace que lleguemos a sentir cierta empatía por ellos e incluso comprender y “disfrutar” con sus actos. Y es que, pese a lo exagerado de la reacción de Natalia, el lector de *Irlanda*, tras conocer la cruel manipulación y narcisismo de su prima, probablemente compartirá con Natalia “la satisfacción de ver roto el hermoso cuerpo de Irlanda” (FREIRE, Espido. *Irlanda*, *op. cit.*, p. 181).

<sup>879</sup> TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*, *op. cit.*, p. 89. Cursivas en el original.

Le problème devient plus complexe dans le cas d'un narrateur-personnage, d'un narrateur qui dit "je". En tant que narrateur, son discours n'est pas à soumettre à l'épreuve de vérité; mais en tant que personnage, il peut mentir<sup>880</sup>.

Insistimos en la ambigüedad del trauma que tal vez no es tal cosa sino una posible mentira u ocultación consciente de Natalia al lector, como sucede en *El asesinato de Roger Ackroyd* de Agatha Christie. Si es cierto, como sostiene Kierkegaard, que "la inocencia sólo puede ser suprimida por una culpa"<sup>881</sup>, tal vez entonces el culpable "quiere ignorar que él mismo ha traído la culpa al mundo, que él mismo ha perdido la inocencia por medio de la culpa"<sup>882</sup>. Tal vez –y esto no es incompatible con el trauma– Natalia se encuentra en un profundo conflicto interior:

Voy a indicar una colisión, cuya contradicción es espantosa [...]. Lo que él [el culpable] oculta en su reserva puede ser tan terrible que no ose decírselo ni siquiera a sí mismo, pues es como si con decirlo cometiese un nuevo pecado o como si fuese tentado por segunda vez. Para que surja este fenómeno es necesario que exista una mezcla de pureza e impureza, que es rara. Por eso el caso en que más fácilmente se llega a esta reserva es aquel en que el individuo no ha sido dueño de sí mismo mientras cometía el acto terrible. Lo mismo puede ocurrir con un hombre que haya sido enfermo mental y conserve un recuerdo de su estado anterior [...]. Tiene, en efecto, dos voluntades: una inferior, impotente, que quiere la revelación, y otra, más fuerte, que quiere la reserva<sup>883</sup>.

Ya abordaremos algunos posibles trastornos mentales de Natalia. De momento apreciamos que el sentimiento de culpa dentro del trauma sitúa a Natalia en una encrucijada esencial en el desarrollo de su personalidad: por un lado "olvida" sus crímenes, pero por otro necesita castigarse por ello y recordar los momentos inmediatamente anteriores<sup>884</sup>. Paradójicamente será un nuevo acto criminal lo que permitirá que Natalia recupere el descanso: el asesinato de su gran opresora, Irlanda.

<sup>880</sup> *Ibid.*, p. 88. No debe ser casualidad que el cuento maravilloso casi nunca use la primera persona, para que no se llegue a cuestionar lo inverosímil de la narración. Así pues, "le fantastique nous met devant un dilemme: croire ou pas?" (*ibid.*).

<sup>881</sup> KIERKEGAARD, Sören. *El concepto de la angustia*, *op. cit.*, p. 37.

<sup>882</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>883</sup> *Ibid.*, p. 127. Aquí entra en juego la alteridad, pues "la culpa tiene la propiedad dialéctica de que no puede transmitirse; pero quien se hace culpable, hácese culpable también de aquello que motivó la culpa, pues la culpa no tiene nunca un motivo externo, y quien cae en la tentación es incluso culpable de la tentación" (*ibid.*, p. 108). Como indicó Freud a propósito del displacer, la culpa es interna, imputable sólo al sujeto que "se hace culpable".

<sup>884</sup> Dentro del particular sistema de justicia creado por Natalia, las pesadillas y apariciones fantasmales son asumidas como castigo, por eso considera "injusto" que Sagrario llegue a manifestarse a otras personas, como a su madre: "Yo me asustaba, porque estaba segura de que cuando se sentaba allí también ella [la madre] veía a Sagrario, y aquello no era justo por parte de Sagrario" (FREIRE, Espido. *Irlanda*, *op. cit.*, p. 8).

### **1.3. Violencia y opresión catalizadoras del mal:**

La opresión tiene su base en una relación entre sujeto dominante y dominado. La violencia es uno de sus componentes. Ahora bien, como hemos desarrollado en páginas anteriores, la violencia no tiene por qué ser física. Indudablemente el tormento emocional puede llegar a tener también consecuencias psicológicas trágicas.

Irlanda es la opresora de Natalia porque intenta imponerle una identidad diametralmente opuesta a la suya. Es un “vampiro emocional”<sup>885</sup> que utiliza la violencia simbólica para dominar a sus víctimas, sobre todo por medio de la manipulación<sup>886</sup>. Como explicaremos más adelante, Irlanda, pese a ser también una adolescente, es capaz de adaptarse al mundo de los adultos. Sabe decir en todo momento lo que conviene para lograr lo que desea. Es una manipuladora y dominadora absoluta. Domina a sus padres, a su hermano, a sus amigos... e intenta hacer lo mismo con su prima. Irlanda, pese a mostrarse encantadora en un primer momento, al ver que su prima no responde a sus demandas, inicia una guerra repleta de pequeños gestos malvados: se intenta apoderar de vestidos y joyas familiares de Natalia, alude despiadadamente a la muerte de Sagrario, seduce a Gabriel, a quien parece gustarle Natalia y, en todo momento, intenta hacerle ver lo hermosa e inteligente que es ella respecto a su prima. Pero el infierno de Natalia no terminará en ese verano en la casa de campo familiar. Natalia y su hermana pequeña comenzarán a estudiar en el mismo colegio que su prima. Allí, Irlanda se ocupará laboriosamente de hacer su vida un infierno:

Este curso estarás en mi colegio. No trates de mentirme. Lo sé porque mi madre me lo ha dicho, y en último caso yo rogaré que vengas, y tú vendrás. Y tu hermanita también. ¿Sabes quién soy en ese colegio? Me das pena. [...] no diré nada lo bastante malo como para que no saluden a dos primas mías. Quizás te veas rodeada de chicos que quieren comprobar si es cierto o no lo que se cuenta de vosotras. Y dirán: “¡Qué extraño, con lo recatada y estricta que es Irlanda!”. Querrán comprobarlo y sabrás lo que es tener que rehuirlos, y lo que es una chica de la que todos hablen. Sé muy bien cómo lograrlo. No sería la primera vez [...]. En el colegio sabrás –dijo, haciendo un gracioso gesto con la mano– lo que significa la venganza. No tienes

---

<sup>885</sup> Espido Freire señala que “el vampiro o la vampiresa pueden adoptar cualquier aspecto: cualquier edad, cualquier clase social. Se alimentan de la energía ajena, de los favores y privilegios que pueden obtener a través de la manipulación, y del atractivo que ejercen: ése es su trabajo, la supervivencia a costa de otros” (FREIRE, Espido. *Los malos del cuento*, op. cit., p. 21). Véase BERNSTEIN, Albert. *Vampiros emocionales*. Madrid: Edaf, 2001.

<sup>886</sup> La propia autora sostiene: “La manipulación, ese arte: el manipulador intensifica poco a poco sus maniobras, que pueden comenzar con comentarios hirientes o desconcertantes. Se señalan sus errores, sus flaquezas, bajo la excusa del cariño o la amistad. La intención es la de romper la seguridad de la víctima y conseguir el control sobre la misma” (FREIRE, Espido. *Los malos del cuento*, op. cit., p. 168).



idea de hasta qué punto<sup>887</sup>.

La opresión lleva hasta el límite de sus fuerzas a Natalia y, finalmente, contraataca. Ya explicamos que Natalia, y las protagonistas de otros relatos de Espido Freire, se rebelan en ocasiones mediante la acción directa contra el opresor. Así, en la novena sección, cuando el desarrollo de la novela casi ha concluido, se produce el incidente definitivo entre Natalia e Irlanda: tras el nacimiento de una ternera en el establo de la casa, Irlanda tiene la maliciosa idea de llamarla precisamente como su prima: “fue entonces cuando comenzó mi odio hacia ella y hacia el destino que me negaba de un modo tal cruel mi participación en los rituales de vida”<sup>888</sup>. Natalia se siente a punto de explotar. Ha aprendido a odiar. Ha crecido. Desea hacer el mal.

“Podía ser sangre –pensé–, podía ser sangre, podía ser sangre.” Vertí la sangre de Irlanda sobre sus pulcros libros, y luego continué imaginando la casa entera anegada de sangre, sus blancos vestidos, su habitación inmaculada. “Ojalá fuera sangre, y la de Roberto y la de Gabriel y la del mundo entero. Ojalá viviera yo sola en esta casa con mi hermanita, y mi madre, y mi hermana Sagrario, y ojalá muriera el gato, y la tía hipócrita y atolondrada, y el tío usurero, y los del pueblo, y la monja de costura, y la portera, y su hija, y todos los que no somos nosotros”<sup>889</sup>.

<sup>887</sup> FREIRE, Espido. *Irlanda*, op. cit., pp. 161-162.

<sup>888</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>889</sup> *Ibid.*, pp. 140-141. Aunque hemos esbozado los incidentes producidos entre Natalia e Irlanda hasta llegar a esta explosión de ira, deseamos enumerar cada uno de ellos brevemente. Esos incidentes lo son en parte porque Natalia, desde su perspectiva, los ve y nos los hace ver así. Cada uno de ellos incrementa progresivamente la tensión y el nivel de opresión. El primer pequeño incidente se produce en el cuarto capítulo, cuando Natalia sube a la torre desde donde saluda inocentemente a su primo y a Gabriel, pero Irlanda le avisa de que debe ser más sutil en el trato con los chicos (*ibid.*, p. 61). El segundo se debe a que, cuando las amigas de Irlanda se marchan, ella no le propone a Natalia instalarse en su dormitorio (*ibid.*, p. 71). El tercero sucede cuando Irlanda se da cuenta de que Natalia es incapaz de comprender la lógica del ajedrez (*ibid.*, p. 72). El encuentro de unos arcones da lugar al cuarto incidente en el que Irlanda se desespera ante lo “infantil” que resulta Natalia (*ibid.*, p. 77) pero Irlanda no quiere compartir el contenido de los arcones (vestidos, abanicos, bisutería...) y se produce así el quinto incidente en el que Irlanda insinúa sutilmente –siempre con una hermosa y dulce sonrisa– que Natalia está gorda y que es una lástima que Sagrario no viva para repartirse la herencia entre más personas de su familia (*ibid.*, pp. 84-85). En la cena de gala que organizan con los trajes del arcón se produce el sexto incidente, ya que Irlanda hace todo lo posible para eclipsar con su belleza a su prima y dar valor a sus palabras –que seducen a Gabriel y Roberto– frente a las de Natalia, que nadie tiene en consideración (*ibid.*, p. 107). Natalia intenta controlar sus emociones: “*Irlanda no tiene la culpa*, me decía. Era como era. Espigada como un junco, gentil, perfecta. Era mi prima, y todo lo que yo tenía. Me repetía esto sin cesar, sonriendo como un autómatas, aunque mis sonrisas no atrajeran ya la mirada de brillo misterioso de Gabriel” (*ibid.*, p. 108. Cursivas en el original). El séptimo incidente (tal vez no es casualidad este número), a partir del cual comienza el odio de Natalia, es el del “bautismo” de la ternera con el nombre de Natalia (*ibid.*, p. 140). Se suceden otros cinco: el octavo cuando Natalia propone ver los fuegos artificiales que han preparado desde la torre pero Roberto deshecha esa idea debido a la fragilidad de la torre y, sin embargo, después lo propone Irlanda y él acepta: “Yo incliné la cabeza sobre mi plato. Me sentí acechada por las lágrimas. Quizás la voz de Irlanda cambiara mis ideas y las envolviese en cajas nuevas” (*ibid.*, pp. 150-151). Allí mismo, en la torre, entre fuegos artificiales, Irlanda y Gabriel se besan (*ibid.*, p. 152), produciéndose así el noveno incidente. El décimo incidente es resultado del arañazo del gato de Irlanda pero, en lugar de preocuparse por ella lo hacen por el gato (*ibid.*, p. 156). En esta ocasión les desea a todos de nuevo la muerte: “Cerré la puerta a mis espaldas y me recosté contra

Natalia, cuan niña colérica, recoge aquí unas uvas que exprime como si fueran sangre sobre los objetos queridos por Irlanda. Desea profundamente que ese zumo sea la sangre de su prima, y de su hermano, y de todos aquéllos que no forman parte de su mundo<sup>890</sup>. Pese a que su prima le recrimina: “eres como una cría. Te vengas con pequeños hechos en lugar de actuar”<sup>891</sup> sabemos que, finalmente, Natalia *actúa* y asesina a Irlanda. Pero es en este momento cuando Natalia decide destruir a su prima. El empujón final sólo es el mecanismo que materializa su deseo. El lector queda igualmente impactado por la maldad, en este caso del pensamiento, no de la acción. Aquí encontramos un elemento más del mundo mágico que remite a lo celta, intrínseco a la cultura gallega de los padres de Espido Freire pero también de su tierra natal, el País Vasco: “Una de las utilidades prácticas de la magia, y una de las más negativas también, es la de maldecir a alguien con la convicción de que el deseo se cumplirá, si la maldición –*birao*– ha sido formulada en ciertas condiciones adecuadas”<sup>892</sup>. Esta cruel rebelión infantil contra el también cruel –pero con códigos distintos, más sutiles– y opresivo mundo de los adultos lo encontramos en *Primera memoria*, donde Matia ha creado un mundo propio como protección y rebelión infantil<sup>893</sup>. Sin embargo, Matia no llega a sobrepasar el deseo de venganza a través de la acción violenta. También en *Las olas* la pequeña Susan, que finge felicidad mientras los demás niños juegan, explota en silencio contra su entorno, al que desearía hacer desaparecer en un *estallido* de furia *contenida*<sup>894</sup>, tal y como le sucede a la abadesa de “Mundo” de Cristina

---

ella, tapándome los oídos, deseándoles la muerte. Al fin y al cabo, algún día morirían, y era ese momento el que yo elegía por ellos para hacerlo. Llamé a Sagrario en mi ayuda, y también al tiempo para que corriera veloz y les trajera en seguida el fin. *Han muerto*, le expliqué al espejo. *Las horas se han vuelto locas y les ha llegado el momento del fin*” (*ibid.*, p. 156. Cursivas en el original). Los dos últimos incidentes consisten en la venganza anunciada por parte de Irlanda (tras saber que Natalia ha destrozado sus libros y sombrilla y probablemente, hecho desaparecer a su gato) que se llevará a cabo en el colegio (*ibid.*, p. 162) y las relaciones sexuales que mantiene con Gabriel, a quien marca con sus uñas. Irlanda tiene a bien el informar a Natalia de sus escarceos nocturnos (*ibid.*, p. 170).

<sup>890</sup> Nótese que el padre de Natalia tampoco aparece. La invisibilidad de la figura paterna es frecuente en su obra (ni siquiera aparece esbozada en *Diabulus in musica*, y muy brevemente en *Soria Moria* y *La flor del norte*).

<sup>891</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>892</sup> DUESO, José. *Brujería en el país vasco*. 1999. Bilbao: ...de la luna, 2001, p. 18. Cursivas en el original. El autor (cuya obra conoce bien la autora pues aparece en la bibliografía de *Primer amor* y *Los malos del cuento*) prosigue: “Si aquella [la maldición] era de muerte, el maldecido no podría morir, dilatándose desmesuradamente su agonía, hasta que, igualmente, el maldiciente retirase la maldición” (*ibid.*, p. 19), es decir, ¿podría vivir una agonía eterna? Tal vez eso también lo deseara Natalia y, en cualquier caso, lo vemos en la dolorosa existencia eterna de sus muertos.

<sup>893</sup> En un pasaje que recuerda el anterior de Espido Freire, Matia se rebela: “contra todos ellos [los adultos], y sus duras o indiferentes palabras; contra el mismo Borja o Guiem, y Juan Antonio; contra la ausencia de mis padres, tenía yo mi isla: aquel rincón de mi armario donde vivía, bajo los pañuelos, los calcetines y el Atlas, mi pequeño muñeco negro. Entre blancos pañuelos y praderas verdes y mares de papel azul, con ciudades como cabezas de alfiler, vivía escondido a la brutal curiosidad ajena mi pequeño Gororó” (MATUTE, Ana María. *Primera memoria*. 1959. Barcelona: Destino, 1960, pp. 114-115). Gorogó es su peluche de infancia. Representa la inocencia y niñez que intenta preservar. Más tarde, cuando confiesa su amor a Manuel, se repite la misma idea: “Les odio. ¡Odio a todo el mundo de aquí, de esta isla entera, menos a ti!” (*ibid.*, p. 135).

<sup>894</sup> “Haré imágenes con todas aquellas cosas que no me gustan, y las enterraré. Esta piedra brillante de Madame Carlo, y la enterraré muy hondo a causa de sus modales complacientes y serviles, por los seis peniques que me dio cuando ensayaba las escalas sin doblar los nudillos. Enterré los seis peniques. Enterraría toda la escuela: el

Fernández Cubas, cuando siendo niña llegó como novicia a un mundo ajeno al suyo<sup>895</sup>.

Natalia llega a pensar en su propia desaparición. Por eso –y por deseo tal vez inconsciente de parecerse a su prima– deja de comer durante un tiempo<sup>896</sup>. Se ve como una princesa que morirá si no es rescatada por el príncipe, Gabriel:

“El tiempo volará y yo me convertiré en un espectro del agua, ajada y maligna junto al pozo, vestida de algas y sargazos y llamaré por ti para atraparte en mis aguas profundas y estancadas. Pero tú puedes librarme. La princesa de la torre no era Irlanda, sino yo, y tú tienes tu espada para abrirte camino”<sup>897</sup>.

Si en *Les bonnes*, ya que las criadas no pueden matar a Madame, Claire, la hermana pequeña, la que siempre imita a Madame, se encarna en ella y decide morir en tanto que “víctima sacrificial” en un absurdo ritual a manos de Solange<sup>898</sup>, aquí Natalia logra que su odio proyectado permanezca en su víctima-verdugo. Irlanda muere en parte como proyección de la propia culpa de Natalia y en parte porque, a diferencia de Madame, Irlanda oprime y violenta claramente a Natalia<sup>899</sup>. Su venganza es excesiva, y se perpetúa tras su muerte, pues la visita al cementerio acompañada de “la nena”, a la que cuenta sus historias de muertes (la de Sagrario y la de todos sus fantasmas) y, a veces, cuentos de hadas, “pero sólo cuando estábamos en el cementerio, sentadas sobre la lápida de Irlanda. A Irlanda nunca le habían gustado los cuentos”<sup>900</sup>.

---

gimnasio, el aula, los olores de la carne y la capilla. Enterraría las tejas rojizas, y los retratos al óleo de los viejos [...]. Enterraría todo” (WOOLF, Virginia. *Las olas*. 1931. Ed. María Lozano. Madrid: Cátedra, 2005, p. 172). Este pasaje, como el de Ana María Matute, se asemeja al espidiano en la retahíla de objetos, lugares y seres que la niña desea hacer desaparecer. Si el tránsito del mundo infantil al adulto es complejo para todos, la violencia simbólica materializada en la dominación masculina y sus exigencias en torno al cuerpo y la mente femeninos es mayor e incrementa la opresión de las jóvenes.

<sup>895</sup> “Pero a veces [...] hay pensamientos que acuden de pronto, sin que una pueda hacer nada por remediarlo, pensamientos que no son más que eso: pensamientos. *Ojalá se mueran*, había pensado yo. Y cuando has caído en la cuenta, ya es demasiado tarde” (FERNÁNDEZ CUBAS, Cristina. *Con Agatha en Estambul*. Barcelona: Tusquets, 1994, pp. 35-36. Cursivas en el original). Más adelante afirma: “yo deseé matarles a todos, planeé matarles a todos, y les maté, aunque fuera en sueños [...]. Les odiaba a todos. Sólo deseaba que desaparecieran. ¿Y cómo se puede matar a todo un pueblo?” (*ibid.*, p. 54). Esto mismo le sucede a Natalia, aunque ella sí ejecuta el deseo de muerte de su prima Irlanda.

<sup>896</sup> FREIRE, Espido. *Irlanda*, *op. cit.*, p. 151.

<sup>897</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>898</sup> Michel Corvin afirma que “l'on retourne contre soi-même une violence dirigée sur autrui et que l'on est incapable de mener à son terme. Or le meurtre de Madame est rendu impossible par l'ambivalence même des sentiments que les bonnes lui portent. Il ne leur reste plus qu'une issue: satisfaire par un meurtre-suicide à la fois leur désir de tuer et la conscience de leur impuissance” (GENET, Jean. *Les bonnes*. 1968. Ed. Michel Corvin. París: Gallimard, 2001, p. XXXV).

<sup>899</sup> Véanse las reflexiones sobre la figura del doble en el subepígrafe “Divergencia de identidades. Entre realidad y fantasía” de la primera parte así como en “Ratas en el espejo” (*Donde siempre es octubre*), “Una historia de historias no contadas” (*Melocotones helados*) y “Abismo y femineidad” (*Diabulus in musica*) de la segunda.

<sup>900</sup> FREIRE, Espido. *Irlanda*, *op. cit.*, p. 184.

Por lo tanto, la intención (*Gesinnung*) malvada, se ejecute o no el acto (*Tath*) criminal es fundamental pues “a mí no me interesa analizar las acciones. Me interesa ver dónde está el origen de esas acciones” sofocadas en ocasiones por la “contención frágil que es lo social”. No obstante, como hemos visto, existe un amplio debate sobre la culpabilidad a este respecto, si no a nivel judicial sí moral. Esto nos conduce a un aspecto esencial que hemos ido esbozando a lo largo de este capítulo y que ha de ser estudiado: la perversión dentro de la configuración de la identidad de los personajes femeninos de *Irlanda*.

#### **1.4. ¿Identidades femeninas perversas?:**

Ya hemos visto que la perversión en los personajes femeninos de Espido Freire se produce como rebelión ante lo que consideran opresivo y, en el caso de *Irlanda*, supone –a excepción del último asesinato– un trauma para la protagonista. El análisis más minucioso de los dos personajes principales de *Irlanda* podrá ofrecernos nuevas perspectivas en torno al mal en la identidad femenina y, finalmente, posibles trastornos mentales.

##### **1.4.1. Divergencia de identidades. Entre realidad y fantasía:**

Carmen Martín Gaité se lamentaba con razón de que los personajes femeninos en la literatura siempre han sido desarrollados a partir de su relación con los hombres, en tanto que esposas, amantes y madres, frente a la autonomía de los masculinos<sup>901</sup>. Ya dijimos que Laura Freixas considera que la incorporación de escritoras ha permitido ampliar el registro dramático del personaje femenino “justificable en la ficción *per se*, sin referencia a lo masculino”<sup>902</sup>. Así pues, *Irlanda* es una novela de personajes femeninos desde la perspectiva de una protagonista femenina. Los padres de Irlanda y Natalia, al igual que Roberto, aparecen apenas esbozados, y mantienen sus propios territorios<sup>903</sup>. Gabriel, su amigo, aunque participará en las pugnas de las

---

<sup>901</sup> MARTÍN GAITE, Carmen. *Desde la ventana...*, *op. cit.*, p. 56.

<sup>902</sup> Virginia Woolf señala: “Supongamos, por ejemplo, que en la literatura se presentara a los hombres sólo como los amantes de mujeres y nunca como los amigos de los hombres, como soldados, pensadores, soñadores; ¡qué pocos papeles podrían desempeñar en las tragedias de Shakespeare!” (WOOLF, Virginia. *Una habitación propia*, *op. cit.*, p. 115).

<sup>903</sup> *Irlanda* contiene varias alusiones a las tareas repartidas según el sexo: “Todos nos habíamos afanado por terminar nuestros deberes, ellos partiendo leña y clavando estacas, y nosotras envueltas en nuestra guerra de flores y vestidos como aprendizas de mariposas bajo el tic tac del reloj” (FREIRE, Espido. *Irlanda*, *op. cit.*, p. 165).

dos jóvenes, tiene un papel secundario pues, como apunta Mónica Poza Diéguez:

A las dos primas no las enfrenta el amor por un mismo hombre, Gabriel, amigo de Irlanda y al que ésta conquista. De hecho, Gabriel es sólo la excusa por detrás de la cual subyacen el litigio por una casa, que enfrenta a las respectivas familias, el protagonismo dentro de su propio círculo de amistades, con la consiguiente posibilidad de erigirse en líder, y el éxito que tantos beneficios reporta, consecuencia de lo anterior. Asimismo, la lucha enfrenta dos concepciones distintas de la vida que hacen que Irlanda y Natalia se conviertan en antagonistas auténticas<sup>904</sup>.

Natalia es una antiheorína. Sólo desea permanecer tranquila en su mundo de plantas<sup>905</sup> junto a su familia y soñar con cuentos de príncipes, princesas y seres mágicos. Irlanda es poderosa, decidida, hermosa. Vive anclada en la realidad. Natalia sabe que son diferentes, y que su prima detenta el poder: “Éramos demasiado distintas, y pese a todos mis esfuerzos por crecer, ella me llevaba ventaja. Y me asustaba enfadarla”<sup>906</sup>. La madre de Irlanda ya le avisa: “si Irlanda se pone impertinente, no le hagas caso. Dile que es sólo tu prima y no la dejes adquirir poder sobre ti”<sup>907</sup>. Un ejemplo evidente de la polaridad de perspectivas se produce cuando Irlanda intenta enseñar a Natalia a jugar al ajedrez:

Me sentó a la mesa y me dijo el nombre de las figuritas, y los senderos que recorrían. Comenzó con una apertura tradicional, pero yo le prestaba poca atención. Me gustaba coger al rey y a la reina negros y hacerlos andar a la par por los escaques.

- Viven un romance –traté de explicar a mi prima–. Están paseando por el jardín de palacio.
- Es un juego de estrategia, Natalia. Representa un campo de batalla, y las argucias de guerra.
- Pero no es justo que un soldado mate a una reina.

Irlanda se desesperó<sup>908</sup>.

---

<sup>904</sup> POZA DIÉGUEZ, Mónica. “Sugerencia de la trama...”, *op. cit.*

<sup>905</sup> Como señala José Dueso, existe una estrecha relación entre brujería y herbolaria: “El complejo mundo de la brujería arranca de la existencia, ya en remotas épocas, de ciertas personas, sobre todo mujeres, que se dedicaban a la recolección de frutos silvestres y determinadas hierbas, de cuyas diversísimas propiedades ellas eran conocedoras” (DUESO, José. *Brujería en el país vasco, op. cit.*, p. 7). Natalia no es una bruja, pero se acerca al mal y los hechizos mágicos, donde las plantas tienen un papel importante. Hay plantas que curan y matan como el beleño, la belladona, la mandrágora, el muérdago, la ortiga y la corteza de roble (*ibid.*, pp. 53-54), algunas presentes en *Irlanda*.

<sup>906</sup> FREIRE, Espido. *Irlanda, op. cit.*, pp. 72-73.

<sup>907</sup> *Ibid.*, p. 60. Recuerda la relación de dominadora y dominada que se establece entre la manipuladora Isabella Thorpe y la tímida Catherine Morland en *La abadía de Northanger* (1803) de Jane Austen.

<sup>908</sup> *Ibid.*, p. 72. Precisamente la tensión progresiva entre Irlanda y Natalia se vive como un juego de ajedrez que

La imaginación desbordante de Natalia podría obedecer a su infantilismo. Freud afirmó en *El creador y el fantaseo* que “todo niño que juega se comporta como un poeta, ya que crea un mundo propio, o, más exactamente, transpone las cosas del mundo donde vive a un nuevo orden de su conveniencia [...]. Lo contrario del juego no es lo serio, sino la realidad”<sup>909</sup>. Pero, ¿son tan diferentes Natalia e Irlanda? Ambas poseen algo en común: la búsqueda del poder. En una ocasión, Natalia le dice a su prima que es una dama de cuento de hadas, pero Irlanda responde:

Preferiría ser algo más animado. Banquero, o corredor de bolsa –dijo ella, frunciendo la nariz–. Al menos tienen poder en sus manos, y dinero. No creo que me entusiasme esperar a los reyes en la ventana de mi torre. Desengáñate, Natalia, no hay nada mayor en el mundo que el poder<sup>910</sup>.

Natalia sueña despierta con poseer el poder de Irlanda que mezcla con sus cuentos de hadas:

Por un momento me imaginé descendiendo de una carroza con un vestido vaporoso y con un corsé inverosímil. Las dos amigas de Irlanda recogían la cola de tul sin atraer la atención de nadie. La fuente del jardín gorgoteaba con agua de violetas, y bajo la luna el palacio relucía cubierto de escamas de plata. Y allí me esperaba el príncipe<sup>911</sup>.

Confiesa casi al final de la novela: “ella [Irlanda] tenía razón. Yo no sabía nada de la vida, sólo que había que ganar”<sup>912</sup>. Sin embargo, su concepto y los métodos de obtención difieren. Irlanda es un camaleón, una gran manipuladora capaz de aparentar aquello que convenga en cada momento con el objetivo de lograr lo que desea. Natalia se aleja de todo aquello que no le interesa, aunque resulte inoportuno. Como apunta Juan Senís Fernández, “Irlanda encarna en la novela el poder visible y efectivo, la seducción y el dominio. Pero Natalia será el poder en la

---

comienza cuando Natalia llega a la casa en el campo y sus primos están jugando. Entonces comienza a removerse algo en el interior de Natalia: “Un nudo corrido en el estómago me traía la sensación extraña y conmovedora, la sensación de que la vida no era antes así, de que había algo que debía recuperar, algo que se me escapaba sin sentirlo, a un ritmo desesperadamente lento. Entonces volví la cabeza y me encontré, tras el tablero de ajedrez, con mis primos y sus amigos. Así comenzó el verano” (*ibid.*, p. 36). La novela termina con dos nuevos movimientos, el asesinato de Irlanda (“oí un chillido de animal y el grito de Gabriel. La torre derrumbada se inmovilizó como un movimiento más en el tablero de ajedrez”, *ibid.*, pp. 179-180) y la posterior vuelta a la normalidad (“Entonces alguien efectuó el siguiente movimiento en el tablero. Todo se arregló, volvió a su velocidad normal”, *ibid.*, p. 180).

<sup>909</sup> FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Vol. IX, *op. cit.*, p. 127.

<sup>910</sup> FREIRE, Espido. *Irlanda*, p. 63.

<sup>911</sup> *Ibid.*, pp. 93-94.

<sup>912</sup> *Ibid.*, p. 167.

sombra, invisible pero más efectivo, y este pulso condicionará el devenir de la novela”<sup>913</sup>. Las apariencias son engañosas. Natalia se esfuerza por controlar su alrededor. La prensa de hojas secas que cuida con cariño refleja su deseo de encerrar, poseer y disecar (¿matar?) lo bello. Lo mismo le sucede al siniestro Reason Sverker en *Nos espera la noche*, dedicado a construir mortales jaulas de mecanismos imposibles con las que apresar a sus víctimas. La diferencia de los métodos empleados por ambas primas radica en que “una opta por vías elípticas e indirectas (la ironía, los comentarios sutilmente reprobatorios, el aparentar que se es convencional), otra por las más radicales (cortar de raíz los problemas, como las plantas)”<sup>914</sup>. Natalia, pese a desconocer las reglas del ajedrez, desarrolla las suyas propias y vence<sup>915</sup>.

Girard sostiene que el arte trágico se podría definir como “l'opposition d'éléments symétriques. [...] c'est-à-dire l'affrontement de deux protagonistes seulement”<sup>916</sup>. Y es que

El enfrentamiento entre una mujer que representa los valores más codiciados en una sociedad, y otra que no es capaz de plegarse a ellos ni de fingirlos, sino que busca unas normas de conducta mucho más personales, es uno de mis temas recurrentes. Aparece ya en mi primera novela, *Irlanda*, y se repite en *Soria Moria* o en *La flor del norte*. No puedo evitarlo, y a estas alturas tampoco quiero<sup>917</sup>.

La oposición de fuerzas nos recuerda la propia oposición necesaria del bien y el mal y su ambigüedad en Espido Freire. En términos de Girard, son “dobles”<sup>918</sup> entendidos como rivales o “hermanos enemigos”<sup>919</sup>, unidos por el deseo generador de violencia. Pero como indica Juan Herrero Cecilia “los antagonismos motivados por las diferencias ocultan la realidad profunda de que los sujetos son iguales porque persiguen el mismo deseo y se mueven desde el mismo dinamismo de la violencia”<sup>920</sup>. Así, “el doble aparece entonces como una fuerza que tiende a eliminar las diferencias, impulsado por el mimetismo del deseo. Aquellos que desean lo mismo, y que se enfrentan por alcanzarlo son dobles”<sup>921</sup>. No pretendemos aseverar que Natalia e Irlanda son dobles, pero dentro del contraste encontramos ciertas simetrías ya indicadas. La violencia,

---

<sup>913</sup> SENÍ FERNÁNDEZ, Juan. *Mujeres escritoras y mitos artísticos...*, *op. cit.*, p. 291.

<sup>914</sup> *Ibid.*, p. 295.

<sup>915</sup> Véase, como ya citamos, el caso de la trastornada protagonista de “El monstruo de barro” (*Juegos míos*) que recrea un tablero de ajedrez de treinta y dos piezas conformadas por sus propios invitados, a los que asesina y convierte en figuritas.

<sup>916</sup> GIRARD, René. *La Violence et le Sacré*, *op. cit.*, p. 70.

<sup>917</sup> FREIRE, Espido. *Para vos načí...*, *op. cit.*, pp. 217-218. Cursivas en el original.

<sup>918</sup> GIRARD, René. *La Violence et le Sacré*, *op. cit.*, p. 70.

<sup>919</sup> HERRERO CECILIA, Juan. “Figuras y significaciones del mito del doble...”, *op. cit.*, p. 40.

<sup>920</sup> *Ibid.*

<sup>921</sup> *Ibid.*

del tipo que sea, permite que los extremos se unan<sup>922</sup>. Desde la perspectiva de Natalia, el asesinato de Irlanda es necesario, pues “pour que l'ordre puisse renaître il faut d'abord que le désordre arrive à son comble”<sup>923</sup>.

Otro aspecto en común en la identidad de los dos personajes femeninos es, como analizaremos a continuación, los límites entre un comportamiento exagerado y el trastorno mental.

#### 4.1.2. Psicopatía y psicosis:

Hay que diferenciar entre dos conceptos diferentes: psicópatas y psicóticos. Los psicóticos sufren una enfermedad mental. Han perdido el contacto con la realidad y experimentan alucinaciones. En cambio, los psicópatas no son enfermos<sup>924</sup>:

sus actos no son el producto de una mente desequilibrada, sino de una decisión racional, calculada, combinada con una escalofriante incapacidad para tratar con los demás como seres humanos, dotados de pensamiento y sentimientos. [...] a diferencia de los psicóticos, los psicópatas son plenamente racionales y conscientes de lo que hacen y por qué lo hacen. Su conducta es el resultado de su elección, libremente realizada<sup>925</sup>.

Para Espido Freire “los psicópatas prestaban otro significado a la palabra *maldad*. Y no había esperanza, salvo la detección y la protección. Criada en la creencia firme de que la educación podía salvar a cualquiera de la desgracia, mis principios se tambaleaban”<sup>926</sup>. La propia autora ha trazado algunas de las características del psicópata:

<sup>922</sup> GIRARD, René. *La Violence et le Sacré*, op. cit., p. 131.

<sup>923</sup> *Ibid.*, p. 122. ¿Es posible que Natalia vea en Irlanda a su doble perverso, al que admira y odia al mismo tiempo, y por ello necesita matarla? ¿es posible que sea una forma de “superyo” tiránico? (FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Vol. XXI, pp. 182 y ss.). No en vano lo familiar (*heimlich*) confluye con lo siniestro (*unheimlich*) (*ibid.* Vol. XVII, p. 238). Así, Garrido afirma que la “doble vida” de los asesinos se articula en torno al “proceso de división del yo”: “proceso mediante el cual se crean dos yoes opuestos, uno de los cuales es responsable del mal. Ambos permanecen aislados entre sí para no crear un conflicto interno. Por consiguiente, el proceso de desdoblamiento sugiere que los seres humanos son capaces de actos perversos mientras están actuando dentro de su *yo ordinario*” (GARRIDO, Vicente. *El psicópata...*, op. cit., p. 218. Cursivas en el original).

<sup>924</sup> Así es considerado por las principales clasificaciones diagnósticas utilizadas por psicólogos y psiquiatras (*ibid.*, p. 97), ya que el criterio empleado es la capacidad para razonar y su percepción de la realidad. Algunos investigadores han llegado a diferenciar entre “psicópatas primarios” y “psicópatas secundarios”. Los primeros carecen de remordimientos y emociones. Los segundos son “más inestables emocionalmente, y sufrirían angustia y ansiedad al vivenciar sus dificultades con el mundo y con los demás” (*ibid.*, p. 104).

<sup>925</sup> HARE, Robert. *Sin conciencia. El inquietante mundo de los psicópatas que nos rodean*. 1995. Barcelona: Paidós, 2003, p. 2.

<sup>926</sup> FREIRE, Espido. *Los malos del cuento*, op. cit., p. 95. Cursivas en el original.



- A. Distinguen el bien del mal, pero eligen el mal sin dudar si eso les favorece.
- B. Carecen de empatía emocional.
- C. Cosifican y perciben a las personas como simples herramientas para conseguir sus objetivos.
- D. No aprenden de los errores.
- E. No reaccionan a terapias. No son recuperables<sup>927</sup>.

Natalia mata a su hermana porque ambas sufren. Sagrario por una muerte lenta, y Natalia por ver la agonía de su hermana. Natalia no soporta el dolor. Sagrario tampoco. Ella misma deseaba morir: “Quiero irme ya. Quiero terminar de una vez. Ahora estaría preparada para morir. Debería morirme ahora que dejo el único camino en el que he estado, el único que me han permitido conocer”<sup>928</sup>. Sin embargo, asfixiarla bajo la almohada resulta cuanto menos exagerado por su parte. Tampoco debió matar la tortuga de su hermana por muy molesta que fuera, o el gato “formidable de pelo largo y azulado”<sup>929</sup> de su prima Irlanda, que simplemente le hizo un pequeño arañazo<sup>930</sup>. No es un ser inmoral. Distingue el bien y el mal y escoge el mal. En palabras de Georges Bataille, el mal “ne commande pas l'absence de morale, elle exige une hypermorale”<sup>931</sup>. Natalia es consciente de que sus acciones han sido incorrectas y busca el autocastigo. Por eso, justo después de matar a la tortuga, decide deshacerse de su mejor muñeca, para aplacar el espíritu vengativo del animal, pero a pesar de ello, “el sacrificio y los remordimientos fueron inútiles. El monstruo asesinado resucitó para perseguirme sin fin, por las noches, como sólo los muertos, los aparecidos, hacían”<sup>932</sup>. Por eso recuerda siempre a su hermana y se preocupa de que, tras la muerte, la vida con los demás espíritus sea de su agrado. De hecho, sueña que Sagrario se venga: “me imaginé fina y acabada como Sagrario bajo la almohada y sus manos hechas de fibras blancas apretando mi cuello, empujándome hacia el camino abierto en los sueños”<sup>933</sup>. La culpa es, como afirma Vicente Garrido, ajena al psicópata<sup>934</sup>. No obstante, este autor también señala que “un psicópata no precisa de matar con sus manos [...]. Sólo precisa que su pensamiento tenga un discurrir ajeno al bienestar o al dolor

<sup>927</sup> *Ibid.*, pp. 93-94.

<sup>928</sup> FREIRE, Espido. *Irlanda*, *op. cit.*, p. 27.

<sup>929</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>930</sup> Espido Freire, amante de los animales y especialmente de los gatos, crea aquí sin embargo un *alter ego* de Irlanda en su gato. Como sostiene José Dueso, en el imaginario celta, las brujas pueden transformarse en gatos, sobre todo negros. En Grecia tenían carácter mágico y eran tributo de Diana, pero “en la Edad Media se le asoció con el Diablo, del que se decía que solía adoptar la forma de gato negro. También se le relacionó con el mundo de las tinieblas, debido a su capacidad de dilatar su pupila y adaptarla a la oscuridad” (DUESO, José. *Brujería en el país vasco*, *op. cit.*, p. 45).

<sup>931</sup> BATAILLE, Georges. *La littérature et le mal*. 1957. París: Gallimard, 2013, p. 9.

<sup>932</sup> FREIRE, Espido. *Irlanda*, *op. cit.*, p. 138.

<sup>933</sup> *Ibid.*, pp. 79-80.

<sup>934</sup> GARRIDO, Vicente. *El psicópata...*, *op. cit.*, p. 37.

que pueda causar en los demás”<sup>935</sup> y, como hemos visto, la perversión en Natalia, como en toda la obra de Espido Freire, comienza por el deseo de mal, se materialice o no. Por otro lado, sí posee empatía emocional, pues es capaz de sentir con los demás. Sin embargo, es evidente que su capacidad para relacionarse e integrarse en el mundo real está perturbada<sup>936</sup>. Los espíritus que la persiguen no ayudan mucho. Su comportamiento resulta también impredecible y no parece aprender de los errores. Cabe plantearse si los crímenes volverán a producirse en el momento en que otra persona le suponga un nuevo obstáculo. Existen por lo tanto características psicopáticas en Natalia sin llegar a serlo.

En cuanto al perfil del psicótico, Vicente Garrido apunta a la importancia del deterioro de la percepción de la realidad, lo cual implica que:

a) el sujeto realiza inferencias incorrectas acerca de esa realidad; b) evalúa inadecuadamente la exactitud de sus pensamientos y percepciones, y c) persiste en tales errores, a pesar de la evidencia contraria que se le ofrece.

Los síntomas clásicos de las psicosis incluyen delirios, alucinaciones, habla incomprensible [...], cambios profundos del estado de ánimo y conductas perturbadas<sup>937</sup>.

Natalia confunde realidad y ficción o, mejor dicho, prefiere la ficción, un cuento de hadas personal donde las plantas tienen alma y cumplen misteriosas instrucciones de la naturaleza: “De niña imaginaba que las ramas que se recortaban contra el cielo eran brazos de tragos y muertos que trataban de atraparme. Cerré los ojos y pensé en Sagrario. En algún lado de esa tierra se alzaban sus brazos débiles, petrificados en un roble”<sup>938</sup> pues “en los castaños se esconden las almas de los muertos, y también en los robles, los serbales y los saúcos. Los saúcos son brujas transformadas, y hay que pedirles permiso antes de cortarlos, porque de lo contrario sangran, y la maldición cae sobre quien lo corta”<sup>939</sup>. Como en la tragedia, el mundo

---

<sup>935</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>936</sup> Natalia se comporta en cierto modo como un sujeto antisocial. Como señala Garrido, “la característica esencial del trastorno antisocial de personalidad es un patrón general de desprecio y violación de los derechos de los demás, que comienza en la infancia o el principio de la adolescencia y continúa en la edad adulta” (*ibid.*, p. 98). Y es que, a diferencia del mal, la ética no es innata sino el resultado de un esfuerzo: “La actividad ética requiere tanto el conocimiento como la aceptación de los códigos morales y sociales propios del lugar donde se vive” (*ibid.*, 85). Ése es precisamente el problema de Natalia, que no acepta los códigos preestablecidos. No es que sufra anomia, sino que ha creado sus propias reglas al margen de la ética desarrollada por la sociedad. De esta manera, el trastorno antisocial de personalidad tiene en común con la psicopatía algunos aspectos conductuales pero no sus “dimensiones de personalidad” (*ibid.*, p. 99) ya analizadas. Por ello, como le sucede a Natalia, “no se sentirán superiores a todo el mundo, no serán insensibles emocionalmente, no tendrán la capacidad de presentar una imagen sugerente y cautivadora” (*ibid.*).

<sup>937</sup> *Ibid.*, pp. 105-106. Cursivas en el original.

<sup>938</sup> FREIRE, Espido. *Irlanda, op. cit.*, p. 22.

<sup>939</sup> *Ibid.*, p. 90. Además del animismo que se desprende de estas ideas, apreciamos la influencia celta en torno al mundo vegetal. Joseph-Xavier Boniface Saintine en *La mythologie du Rhin et les contes de la mère-grand*

natural participa de la acción<sup>940</sup>. Los árboles, las plantas y las flores alternan y se fusionan con los espíritus nocturnos de Natalia. Ya hemos abordado los perfiles opuestos de ambas primas en relación a este aspecto. Pero es ahora cuando deberíamos profundizar en la naturaleza perturbadora de esta confusión. Como hemos visto, Freud consideró que los juegos infantiles obedecen a un deseo de trascender la realidad creando un mundo propio. Sin embargo, “el niño distingue perfectamente entre la realidad y el mundo de sus juegos”<sup>941</sup>. Al atribuir un alma a todos los seres a su alrededor su perspectiva se adhiere a un profundo animismo que planea en el terreno de lo maravilloso<sup>942</sup>. Por otro lado, Freud consideró que

El adulto deja, pues, de jugar; aparentemente renuncia a la ganancia de placer que extraía del juego. Pero quien conozca la vida anímica del hombre sabe que no hay cosa más difícil para él que la renuncia a un placer que conoció. En verdad, no podemos renunciar a nada; sólo permutamos una cosa por otra; lo que parece ser una renuncia es en realidad una formación de sustituto o subrogado<sup>943</sup>.

Natalia tampoco llega a renunciar a los juegos, no los sustituye, y en su lugar, los juegos se convierten en una realidad en sí misma, perfectamente encajada en lo cotidiano. Si con su abuela jugaba de pequeña a contarse cuentos y ser princesas –“leeremos juntas algún cuento y luego jugaremos a ser princesas. Nos haremos coronas de papel de plata y mataremos a los

---

(1863), desarrolla en relación a las prácticas funerarias celtas cuatro elementos que las integran: “Les Celtes usaient de divers et étranges moyens vis-à-vis des dépouilles humaines pour les faire disparaître. Dans tel pays, on les brûlait, et l'arbre natif fournissait le bois du bûcher; dans tel autre, le *Todtenbaum* (l'arbre de mort), creusé par la hache, servait de cercueil à son propriétaire. Ce cercueil, on l'enfouissait sous terre, à moins qu'on ne le livrât au courant du fleuve, chargé de le transporter Dieu sait où! Enfin, dans certains cantons existait un usage, –usage horrible!– qui consistait à exposer le corps à la voracité des oiseaux de proie; et le lieu de cette exposition lugubre, c'était le sommet, la cime de ce même arbre planté à la naissance du défunt, et qui cette fois, par exception, ne devait pas tomber avec lui” (cit. en BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves*, op. cit., p. 98. Cursivas en el original). De aquí extraemos varias ideas relacionadas con Espido Freire: la naturaleza, los árboles, como símbolos de vida y de muerte en *Irlanda*, y también la presencia del agua/río como último (¿primer?) viaje, presente en *Diabulus in musica* o *Nos espera la noche*. Así, se asigna un árbol a un muerto, o a la inversa. Bachelard afirma: “dès sa naissance, l'homme était voué au végétal, il avait son arbre personnel. Il fallait que la mort eût la même protection que la vie” (*ibid.*, p. 99); es pues un “double végétal” (*ibid.* Cursivas en el original). Como señala Álvarez de Miranda “millares de mitos y de ritos conocen y utilizan esa fraternal comunión entre la sacralidad de la vida orgánica (sangre) y la sacralidad del mundo vegetal” (ÁLVAREZ DE MIRANDA, Ángel. *La metáfora y el mito*, op. cit., p. 76).

<sup>940</sup> GARCÍA LORCA, Federico. *Bodas de sangre*, op. cit., p. 23. Todorov, a propósito de lo fantástico, habla de la ruptura de los límites entre materia y espíritu/mente (TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., p. 120). Como él cuenta, en el siglo XIX esto era considerado como un síntoma de locura. Así, el psicótico “ne serait pas capable de distinguer ces différents cadres entre eux et confondrait le perçu et l'imaginaire” (*ibid.*, p. 121) ya que “contrairement à la pensée dite normale qui aura à rester à l'intérieur du même domaine, ou cadre de référence, ou univers de discours, la pensée des schizophrènes n'obéit pas aux exigences d'une référence unique” (*ibid.*).

<sup>941</sup> FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Vol. IX, op. cit., p. 127.

<sup>942</sup> TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., p. 46.

<sup>943</sup> FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Vol. IX, op. cit., p. 128.

dragones y a las madrastras—<sup>944</sup>” cuando crece ese mundo perdura, y mata a “la mala del cuento”. Como Matia en *Primera memoria*, se niega a crecer. Su deficitaria percepción del tiempo participa en la incapacidad para distinguir realidad y fantasía, y se traduce a nivel narrativo en las frecuentes anacronías<sup>945</sup>, aunque poco a poco siente cómo se opera el cambio: “definitivamente el tiempo avanzaba y me alejaba de mi cauce, de mi hermana. Se avecinaba la hora de crecer”<sup>946</sup>. Al final ese mundo maravilloso, como la torre, parecen derrumbarse:

No había finales felices, no había bailes con príncipes misteriosos de mirada de agua calmada y mi sueño, como el de Sagrario, no se acabaría jamás. Todo se derrumbaba porque los cimientos eran falsos y era inútil refugiarse en nostalgias, porque el tiempo no regresaba jamás pese a que la esfera del reloj fuera redonda. El mundo, el miedo, se extendían bajo la ventana como mi nuevo reino<sup>947</sup>.

La angustia crece y encontramos concomitancias importantes con el trastorno psicótico. Sin embargo, al final de la novela Natalia dice haber planificado el asesinato de Irlanda: “Allí enterramos su recuerdo y sus ojos fríos, y allí vivió por siempre, sin regresar jamás, sin visitarme en sueños, atrapada en la ronda laberíntica que yo había tejido durante tanto tiempo para ella, con tanto cuidado, con tanto cariño, con los espíritus nuevos de mi noches”<sup>948</sup>. La culpa desaparece como si, de repente, hubiera hallado consuelo y placer en el asesinato. La ambigüedad es perturbadora... y tal vez el mayor grado de perversión radica en esa ambigüedad que roza lo enfermizo pero sin llegar a serlo. O sí.

Ahora bien, ¿es Natalia un ser perverso o se hace perverso en contacto con ese ambiente decadente y opresivo? Leopoldo María Panero afirmó que “la locura existe, no así su curación. Al contrario de lo que se piensa, lo malo es el consciente, no el inconsciente. Como decía Rousseau, el hombre es bueno por naturaleza y es la sociedad la que lo vuelve monstruoso”<sup>949</sup>.

<sup>944</sup> FREIRE, Espido. *Irlanda*, *op. cit.*, p. 49.

<sup>945</sup> A este respecto Freud afirma en *Más allá del principio del placer* que “el principio kantiano de que el tiempo y el espacio son dos formas necesarias de nuestro pensamiento, hoy puede ser sometido a discusión como consecuencia de ciertos descubrimientos psicoanalíticos. Hemos visto que los procesos anímicos inconscientes se hallan en sí fuera del tiempo. Esto quiere decir, en primer lugar que no pueden ser ordenados temporalmente, que el tiempo no cambia nada en ellos y que no se les puede aplicar la idea de tiempo” (FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Vol. XVIII, p. 17. Cursivas en el original).

<sup>946</sup> FREIRE, Espido. *Irlanda*, *op. cit.*, p. 94.

<sup>947</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>948</sup> *Ibid.*, p. 185. Aunque excepcional, algunas investigaciones señalan la posibilidad de un doble diagnóstico psicótico y psicopático (FREESE, Roland., MÜLLER-ISBERNER, Rüdiger. y JÖCKEL, Dieter. “Psychopathy and comorbidity in a German hospital order population”. *Issues in Criminological and Legal Psychology* 24 (1996): pp. 45-47).

<sup>949</sup> RODRÍGUEZ MARCOS, Javier. “Seré un monstruo pero no estoy loco”, *El País*. 20-10-2001. En línea: [http://elpais.com/diario/2001/10/27/babelia/1004139550\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2001/10/27/babelia/1004139550_850215.html) (revisado el 5 de mayo de 2016). Respecto a la segunda parte de la aseveración de Panero, mostramos nuestro desacuerdo, tal y como se

Como el personaje de Judith en *Un mundo soñado* (Grace McCleen, 2013), Natalia es una adolescente sometida a una opresión excesiva, marcada por el trauma de la muerte, y se sumerge en un laberinto de perversión. ¿Es víctima o verdugo?

En cuanto a Irlanda, apreciamos que cumple punto por punto el perfil del psicópata, pero sería una psicópata camaleónica difícilmente desenmascarable<sup>950</sup>. Otro rasgo de su personalidad es el narcisismo, que se contempla como trastorno<sup>951</sup>. Es un ser perverso, pero la perversión no sólo tiene valor psicopatológico sino que puede formar parte del comportamiento en una persona “normal”<sup>952</sup>. Sin embargo, se produce una inversión de poderes, y Natalia se impone de modo perverso sobre su prima. Precisamente, como hemos visto, “pervertir” en su origen latino significa “renverser, retourner, faire passer par un chemin de traverse, détourner et, par extension, avoir l'emprise sur une partie de l'autre”<sup>953</sup>. Natalia pervierte el orden pues se niega a someterse. Podría ser considerada como antisocial pues se rebela contra el principio de jerarquía e integración social<sup>954</sup>. Busca poder, pero la esencia del poder para ella no es más que la capacidad de ser ella misma, sin ataduras ni normas impuestas, salvo las ya conocidas en su hogar. Natalia se convierte en “perversa” para recuperar su libertad primigenia. Por lo tanto, creemos que, del mismo modo que Freud afirmaba que lo siniestro u ominoso (*unheimlich*) es en realidad una vuelta a lo conocido pero reprimido (el animismo, la superstición...)<sup>955</sup>, la perversión aquí tiene su base en una vuelta al origen. Natalia siente peligrar su identidad primigenia, y actúa en consecuencia. Aunque llega a pensar que “quizás intervenir en el orden de la naturaleza no fuera bueno”<sup>956</sup>, la muerte de Irlanda, a diferencia de las anteriores, consigue restablecer el orden natural (al menos considerado como tal por la protagonista). Por ello la culpa desaparece, y en su lugar Natalia deja de tener miedo y terminan sus pesadillas. Irlanda es la “víctima sacrificial”<sup>957</sup>, pero entendida desde una perspectiva extremadamente ambigua. Su

---

desprende del estudio realizado hasta el momento en torno al mal.

<sup>950</sup> Garrido habla de dos tipos de psicópata: el marginal y delincuente, que no se esconde, y otro más inquietante, subdividido a su vez en dos tipos: el psicópata delincuente que se camufla como respetable (véanse, entre otros, algunos casos de políticos, jefes y compañeros corruptos) y el que, sin llegar a ser delincuente, hiere, engaña y hace que dudemos de nuestra cordura (GARRIDO, Vicente. *El psicópata...*, p. 18 y ss.). Espido Freire analiza estos casos en *Los malos del cuento*, dentro de los capítulos “Los psicópatas: los que pueden matarte” y “Jefes y compañeros: los nuevos reyes, los antiguos vasallos”.

<sup>951</sup> Garrido lo ha definido así: “Tendencia exagerada a ser admirados, tanto en su conducta como en su imaginación [...]. Presenta una grave falta de empatía hacia los sentimientos ajenos; también procura explotarlos para su propio beneficio” (*ibid.*, p. 102).

<sup>952</sup> DEPINO, Héctor Alfredo. “La mirada. Acto perverso-acto creador”, *op. cit.*, p. 161.

<sup>953</sup> AÏN, Joyce. *Perversions, aux frontières du trauma*, *op. cit.*, p. 8.

<sup>954</sup> BARANDE, Ilse y Robert. *De la perversion*, *op. cit.*, p. 41.

<sup>955</sup> FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Vol. XVII, p. 238.

<sup>956</sup> FREIRE, Espido. *Irlanda*, *op. cit.*, p. 147.

<sup>957</sup> GIRARD, René. *La violence et le Sacré*, *op. cit.*, p. 13. Como hemos visto, René Girard sostiene que la sed de violencia y el mal son innatos al ser humano. A partir de ahí “la société cherche à détourner vers une victime relativement indifférente, une victime *sacrifiable*, une violence qui risque de frapper ses propres membres, ceux qu'elle entend à tout prix de protéger” (*ibid.* *Cursivas en el original*). Por su parte, el sacrificio tiene como

muerte sustituye la de la propia Natalia, que se encuentra al borde del abismo. Sin embargo, Irlanda no es un ser inocente, y su desaparición no supone un bien colectivo. Tan solo lo será para Natalia.

La fisura de la línea que separa el bien y el mal, el orden y el caos, impone la perversión como única vía de escape. En este sentido, la *violence symbolique* da paso a la *violence sacrificielle*<sup>958</sup>. Y es que –ya lo sabemos– si algo nos une, es el mal.

\* \* \* \*

La perversión en *Irlanda* se establece a través de la sugerencia del mal, articulado a su vez por el trauma que manipula la memoria y la opresión que experimenta Natalia y su posterior deseo de venganza, ya sea ésta por acción u omisión o, simplemente, por el deseo ferviente de muerte, se ejecute o no dicho deseo. En *Irlanda* la violencia simbólica se ve trascendida por la violencia física que, bajo la perspectiva perturbada y angustiada de Natalia, adquiere un carácter cuasi sagrado. Natalia nos empuja así a un recodo del camino abierto en sueños y pesadillas.

“El mundo es el infierno, y los hombres se dividen en almas atormentadas y diablos atormentadores”<sup>959</sup> pero, ¿no es posible acaso que los seres humanos seamos al mismo tiempo atormentadores y atormentados? “La vida es tragedia, y la tragedia es perpetua lucha, sin victoria ni esperanza de ella; es contradicción”<sup>960</sup>. La lucha es constante, contra los demás, pero también, y sobre todo, contra nosotros mismos. Es trágica, pues no tiene resolución. Es contradictoria, porque nos enfrenta a nuestro propio pensamiento, a nuestra manipuladora memoria que intenta ocultarnos, en ocasiones, nuestra maldad, ya sea bajo la forma del trauma o no. Dice Aristóteles: “no es oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron, sino como debieran o pudieran haber sucedido, probable o necesariamente”<sup>961</sup>. Y nuestra memoria actúa bajo esta misma premisa, olvidando y recreando.

Porque “el mundo es bueno, y también malo. Malo. Nada es como parece”<sup>962</sup>.

---

denominador común “l'harmonie de la communauté qu'il restaure” (*ibid.*, p. 19).

<sup>958</sup> *Ibid.*, p. 10. Cursivas nuestras.

<sup>959</sup> SCHOPENHAUER, Arthur. *El amor, las mujeres y la muerte*, op. cit., p. 96.

<sup>960</sup> UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*, op. cit., p. 58.

<sup>961</sup> ARISTÓTELES. *El arte poética*, op. cit., p. 45.

<sup>962</sup> FREIRE, Espido. *Donde siempre es octubre*, op. cit., p. 23.



## 2. DONDE SIEMPRE ES OCTUBRE. UNA URNA CLAUSTROFÓBICA DEL MAL

### 2.1. Oilea, una ciudad-personaje:

HAMLET: Dinamarca es una prisión.

RICARDO: Entonces también lo es el mundo.

HAMLET: Y muy grande; con muchas celdas, cuarteles y mazmorras.

William Shakespeare

“Oilea es una ciudad circular/ donde siempre es octubre”<sup>963</sup>, así reza el frontispicio que abre la segunda novela publicada de Espido Freire. Si las gestas homéricas constaban de veinticuatro capítulos, aquí encontramos veinticinco (esta vez con título), la mayoría contruidos como relatos independientes<sup>964</sup>, en primera persona y con focalización interna<sup>965</sup>. Se dan cita aquí ochenta y seis personajes, cada uno con su propia historia, pero que, en el transcurso de la novela, van entretejiéndose en una red de tramas oscuras irreconciliables e indivisibles. Como indica Senís, estamos ante un discurso acumulativo de historias inconclusas entrelazadas a modo de árbol genealógico<sup>966</sup>, como el trazado de las calles de Oilea, con nombre de árboles y flores<sup>967</sup>. Y es que “no hay jerarquías ni en cuanto a los personajes ni en cuanto a la

<sup>963</sup> FREIRE, Espido. *Donde siempre es octubre*, op. cit., p. 9.

<sup>964</sup> Exceptuamos los capítulos “Samael”, “Cosas que pasan”, “Los tiempos del casino”, “Porfiria”, “La hermana” y “Miranda”, que son capítulos de transición que engarzan las tramas de los otros capítulos. Si el penúltimo, “La recordamos”, se ofrece como esquila/homenaje a los seres anónimos olvidados, el último capítulo, “El héroe”, podría ser en realidad un epílogo o *coda* a la ciudad y los personajes perdidos en Oilea. Algunos capítulos han sido publicados como cuentos independientes. Véase FREIRE, Espido. “Figurines”. Trad. Toshiya Kamei. *The dirty goat* 22 (2010): pp. 90-93 y FREIRE, Espido. “The black sheep”. Trad. Toshiya Kamei. *Metamorphoses* 17.2 (2009): pp. 135-137.

<sup>965</sup> En cuanto al narrador y la perspectiva, “Cosas que pasan” está escrito en tercera persona pero posee una focalización múltiple, según la óptica de los personajes. Comienza con Copelia Swam y le siguen su padre, Sorel Swam, Hjordis, Sorella (la hija de Sorel), su madre Copelia y, finalmente, el prometido de Sorella (más tarde esposo de la hermana, también llamada Copelia) Worsen Castile. Pero aquí la narración la retoma Worsen en primera persona para contarnos sus dudas existenciales, su amor por Lindroth, el chantaje de Nordri Sauso y la reacción de Sorella cuando se entera de su engaño porque se lo dice su amante. Al final se vuelve a la tercera persona, para explicar el lamento de Eleanor Prime por no haber sido la elegida de Worsen. “El héroe” también está escrito en tercera persona por un narrador extradiegético y heterodiegético. Otros capítulos están escritos por este tipo de narrador (“La oveja negra”, “El cajón de cristal”, “El pajarillo”, “Natillas”, “Los tiempos del casino”, “Porfiria”, “La pesadilla” y “Miranda”). Sin embargo, se recurre con frecuencia a las escenas, dándole voz directa a los personajes y a la focalización interna. La experimentación técnica en este sentido es evidente, y no tiene parangón con otras novelas de la autora, debido tal vez en parte a su construcción a partir de cuentos que, como dijimos, considera más proclives a la experimentación.

<sup>966</sup> SENÍS FERNÁNDEZ, Juan. *Mujeres escritoras y mitos artísticos...*, op. cit., p. 303.

<sup>967</sup> “Hacia años, en el primer incendio, las crónicas se quemaron y la gente olvidó quién era el héroe de su calle. Y las hijas del alcalde decidieron cambiar todo. Repararon en que la calle central, que no tenía nombre, era recorrida por una hilera de cerezos, y así nació la calle de los Cerezos. Luego dibujaron el plano de la ciudad como un gran árbol, del cual las ramas fueran Acebos, Cedros y Enebros, y las calles menores las flores.



focalización. Todos los personajes aparecen aquí en el mismo plano (que no es ni principal ni secundario)<sup>968</sup>. Es por tanto una novela “caleidoscópica”<sup>969</sup>, coral, polifónica, donde cada personaje posee su particular melodía desarrollada en el tiempo, que no cobra sentido sin las melodías de los otros personajes<sup>970</sup>. En esta peculiar fuga el sujeto es múltiple, y las respuestas y contrasujetos (los personajes y sus tramas paralelas o contrapuestas) se reproducen de manera vertiginosa a través de episodios (el desarrollo de las tramas) que conducen a un estrecho<sup>971</sup> en el que todas las voces se cruzan (véanse los capítulos “La hermana” y “Miranda”)<sup>972</sup> hasta la pedal, una voz sostenida que recuerda las voces de los anónimos perdidos en la ciudad (“La recordamos”) y la *coda*, “El héroe”, cuando se pulsan los últimos acordes cadenciales<sup>973</sup>, el destino roto de Oilea y sus personajes. Ya dijimos que la complejidad estructural es mayor respecto a *Irlanda*, aunque parte aquí de cuentos entrelazados, a caballo entre el “entrenamiento” técnico del relato y la novela más lineal que representa *Irlanda*. El protagonista de esta compleja estructura es el espacio, Oilea, vertebradora de todas las vidas que en ella se unen. El tiempo es co-protagonista, pues “siempre es octubre”, siempre vuelve la lluvia, la melancolía, los pensamientos ocultos malvados y la muerte, de modo que el estatismo y la circularidad espacio-temporal –tan querida por los estoicos– está muy presente, aunque aquí de modo pesimista. Y es que Oilea puede resultar asfixiante, incluso para un burgués mediocre como Vasia Luvde, pues es “una ciudad pequeña [...], en la que la historia del vecino

---

Cuando terminaron quedaba una calle sin nombre, encontraron unas ramas desgajadas en el suelo y la llamaron Rotas, la del parque y el colegio” (FREIRE, Espido. *Donde siempre es octubre*, op. cit., p. 129).

<sup>968</sup> SENÍS FERNÁNDEZ, Juan. *Mujeres escritoras y mitos artísticos...*, op. cit., p. 304.

<sup>969</sup> GARCÍA GALIANO, Ángel. *El fin de la sospecha...*, op. cit., p. 146.

<sup>970</sup> Como señala José Carlos González Boixo a propósito de *Pedro Páramo*, “la realidad no se capta en una sola impresión, sino a través de los múltiples aspectos que presenta: el fragmentarismo enriquece esa realidad presentada, al no obligarla a seguir su linealidad natural para, en cambio, por medio de la dislocación temporal, conseguir el máximo efecto en el momento preciso” (RULFO, Juan. *Pedro Páramo*. 1955. Ed. José Carlos González Boixo. Madrid: Cátedra, 1990, p. 30).

<sup>971</sup> El estrecho es definido como la “parte final de la Fuga en la cual las entradas de las voces se suceden con mayor proximidad que en las demás partes de la misma, acortando las distancias en cada entrada, o sea, que cada entrada de voz es más cerrada que la anterior” (LLACER PLA, Francisco. *Guía analítica de formas musicales...*, op. cit., p. 52).

<sup>972</sup> A través de la técnica del diario, en “La hermana” Zandria Unclea Vise d'Aubert realiza una analepsis completiva que llega hasta el nivel cero de la narración. Frente al estatismo del resto de la novela, en este capítulo el tiempo fluye con rapidez. Esto permite engazar las diversas voces que han constituido hasta ahora los demás relatos. Recuerda la segunda parte de *Al faro* de Virginia Woolf, titulada precisamente “Pasa el tiempo”, que contrasta con la primera y tercera parte en el gran número de sucesos narrados a lo largo del tiempo y la brevedad con la que son expuestos, esto es, el *temps de l'histoire* frente al *temps du récit* (GENETTE, Gérard. *Discours du récit*, op. cit., p. 283). “Miranda” se construye a partir de fragmentos del periódico local, de manera que, en términos musicales (y literarios), las entradas de las voces van “estrechándose”.

<sup>973</sup> Nos hemos limitado a explicar únicamente el concepto “estrecho” por parecernos el menos común. Para un estudio accesible de la estructura de la fuga remitimos a LLACER PLA, Francisco. *Guía analítica de formas musicales...*, op. cit., pp. 49-56. Se encontrará un estudio más completo en ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de formas musicales*, op. cit., pp. 57-135.

es conocida tan al detalle como la propia<sup>974</sup>. Los nombres de árboles y flores de sus calles esconden la podredumbre de las raíces de Oilea: “Caminar por Oilea es dar un paseo por un cementerio de hojas secas [...]. Caminar por Oilea es temer un cementerio de flores podridas<sup>975</sup>. La raíz de esa podredumbre no es sólo la división injusta entre el norte rico y anodino y el sur pobre y sufriente, sino la propia naturaleza malvada de sus habitantes, ricos y pobres, incapaces de no odiar al vecino, anclados en costumbres vacías que acentúan su profunda soledad y la angustia existencial que les impide hallar sentido a sus vidas<sup>976</sup>. En una carta publicada parcialmente en el periódico local, Vidal Aryam dice que

Oilea está dividida como una nuez (...) y que las dos mitades huyen y se evitan la una a la otra, cada una a un lado de la calle de los Cerezos. Así ha sido siempre. Oilea es mala, como todas las ciudades pequeñas. (...) Está tan podrida y rancia que de su propio seno nacerá el gusano que la destroce, que implante un nuevo orden. Y ese día morirán los sueños y las soluciones de tantas noches, porque nadie podrá resistir a esa muerte pequeña y sutil de la ilusión. (...). Y a fuego y sangre acabará la pobre, la pequeña y taimada ciudad de Oilea<sup>977</sup>.

Ya veremos que, en efecto, el final de esta ciudad “mala”, “podrida” y “rancia” es el fuego. Pero mientras tanto, Vidal –como tantos otros– anhela otros lugares, aunque el miedo lo retiene: “Y me temo que no tengo valor para marcharme, ni coraje para decir la verdad [...]. Supongo que continuaré como siempre, paseando por el sur y el Norte de Oilea, tocando el violín de vez en cuando, levantándome, comiendo y acostándome. Viviendo hasta que lean mi esquila<sup>978</sup>. No obstante, ¿serviría de algo comenzar una nueva vida fuera de Oilea? Su hermano, el famoso violoncelista Delian Aryam<sup>979</sup> (al que envidia profundamente en silencio por su éxito, su valentía y su bondad) sí abandonó la ciudad y se convirtió en ejemplo para los habitantes de Oilea. Pero tampoco él tiene una visión alentadora de su existencia: “Se ve mundo [...], pero no es nada apasionante. El público siempre parece el mismo y exige la misma música, y la música se desvirtúa, se pierde cuando el placer es impuesto. Llevo la vida más

<sup>974</sup> FREIRE, Espido. *Donde siempre es octubre*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>975</sup> *Ibid.*, pp. 82-83.

<sup>976</sup> Véase la referencia a *Donde siempre es octubre* en el apartado “Sujeto contingente. Sujeto en angustia” de la primera parte.

<sup>977</sup> *Ibid.*, p. 204. No nos resistimos a relacionar esta descripción con la del Llodio triste y provinciano en el que Espido Freire creció (si bien viajó por todo el mundo gracias a la música) y donde escribió esta novela con diecisiete años. Como ella misma ha afirmado, siempre tuvo muy claro que deseaba abandonar su pequeña ciudad y su vida anodina (FREIRE, Espido. “El mal en mi obra”, *op. cit.*). No obstante, Espido Freire ha mostrado su aprecio por esta localidad, de la que es hija predilecta.

<sup>978</sup> FREIRE, Espido. *Donde siempre es octubre*, *op. cit.*, p. 89.

<sup>979</sup> En esta novela coral sí cabe destacar a este personaje, sin duda alguna el que más interviene (aparece en los capítulos uno, ocho, nueve, trece, quince, veintiuno, veintidós, veintitrés, veinticuatro y veinticinco). En Oilea, la gente lo ama –y lo odia– con pasión.

solitaria del mundo”<sup>980</sup>, pues “no hay nada más triste que la melodía de un violoncelo. Sentía morir el instrumento. Luego todo se olvidaba”<sup>981</sup>. La música, como la literatura, se convierte en un consuelo que no repara la soledad ni la angustia, pero aporta orden y, en cierto modo, sentido<sup>982</sup>. No es casualidad que sea Delian –el poeta de la música– el “héroe”. Mas el sentido cíclico de la existencia nos devuelve al mismo punto de partida, a la misma ciudad que, como en el poema cavafiano, dejemos o no, permanece, ya que la ciudad –Oilea, Llodio, Bilbao, París, Madrid, Plasencia– irá siempre en nosotros. Lo que en nuestra ciudad aprendimos, soñamos y odiamos nos acompañará por siempre. Lo que somos –una síntesis contradictoria en angustia– no se desvanece simplemente por cambiar de lugar. Y es que Oilea es una ciudad de provincias dentro de una región imaginaria cuya capital es la bulliciosa Desrein. Existen otras pequeñas localidades (Gyomaendrod, Indigo, Catoria), pero *Donde siempre es octubre* es ante todo un mundo imaginario al tiempo que *real* según los códigos propios del texto, de nombres exóticos (algunos próximos al francés<sup>983</sup> –Ragnelle, Francine, Villiers, Sorel, Brunant, Guillemette...– y otros de posible origen nórdico –Hjordis<sup>984</sup>, Josben, Lothlorien, Odeimberg, Tausthorn)<sup>985</sup>. Estamos ante un *effet de réel* que no pretende más que aportar coherencia textual a un mundo propio y original creado por Espido Freire pero que podría ser cualquier lugar. Oilea recuerda la Comala de Rulfo o la Santa María onettiana. Como en *La tierra baldía*, la vida parece reducirse a pequeños hábitos cotidianos pequeño-burgueses. Es la vida que se vive sin vivir, la vida de los muertos que caminan por las calles en la primera parte del poema. Así se lo hace saber Ludemil con su voz de ultratumba al perverso Villiers Domenart: “*Yo estoy muerta. También tú. Todos estamos muertos. Somos cadáveres de un cementerio que se llama Oilea*”<sup>986</sup>. Pero los muertos son también reales: suicidas (Fiona, Eleanor Prime), asesinados (Erin, Kelsey, Ronde Mismane, Emer, Guillemette, Nordri Sauso) o de muerte natural (Carenta, Moira, Ludemil)<sup>987</sup>. La descripción de García Galiano sobre la obra de Luis Mateo Díez, podría adscribirse también a esta novela “tendente a la invención de sórdidos espacios oníricos, umbráticos, en el límite entre la memoria y la ensoñación, el delirio y la realidad, la vida y la

<sup>980</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>981</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>982</sup> Véase esta misma visión personal de Espido Freire en el apartado “Sujeto contingente. Sujeto en angustia”.

<sup>983</sup> Se plantea la posibilidad de su origen latino (*Oileus, Oilei*) (*ibid.*, p. 206. Cursivas en el original) y francés (Oïl) (*ibid.*, p. 208).

<sup>984</sup> Perteneciente a la mitología nórdica. La fuente primigenia es la *Edda prosaica* y la *Edda poética*, una recopilación de textos mitológicos y heroicos nórdicos antiguos hacia 1250. Hjordis fue la mujer de Sigmund y la madre de Sigurd. Es una especie de valquiria. Aparece en *El cantar de los nibelungos* pero también en la obra de teatro de Ibsen “Los guerros de Helgeland” (1857).

<sup>985</sup> Nótese que las mujeres conservan su apellido de solteras, como en España o Portugal, pese a que los nombres no lo son.

<sup>986</sup> FREIRE, Espido. *Donde siempre es octubre*, *op. cit.*, p. 170. Cursivas en el original.

<sup>987</sup> No olvidamos tampoco a la misteriosa y asesina Loredana Esse. Al final de la novela, en el “estrecho” (“Miranda”), se dice: “Loredana estaba muerta” (*ibid.*, p. 212), pero no se especifica cómo murió.

muerte. Con una prosa cencida, exacta, pletórica, y un espacio mítico<sup>988</sup>. Oilea se convierte en una peligrosa urna de cristal claustrofóbica para sus personajes, con celdas y mazmorras infinitas asfixiantes: “Muy a menudo salgo y escojo una calle al azar. Cuento las puertas y pienso que cada puerta significa personas, y cada persona una vida distinta, y creo que tantas vidas distintas lograrán ahogarme”<sup>989</sup>. Nos recuerda a “El mundo” de Cristina Fernández Cubas y el arca que dibuja celdas infinitas<sup>990</sup>. También Loredana Esse incluye en todos sus cuadros la *mise en abyme*: “Por entonces pintaba una especie de estrella de cristal. En el interior de la estrella, yo misma pintaba de nuevo el cuadro. [...] es mi reino. Soy la reina aquí”<sup>991</sup>. Pero en realidad ella no es más que otra pieza dentro de una celda de la colmena, que juega a la vida y la muerte (es una asesina), pero sucumbe dentro de su propio juego. Sus cuadros, ella misma, y Oilea –cualquier lugar–, son simples “gritos en el desierto”<sup>992</sup> que, como la música de violoncelo, se olvidan. Existimos en relación a los demás, como piezas de un puzle incomprensible e infinito. Es necesario reiterar por tanto que

Esta no es tan siquiera mi historia, mi vida. La vida se construye al hilvanar retales de otras vidas que se cruzan, o se rozan, o se atisban de lejos, y se procuran unir al tejido. No existe *mi casa, mi juventud, mi perro*; porque los fragmentos de vida ajena que forman la

<sup>988</sup> GARCÍA GALIANO, Ángel. *El fin de la sospecha...*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>989</sup> FREIRE, Espido. *Donde siempre es octubre*, *op. cit.*, p. 82. Son palabras de Vidal Aryam.

<sup>990</sup> El arca cuidadosamente tallada de Carolina, con múltiples cajones, la que la acompañó desde su llegada al convento, se convierte también en una colmena de secretos y vidas, sentimientos contradictorios, engaños y autoengaños, frustraciones y sueños no cumplidos. Un marino remata la tapa abovedada del baúl y transporta hasta el infinito, como en *mise en abyme*, las celdas también infinitas: “lo que más me impresionaba era que el marino no miraba hacia el mar ni hacia el velero, sino hacia el frente, mostrando, a todo aquel que quisiera verlo, un cuadro que sujetaba con la mano derecha y que no era otro que él mismo, de espaldas al mar, al velero, al sol y a la tormenta y mostrando, a todo el que lo quisiera ver, de nuevo un cuadro, ahora más pequeño, con todo lo que acabo de mencionar, y que remitía a un tercero, y éste a un cuarto, y éste a un punto minúsculo en el que sabía, aunque ya nada se podía distinguir [...], que no era más que un eslabón en la larga cadena” (FERNÁNDEZ CUBAS, Cristina. *Con Agatha en Estambul*, *op. cit.*, p. 22).

<sup>991</sup> FREIRE, Espido. *Donde siempre es octubre*, *op. cit.*, p. 174. A nivel narrativo, la *mise en abyme* o “cajas chinas” se aprecia en varios capítulos-relatos de *Donde siempre es octubre*, especialmente en “Feigenbaum”. Al principio creemos que el relato principal es el narrado por el joven Izan, que está en casa de Eldar Barclay, un taxidermista misterioso. Entonces, éste le cuenta su historia en el reino mágico de Feigenbaum. Y dentro de su historia, Moira narra su particular cuento de hadas. Pero el reflejo de la *mise en abyme* vuelve a nosotros y al final sabemos que Izan no es el narrador del relato principal sino que formaba parte de un diálogo con Aigle Barclay, que es en realidad el narrador del relato principal y, como nos descubre al final, el hijo de Eldar y Moira. Quedamos, pues, atrapados en la red de voces múltiples. Más convencional es la inclusión de textos y cartas en narraciones con narrador extradiegético y heterodiegético, como sucede en “Porfiria”, cuando Sorgenfri Cerno y Tausthorn Preset, amigos de Loredana, instan al juez de Paz, Otto Fade, a que la ingresen en un centro de salud mental y aportan dos cartas de Loredana. Ambas cartas dan voz a la asesina, dueña de Pheseant Hill, que se convierte así en narradora de su propia historia. Para un estudio más profundo de la relación del espejo (que analizaremos en el siguiente apartado) y la técnica de la *mise en abyme* en Espido Freire (especialmente presente en sus cuentos), véase RODRÍGUEZ, Samuel. “Voces y espejos de Espido Freire. Hacia una estética de la perversión en el relato especular”. *Acta Hispánica* 19 (2015): pp. 51-62. En línea: <http://publicatio.bibl.u-szeged.hu/5035/1/Katona%20ActaHispanica2014.pdf> (revisado el 5 de mayo de 2016).

<sup>992</sup> CELA, Camilo José. *La colmena*. 1951. Barcelona: Noguer, 1978, p. 11.

propia se ofenden y reclaman *nuestra casa, nuestra juventud, nuestro perro*<sup>993</sup>.

En verdad “yo no quiero emplear aquí el yo [...]. Es mejor decir nosotros. Pero nosotros los circunscritos en espacios”<sup>994</sup>. Como sostiene Kierkegaard, la “determinación esencial de la existencia humana”<sup>995</sup> consiste en “ser el hombre un individuo y, como tal, a la vez él mismo y la especie entera, de tal suerte que la especie entera participa en el individuo y el individuo en la especie entera”<sup>996</sup>. Bachelard cree en la posibilidad de que lo concreto configura lo universal, puesto que “n’y a-t-il pas une individualité en profondeur qui fait que la matière, en ses plus petites parcelles, est toujours une totalité?”<sup>997</sup>. El individuo, frente a las teorías idealizantes y totalizadoras ya expuestas, se relaciona con la colectividad en un movimiento circular que se retroalimenta. En la obra literaria de Espido Freire, y de modo especial en *Donde siempre es octubre* (y su compañera de trilogía *Nos espera la noche*), se plasma en el magistral *effet de réel* que da forma y materia a la ficción literaria, de modo que cada una de las peculiares voces de esta novela polifónica apunta a la trascendencia temporal de espacios y pensamientos –los múltiples rostros del mal– universales<sup>998</sup>. Pero el movimiento continuo entre el individuo y la colectividad contiene la paradoja de la soledad, pues

cuando, por oposición, aparece el temblor de decir *nuestro amor* la montaña se gasta un poco más, y de alguna manera grotesca, y por lo tanto, dolorosa, se descubre que hace tiempo que se ha convertido en *mi amor*, y que todo se acabó. Esta es la historia de una soledad. De mi soledad. De nuestra soledad<sup>999</sup>.

Si, frente a la postura unamuniana, el individuo no puede unirse en un “abrazo trágico”, “amoroso”, con la colectividad, tampoco la literatura puede elaborar un discurso original de un supuesto “yo” ya que está imbricado a otras vidas, otros personajes, otras voces que trazan la polifonía textual. Como en *Las olas*, *Donde siempre es octubre* plantea también la imposibilidad de comunicación de la esencia de lo que nos rodea: “Cuando se capta algo con

---

<sup>993</sup> FREIRE, Espido. *Donde siempre es octubre*, op. cit., p. 95. Cursivas en el original.

<sup>994</sup> UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*, op. cit., p. 71. Unamuno aboga aquí de nuevo por el hombre de carne y hueso, circunscrito en el espacio y la materia contingente.

<sup>995</sup> KIERKEGAARD, Sören. *El concepto de la angustia*, op. cit., p. 30.

<sup>996</sup> *Ibid.*

<sup>997</sup> BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves*, op. cit., p. 3.

<sup>998</sup> Julio Quesada habla de la primera novela que, a su juicio, cultiva la polifonía textual: “Cervantes es un precedente si entendemos esa conexión metodológica-histórica a la luz de la *polifonía narrativa* de *El Quijote*, que se abre paso hacia la narrativa histórica como articulación *social* y *cultural* de las múltiples voces que forman la trama de la historia y que, a diferencia de la épica, es una narración en la que todos cuentan en lo que se cuenta” (QUESADA, Julio. *La filosofía y el mal*, op. cit., p. 151. Cursivas en el original).

<sup>999</sup> FREIRE, Espido. *Donde siempre es octubre*, op. cit., p. 95. Cursivas en el original.

los sentidos la experiencia estética es única, y no puede explicarse. No puede transmitirse en palabras”<sup>1000</sup>, así lo cree la escritora y pintora Loredana Esse. Tampoco Hjordis logra escribir la carta que contenga toda la intensidad de su pensamiento a su hermana muerta Ludemil<sup>1001</sup>.

La circularidad espacio-temporal queda definitivamente plasmada en la *coda* de la novela, “El héroe”. La tragedia de la destrucción de Oilea y sus habitantes se hace necesaria a través de las múltiples pinceladas y presagios en torno a la podredumbre de Oilea y las revueltas en la fábrica de chapados, instigadas por la acomplejada y suicida Eleanor Prime<sup>1002</sup>. “Lo que hace falta aquí es una guerra enorme que acabe con todo”<sup>1003</sup>, dice Sobna, y así será. Los máximos representantes del norte, Delian (hijo del dueño), Guillemette (su amante), Villiers (la mente perversa que urde los hilos del casino) y Lavinia (la mujer más admirada de Oilea) acuden a la fábrica como mediadores ante el comité huelguista. Pero no sirve de nada. La guerra estalla, y Nordri Sauso asesina a petición de su hermana Eider (una prostituta enamorada *locamente* de Delian) a Guillemette. Por su parte, Delian apuñala y mata a Nordri. Se recuerda entonces a todos los muertos en Oilea, y Delian les dedica su particular *requiem* con el violoncelo mientras la ciudad arde a manos del hijo de Samael, un niño obsesionado con el fuego. Él es el “gusano” que, desde dentro, da el golpe final a la podrida Oilea pues, del mismo modo que Comala, “en realidad es la historia de un pueblo que va muriendo por sí mismo. No lo mata nada. No lo mata nadie. Es el pueblo”<sup>1004</sup>. Ya Ludemil predijo la tragedia: “Veo un niño que mira a la luna, un niño que nunca habla y que acabará con el aire, que prenderá fuego a todo y lo hundirá en cenizas”<sup>1005</sup>. Pero, como a los verdaderos visionarios, como a Casandra, nadie le cree, ni siquiera su hermana Hjordis. Tampoco nadie comprende la sombra de muerte que ve la perrita Miranda<sup>1006</sup>, y los habitantes de Oilea permanecen impasibles ante su destrucción inminente.

Finalmente, Delian se levanta y se pierde en la sombra, pero no sabemos si él, cuan Eneas, (re)construirá una nueva ciudad, una nueva Oilea que, como la anterior, deba sucumbir

---

<sup>1000</sup> *Ibid.*, p. 174. La palabra, en contra de lo que postula Espido Freire, tampoco sería un espacio contra el sinsentido pues, como señala María Lozano, “tampoco las palabras que creamos como última defensa ante la conciencia de nuestra propia muerte sirven, [ya] que no hablamos el lenguaje desde nuestra propia *hubris* de creador, sino que éste, en cierta manera nos habla. Por tanto, la obra autotélica, el mito de la última urna contra el caos y la sinrazón no es más que otra vasija ilusoriamente vacía. O llena” (WOOLF, Virginia. *Las olas*, *op. cit.*, p. 16). Para más información remitimos al final de nuestro trabajo: “Conclusiones. Apología del mal en la literatura y la narrativa de Espido Freire”.

<sup>1001</sup> FREIRE, Espido. *Donde siempre es octubre*, *op. cit.*, p. 124. Plantea un juego de planos narrativos donde se intercala un amago de carta con el flujo de consciencia de Hjordis donde, ahí sí, se refleja la complejidad de su pensamiento.

<sup>1002</sup> No podemos obviar a modo de crítica que, aunque la atmósfera es de nuevo uno de sus aspectos más logrados, el conflicto social apenas está trazado y resulta pobre. También hay algunos (escasísimos) errores gramaticales (tiempos verbales y léismo en el pronombre complemento directo femenino, característico del País Vasco).

<sup>1003</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>1004</sup> RULFO, Juan. *Pedro Páramo*, *op. cit.*, p. 42.

<sup>1005</sup> Espido. *Donde siempre es octubre*, *op. cit.*, p. 123.

<sup>1006</sup> *Ibid.*, p. 213.

una y otra vez a las llamas en un “otoño sin fin”<sup>1007</sup>. Podríamos interpretar el final como una puerta a la esperanza que permite la continuidad de la vida tras la conflagración universal estoica pero, ¿existe acaso algo más cruel que participar activamente en la perpetuación de una vida abocada al sufrimiento y la muerte? Unamuno criticó la teoría del eterno retorno nietzschiano, “aquel remedo de la inmortalidad del alma que se llama la vuelta eterna, y que es la más formidable tragicomedia”<sup>1008</sup>. Es ésta tal vez la mayor crueldad en las narraciones de Espido Freire, el tiempo cíclico que nos devuelve una y otra vez a las mismas vidas, los mismos lugares, y el mal, la angustia, la muerte, la violencia: “todo está aquí; [...] la vida se acaba y comienza aquí, [...] se repite múltiples veces”<sup>1009</sup>. El fuego, como en el *Ragnarök* de la mitología nórdica, se convertiría en un elemento regenerador que permitiría el renacer del orden pero... ¿qué orden? ¿acaso alguna vez existió? El orden no renace, pues siempre hubo caos. Oilea, del mismo modo que Comala, es un “lugar sobre brasas”<sup>1010</sup> poblado por fantasmas que pertenecen a una época de supuesta prosperidad ahora marchita. Del mismo modo que en Comala, la regeneración es dudosa o inexistente<sup>1011</sup>. En cualquier caso, es un final abierto que recuerda la fantasía del poema épico *Aland la blanca* en torno a su héroe, Jantes, que muere buscando infructuosamente un lugar imposible, Aland, pero cuyo sueño permanece<sup>1012</sup>. Comienza entonces la leyenda: “Mucho hace ya de esto. Y todos los susurros, todas las leyendas, todos los rumores surgieron un poco cuando él se fue, la última noche de Oilea”<sup>1013</sup>. Los ecos míticos son, pues, evidentes. No en vano, “el caballero del brillante ayer” (Vasia Luvde) sostiene en las últimas páginas de la novela que Oilea tiene su origen en Troya y Ajax Oileo, cuyo padre fue uno de los argonautas y compañero de Hércules, acaso el fundador de Oilea<sup>1014</sup>. Delian le toma el testigo<sup>1015</sup>.

<sup>1007</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>1008</sup> UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*, op. cit., p. 133. Y sigue: “en vez de suponer que vivimos en un universo finito, de un número finito de primeros elementos componentes irreductibles, suponer que vivamos en un universo infinito, sin límite en el espacio [...], y entonces resultará que este nuestro sistema, el de la Vía Láctea, se repite infinitas veces en el infinito del espacio, y que estoy yo viviendo infinitas vidas, todas exactamente idénticas. Una broma” (*ibid.*).

<sup>1009</sup> FREIRE, Espido. *Irlanda*, op. cit., p. 103.

<sup>1010</sup> RULFO, Juan. *Pedro Páramo*, op. cit., p. 42.

<sup>1011</sup> De las cuatro etapas establecidas por Freeman en *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repeticiones* (1969), José Carlos González Boixo considera que en *Pedro Páramo* se hallan las tres primeras: el paraíso primordial, la disolución progresiva y la destrucción completa o inminente, pero no la última, la regeneración (*ibid.*, p. 33). Así, todos los personajes persiguen una ilusión, pero terminan en la desilusión, en la imposibilidad de realizar sus sueños, vagando eternamente como almas en pena. En el caso de *Donde siempre es octubre*, apostamos por la segunda y tercera fase.

<sup>1012</sup> FREIRE, Espido. *Aland la blanca*. Barcelona: Plaza & Janés, 2001, p. 67.

<sup>1013</sup> FREIRE, Espido. *Donde siempre es octubre*, op. cit., p. 220.

<sup>1014</sup> *Ibid.*, p. 206.

<sup>1015</sup> Véase el mito del regreso del héroe en el escritor Torrente Ballester en muchas de sus novelas. En *Javier Mariño* (1943) el narrador relaciona explícitamente a su protagonista con Eneas. El “héroe” de *Los gozos y las sombras* (1957-1962) intenta restaurar el orden. Como Espido Freire en *Donde siempre es octubre*, crea “un espacio cerrado donde el tiempo, sometido a un discurso circular, se anula en beneficio de un destino en el que

Y, tras los mitos y leyendas, moviendo los peligrosos hilos de la vida y la muerte, de la polifonía en constante movimiento, Espido Freire da aliento vital a su ciudad, a sus personajes, con gran precisión y estilo depurado y un claro sentido totalizador. La urna de cristal es una reproducción de *nuestra* urna, acaso una reproducción a su vez *ad infinitum* de otras (¿la vuelta eterna nietzschiana?). Pero, frente al cristal, nos inquieta un estridente ruido animal, angustioso, violento, mortal. No son ratas. Es el mal.

## **2.2. Ratas en el espejo:**

Nuestros gusanos no serán mariposas.

Ramón Gómez de la Serna

Oilea es una colmena del mal, un jardín de las delicias antesala del infierno. Toda una generación ha crecido en la maldad del casino (Villiers, las hermanas Silvencraft, Copelia Letor y su marido Sorel Swam, Numaios, Artern Vise y su mujer Sobna, así como Sera Meste) y, las nuevas, crean sus propios códigos. Aquí, las flores del despiadado Villiers a Ludemil Silvencraft se pudren e infectan de gusanos, pues esconde su amor prohibido por la actriz Deirdre Beneir, en realidad Yamiel Ternideni, un delicado efebo. Ludemil recuerda a su primo, Numaios, que la abandona y se refugia en la bebida. Sorel mantiene múltiples relaciones con prostitutas y Frieda Avaroa, casada con Josben, quien a su vez es sistemáticamente infiel a su esposa. Ronde Mismane, el falso médico que pretende engañar a la perturbada Loredana, termina siendo él mismo su víctima, atrapado en su red perversa de música de gramola, flores misteriosas, oscuridad y veneno. Brunant Pithivier es amiga de Ydgard Aly, una joven adinerada sobrina de Guillemette. Pero el interés de su familia es espurio (el mal de impureza kantiano), pues sólo desean que la familia Aly costee los estudios del hijo pequeño. Copelia finge ser amiga de Ydgard. Finalmente se promete a Worsen (ex-novio de Sorella Swam, con quien continuará manteniendo relaciones a escondidas) y su hermana con Aigle Barclay, amado en secreto por Ydgard. Cuando ella lo descubre, planea tirarla por las escaleras: “Puedo invitar a Copelia y a su hermana, con el pretexto del regalo de bodas. Y cuando suba a mi habitación, empujarla, y que caiga rodando por la escalera. Como el médico. Podrían decir que hay epidemia y que la gente se muere así”<sup>1016</sup>.

---

la colectividad se convierte en víctima de un mito que ella misma ha creado” (GARCÍA GALIANO, Ángel. *El fin de la sospecha...*, op. cit., p. 30).

<sup>1016</sup> FREIRE, Espido. *Donde siempre es octubre*, op. cit., p. 137. Esta es la misma muerte que Espido Freire deseó a



Al otro lado de la calle Cerezos, entre el carbón, las hermanas Llandudno y Carenta Pombo viven la culpa de su incesto con su hermano mientras su abuelo lamenta la muerte de su nuera, que asumió el papel de concubina desde la muerte de su hijo Mesore, un hombre débil que parece perpetuarse en Galen, el hijo afeminado. La triste maestra Eleanor Prime lamenta su miserable suerte, su hambre, su soledad, pero destroza sin contemplaciones el afectuoso dibujo de su alumno Oban Bethnan y desea el mal a Sorella por ser ella la elegida por Worsen, que la termina engañando con Lindroth. La prostituta Eider esconde en sus palabras un profundo odio hacia los demás y, en su delirio obsesivo por Delian, pide a su hermano Nordri Sauso que lo mate a él y a su amada Guillemette. Por su parte, Nordri es un psicópata marginal que chantajea a Worsen y roba siempre que puede. Dice estar enamorado de Ragnelle Vise pero sólo quiere su dinero. La casera de “la oveja negra” lamenta la suerte de su hija Mierte, seducida por Samael<sup>1017</sup>, de quien tendrá un hijo al que intenta matar. Ha perdido la cordura y cree que su amado volverá. El niño (llamado acaso también Samael) sueña con “encender una fogata grande, grandota, que llene todo el mundo y queme todo, y todo, y que queme a la abuela. Y me casaré con mi madre”<sup>1018</sup>. En efecto, él prenderá fuego a Oilea.

En definitiva, el mal oculto se reproduce en el laberinto de calles y personajes de Oilea de modo sugerido, a través de la retórica de la ocultación de la que Espido Freire, como explicamos, es maestra. Sólo Delian parece carecer de máscara. No en vano, los personajes de *Donde siempre es octubre* mantienen dos vidas: una exterior incierta y otra interior donde el mal discurre sin cortapisas<sup>1019</sup>. Aquí los personajes son “como una máscara”<sup>1020</sup> que sólo ante nosotros se descubre. Dentro de este juego de dobles caras, el espejo se convierte en un elemento esencial. Leibniz sostuvo que

---

su rival amorosa en los tiempos de instituto cuando escribió *Irlanda* (FREIRE, Espido. “El mal en mi obra”, *op. cit.*).

<sup>1017</sup> No debe ser casualidad la elección de este nombre. Sammael (“Ángel del Veneno”) es el nombre del demonio que aparece en el diálogo entre Leverkühn y el diablo en *Doctor Faustus* de Thomas Mann. Como Villiers, el diablo se presenta bajo la forma de lo reprimido, de carácter homosexual (MANN, Thomas. *La muerte en Venecia, La montaña mágica, Doctor Faustus, op. cit.*, p. 1237).

<sup>1018</sup> FREIRE, Espido. *Donde siempre es octubre, op. cit.*, p. 91.

<sup>1019</sup> Chejov lo describe de modo magistral a propósito de Gurov en “La mujer del perro”: “Tenía dos vidas: una franca, abierta, vista y conocida de todo el que quisiera, llena de franqueza relativa y relativa falsedad, una vida igual a la que llevaban sus amigos y conocidos; y otra que se deslizaba en el secreto. Y a través de circunstancias extrañas, quizá accidentales, resultaba que cuanto había en él de verdadero valor, de sinceridad, todo lo que formaba el fondo de su corazón estaba oculto a los ojos de los demás; en cambio, cuanto había en él de falso, el estuche que solía esconderse para ocultar la verdad [...], todo eso lo hacía delante de todo el mundo. Desde entonces juzgó a los otros por sí mismo, no creyendo en lo que veía y pensando siempre que cada hombre vive su verdadera vida en secreto, bajo el manto de la noche. La personalidad queda siempre ignorada, oculta, y tal vez por esta razón el hombre civilizado tiene siempre interés en que sea respetada” (CHEJOV, Antón Pávlovich. *La señora del perro y otros cuentos*. Madrid: Espasa Calpe, 1972, p. 22).

<sup>1020</sup> FREIRE, Espido. *Donde siempre es octubre, op. cit.*, p. 184.

toda sustancia es como un mundo completo y como un espejo de Dios; o bien, de todo el universo que cada una de ellas expresa a su manera, algo así como una misma ciudad es vista de diferente manera según las diversas situaciones del que la contempla. Así, el universo está multiplicado, en cierto modo, tantas veces como sustancias hay, y la gloria de Dios está redoblada por otras tantas representaciones diferentes de su obra<sup>1021</sup>.

Pues bien, las celdas infinitas del universo espistiano son en realidad mazmorras reflejadas una y mil veces en el espejo. El espejo nos devuelve al infinito la imagen, en este caso, del mal. El espejo nos permite también proyectarnos, desdoblarnos. Es el caso de Iverne Castile en el capítulo-relato “Ratas en el espejo”. En el anterior capítulo-relato se la describe, desde la perspectiva de Lavinia, como “una chiquilla todavía, muy devota y de excelente corazón. [...] era una jovencita delicada y de grandes ojos”<sup>1022</sup> que se casará en octubre con el juez de paz Otto Fade Odeimberg. Pero, frente a su *alter ego* reflejado en el cristal, desnuda su naturaleza malvada.

Yo podría haber sido una gran actriz de no haber sido por ti y tu cristal. Sí, una gran actriz, radiante, triunfal; una Deirdre Beneir de tirabuzones largos y ojos sombreados en negro. Habría convertido mi vida en leyenda. Podría interpretar a la Dama Blanca de los cuentos, que siembra presagios donde quiera que se la encuentra [...]. ¡Qué gran artista ha perdido el mundo conmigo!

¿No me crees? Tú me has visto fuera de esta habitación, y a ti siempre te he contado la verdad, pero no sabes nada de mí. Nadie sabe nada de mí.

No tengo conciencia de en qué momento empecé a ser mala. Siempre me recuerdo así. Poco a poco aprendí a no tenerme miedo, porque a la única persona a la que jamás haría daño es a mí. Y tal vez, a Otto. Pero tú no temas. Estás protegida por ese cristal que no me arriesgaría nunca a romper.

[...] Tú te ríes mucho de mí, pero Dios sabe que digo la verdad. Ser mala resulta más complicado de lo que se piensa. Y cuando todo lo que te rodea, desde tu padre a las estúpidas amigas bienintencionadas, se empeñan en creer que eres demasiado bondadosa para este mundo, desearías clavar las uñas en los ojos llenos de miel y lágrimas fáciles de esa gente<sup>1023</sup>.

Iverne lleva flores cada día al altar de la iglesia, donde hay una plaga de ratas. Allí se

---

<sup>1021</sup> LEIBNIZ, Gottfried. *Discurso de metafísica*, op. cit., p. 11.

<sup>1022</sup> FREIRE, Espido. *Donde siempre es octubre*, op. cit., p. 67. Le sucede como a Vidal Aryam, ya que su hermano Delian “era incapaz de pensar mal de mí. Era incapaz de ver mi mala intención, por todos los demonios” (*ibid.*, p. 86).

<sup>1023</sup> *Ibid.*, pp. 72-73.

encuentra con Gastón, el joven exterminador de ratas con el que mantiene un tórrido encuentro. Pregunta entonces frente al espejo: “¿Qué hubieras hecho tú? ¿Si pudieras salir de ese cristal, vestir mis faldas claras y lanzarte a las calles de Oilea? Tú, claro, hubieras seguido a Otto, pero yo estoy fuera del espejo, y soy mala, y tengo miedo”<sup>1024</sup>.

La “rata” es ella, su *alter ego* que no es más que un desdoblamiento ficticio de ella misma. Todos tenemos nuestra propia rata en el espejo. El uso del espejo en Espido Freire, como en Borges, obedece a la expresión de la pluralidad del sujeto<sup>1025</sup>, que remite a la concepción de la vida y el universo como un laberinto inescrutable y eterno<sup>1026</sup>. Iverne desea que el cristal se rompa y unirse a su “rata” en el espejo<sup>1027</sup>. En Espido Freire encontramos también un matiz de miedo al sujeto malvado reflejado en el espejo<sup>1028</sup>, que recuerda la fobia de Virginia Woolf a los espejos y que, sin embargo, tan presentes están en sus relatos<sup>1029</sup>. El miedo se acompaña de atracción, como le sucede a la psicótica María en “Loco con cuchillo”<sup>1030</sup> y a Oona en “Juegos míos”, ambos en el libro homónimo. De un modo u otro, ambas logran traspasar el cristal. Esto nos lleva al motivo del doble<sup>1031</sup>. Desde el *Ka* de los egipcios, el *eidolon* de los griegos o el alma cristiana, el doble se ofrece como una posibilidad de

---

<sup>1024</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>1025</sup> Véanse los relatos “Los espejos velados” y “Los espejos” en *El hacedor* (1960).

<sup>1026</sup> Véanse “La biblioteca de Babel” en *Ficciones* (1944) o “La casa de Asterión”, “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto” y “Los dos reyes y los dos laberintos” en *El Aleph* (1949), entre otros muchos relatos. Véase también la sección “Dentro del laberinto” en *Cuentos malvados*, donde Espido Freire reinterpreta el mito del minotauro y el tiempo y espacio infinitos.

<sup>1027</sup> Esta idea aparece también en uno de los microrrelatos de la sección “El espejo” en *Cuentos malvados*: “*Me habla cada mañana, y cada noche, y ya no puedo resistirlo. Hoy cruzaré al otro lado con ella, con mi gemela, y me asomaré a sus cristales, a todos los cristales del mundo, e iniciaré la larga ronda llamándoles, ven, ven, ven*” (FREIRE, Espido. *Cuentos malvados*, *op. cit.*, p. 90. Cursivas en el original). Como en “Voces y espejos” o “Loco con cuchillo” recurre a esta tipología de letra para marcar la diferencia entre las voces imaginarias y el universo real.

<sup>1028</sup> Véase “Voces y espejos”. Este relato recoge una de las obsesiones que pueblan el imaginario literario de Espido Freire, esto es, las voces y los espejos como inductores del mal. La *mise en abyme* o el relato especular en tanto que desdoblamiento narrativo permite a la autora el desarrollo de un *alter ego*, tan querido por Borges o Cortázar, y que aquí apunta a una voz oculta en nosotros, sutil, apenas perceptible, pero siempre malvada, y que el espejo se encarga de reflejar peligrosamente. Este relato presenta además la particularidad de emplear una *mise en abyme* doble por su carácter metaliterario, que remite a la propia concepción y recepción del relato dentro de un triángulo macabro entre autor, texto y lector (RODRÍGUEZ, Samuel. “*Voces y espejos* de Espido Freire...”, *op. cit.*, p. 61).

<sup>1029</sup> En el relato “La mujer del espejo” defiende que “la gente no debería dejar espejos colgados en las habitaciones, como tampoco debería dejar abiertos talonarios de cheques o cartas en las que confiesa algún horrible delito” (WOOLF, Virginia. *Relatos completos*. Madrid: Alianza, 1994, p. 87). Esta idea entronca con el pudor represivo victoriano que ella misma reconoce y el miedo a ver una verdad profunda, desnuda, impúdica, frente al espejo, como sucede en Espido Freire. El miedo a sí misma es por tanto un elemento común: “siempre he recordado la otra cara en el espejo, ya fuera sueño o realidad, y siempre me ha dado miedo” (cit. en WOOLF, Virginia. *La señora Dalloway*, *op. cit.*, p. 39).

<sup>1030</sup> Véase RODRÍGUEZ, Samuel. “Perspectivas literarias en torno a la relación entre madres e hijas...”, *op. cit.*, pp. 561-574.

<sup>1031</sup> Para un estudio en profundidad del motivo del doble en la literatura véase MARTÍN LÓPEZ, Rebeca. *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve contemporánea*. Tesis doctoral dirigida por Fernando Valls Guzmán. Universidad Autónoma de Barcelona, 2006.

En línea: <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/4876/rml1de1.pdf> (revisado el 5 de mayo de 2016).

perpetuarse en el tiempo tras la muerte. Jean-Paul Richter, bajo la influencia de la filosofía idealista de Fichte, desarrolló el concepto de *Doppelgänger*:

Se trata de una imagen desdoblada del yo en un individuo externo, en un yo-otro. El sujeto se ve a sí mismo (autoescopia) en alguien que se presenta al mismo tiempo como un doble autónomo, o un doble “fantástico” que produce angustia y desasosiego porque esa figura viene a perturbar el orden normal y natural de las cosas [...]. El Yo Absoluto es el yo deseado por el yo relativo que se encuentra escindido y debe afirmarse enfrentándose a la sensación de vacío y a la nada. Para eso tiene que convertirse en “otro”, identificarse con un “doble” que sea el reflejo o la imagen en negativo de alguna de sus múltiples aspiraciones<sup>1032</sup>.

Es el caso de Iverne o María en “Loco con cuchillo”<sup>1033</sup>. Como le sucede a Iverne, esto obedece al “amor por sí mismo, el narcisismo primario, que gobierna la vida anímica tanto del niño como del primitivo”<sup>1034</sup>. Podríamos estar ante un doble subjetivo externo<sup>1035</sup>. Pero, a diferencia de “Loco con cuchillo”, aquí no se proyecta el mal en el doble<sup>1036</sup> a través de la alteridad, sino que la “rata” está en Iverne y ella lo sabe.

El aburrimiento alimenta también la rata en el espejo. Y es que, como afirma Vidal, “el

---

<sup>1032</sup> HERRERO CECILIA, Juan. “Figuras y significaciones del mito del doble...”, *op. cit.*, p. 22. En relación a esas “aspiraciones”, para Otto Rank el doble forma parte del fenómeno de la proyección, pero no sólo del mal, sino también “de todas las posibilidades incumplidas de plasmación del destino, a que la fantasía sigue aferrada, y todas las aspiraciones del yo que no pudieron realizarse a consecuencia de unas circunstancias externas desfavorables, así como todas las decisiones voluntarias sofocadas que han producido la ilusión del libre albedrío” (cit. en FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Vol. XVII, *op. cit.*, p. 236).

<sup>1033</sup> No obstante, la voz y la imagen frente al espejo en el caso de María creemos que obedece a un trastorno psicótico, tal y como se aprecia en el contenido de sus delirantes “diálogos” frente al espejo (RODRÍGUEZ, Samuel. “Perspectivas literarias en torno a la relación entre madres e hijas...”, *op. cit.*, p. 568).

<sup>1034</sup> FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Vol. XVII, *op. cit.*, p. 235. Una perspectiva original sobre el doble la encontramos en Freud, pero también en Jung, que Juan Herrero resume así: “La realización de la identidad es un proceso permanente y complejo relacionado con el dinamismo psíquico de nuestra interioridad donde se agitan, por un lado, fuerzas oscuras e irracionales (pulsiones de la libido o del inconsciente, según Freud) y, por otro lado, imágenes atractivas que provienen (según Jung) de los arquetipos del inconsciente colectivo. Esas imágenes nos pueden fascinar o producir una inflación psíquica más o menos alienante. Frente a estas fuerzas, se sitúa el “yo consciente”, que tiene que tratar de orientarlas con responsabilidad buscando el equilibrio y la armonía entre el sujeto y el mundo. Pero puede dejarse seducir por ellas y caer en un proceso de alienación o de duplicidad que puede dar lugar al desdoblamiento esquizofrénico de la personalidad” (HERRERO CECILIA, Juan. “Figuras y significaciones del mito del doble...”, *op. cit.*, p. 19). Juan Herrero realiza un interesante estudio sobre el doble donde además recopila y analiza textos al respecto de diversos autores, entre otros René Girard, Juan Bargalló, Clément Rossé, Francis Kepler o Denis Mellier.

<sup>1035</sup> Jourde y Tortonese en *Visages du double. Un thème littéraire* (1996) proponen dos tipologías de doble: el subjetivo y el objetivo. El subjetivo plantea la problemática del sujeto frente a sí mismo y el objetivo del sujeto frente al mundo. A su vez, el subjetivo puede ser interno (el yo fragmentado o escindido en dos personalidades opuestas como en “Juegos míos” o “Loco con cuchillo”) o externo (el yo repetido o desdoblado en “otro”, en un ser exterior diferente con el que se identifica el yo del personaje (cit. en *ibid.*, pp. 25-32).

<sup>1036</sup> Otto Rank en *Don Juan et le double* (1932) afirma que: “avec le développement de l'intelligence chez l'homme et la notion consécutive de la culpabilité, le Double qui, à l'origine, était un substitut concret du Moi, devient maintenant un diable ou un *contraire* du Moi, qui détruit le Moi au lieu de le remplacer” (cit. en *ibid.*, p. 33. Cursivas en el original).

tedio les corroe, se hace insidioso y quemante como una enfermedad”<sup>1037</sup>, especialmente entre los burgueses del norte, tal y como confiesa Lavinia: “los del norte somos tan pocos, y tan gastados..., se nos escapa la vida entre los dedos. Nuestro pecado es el aburrimiento”<sup>1038</sup>. Y es la religión un elemento muy presente en la percepción del mal. Vidal afirma: “Deliro, hablo como un hereje cuando en tantos momentos la religión ha sido mi consuelo”<sup>1039</sup>. La novicia Ordalia muestra un profundo cinismo que intenta ocultar a los ojos de Dios:

En el suelo, mientras abrazo mis rodillas, mientras el Crucifijo cuelga de la pared desnuda más imponente que nunca, pienso en lo que mis gestos ocultan. Recuerdo las virtudes que deben adornarme; temor de Dios, sólida piedad, pureza, modestia, espíritu de sacrificio, sobriedad, arte de arreglar los altares y ciencia de administrar el dinero. Yo las poseo, y lo pienso muy alto, para ver si el Crucifijo no descubre algo más profundo, pero no sé si lo logro<sup>1040</sup>.

Lo “profundo” es la apestosa rata que mueve sus pensamientos y acciones: ella misma, el mal. Como estudiamos, ha creado un sistema de valores a medida, a partir de la premisa de que “nacé del pecado y crecí con la perfidia. Si incité al mal, ¿quién tuvo la culpa? ¿No obedecía yo a las llamadas de mi destino?”<sup>1041</sup>

Una forma peculiar de proyectar a un sujeto es el vudú practicado por Fiona en

<sup>1037</sup> FREIRE, Espido. *Donde siempre es octubre*, op. cit., p. 88.

<sup>1038</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>1039</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>1040</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>1041</sup> *Ibid.*, p. 143. Esto nos recuerda la epístola a los romanos donde san Pablo dice: “Porque no hago el bien que quiero, sino el mal que no quiero, eso hago. Y si hago lo que no quiero, ya no lo hago yo, sino el pecado que mora en mí” (Romanos 7:19-20). Entonces, como creía Platón, nadie actuaría mal de manera voluntaria. Pero “dire que le péché pêche ou me fait pécher, n'est-ce pas absurde? *Ce n'est pas moi qui ai frappé, c'est mon poing*. Cette décharge de responsabilité est trop facile et c'est une attitude de coupable: le coupable nie sa culpabilité et tente de rejeter sur un autre la responsabilité de sa faute” (VIGNOLES, Patrick. *La Perversité...*, op. cit., p. 43. Cursivas en el original). Sin embargo, en realidad san Pablo quiere decir que ese “otro” no es más que uno mismo pues, como sigue: “Porque según el hombre interior, me deleito en la ley de Dios; pero veo otra ley en mis miembros, que se rebela contra la ley de mi mente, y que me lleva cautivo a la ley del pecado que está en mis miembros” (Romanos 7: 22-23). De hecho, “no hay justo, ni aun uno” (Romanos 3:10b). A diferencia de lo que defiende Ordalia, la fe no se construye en el pecado sino que lo evita: “¿Qué pues diremos? ¿Perseveraremos en el pecado para que la gracia abunde? De ninguna manera. Porque los que hemos muerto al pecado, ¿cómo viviremos aún en él?” (Romanos 6:1-2). Como sostiene Freud en *Dostoievski y el parricidio*, “quien alternativamente peca, y luego, en su arrepentimiento, formula elevados reclamos éticos, se expone al reproche que arregla las cosas de manera harto cómoda. No ha realizado lo esencial de la eticidad, la renuncia” (FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Vol. XXI, op. cit., p. 175). Sin embargo, alguna mente “perversa” puede tomar la primera cita de san Pablo literalmente, a modo de doble: “Et ce jeu du double, où le moi se double lui-même, s'abuse en s'amusant, c'est moi. Je suis le mal et je ne le suis pas; je suis mon propre démon [...]. Bref, le Tentateur est en moi le moi se laisse tenter, et qui se laisse d'autant plus aisément tenter qu'il se tente lui-même. La perversité vient de ce que je suis le même et l'autre, le bien et le mal, de ce que ma nature (se) joue sur les deux tableaux du bien et du mal” (VIGNOLES, Patrick. *La Perversité...*, op. cit., p. 43). El Diablo podría ser entonces, como sostiene Freud en *Carácter y Erotismo anal*, la forma proyectada de un “ello” (FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Vol. IX, op. cit., p. 156).

“Figuritas”. En este capítulo-relato de focalización interna su narradora-protagonista expone de modo sutil la soledad y angustia de una joven que, como Vidal, desea huir de Oilea: “Cuando llega octubre la lluvia repiquetea en el techo de mi cuarto y comienza el tiempo de la soledad. Entonces quisiera huir, dejar atrás esta lluvia para escapar a los pueblos meridionales y luminosos”<sup>1042</sup>. Como Eleanor Prime, tiene predilección por lo frágil, la porcelana, pero también por el violonchelo, por el que vive y muere: “corría hacia mi violoncelo y procuraba llenarme las manos de música, y el cerebro de música y la vida de música”<sup>1043</sup>. Desea a toda costa obtener la subvención otorgada por los Aly para continuar sus estudios de violonchelo. Pero su compañera Erin la gana. Entonces Fiona decide matarla a través del vudú<sup>1044</sup>: “Tardé una semana en encontrar las agujas, la figurita de madera y las cintas hechas de pelo. Cuando las sostuve en mis manos me sentí poderosa”<sup>1045</sup>. Su amigo de infancia, Aiken, recoge las pruebas: “No te reprocho nada [...]. Tarde o temprano ocurriría, aunque nunca me hubiese atrevido siquiera a decirlo. Alguien opinaría que no fue leal, pero sí muy femenino”<sup>1046</sup>. A diferencia del vudú de Linda, la hijastra de Arlena Stuart, aquí el vudú sí funciona y trasciende la *Gesinnung* hasta el *Tath* criminal<sup>1047</sup>. Fiona describe perfectamente la simpleza del mal y la falsedad de las apariencias:

El mundo es bueno, y también malo. Malo. Nada es como parece. Cuando tomé la decisión de matarla no fui capaz de ver en mí nada distinto. Ni siquiera mis manos temblaron por un momento, ni sentí que la conciencia me atenazaba cuando mentía. Sabía que nadie sospecharía de una jovencita que amaba el rosa, la porcelana delicada y la música de violoncelo<sup>1048</sup>.

No es una psicópata ni una psicótica. Siente culpa y empatía hacia los demás, y su

---

<sup>1042</sup> FREIRE, Espido. *Donde siempre es octubre*, op. cit., p. 23.

<sup>1043</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>1044</sup> “El vudú es hoy un ritual de tipo mágico, muy popular en los países del Caribe, que tiene su origen en el África Occidental. Fue llevado a América con los esclavos negros desde Dahomey en los siglos XVII y XVIII y, fundamentalmente, tiene por objeto hacer daño a alguien a distancia. O lo que es lo mismo, se perjudica a un objeto que simboliza a la víctima, en la convicción de que a la par se verá afectado aquel que se ve representado en el objeto” (DUESO, José. *Brujería en el país vasco*, op. cit., p. 14). El principio esencial del vudú se relaciona con el principio esencial de la magia en general: “La magia se basa en la idea de que cada persona, animal o cosa, tienen una representación en algún objeto, animado o inanimado. Así, lo que para bien o para mal se haga sobre la representación, afectará directamente a su representado. Esa fuerza mágica que hace posible el trasvase se denomina *adur* o *adu* y es la virtud mágica mediante la cual los magos pueden efectuar sus acciones a distancia, utilizando para ello una representación simbólica” (*ibid.*, p. 12. *Cursivas en el original*).

<sup>1045</sup> FREIRE, Espido. *Donde siempre es octubre*, op. cit., p. 27.

<sup>1046</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>1047</sup> CHRISTIE, Agatha. *Maldad bajo el sol*, op. cit., p. 223.

<sup>1048</sup> FREIRE, Espido. *Donde siempre es octubre*, op. cit., p. 23.

capacidad cognitiva no está dañada. Simplemente elige voluntariamente el mal. Pero se abre un juicio contra ella y Kelsey Akleigh, novio de la fallecida, declara contra Fiona y alega el uso de vudú, ante la hilaridad de los asistentes. Ella es exculpada, aunque por si acaso decide utilizar de nuevo el vudú, en esta ocasión para que se ahorque Kelsey. Finalmente, Fiona sucumbe a la melancolía y su propia maldad, de modo que “imagino lo bello que será también descubrirme dormida en este estuche rosa”<sup>1049</sup>, el de su violonchelo, una metáfora del ataúd que la espera tras confeccionar un muñeco de ella misma. Paradójicamente, los muñecos que formaron parte de sus juegos infantiles se convierten en instrumentos de asesinato y suicidio.

En esta novela, por tanto, a diferencia de *Irlanda* la presencia de personajes masculinos y femeninos es más equilibrada y resulta, como indica Senís, más próxima a la “androginia”<sup>1050</sup>. Sin embargo, se desprenden de nuestras páginas una cierta inclinación a desarrollar de modo particular los personajes femeninos, opresores y oprimidos, íntimamente ligados al mal.

### **2.3. Consideraciones en torno a los personajes femeninos:**

El capítulo-relato previo al epílogo, “La recordamos”, es un *requiem* a los personajes (femeninos) anónimos de Oilea, silenciados entre la amplia polifonía textual. Son las víctimas pasivas de la violencia ajena. Se trata en concreto de un ser femenino, tal vez Dere o Cundrie... o cualquiera. Como afirma Zandria: “(porque digan lo que digan, los hombres nunca recuerdan), ¿cómo vamos a seguir?”<sup>1051</sup>. El uso de la primera persona del plural enfatiza el carácter colectivo y simbólico del recuerdo. Y es que a lo largo de la novela se aprecia un arraigado conservadurismo trasnochado de provincias, como vemos en la política excluyente contra las mujeres en el casino de Villiers<sup>1052</sup>, además de otros comportamientos claramente sexistas. Por tanto, es necesario abordar algunos personajes femeninos que, por su peculiaridad –en tanto que opresores y/o oprimidos–, pueden ampliar nuestra panorámica en torno a *Donde siempre es octubre*.

---

<sup>1049</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>1050</sup> SENÍS FERNÁNDEZ, Juan. *Mujeres escritoras y mitos artísticos...*, op. cit., p. 305.

<sup>1051</sup> FREIRE, Espido. *Donde siempre es octubre*, op. cit., p. 189.

<sup>1052</sup> Le preguntan si antes entraban las mujeres al casino y responde: “Sí [...]. No como las de ahora, que parece que se rompen si se las toca. Había mujeres. Pero vi que esto degeneraba tanto que yo mismo les prohibí la entrada. Dejamos justo a las recién casadas, para que se aburran y no deseen volver. Perdemos poco. Sólo hay en Oilea dos mujeres que merezca la pena conocer; Lavinia y Deirdre Beneir” (*ibid.* p. 164).

### 2.3.1. La “confortable” prisión del hogar: cómo ser ama de casa y (sobre)vivir en el intento:

El primer capítulo-relato, “Pensamientos azules”, nos ofrece un ejemplo magistral del ama de casa frustrada que, finalmente, se rebela. Es el caso de Guillemette, casada con el cínico y “pequeño burgués” Vasia Luvde, dieciséis años mayor que ella. El narrador, pese a que cree conocer a las mujeres y, particularmente a *su* mujer (y su amante Muriel), en realidad no comprende nada, aunque las abundantes escenas nos permiten conocer la realidad de los pensamientos ocultos de Guillemette. Para él, su mujer es un “bien simbólico” manejable en sus manos:

Guillemette es toda una dama [...]. Francamente, Guillemette ha terminado por revelarse como el mejor de mis negocios. Excepción hecha de los primeros tiempos de nuestro matrimonio, en los que tuve que reprenderla varias veces porque su temperamento juvenil daba lugar a situaciones que, francamente, me incomodaban, su comportamiento puede definirse como intachable. No he podido nunca levantar la máscara de Guillemette, pero imagino que mostrará por dentro lo que deja adivinar por fuera: un alma ordenada, pulcra y dócil, que ha procurado siempre facilitarme la vida y que se contenta con reunirse con sus amigas algún día entre semana con motivo de aburridos té de sociedad<sup>1053</sup>.

Pero en realidad ella lamenta su suerte: “Es difícil dar marcha atrás. Me entierro entre las normas que me enseñaron. Soy la mejor en lo mío [...]. Ni siquiera salgo de casa para visitar a mi sobrina, la cojita. Mi vida transcurre entre cuatro paredes”<sup>1054</sup>. Y asume la máxima de que “el mundo pequeño de cada día sería escasamente soportable sin nuestra ración de mentiras cotidianas”<sup>1055</sup>. Pero Dealian vuelve, y ante él se desnuda en una conversación que su marido espía:

- De niña odiaba bordar. A veces aún siento deseos de arrojar todo por la ventana y gritar. Prometí que jamás volvería a coger una aguja; pero continúo. ¿Sabes cuándo comencé? El tercer mes de mi matrimonio. Los armarios de esta casa están llenos de manteles, de sábanas y de pañuelos. Los regalo a bazares de caridad. Para no morirme me imaginaba ser Ariadna esperando a Teseo.

---

<sup>1053</sup> *Ibid.*, pp. 11-12.

<sup>1054</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>1055</sup> *Ibid.*, p. 15.



– Y Teseo –dijo Delian con voz plana– se encontraba demasiado lejos<sup>1056</sup>.

En esta ocasión Teseo (Delian) se reunirá con ella. Los pensamientos azules que borda como sublimación de su frustración simbolizan el sueño anhelado de libertad. Pero, como Delian arguye, “las rosas azules florecen siempre. A veces tarde, pero florecen siempre”<sup>1057</sup>. Finalmente, harta de la opresión espacial y psicológica además de la infidelidad de su marido, Guillemette se sincera ante él:

Escúchame, Vasia. Por un momento deja tu mentalidad de pequeño burgués, y piensa. Imagínate la opresión de una mujer en una ciudad como Oilea, donde todos nos conocemos. La monotonía de permanecer encerrada en casa, con la labor de bordado y las tertulias de los miércoles y sábados, y algún que otro jueves. Imagina el aburrimiento de nueve años de matrimonio, o la otra opción, la de ser la querida<sup>1058</sup>.

Vasia le responde con condescendencia: “Guillemette, me alegro de que me hayas contado todo esto. Tal vez te haya esclavizado en demasía. Francamente, eres aún joven, y tienes derecho a cierta libertad. A partir de ahora podrás llevar una vida mucho más mundana. Libre de sospechas. Te doy mi palabra”<sup>1059</sup>. Pero ya es tarde, pues Guillemette se marcha con Delian poco después. Sin embargo, es asesinada al final de la novela, acaso como castigo por haber subvertido las normas sociales impuestas.

“La aguja rota”<sup>1060</sup> nos ofrece otro ejemplo de amas de casa sometidas, Frieda Avaroa y Godiva, hermana de Otto y casada con Lorde. La primera ve cómo el matrimonio la subyuga ya que su marido Josben la engaña y ella vive en el tedio. Finalmente la “aguja”, la línea que la mantenía sujeta a las normas, se rompe, y Frieda mantiene una relación extraconyugal con Belial Aryam y Sorel Swam. La oposición de puntos de vista entre ambas amigas y la doble vara de medir el comportamiento sexual de hombres y mujeres se aprecia claramente en este diálogo tras confesar Frieda su infidelidad:

---

<sup>1056</sup> *Ibid.*, pp. 17-18. Las reflexiones de Guillemette nos recuerdan las de Ana Sergejevna en “La señora del perro” de Chejov: “hace mucho tiempo que me estoy engañando [...]. He vivido atormentada por un sentimiento de curiosidad; necesitaba algo mejor. Debe de haber otra clase de vida, me decía a mí misma. Sentía ansias de vivir. ¡Vivir! ¡Vivir!...” (CHEJOV, Antón Pávlovich. *La señora del perro y otros cuentos*, p. 14).

<sup>1057</sup> FREIRE, Espido. *Donde siempre es octubre*, op. cit., p. 18.

<sup>1058</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>1059</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>1060</sup> Aquí encontramos un uso original de las voces narrativas. Como en “Feigenbaum”, el capítulo-relato comienza con el relato secundario contado por Frieda Avaroa en cursivas, pero no es hasta el tercer párrafo cuando sabemos que el relato principal es el contado por Godiva. En realidad, Godiva transcribe su diálogo tal cual se produjo pero con comentarios presentes. Por ello, se trata de una superposición de tiempos: el presente narrativo de Godiva, y el pasado de la historia contada por Frieda a su íntima amiga.

- Pero Frieda, eso es muy indecente. ¡Eso es pecado, Frieda!
- *¿Pecado? ¿Por qué yo he pecado? ¿Conoces algún hombre que sea respetable? [...]. Mira, Godiva; Josben no me es fiel. ¿Lo voy a ser yo?*
- Son hombres. El mundo les rueda de manera distinta<sup>1061</sup>.

Ese doble rasero opresor contra la mujer nos lleva a estudiar, como expresó Guillemette, una opción alternativa a la esposa (infiel): la “querida” y la prostituta.

### 2.3.2. La “querida” y la prostituta:

Aunque ahora ya no esté legislada en España, la infidelidad femenina y, en general, la libertad sexual de las mujeres son percibidas todavía de modo distinto a las masculinas. Es el caso de Ilira, la hija del viejo Pombo. Cometió adulterio y desde entonces toda su familia (incestuosa y perversa) la ignora a ella por haber cometido un “desliz”<sup>1062</sup>. Por otro lado, Muriel Fichte fue amiga y compañera en el colegio de Guillemette. En realidad, Muriel era la que quería casarse y formar una familia, pero fue Guillemette quien lo hizo. Vasia busca en ella “algo distinto a una atmósfera dulce y hogareña, algo como jamás Guillemette, con su mecedora y sus bordados, podrá lograr”<sup>1063</sup>. Afirma que “sólo yo la entendía. He tenido suerte de no casarme con ella. Yo la notaba extraña. Sí que la entendía...”<sup>1064</sup>. Pero nadie la entiende y, tras la vuelta de Delian (de quien estuvo enamorada), Muriel se marcha a Desrein, tal como le explica Guillemette a su marido: “Muriel no se ha fugado con Delian, como parece creer. Se hartó. De todo, de esta vida hipócrita”<sup>1065</sup>. Muriel es acaso la “oveja negra” que toca el violín, ríe de modo histérico y recibe con pintalabios rojo a sus múltiples amantes en una buhardilla al sur de la calle Cerezos. Recuerda a Lindroth Marble, amiga de Lavinia. Tiene una buena posición social pero mantiene relaciones esporádicas con Nordri Sauso, además de Worsen Castile.

El caso extremo es la prostitución. La alocada Monlora rechaza una vida estable con el honrado y trabajador Eudes y prefiere aventurarse en la capital. Vuelve a Oilea convertida en

<sup>1061</sup> *Ibid.*, p. 113. Cursivas en el original.

<sup>1062</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>1063</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>1064</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>1065</sup> *Ibid.*, p. 21.

prostituta y, aunque en esta ocasión es ella la que se acerca a Eudes, ahora él la rechaza<sup>1066</sup>. Ira (Magdala Casthabule) y Eider son también dos prostitutas de sueños rotos. Ira está enamorada del hermano de Eider, Nordri Sauso. Por su parte, Eider se refugia en la fantasía de un amor imposible con Delian, como se aprecia en sus pensamientos ocultos de intensidad *in crescendo*: “Teatro. Música. Delian”, “Dinero. Norte Delian”, “Desrein, conciertos, música, violoncelo, Delian”, “Teatro. Música. Violoncelo, Delian”<sup>1067</sup>. Mientras tanto, los palcos ciegos y las operetas acompañan sus encuentros clandestinos. Por fin, decide encargarse del asesinato de Delian tras cruzarse con él en el teatro y ser ignorada por su amado.

Pero la felicidad parece imposible, y tampoco las mujeres que prueban suerte en solitario y con un trabajo aceptado socialmente la alcanzan.

### 2.3.3. ¿La femme indépendante?:

En “Dos billetes” conocemos a la única mujer respetada por Villiers, Lavinia Lothlorien. Ella es el centro de interés de Oilea, indispensable en las tertulias del casino. Es inteligente y sabe manipular. Es una respetada violista y celista, aunque no ha alcanzado el éxito de su primo Delian. Vive, como no podía ser de otro modo, en el lado norte de la calle Cerezos y, aunque no siente ningún interés por los del sur, se divierte en instigar a los revolucionarios de la fábrica de chapados a través de una conversación con la frustrada Eleanor Prime. No en vano, cuando era niña afirmó: “la hipocresía [es] el seguro de los que [quieren] ser poderosos, y la caridad de los que pretenden ser populares”<sup>1068</sup>. Sin embargo, esconde inseguridades: “Cuando Lavinia sonreía su sonrisa resultaba tan lastimosa como si fuese a estallar en llanto. Le gustaban las tardes de terciopelo gris, en las que podía deslizarse con la melodía de un violoncelo y la contemplación de la lluvia tras el cristal”<sup>1069</sup>. Sorgenfri Cerno, su ex-marido (antes prometido a Loredana), la abandonó poco después de su boda, y ella ha creado una coraza contra el amor y los sentimientos desde su falsa atalaya de independencia sentimental. No obstante, casi al final de la novela se reencuentran y, aunque existe aún cierta atracción, Lavinia le espetta: “no te hagas ilusiones, amor mío. Todavía te odio”<sup>1070</sup>. Por eso sufre cuando Ragnelle, la sobrina de Zandria, su mejor amiga, le pide ayuda para escapar en barco con Nordri Sauso. Lavinia le pone en

---

<sup>1066</sup> *Ibid.*, p. 152. Nos recuerda el relato “Ionich” de Chejov a propósito de la emancipación frustrada de la mujer que intenta escapar a la vida de provincias y, tras la aventura malograda, es rechazada por el único que la amó.

<sup>1067</sup> *Ibid.*, pp. 190-196.

<sup>1068</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>1069</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>1070</sup> *Ibid.*, p. 212.

aviso: “No le dejes tu dinero, Ragnelle. No te entregues del todo a un hombre”<sup>1071</sup>. Sin embargo, la ayuda a vender un invernadero (que comprará Iverne) y convence al capitán del barco en Desrein para que deje pasar a Nordri. Él es un admirador de su música (aunque confunde la viola y el violín). Pero no es la inteligencia de Lavinia lo que permite que el capitán cambie de opinión, sino su cuerpo, pues se insinúa que ambos mantienen relaciones en su cabina. A pesar de todo, Nordri huye con el dinero de Zandria, y Lavinia entonces se rompe: “el acero se le había derretido, y, por segunda vez en mucho tiempo, sus ojos estaban llenos de lágrimas”<sup>1072</sup>.

Eleanor podría ser otro ejemplo de mujer independiente pero que, en realidad, no es tal cosa. Vive sola al sur de la calle Cerezos y es maestra en la Escuela de Rotas. Siempre lleva su viejo abrigo rojo aunque parece invisible a los demás. Su único lujo es comprar una libra de dulces de té cada día y, a veces, copas de cristal que suplen su quimera amorosa con Worsen Castile. Increpa a Dios por su suerte, y tiene la superstición de acudir con frecuencia al cementerio. Siente que sólo a través del matrimonio puede realizarse, y no se quita la vida porque mantiene la esperanza de estar con Worsen. Finalmente, canaliza sus fuerzas en la arenga a los trabajadores de la fábrica de chapados en la revuelta contra el norte, pero sucumbe a su melancolía y se suicida.

Otros personajes canalizan sus sueños de otro modo, desde su particular atalaya de deseo y mal.

#### **2.3.4. “Quedemos para la merienda”. Sobre la fragilidad de las apariencias:**

Ya vimos en “Ratas en el espejo” las peculiaridades morales de Iverne<sup>1073</sup>. Combina sus labores piadosas y su noviazgo tradicional con una relación pasional con el exterminador de ratas. Desde que lo ve comienza su deseo contradictorio de “lanzarme a su boca y abofetearle, y clavar mis uñas en sus ojos negros y malvados, y matarle ante todos. Quería volver a mirarle y borrar esa sonrisa de seguridad, arrastrarlo y pisotearlo como a un gusano”<sup>1074</sup>. Tras dos meses de “sueños extraños e impuros”<sup>1075</sup> consume su deseo y se desentiende de Gastón. Espera la redención a través de la sangre de Otto: “Yo me volveré a la pared y oiré un tiro lejano, y al rato

---

<sup>1071</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>1072</sup> *Ibid.*

<sup>1073</sup> Nos da cuenta también de algunas características de la educación a las mujeres: “Ahora se supone que mi educación se ha completado; sé latín, matemáticas, francés, bordo un poco y toco el piano con suficiente elegancia. Los años de colegio me han enseñado a ocultar mis pensamientos y a arrancar de los demás lo mejor” (*ibid.*, p. 72).

<sup>1074</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>1075</sup> *Ibid.*, p. 78.

notaré el calor de Otto junto a mi espalda. Y podré por fin dormir en paz, roto el cristal, con la sangre que poco a poco empapará el colchón, redimida entre los abrazos de Otto y el recuerdo, redimida al fin”<sup>1076</sup>. Como en el relato “Quedemos para la merieda” (*Juegos míos*) la protagonista se desliza entre la apariencia inocente y su sed de mal.

Ordalia Helor en “Pasiones” nos ofrece también una apariencia virginal que se revela perversa. Asume encarnar a una nueva Eva cuyo cometido es servir de tropiezo a los hombres:

A veces, cuando en mi devocionario leía la seducción de Eva, cerraba el libro con ira repentina y maldecía mi condición de mujer; pero luego las sabias palabras de la Madre me conducían a la verdad y a la sumisión. Era mi obligación: seguir la voluntad de Dios. Reparaba en que yo podía ser piedra de escándalo en que los varones tropezaran y cayeran, y fueran desgraciados<sup>1077</sup>.

Seduces por lo tanto a Izan poco antes de entrar en el convento: “Por un momento de profanación de mi cuerpo concupiscente lo perdí todo; el honor, el orgullo, la virtud. Ya la noche anterior había perdido el pudor, el guardián de la pureza”<sup>1078</sup>. Pero tiene el cinismo de culparle únicamente a él:

Pronto sonará el Ángelus. Me arrodillo y comienzo a rezar por la salvación eterna; por la de Izan. Las lágrimas acuden a mis ojos al ver mi misericordia. Se lo he perdonado todo. Que Dios no le tenga en cuenta el mal que me hizo aprovechándose de mi inocencia; que yo, desde mi ánimo templado y virginal, todo se lo he perdonado<sup>1079</sup>.

Simone de Beauvoir sostiene que no es de extrañar que algunas mujeres terminen teniendo comportamientos histéricos o histriónicos si las educan en la represión<sup>1080</sup>, como es el caso de Ivernia y Ordalia así como otros muchos personajes femeninos de *Donde siempre es octubre*. Y un caso extremo de apariencia engañosa que se revela mortal es la dueña de Pheseant Hill, Loredana Esse.

---

<sup>1076</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>1077</sup> *Ibid.*, p. 141. Como señala Pilar Cuder, “because of their guilty lineage from Eve, women were frequently exhorted to meditate, pray, and study the Bible” (CUDER DOMÍNGUEZ, Pilar. “Re-crafting the heroic...”, *op. cit.*, p. 29).

<sup>1078</sup> FREIRE, Espido. *Donde siempre es octubre*, *op. cit.*, p. 142.

<sup>1079</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>1080</sup> BEAUVOIR, Simone. *Le deuxième sexe. L'expérience vécue*, *op. cit.*, pp. 44-45.

### 2.3.5. El hogar siniestro. Cae en mis redes y morirás:

Loredana, enferma de porfiria<sup>1081</sup>, vive recluida en su misteriosa casa sobre el río. Ése es su reino. Desea aislarse de la realidad asfixiante y se refugia en el arte, la literatura y la música, que permite hacer del mal su eje estético. Aunque “*creo, supongo, que por un tiempo intenté ser profundamente buena. El único fin de mi obra era inducir a la virtud*”<sup>1082</sup>, su obra busca el mal. Todo comenzó, según ella, cuando, tras caminar sin sombrilla ni sombrero por el parque de Rotas vio una “sombra”: “*creo, supongo que me despojó del antifaz hermoso que me protegía y vi todo como era. Tú conoces Oilea. Conoces el mundo. Fue una trepanación dolorosa de la realidad. Supe, de pronto, que era distinta. Que era aparte entre gusanos. Se me dibujó ante los ojos una sombra*”<sup>1083</sup>. El mal toma forma estética y se convierte en hermoso. El ser sensible sufre ante la realidad (malvada) y desea trascenderla:

*Entonces mi preocupación se centraba en lograr la belleza absoluta [...]. Cuando comencé a pintar buscaba el armoto, el canon y la medida exacta de la belleza. Jamás pude hallarla, por desgracia, pero de entonces me queda el horror a lo que yo no puedo controlar y ordenar. Aun ahora lo no preciso se me asemeja brutalidad y barbarie. En el principio de la mimesis, lo desagradable que representado con exactitud puede ser bello, guió mis primeras obras*<sup>1084</sup>.

Como dijo Freud en *El creador literario y el fantaseo*, “acaso contribuya en no menor medida a este resultado [el placer estético] que el poeta nos habilite a gozar en lo sucesivo, sin remordimiento ni vergüenza algunos, de nuestras propias fantasías”<sup>1085</sup>. Pero los absolutos no existen y, por tanto, la perfección tampoco, ni la línea clara que separa el bien y el mal: “*Sé que no existe el perfecto canon ni la belleza, o que al menos, están muy lejos del mundo: sé que la verdad y la falsedad son relativas, y que lo bello y lo feo, lo bueno y lo malo dependen de una escala de valores que da la educación de un hombre*”<sup>1086</sup>. Pero su piel cristalina y las largas trenzas que bordean su hermoso cuerpo desaparecen tras su muerte pues, como indica su prima,

<sup>1081</sup> La RAE define la porfiria como una “enfermedad, frecuentemente hereditaria, causada por alteraciones del metabolismo de las porfirinas y caracterizada por una excesiva sensibilidad cutánea a la luz”. No obstante, según las informaciones científicas, no parece evidente que ésta sea la enfermedad de Loredana. La porfiria eritropoyética congénita (PEC) o porfiria *Günther* es la más conocida, y supone la deformación de la cara y la piel en contacto con la luz. El caso de Loredana, en el límite entre la realidad y la fantasía, podríamos relacionarlo con el vampirismo (véase <http://porfiria.org/> revisado el 5 de mayo de 2016).

<sup>1082</sup> FREIRE, Espido. *Donde siempre es octubre*, op. cit., p. 174. Cursivas en el original.

<sup>1083</sup> *Ibid.*, p. 175. Cursivas en el original.

<sup>1084</sup> *Ibid.*, pp. 173-174. Cursivas en el original.

<sup>1085</sup> FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Vol. IX, op. cit., p. 135.

<sup>1086</sup> FREIRE, Espido. *Donde siempre es octubre*, op. cit., pp. 176. Cursivas en el original.

el hada Moira, “la belleza termina con la muerte”<sup>1087</sup>. Nos recuerda a otras primeras “mujeres independientes” de reputación peligrosa como Margaret Cavendish, duquesa de Newcastle o Aphra Behn<sup>1088</sup>.

Mientras tanto, asesina a los que osan traspasar las puertas de su reino como el médico Ronde Mismane (al que hace perder la cordura) y a su esposa, Emer. Además, se empapa en sangre con la excusa de una supuesta cura de zomoterapia, a la manera de la psicópata Erzsébet Báthory y sus rituales criminales para mantener la belleza y la juventud<sup>1089</sup>. Es un ser perverso en el sentido que indica Vignoles<sup>1090</sup>, próximo a la “perversidad del corazón” kantiana. Y ni siquiera el Arte logra redimirla.

\* \* \* \*

*Donde siempre es octubre* supone una nueva vuelta de tuerca en la trayectoria narrativa de Espido Freire. Los veinticinco relatos –algunos independientes– se entretajan progresivamente como capítulos de una novela polifónica, contrapuntística, en la que los pensamientos ocultos se revelan dentro de una particular ciudad provinciana (podría ser cualquiera), Oilea, donde siempre es octubre. Esta claustrofóbica urna de cristal es *nuestra* urna, un espejo que nos devuelve un ineludible doble perverso que está en nosotros.

Las apariencias son engañosas. Como la *Venus Verticordia* de la portada, la misteriosa belleza marmórea y cristalina (¿Loredana Esse?) esconde flores marchitas, podridas, que, como de las de Villiers, saldrán gusanos. La flecha y las mariposas sustituyen las moscas habituales

---

<sup>1087</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>1088</sup> Margaret Cavendish (1623-1673) fue una escritora de renombre, la primera en realizar una novela de ciencia ficción (*New Blazing World*), la primera mujer en publicar bajo su nombre real y la primera en ser admitida en la Royal Society de Londres tras años de desplantes por su condición de mujer. Se casó con un hombre treinta y un años mayor que ella. Murió de manera repentina a los cincuenta años. Tres años después la seguiría su esposo. En torno a Margaret Cavendish creció la leyenda, según afirma Woolf, de su excentricidad: “Naturalmente, la loca duquesa se convirtió en el coco con que se asustaba a las chicas inteligentes” (WOOLF, Virginia. *Una habitación propia*, *op. cit.*, p. 87). Así, Dorothy Osborne (1627-1695), quien sólo escribió cartas, afirma de ella que “no cabe duda de que la pobre mujer está un poco trastornada, si no no caería en la ridiculez de aventurarse a escribir libros, y en verso además. Aunque me pasara semanas sin dormir no llegaría a hacer tal cosa” (cit. en *ibid.*, p. 87). Aphra Behn (1640-1689), procedente de clase humilde, llegó a hacerse un hueco en la alta sociedad y ser amante incluso del rey Carlos II. Fue una de las primeras escritoras en vivir de su obra.

<sup>1089</sup> Aunque de manera novelada, recomendamos GARCÍA SÁNCHEZ, Javier. *Ella, drácula. (Vida y crímenes de Erzsébet Báthory, la Condesa Sangrienta)*. Hungría, 1560-1614. Barcelona: Planeta, 2005. Incluye una amplia bibliografía sobre este personaje.

<sup>1090</sup> “On aurait plutôt tendance à voir dans la perversité une forme extrême de la méchanceté. L'homme pervers est un homme très méchant, extrêmement méchant; il fait le mal pour le mal, parce que c'est le mal. Il le veut donc [...]. La perversité n'est pas alors méchanceté inconsciente de soi et involontaire, elle est au contraire méchanceté absolument consciente de soi, accomplissement du mal en toute lucidité” (VIGNOLES, Patrick. *La Perversité...*, *op. cit.*, p. 12).

de la iconografía de la muerte<sup>1091</sup>. Así, esta nueva Eva de melena prohibida (desde tiempos de los egipcios el color rojo fue tabú, símbolo de sangre y muerte) y labios carnosos, nos transporta a la contradicción necesaria de Eros y Tánatos. Debe ser cierto entonces que “en lo profundo de la materia crece una vegetación oscura; en la noche de la materia florecen flores negras”.

---

<sup>1091</sup> GIBSON, Michael. *Le symbolisme*. 1997. Colonia: Taschen, 2006, p. 77.





### 3. MELOCOTONES HELADOS O LA TRAGEDIA DEL OLVIDO Y LA MUERTE INELUCTABLES

#### 3.1. Una historia de historias no contadas:

Como *Donde siempre es octubre* (y su compañera de trilogía incompleta *Nos espera la noche*), *Melocotones helados* nos sumerge de nuevo en una novela coral, si bien en las otras estamos ante un “orfeón”<sup>1092</sup> y aquí podríamos hablar de un “coro de cámara”<sup>1093</sup>, pues en esta ocasión Espido Freire realiza una introspección psicológica más profunda pero centrada en un menor número de personajes y una única familia. A partir de ella se ramifican nuevas historias<sup>1094</sup>, unidas como secuencias mediante “puentes” y “pasos modulantes” bajo la metáfora de los melocotones helados<sup>1095</sup>. “En los cuentos siempre había tres príncipes, tres princesas. Tres prendas, tres peligros, tres castigos. Tres enigmas, tres historias”<sup>1096</sup> y en esta novela –como los de la fatal Turandot– los enigmas son tres: tres Elsas en tiempos y espacios distintos unidas por el destino trágico de la desaparición (la muerte y/o el olvido)<sup>1097</sup>. Aquí también son evidentes la

<sup>1092</sup> SENÍS FERNÁNDEZ, Juan. *Mujeres escritoras y mitos artísticos...*, op. cit., p. 309.

<sup>1093</sup> *Ibid.*

<sup>1094</sup> Ángel García Galiano señala que esta novela, como *Donde siempre es octubre*, posee una “organización aglutinante” (GARCÍA GALIANO, Ángel. *El fin de la sospecha...*, op. cit., p. 145), es decir, “l’entreprise littéraire va donc consister à donner une histoire à chaque histoire, à remplir les pages d’un cahier dont le contenant se remplit progressivement de son contenu” (RODRIGUEZ, Béatrice. “Figures archaïques et mythologies modernes dans le roman espagnol contemporain...”, op. cit., p. 46).

<sup>1095</sup> La metáfora de los melocotones helados participa en la construcción aglutinante de la novela pues “le mystère de ces pêches glacées sont liées à une architecture particulière. Tout l’art consiste à introduire dans les pêches glacées du chocolat chaud, sans que le contenant –la pêche– craque ou se détériore. Si nous prolongeons cette manipulation sur le plan de la narration, nous constatons que les pêches peuvent servir de métonymie triviale pour désigner un secret gardé à l’intérieur du contenant sans que cela modifie son aspect extérieur. Cette recette, perdue à jamais, est emblématique du projet qui anime cette mystérieuse voix narrative omnisciente: donner un nom, un corps, une histoire, une sépulture à ceux –et en particulier à celles– qui ont été oubliés tout au long de l’Histoire. L’écriture ici fait rejaillir les vieux fantômes, les peurs et les angoisses archaïques pour leur donner une nouvelle vie, une nouvelle identité, complétée par les récits ignorés jusqu’alors” (*ibid.*, p. 49). Sin embargo, ya veremos que esto es imposible, pues siempre llega el olvido, siempre llega la muerte. La metonimia que representa el título se puede asociar también, como indica esta misma autora, a un poema de Rilke en *La pobreza y la muerte* (1902) sobre la angustia existencial y la muerte ineluctable que contiene el “fruto”, como los melocotones, pues “le fruit qui est au centre de tout/ C’est la grande mort que chacun porte en soi” (cit. en *ibid.*, p. 49).

<sup>1096</sup> FREIRE, Espido. *Melocotones helados*, op. cit., p. 314.

<sup>1097</sup> Como señala Béatrice Rodriguez “la question de la répétition constitue le nœud de l’intrigue et le moteur de l’écriture; ainsi le motif de la malédiction tragique s’impose à l’analyse. Tout comme dans les grandes tragédies grecques, le nom et la lignée sont marqués du sceau de la mort” (RODRIGUEZ, Béatrice. “L’envers d’Antigone: *Melocotones helados* (1999) d’Espido Freire”. *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours)*. Eds. Rose Duroux y Stéphanie Urdician. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010, p. 171). Para Carmen Urioste: “the narrative thread in Freire’s *Melocotones helados* circles around old Elsa’s reclusion and the frustrated mental and social rehabilitation of her cousin, the young Elsa. At the same time, both Elsas develop their identity in the shadow of their aunt, the Elsa girl” (URIOSTE, Carmen. “Narrative of Spanish Women...”, op. cit., p. 288).

sensación de circularidad (un *da capo* trascendido por una particular sonata cíclica) y el eterno retorno<sup>1098</sup>, tal y como se aprecia en la “obertura” y *coda* ya analizadas y las frecuentes analepsis y prolepsis del narrador omnisciente<sup>1099</sup>. Y es que

habían ocurrido muchas cosas, demasiadas mentiras, demasiadas historias no contadas, demasiadas palabras ocultas y venenosas que se repetían una y otra vez, como si fueran las mismas. Por eso el tiempo parecía repetirse. Como los nombres se repetían (Elsa grande, Elsa pequeña, la niña Elsa, Antonia, Antonio), se repetían también los hechos, las huidas. Se repetían las palabras. Las historias<sup>1100</sup>.

El secreto de la misteriosa desaparición de Elsita, la niña Elsa, cuarenta y cuatro años antes (que se desvela al final, tras numerosas pistas falsas, como un accidente al tropezar con un cordel), parece repetirse en su sobrina Elsa pequeña, ex-miembro de una peligrosa secta, la Orden del Grial (asesinada por esa misma secta tras escaparse en el monte donde Elsita murió) y la víctima inocente de una confusión de identidades, su prima Elsa grande (de final incierto, una vez terminadas las amenazas de la Orden). Para Elsa grande resulta desconcertante que su nombre evoque a una niña probablemente muerta. No en vano, “cuando Elsa grande creció, le pareció de mal gusto bautizar a una niña, a dos, en este caso, a ella y a su prima, con el nombre de otra ya muerta”<sup>1101</sup>. Además “las habían marcado de por vida: Elsa grande, Elsa pequeña, las llamaban para diferenciarlas”<sup>1102</sup>. El sentido trágico de las tres Elsas (Elsa grande y Elsa pequeña en la misma esfera temporal) evoca, como la rivalidad cainita de sus padres, Miguel y Carlos, el motivo del doble<sup>1103</sup>, ya que “el final de una suponía el comienzo de la otra”<sup>1104</sup>. Así, con la muerte de Elsa pequeña, Elsa grande se convierte, simplemente, en Elsa: “*Ahora soy yo*

<sup>1098</sup> GÓMEZ-ELEGIDO CENTENO, Ana María. “Voces y presencias femeninas en la literatura de Espido Freire”. *Letra de mujer*. Eds. Milagros Arizmendi Martínez y Guadalupe Arbona Abascal. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2008, p. 13.

<sup>1099</sup> Véase la analepsis interna completiva repetitiva de la desaparición de Elsita, hasta que se desvela al final el misterio de su muerte (FREIRE, Espido. *Melocotones helados*, *op. cit.*, p. 306) y que situamos como pieza clave del proceso de “intensionalización” y de la sugerencia de la trama típicamente espidiana.

<sup>1100</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>1101</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>1102</sup> *Ibid.*, p. 17. Béatrice Rodríguez considera que “si la répétition caractérise le destin des grandes figures tragiques, le roman tout entier s’organise lui aussi autour du retour de ce prénom qui sert de fil d’Ariane dans le cadre spatio-temporel démultiplié par la voix narrative” (RODRIGUEZ, Béatrice. “Figures archaïques et mythologies modernes dans le roman espagnol contemporain...”, *op. cit.*, p. 50).

<sup>1103</sup> Ya definimos este concepto, pero podemos añadir algunas de las características que Freud en *Lo ominoso* le atribuye, como la “duplicación, división, permutación del yo y, por último, el permanente retorno de lo igual, la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos, hechos criminales, y hasta de los nombres a lo largo de varias generaciones sucesivas” (FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Vol. XVII, p. 234) que apreciamos en mayor o menor medida entre las dos primas y, de modo más lejano, respecto a la difunta tía Elsita.

<sup>1104</sup> FREIRE, Espido. *Melocotones helados*, *op. cit.*, p. 324.

la única Elsa –recordó de pronto–. Sólo hablarán de Elsa pequeña para referirse a ella, que está muerta. Ahora soy Elsa. Nada más”<sup>1105</sup>. También su hermano, Antonio, se llama así en recuerdo de la abuela fallecida, Antonia.

Así pues, Elsa grande llega en verano a Duino, una pequeña ciudad, procedente de la capital, Desrein que, como Oilea, está inmersa en la violencia y la corrupción<sup>1106</sup>. Como Natalia, comienza su verano con un viaje inesperado<sup>1107</sup>, en este caso a causa de unas cartas en blanco, amenazas telefónicas (“*Traidora, Hereje. Vendida. Voy a matarte*”<sup>1108</sup>), el asalto de su estudio de pintura y la explosión de un artefacto en la tienda de su padre. Descubre al fin que su prima está involucrada en una peligrosa secta que la persigue a ella por equivocación<sup>1109</sup>. Es entonces cuando decide aislarse en casa de su abuelo y la tata en la pequeña localidad de Duino. Sin embargo, les oculta los motivos reales por los que va (tampoco los sabe el lector en un primer momento): “[El abuelo] conocía a medias las razones por las que Elsa grande estaba allí; sabía lo justo, y no quería ir más allá”<sup>1110</sup>. Pero, incluso tras el asesinato de Elsa pequeña, Elsa, la única viva, se plantea la posibilidad de un error de perspectiva: “¿Y si era a mí a quien pretendían matar? ¿Cómo sé que no la amenazaban a ella creyendo que era yo? Siempre hemos visto las cosas desde mi enfoque. ¿Y si era al revés? ¿Y si en lugar de matarme a mí la han

<sup>1105</sup> *Ibid.*, p. 322. Cursivas en el original. A este respecto, Béatrice Rodriguez apunta a que “par sa mort, «Elsa pequeña» clôt ainsi la généalogie tragique: Carlos n'aura plus de descendants étant donné qu'«Elsa pequeña» est fille unique. De même, «Elsa pequeña» a rejoint l'origine de la tragédie; elle a touché le corps de sa tante morte et par sa mort, elle a ramené son nom à la mémoire de son père. Passé et présent se rejoignent pour qu'un futur soit possible. Deux générations ont fait les frais de la mémoire de l'aïeul: sa fille et sa petite-fille. La génération à venir semble épargnée. Le cycle tragique est clos” (RODRIGUEZ, Béatrice. “L'envers d'Antigone: *Melocotones helados...*”, *op. cit.*, p. 177). Sin embargo, ya veremos que la angustia continúa.

<sup>1106</sup> Completan esta original geografía espidiana (ya presente en *Donde siempre es octubre* y que retoma en *Nos espera la noche*) Virto, un tranquilo pueblo, y Lorda, una ciudad costera especialmente animada en verano. Como ya se explicó, estos espacios imaginarios remiten a un espacio universal que incluye todos los espacios particulares.

<sup>1107</sup> A este respecto, Ana María Gómez-Elegido Centeno considera que “el viaje en este caso no supone albergar las esperanzas y las expectativas que aparecen en el caso de Natalia en *Irlanda*. Aunque Natalia, al igual que Elsa grande, no decide voluntariamente y libremente su traslado a casa de los tíos, sin embargo sí se percibe cierta ilusión y emoción positiva en el personaje ante el cambio de escenario como apertura de una nueva vida. El tema del viaje se destaca como inicio del proceso de búsqueda, pues tras el cambio que supone el traslado, el personaje se tiene que enfrentar a una serie de acontecimientos y experiencias nuevas ante los cuales se va configurando y construyendo su propio ser. En este punto comienza su fase de autodescubrimiento” (GÓMEZ-ELEGIDO CENTENO, Ana María. “Voces y presencias femeninas en la literatura de Espido Freire”, *op. cit.*, pp. 13-14).

<sup>1108</sup> FREIRE, Espido. *Melocotones helados*, *op. cit.*, p. 29. Cursivas en el original.

<sup>1109</sup> Como sostiene el narrador de *Mala índole*, “nadie sabe lo que es ser perseguido si no ha pasado por ello y la persecución no ha sido constante y activa, llevada a cabo con deliberación y determinación y ahínco y sin pausa, con perseverancia o con fanatismo, como si los perseguidores no tuvieran otra cosa que hacer en la vida que darle a uno alcance y antes buscarlo, acosarlo, seguirle la pista, localizarlo y a lo sumo aguardar la ocasión mejor para ajustarle las cuentas” (MARÍAS, Javier. *Mala índole. Cuentos aceptados y aceptables*. Madrid: Santillana, 2012, p. 271).

<sup>1110</sup> FREIRE, Espido. *Melocotones helados*, *op. cit.*, p. 13. De nuevo Espido Freire se muestra como una maestra de la sugerencia de la trama, que desmenuza lentamente a través de silencios e informaciones inquietantes como las “manchas de sangre” (*ibid.*, p. 15) que dejan las fresas que la tata le compra a Elsa grande.

matado a ella?”<sup>1111</sup>.

Pero “Elsa grande no era la primera de la familia que había tenido que huir de Desrein. Sin saberlo, repetía el mismo viaje que su abuelo había hecho al terminar la guerra”<sup>1112</sup>. Elsa grande descubre menús anteriores a la guerra que contienen todos el mismo postre, unos enigmáticos melocotones helados, pues sólo Esteban conoce su historia. El abuelo y sus secretos tras la guerra en torno a la vedette Silvia Kodama y su madre comienzan el círculo de historias no contadas a lo largo de tres generaciones dentro de una familia donde nadie conoce a nadie, ni “nadie escucha a nadie”<sup>1113</sup>. En plena guerra, Esteban conoció a José, muerto en combate, quien le habló de su novia, Rosa, y su proyecto de montar juntos un teatro de variedades en Desrein que al final abrirá Esteban en compañía de Rosa y su hija, con las que convive durante una temporada. Él tiene su propio amor, uno discreto, con una joven de buena familia, dulce e inocente: Antonia. Tras regresar a casa contrae matrimonio con ella y, sin embargo, nunca le llega a decir qué hizo en los meses posteriores a la guerra: “Esteban no aclaró del todo su ocupación durante los primeros meses de paz. En un principio, Antonia no quiso remover recuerdos acaso dolorosos”<sup>1114</sup>. Las historias no contadas quedan bajo una capa de polvo: “Luego nació Miguel, vinieron Carlos y la niña Elsa, y Antonia encontró pronto muchas más cosas de qué ocuparse. La historia de Esteban continuó sin ser contada”<sup>1115</sup>. Tampoco “relacionó nunca aquellos meses en los que Esteban desapareció después de la guerra con su insistencia para que ella, en la pastelería, lograra descubrir la receta de los melocotones helados”<sup>1116</sup>. Y es que, cuan metonimia, este postre aglutina la vida pasada, secreta y apasionada, de Esteban tras la guerra. Éste era el postre que su amante, Silvia Kodama, vertía sobre su cuerpo semidesnudo. Pero “ni Antonia ni nadie en la pastelería lograron nunca dar con el modo de proyectar el chocolate en el fruto limpiamente, sin quebrarlo, o de congelarlo sin que los dientes se estrellaran luego contra un bloque rígido o pajizo. El secreto de los melocotones se había esfumado”<sup>1117</sup> y, con él, las historias no contadas. Esteban se hunde así poco a poco en el sopor de la aceptación de los sueños rotos: “Traía también una amargura enterrada entre los recados, doblada apaciblemente con la ropa limpia, tan oculta que todos le comentaban lo bien que le sentaba visitar la ciudad. Y él callaba, asentía, sonreía y escondía aún más su pena”<sup>1118</sup>.

---

<sup>1111</sup> *Ibid.*, p. 325.

<sup>1112</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>1113</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>1114</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>1115</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>1116</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>1117</sup> *Ibid.*, pp. 70-71.

<sup>1118</sup> *Ibid.*, p. 138.

Miguel, y especialmente Carlos, tienen su propia historia no contada. Su rivalidad existe desde la infancia y se perpetúa entre sus familias. Pero el abismo entre ellos se agudiza con la desaparición de Elsita. Miguel estaba a su cargo pero se fue al monte con Patria para entrenarse en sus particulares juegos amorosos y dejó sola a su hermana. Carlos “ocultaba una cobardía profunda, dolorosa, que le quemaba la garganta”<sup>1119</sup>. Tal vez por eso decide enterrar a su hermana cuando la encuentra muerta en mitad del monte y decide no contarle a nadie.

Escondía una historia que no había sido contada. Sabía, también, que el fantasma de la niña revoloteaba cerca de la superficie, entre las lagartijas y las hormigas, y las raíces de la retama, apenas cubierta por una capa de arena. Y que un viento enfurecido podría desenterrarla y traerla de vuelta entre ellos. Sólo un momento, un viento, y estaría de nuevo entre ellos. Y pensar en ello, en la fragilidad de la muerte y del descanso de los muertos, le aterrorizaba. Eso, y no otra cosa, era el miedo<sup>1120</sup>.

Elsita también tiene sus propios secretos, pese a tener sólo nueve años y ser un pequeño fantasma. Tiene tres amigos invisibles, Manzanito, Toby, y un ser malvado que habita en el horno. Una vez muerta, intenta prevenir a Elsa pequeña cuando la ve caminar medio inconsciente por los alrededores del monte de Virto: “*huye, escapa, encontrarás otra tierra*”<sup>1121</sup>. Pero Elsa pequeña también ha mantenido en secreto su adhesión a la secta de la Orden del Grial y, con anterioridad, ha escondido su profunda angustia que, como veremos, intenta hallar una respuesta imposible en la Orden.

Las palabras, como en *Donde siempre es octubre*, se cubren de mentiras y silencios. Es lo que le sucede a Rodrigo con su novia Elsa grande, incapaz de materializar las palabras que darían consuelo a su amada<sup>1122</sup>. También Blanca, una narradora nata amiga íntima de Elsa grande, “había perdido ya la memoria de cuando había comenzado a contarse historias también a ella misma. Cuando ella, el colibrí, había comenzado a mentirse”<sup>1123</sup>. Blanca miente porque es

---

<sup>1119</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>1120</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>1121</sup> *Ibid.*, p. 248. Cursivas en el original. Como vimos, el personaje de Elsita es el único en esta novela que nos traslada a un mundo mágico, también tras la muerte.

<sup>1122</sup> En Rodrigo (como en todos), los gestos ocultan palabras cuando se dirige a su novia: “Hizo un gesto con los hombros (*aquí estoy, al fin he venido a por ti, cómo pudiste creer algún día que te abandonaría*), y sonrió ante su sonrisa” (*ibid.*, p. 258. Cursivas en el original). Quiere pedirle matrimonio pero Rodrigo es esclavo de su cobardía: “*Ven conmigo, le hubiera gustado decir. No existo si no me das tú la luz, Elsa, no sé ni por dónde caminar si no te tengo cerca. He perdido el humor, y no me concentro en otra cosa que no sea que llegue la noche para charlar un momento contigo*” (*ibid.*, p. 267. Cursivas en el original). Los malentendidos producidos por la falta de comunicación generan malentendidos, de modo que Elsa grande “estaba segura de haberse equivocado. No era sensible. Era un monstruo frío y calculador, tal y como sus padres le habían dicho durante tanto tiempo” (*ibid.*, p. 269).

<sup>1123</sup> *Ibid.*, p. 238.

incapaz de asumir la angustia que canaliza en la comida y la ha llevado a la bulimia y, tal vez, a la muerte: “Blanca se moría [...]. Era otra de tantas historias no contadas”<sup>1124</sup>.

Antonia tampoco cuenta su historia, encerrada en el obrador de su pastelería donde sublima sus fantasías frustradas. César, el ayudante y posterior regente de la pastelería, tiene sus propias “fantasías” que explora como *voyeur* en el monte. La tata, anclada en un conservadurismo trasnochado, guarda en secreto un antiguo “romance otoñal”<sup>1125</sup> con el médico de Virto, con el que rompe su relación ante las habladurías de una posible relación interesada por su parte.

En definitiva, todos los personajes –como los de *Donde siempre es octubre*– huyen en búsqueda de una Ítaca imposible pues, como sostiene la cita inicial que abre la novela,

No hallarás otra tierra ni otro mar.  
La ciudad irá en ti siempre [...]  
pues es siempre la misma. No busques otra,  
no la hay.

No hay caminos ni barco para ti.  
La vida que aquí perdiste  
la has destruido en toda la tierra<sup>1126</sup>.

La búsqueda de otros lugares protectores es infructuosa pues, en realidad, todo parte de nosotros y sólo en nosotros puede abordarse. Sin embargo, Elsa grande huye de la Orden del Grial pero ya antes lo hace de sí misma y sus convencionalismos; Elsa pequeña también de la Orden y de sí misma, de su angustia, de su incomprensión del mundo; Esteban del orden de una vida con Antonia que se le ofrece demasiado tranquila; Antonia, de su realidad, a través de la fantasía de los cuentos de hadas y los pasteles. Elsita es el ángel que debe morir para que aprendan a valorar la vida pero, también a ella, como a todos, la olvidan.

### **3.2. Del olvido y otras formas de muerte:**

Esta sonata cíclica, como vimos, parte de una “obertura” universalizante que enmarca ya

---

<sup>1124</sup> *Ibid.*, p. 211.

<sup>1125</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>1126</sup> *Ibid.*, p. 7. Extraído del poema “La ciudad” (1910) de Cavafis.

los dos temas: la muerte y el olvido, que no es más que una forma sutil de hacer desaparecer a una persona. Es un tratado del buen asesino que, recordamos, evoca y predice las muertes futuras en la narrativa de Espido Freire. Tras la “obertura”, se exponen las historias particulares de las tres Elsas y sus ramificaciones familiares. Creemos, como Béatrice Rodriguez, que Espido Freire intenta aquí

raconter des histoires particulières qui illustrent les sentences à caractère universel: tel est le projet d’écriture qui semble animer la voix narrative. L’héroïsme ne consiste pas ici à braver les épreuves extérieures, il consiste à accepter l’inéluctabilité du temps qui passe et la mort qui est inhérente à toute vie et toute action humaine<sup>1127</sup>.

Nos situamos así ante “trois Elsas, trois temps, trois vies et un destin commun: celui de l’oubli”<sup>1128</sup>. La *coda* cierra el círculo malvado de la vida y la muerte que siempre conduce al olvido<sup>1129</sup>. Esta estructura universalizante nos transporta hacia la variante de un aspecto ya abordado en *Irlanda*, esto es, la memoria y su contrario necesario, el olvido, en este caso aplicado a la Historia de un territorio imaginario (podría ser cualquiera), una antigua guerra y las historias individuales que, como la de la familia de las tres Elsas, se ramifican. Se confirma de nuevo en la narrativa de Espido Freire que “la especie entera participa en el individuo y el individuo en la especie entera”<sup>1130</sup>, ya que

En todo momento es exacto que el individuo es él mismo y la especie. Ésta es la perfección del hombre vista como estado. A la vez es una contradicción; una contradicción es siempre la expresión de un problema; un problema es un movimiento; un movimiento que va a parar al mismo problema de que partió es un movimiento histórico [...]. Todo individuo está esencialmente interesado en la historia de los demás individuos; tan esencialmente como en la suya propia. La perfección del individuo en sí misma es, por ende, la participación en el todo<sup>1131</sup>.

---

<sup>1127</sup> RODRIGUEZ, Béatrice. “Figures archaïques et mythologies modernes dans le roman espagnol contemporain...”, *op. cit.*, p. 48. Más adelante afirma, sin duda con gran acierto, que “le parcours de l’œuvre va donc du général –épigraphe sous forme de sentence anonyme; prologue sous forme de tournure impersonnelle– au plus particulier –les vies de trois femmes portant le même prénom à quarante cinq ans de distance– pour que les maximes révèlent toute leur portée. La forme circulaire du récit prend son véritable relief à la fin de la diégèse: le cercle qui se ferme à la lecture de l’œuvre n’est pas un cercle à deux dimensions; c’est une sphère volumineuse, emplie de l’épaisseur de vies singulières, telles ces pêches qui renferment en leur sein le chocolat injecté sans faire craquer la peau extérieure du fruit” (*ibid.*, p. 51).

<sup>1128</sup> *Ibid.*

<sup>1129</sup> Véase el apartado de la primera parte “Estructuras. La música como inspiración formal” donde se recogen tanto la “obertura” como la *coda*.

<sup>1130</sup> KIERKEGAARD, Sören. *El concepto de la angustia*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>1131</sup> *Ibid.*



En un movimiento cíclico, “histórico”, ya explicamos que el ser humano en tanto que individuo mantiene una relación dialéctica con la colectividad y su Historia común, de la que se nutren ambos dentro de una contradicción necesaria e irresoluble. De ahí la importancia de la memoria y, al mismo tiempo, del olvido, dentro de la dialéctica del “memolvido” de Braunstein, reflejado en el desarrollo de historias como jirones fragmentados. Y es que, como sostiene la propia Espido Freire, “una vez que algo se sabe, no es posible no saberlo. Sólo es posible olvidarlo”<sup>1132</sup>. Jacques Le Goff ha expresado a este respecto que “les oublies, les silences de l’histoire sont révélateurs de ces mécanismes de manipulation de la mémoire collective”<sup>1133</sup>, pues “le passé est reconstruit en fonction du présent tout autant que le présent est expliqué par le passé”<sup>1134</sup>. Es lo que se ha denominado la “fictionnalisation de l’histoire” y la “historicisation de la fiction”<sup>1135</sup>. Espido Freire huye de la explicitación de la guerra civil española (recurso usado hasta la saciedad por las últimas generaciones de escritores), aunque ésta se intuye en el cainismo de Miguel y Carlos y la guerra recordada por Esteban. Pretende evocar una guerra y, en ella, todas las guerras, cada una de nuestras guerras, individuales y colectivas, bajo la forma de ficción próxima al mito. Béatrice Rodriguez plantea:

Et si le détour par le mythe permettait de mettre en lumière les souffrances passées? De dénoncer, à partir de l’histoire d’une famille, les violences faites aux femmes et aux hommes à travers l’Histoire? De mettre en écriture les malheurs et mésaventures que les changements politiques et culturels d’un pays entraînent chez ceux qui sont emportés dans le flot des aléas de l’Histoire?<sup>1136</sup>

Bien pudiera ser así pues ya expusimos que, del mismo modo que el sujeto trascendente es al mismo tiempo contingente, también “todo arte es por definición singular y concreto”<sup>1137</sup>, y las escritoras –miembros de ese *alter ego* “maligno” proyectado por el hombre– han permitido profundizar en este aspecto. Dentro de esas historias concretas destaca la de una niña, Elsitita, que, sin embargo, marca en cierto modo el destino de sus familiares. “El secreto de Elsa” (como dijimos el título inicial de *Melocotones helados*) no encierra ni pederastas, ni asesinos, ni

<sup>1132</sup> FREIRE, Espido. *Para vos nací...*, op. cit., p. 78.

<sup>1133</sup> LE GOFF, Jacques. *Histoire et mémoire*. 1977. París: Gallimard, 1988, p. 109.

<sup>1134</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>1135</sup> VILA, Juan. “La génération des fils. Mémoire et histoire dans le roman espagnol contemporain”. *Le roman espagnol actuel. Pratique d’écriture*. 1975-2000. Vol. II. Ed. Annie Bussière Perrin. Montpellier: CERS, 2001, p. 200.

<sup>1136</sup> RODRIGUEZ, Béatrice. “Figures archaïques et mythologies modernes dans le roman espagnol contemporain...”, op. cit., p. 58.

<sup>1137</sup> FREIXAS, Laura. *Literatura y mujeres*, op. cit., p. 224.

siquiera un empujón accidental desde lo alto del monte. La muerte de Elsita es resultado de un accidente, de un cúmulo de casualidades en las que todos participan a través de su olvido cotidiano. El día de su muerte Elsita está sola en la plaza del pueblo mientras el calor estival arrecia. Miguel se ha ido con Patria y nadie tiene tiempo de ocuparse de ella. Intenta jugar con su amiga Leonor, la hija del médico y la maestra, pero debe esperar a que termine de comer. Sin embargo, “Leonor continuaba comiendo, tan tranquila. Ya se le había olvidado que Elista acababa de estar allí”<sup>1138</sup>. Su madre va también a casa de la maestra, pero por una calle paralela, de modo que no llegan a cruzarse. Entonces se encuentra con César, al que se ha dibujado como un ser pervertido, acaso un pederasta, y él le propone ir al monte para jugar, aunque en realidad sólo desea disponer de una coartada para ausentarse de la pastelería. Pero César es *voyeur*, no un pedófilo y mucho menos un asesino. De hecho, quiere a la niña, y es el único que la mantiene viva en su recuerdo. Simplemente Elsita ha recordado que debe caminar con un cordel, como las princesas de la antigüedad. En ese momento ve a cierta distancia a Miguel y a Patria y, aunque enfadada con él por haberla dejado sola, decide ir a su encuentro:

quiso correr hacia ellos. Había olvidado el cordel. Se tambaleó, quiso mantener el equilibrio. Perdió pie. Resbaló varios metros por la ladera, demasiado asustada incluso para gritar. Se golpeó la cabeza contra las peñas medio ocultas. Para cuando unos matorrales frenaron su caída, había muerto ya<sup>1139</sup>.

Todos son culpables por omisión pero, al mismo tiempo, inocentes en cuanto a la acción puesto que, en ocasiones, las piezas sin sentido se unen fatalmente. Carlos, que odia hasta los tuétanos a su hermano, la encuentra tras una búsqueda desesperada: “en lugar de llevársela de allí, él firmó su estancia definitiva. La enterró, y calló, quién sabía por qué. El miedo obligaba a adoptar resoluciones extrañas. De eso hacía ya mucho tiempo”<sup>1140</sup>. Justo después de volver a casa le hace jurar a Miguel en un pacto de sangre que vierten en un vaso: “Juremos que jamás olvidaremos a Elsa –dijo Carlos, y levantó el vaso en alto y bebió un sorbo de agua”<sup>1141</sup>, a lo que responde Miguel: “Jamás olvidaremos a Elsa”<sup>1142</sup>. A modo de analepsis repetitiva, la misma escena se cuenta de nuevo casi al final de la novela:

– Jamás olvidaremos a Elsa

---

<sup>1138</sup> FREIRE, Espido. *Melocotones helados*, op. cit., p. 296.

<sup>1139</sup> *Ibid.*, p. 306.

<sup>1140</sup> *Ibid.*, p. 308.

<sup>1141</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>1142</sup> *Ibid.*

- Jamás olvidaremos a Elsa.
- Aunque nos arranquen el corazón y el hígado. Aunque nos corten la cabeza. Aunque nos amenacen con matarnos. Aunque nos lleven a la guerra. Juremos que jamás olvidaremos a Elsa.
- Jamás olvidaremos a Elsa<sup>1143</sup>.

Sin embargo, Carlos “rompió la promesa de no olvidar a su hermanita, y lo hizo mucho tiempo antes de lo que él suponía; pero ni por un momento olvidó que aquel día era Miguel quien había quedado al cuidado de Elsa”<sup>1144</sup>. La vida sigue, “como si la Elsa de nueve años que abandonó una tarde Virto y la Elsa pintora que, cuarenta y cuatro años más tarde, había abandonado Desrein para vivir en Duino fueran la misma Elsa”<sup>1145</sup>. Y precisamente la repetición de nombres e historias se debe a ese pacto de sangre contra el olvido que no llegan a cumplir y tiene consecuencias trágicas<sup>1146</sup>. Elsita no llega a ser la mítica “víctima sacrificial” que reconcilie a ambos hermanos<sup>1147</sup>. Tampoco la muerte de Elsa pequeña, la sobrina marcada por la tragedia de una tía muerta medio siglo antes, devuelve el equilibrio de sus vidas<sup>1148</sup>, pues Elsa grande, aunque se convierte en “Elsa”, sigue inmersa en la angustia del sujeto contingente ante la posibilidad de una confusión de identidades y la ausencia de comunicación con Rodrigo. Así, a Elsita se le niega una “buena muerte” opuesta a “la privation des honneurs funèbres”<sup>1149</sup>, al ser enterrada en el olvido, cerca de la superficie, en mitad de un monte peligroso. No se trata de una “hermosa muerte” sino de “morir bien”, es decir, como en Sófocles, de establecer una

<sup>1143</sup> *Ibid.*, p. 284.

<sup>1144</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>1145</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>1146</sup> Casilda, la madre secreta de Leonardo en *La reina de las nieves*, le dice a su mayordomo: “Las historias, Mauricio, es inútil contarlas completas, porque nunca lo están, ni siquiera para el que las ha vivido. Y tampoco se cierran con la muerte. Es una equivocación que se paga cara no contar con el rastro de los muertos, olvidar ese túnel sombrío” (MARTÍN GAITE, Carmen. *La Reina de las Nieves*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1994, p. 327).

<sup>1147</sup> Annie Bussièrre afirma que los rivales “construissent leur identité respective dans une relation de rivalité; l'un des deux doit mourir pour que l'autre vive” (BUSSIÈRE PERRIN, Annie. “Une poétique de la confusion”, *op. cit.*, p. 26). Esta misma idea, entroncada con el motivo del doble, la vemos en *El sitio de los sitios* (1995) de Juan Goytisolo, donde el misterioso viajero se encuentra confrontado a su doble, al mismo tiempo enemigo mortal y amante celoso, en una relación ambivalente. Finalmente lo mata a golpe de pistola... pero al matar a su doble, se mata a sí mismo. No obstante, en esta novela nos acercamos a la propuesta de Béatrice Rodríguez para quien “cette figure du frère rival qui enterre sa sœur morte ne serait-elle pas ce que nous appelons l'«envers» d'Antigone? [...] Ce n'est donc pas Antigone qui enterre son «traître» de frère Polynice, c'est elle qui meurt à la place des deux. La mise en scène tragique de Carlos lors du pacte conclue avec son frère autour de la mort de sa sœur n'enterre en rien la rivalité fraternelle. Carlos se sert de sa sœur morte pour tenter de réaliser une fratrie impossible; c'est une fausse union sacrée des deux frères” (RODRIGUEZ, Béatrice. “L'envers d'Antigone: *Melocotones helados...*”, *op. cit.*, pp. 175-176).

<sup>1148</sup> Para Béatrice Rodríguez la muerte de Elsa pequeña sí supone el fin del ciclo trágico. Con su muerte, pasado y presente se unen y las erinias de Elsita callan definitivamente (*ibid.*, p. 314).

<sup>1149</sup> DUROUX, Rose y URDICIAN, Stéphanie. “Antigone. Retours sur une fascination”. *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours)*. Eds. Rose Duroux y Stéphanie Urdician. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010, p. 20.

comunicación entre el mundo de los vivos y el de los muertos<sup>1150</sup>. Pero Elsitita carece de Antígona que proteja su recuerdo, por eso vaga eternamente como fantasma, como los fallecidos abruptamente en Espido Freire, que se perpetúan en la eterna continuidad de la existencia. Como la niña Effie de *La otra casa* de Henry James, Elsitita y Elsa pequeña son olvidadas. El propio Carlos “creía firmemente que se podía sobrevivir a la pérdida de una hija sin que el mundo se derrumbara”<sup>1151</sup>, ya que tiene fresco el recuerdo de su padre, que también olvidó a Elsitita. Sin embargo, Esteban sí recuerda cada día a Silvia Kodama, pues el desgarramiento del desamor supuso una huella imborrable:

En lo que a él se refería, acababa de nacer. Silvia Kodama había sido su madre. Acababa de cortar el cordón umbilical, y se sentía dolorido, frío y perplejo. Quizá por eso nunca olvidó a Silvia, porque había sido su madre, quien le había abierto camino en otra vida y quien le había matado; Elsitita, en cambio, sólo fue su hija. No le dio nada, ni la vida, ni la muerte. Unas pocas horas de alegría, a lo largo de la existencia. Unas cuantas horas de dolor, antes de desaparecer definitivamente. No había sido suficiente, no había dejado suficiente rastro. Por eso había olvidado a Elsa<sup>1152</sup>.

Como en el reino de Gudú, cada personaje que busca infructuosamente su identidad “se hund[e] en el inmenso e irreparable olvido de su vida y de todas las vidas”<sup>1153</sup>.

### **3.3. Consideraciones en torno a los personajes femeninos:**

Precisamente son los personajes femeninos los eternos olvidados en esta novela. Tres Elsas a las que ni siquiera sus padres y hermanos recuerdan pese a sus juramentos, marcadas a lo largo de tres generaciones por el infortunio:

l'enfance, la violence fanatique, la persécution et l'exil forcé sont donc condensés dans un prénom qui, à une lettre près, pourrait bien désigner l'ensemble du genre féminin: *ELLas*. Toutes ces Elsas, toutes ces femmes oubliées dans leur tragique destinée sont ici présentes. L'histoire individuelle d'une famille sur trois générations permet ainsi de mettre en évidence une critique de la violence générique et de lui donner une portée universelle<sup>1154</sup>.

---

<sup>1150</sup> *Ibid.*

<sup>1151</sup> FREIRE, Espido. *Melocotones helados*, op. cit., p. 282.

<sup>1152</sup> *Ibid.*, pp. 294-295.

<sup>1153</sup> MATUTE, Ana María. *Olvidado rey Gudú*. 1996. Barcelona: Destino, 2006, p. 948.

<sup>1154</sup> RODRIGUEZ, Béatrice. “Figures archaïques et mythologies modernes dans le roman espagnol

Dentro de ese carácter universalizante, se esbozan a su vez otros perfiles femeninos:

Comme *Elsa grande* qui, comme peintre, fait des portraits, l'instance narratrice omnisciente esquisse elle aussi un certain nombre de portraits de collectifs féminins: la danseuse, la veuve de guerre ou encore l'éternelle fiancée sont autant d'évocations qui font du récit un témoignage historique sur la condition féminine<sup>1155</sup>.

En cierto modo, encontramos aquí una revisión del eterno femenino reduccionista que en este caso parte de lo individual para alcanzar la categoría. Resulta necesario por tanto estudiar algunos de esos personajes que componen la red narrativa de *Melocotones helados*.

### 3.3.1. Rosa y Silvia Kodama vs. Antonia:

La primera generación de mujeres aparece marcada por la guerra:

Recién casadas, o a punto de estarlo, la guerra les cortó de cuajo las esperanzas. Las que sobrevivieron desarrollaron una piel dura como un cuerno. Como Rosa Kodama, regentaron un negocio sin escrúpulos ni dudas, o tiraron de sus hijos trabajando en lo que pudieron. Otras no resistieron la prueba: caminaban por las calles, enloquecidas, o marchaban a trabajar a otras ciudades, y a veces no regresaban ni se volvía a saber nada de ellas<sup>1156</sup>.

Esteban acude al local de Rosa y es ella quien le propone quedarse, aunque su ofrecimiento es egoísta: “Eran dos mujeres solas en una ciudad en guerra. Si hubiera podido, hubiera mostrado a Esteban como objeto de su propiedad, como a un mastín guardián al que pasearan con correa por los callejones destartados”<sup>1157</sup>. Ella misma reconoce que “una mujer sin un hombre es poco más que un barco con el ancla perdida”<sup>1158</sup>. Por eso, cuando termina la guerra, Rosa idea el plan para retenerlo: “Silvia, con la misma desgana con la que se enfrentaba a la vida, las ojeras violáceas bajo los ojos claros, y sin molestarse tan siquiera en desenmarañar su pelo blanco, se acercó a él y dejó caer su vieja combinación rosa”<sup>1159</sup>. No duda por tanto en prostituir a su hija, a la que “durante muchos años se esforzó por esterilizar de todo afecto [...],

---

contemporain...”, *op. cit.*, p. 52. Cursivas en el original.

<sup>1155</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>1156</sup> FREIRE, Espido. *Melocotones helados*, *op. cit.*, p. 139-140.

<sup>1157</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>1158</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>1159</sup> *Ibid.*, p. 78.

a la que adivinaba tierna e impresionable”<sup>1160</sup>. Utilizan la manipulación a su antojo: “la gente querrá lo que nosotras digamos. Como siempre”<sup>1161</sup>, y fomentan además la confrontación entre los dos hombres bajo su techo: “enfrentó a Esteban contra Melchor, los dos hombres que más le habían servido, los que con mayor provecho habían caído en su red”<sup>1162</sup>. Pero ambos tienen algo en común: “Esteban tardó en comprender que [Melchor] Arana había caído también en una red más sutil, una red del todo impropia de un hombre de su experiencia e inteligencia. Como Esteban, se había sumergido en el hechizo de las Kodama”<sup>1163</sup>. Sin embargo, Rosa y Silvia carecen de remordimientos: “Por las noches, después de acudir al encuentro de Esteban, o de Melchor, dormía con la conciencia tranquila. Al fin y al cabo, la selección del más fuerte era algo extendido entre las hembras de cualquier especie”<sup>1164</sup>. Podríamos verlas como mujeres fatales que atraen a sus redes a los hombres en su propio interés. Pero también debemos verlas como mujeres sin más armas que éstas, la belleza efímera<sup>1165</sup> y la seducción, en un mundo en guerra, masculino, en el que ellas no pueden salir adelante sin el apoyo de un hombre. Desde ese punto de vista, Silvia Kodama fue

una víctima más, una víctima engañosa que se ocultaba tras anillos con esmeraldas. Era una historia vulgar, que ni siquiera merece la pena ser contada. [...] la guerra vino a ser su salvación. No tuvo otra. Silvia. Silvia se negó a que Esteban la salvara. Renunció a cualquier cosa que no fuera limitarse a estar tumbada sobre la cama, escuchando la radio y sobreviviendo<sup>1166</sup>.

Se trata de un sistema perverso que fomenta la maldad inherente en el ser humano. Así, ellas utilizan materialmente a los hombres y ellos sexualmente a las mujeres. Existe un juego de reciprocidad espuria por ambas partes, el “mal de impureza” kantiano que, pese a nuestro autoengaño, sólo alimenta el egoísmo.

Por su parte, Antonia representa la cara opuesta de una misma moneda pero, como a las Kodama, la guerra la marca por siempre: “la guerra le había arrancado de cuajo los remilgos de señorita, y había introducido una cuña de hielo en sus tardes de amiguitas y bachillerato”<sup>1167</sup>. El

---

<sup>1160</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>1161</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>1162</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>1163</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>1164</sup> *Ibid.*

<sup>1165</sup> Rosa “se miraba en el espejo, y con la misma avaricia con la que contaba su dinero, calculaba el tiempo que le quedaba hasta la próxima arruga, hasta que la edad la dejara sin más arma que la astucia para lograr sus propósitos” (*ibid.*, p. 88).

<sup>1166</sup> *Ibid.*, p. 251.

<sup>1167</sup> *Ibid.*, p. 106.

encuentro fugaz con Esteban antes de la guerra alimenta sus ínfulas de protagonista de cuento de hadas: “Algún día aparecería un caballero y, sin ni siquiera mirarla, la elegiría”<sup>1168</sup>. Sueña con bautizar a sus hijas no nacidas “que serían tres, como las princesas, con nombres de novela: Elsa, Astrid, Victoria. No pensaba tener hijos. Los varones no eran cariñosos, no se quedaban junto a la madre”<sup>1169</sup>. Antonia sublima sus sueños a través de los pasteles:

Los nombres hermosos que Antonia anotaba en las libretas acabaron en los pasteles a los que dedicó el tiempo. Ocurrió por casualidad, cuando miró un merengue cubierto con caramelo y la asaltó una idea repentina.

– Se parece a Elsita.

Porque Elsita era rubia, pese a que su madre se lamentaba de que no hubiera heredado los ojos azules alabados de su padre, y redondita y dulce como el merengue. De modo que sin más pensamiento surgieron las *elsas*, y luego unas golosinas de crema pastelera y nata a las que llamó *astrids*, e incluso, pese a la vulgaridad del nombre, unas tortas de anís a las que conocían como *victorias*. Antonia copiaba la receta con letra primorosa, por partida doble, porque Esteban siempre quería conservar un recetario de reserva, y luego, con el gozo de un nacimiento, tachaba de sus cuadernos el nombre escogido, una hija menos<sup>1170</sup>.

Por eso, “si algo amaba Antonia en el mundo, aparte de a su marido, era la tahona. Un poco más atrás estaba la niña, y a distancias mínimas, los dos hijos. De habérselo preguntado, lo hubiera negado, y hubiera antepuesto a su familia”<sup>1171</sup>. La tahona le permite proyectar su particular cuento maravilloso: “La dama, la desventurada dama Antonia, acariciaba las yemas de leche y los huesos de santo, los hacía rodar sobre el mármol para darles forma y se empeñaba en vivir un cuento de hadas”<sup>1172</sup>. Así pues, “el reino de Antonia, el lugar donde nadie se hubiera atrevido ni siquiera a sugerir nada, era el obrador”<sup>1173</sup>. Es el único espacio propio del que dispone pues “quien mandaba en la pastelería, quien era obedecido ciegamente, era su marido. Y quien gobernaba la casa era la tata. Sin embargo, tanto Esteban como la tata mantenían un secreto pacto, una alianza para que Antonia nunca lo supiera”<sup>1174</sup>. Tampoco valoran su trabajo, ni gustan de los dulces que, con tanto cariño, ella prepara: “Y, sobre todas las

---

<sup>1168</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>1169</sup> *Ibid.*

<sup>1170</sup> *Ibid.*, pp. 109-110. Cursivas en el original.

<sup>1171</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>1172</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>1173</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>1174</sup> *Ibid.*, pp. 130-131. El propio Esteban reconoce a su muerte que “salvo la pastelería, no había poseído nada propio; ni siquiera una opinión. Era él quien se las dictaba. Hubiera debido hacerle más caso, haberse preocupado, al menos mínimamente, por lo que ella deseaba” (*ibid.*, p. 139).

cosas, quería que una de las princesas, a las que había seguido en las revistas desde niñas, entrara en su confitería, probara uno de los pasteles y la felicitara; a ella. Ya que los demás no lo hacían<sup>1175</sup>. Sin embargo, a diferencia de las Kodama, “Antonia había sido feliz con aquella vida sumisa, y una esposa así, sumisa pero feliz, era lo que él [Esteban] había deseado<sup>1176</sup>. En todo momento “Antonia inclinó la cabeza, dócil como siempre, a las órdenes de su caballero. Se dobló sin lucha<sup>1177</sup>. Y es que “conservaba sus esperanzas, su mundo. A diferencia de su marido, añoraba poco a los hijos. Su niña, la señorita maestra, vivía perdida por esos mundos de Dios en una mansión lujosa, y estaba segura de que algún día la encontrarían de nuevo, crecida y hermosa<sup>1178</sup>. Es precisamente en la educación de las niñas donde comienza el “juego” de la dominación –física y simbólica– que, en ocasiones, puede tener consecuencias trágicas.

### 3.3.2. Elsita y los juegos de femineidad extrema:

Elsita es una niña muy deseada tras dos abortos. La visten como a una princesa, con pájaros bordados en rojo y zapatos de charol. Así, “destacaba entre las otras de una manera casi impúdica, y aunque era simpática y sociable, sólo había logrado trabar amistad con Leonor, la niña del maestro<sup>1179</sup>. Se granjea la envidia de su antagonista, la niña Patria, enamorada de Miguel<sup>1180</sup>. El maestro le regala una enciclopedia escolar que cambiará su vida:

Allí leyó que las grandes princesas de sangre real de los tiempos legendarios recibían como regalo de nacimiento una cadenita de oro que usaban cuando comenzaban a caminar. Al llegar a los nueve o diez años, la cadena no se ensanchaba más. Así las jóvenes se acostumbraban a caminar con elegancia y mesura, y mientras permanecieran solteras, no se libraban de la cadenita que, además, era garantía de que preservaban su pureza<sup>1181</sup>.

---

<sup>1175</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>1176</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>1177</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>1178</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>1179</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>1180</sup> Sin embargo, “no era mala chica; jamás dejaba sola a su madre cuando el padre, un borracho, regresaba bebido. Si tocaban palos, apretaba los dientes y callaba. Ella sabía que no se marcharía de criada a menos que pudiera llevarse también a su madre y a sus hermanos” (*ibid.*, p. 129). Su crueldad es el método que utiliza para defenderse pues, en realidad, es una víctima, como los “niños tontos” de Ana María Matute: “Niños sin suerte, sin defensores, sin nada más que sus recursos para afrontar la vida. Habían hecho lo que habían podido” (*ibid.*, pp. 284-285).

<sup>1181</sup> *Ibid.*, p. 123. La propia Espido Freire ha confesado que, de pequeña, “sentía accesos místicos, leía vidas de mártires y sentía que no me hubiera importado inmolarme por una religión. Imaginaba qué sentiría siendo sorda, o paralítica, o, sobre todo, ciega. Soñaba con amores imposibles, y con el sufrimiento de amar y no ser correspondida. Me fijaba en los héroes de las películas que morían, y cuando jugaba a ser Dalila, o Cleopatra, o Julieta, tenía muy presente que yo misma moriría al final de la historia” (FREIRE, Espido. *Cuando comer es un*



Aunque Elsita no entiende el concepto de pureza, se obsesiona con la cadena de oro y “al fin encontró un cordelito embreado que había venido con uno de los paquetes que enviaban los tíos de Duino. Lo cogió con entusiasmo y se lo ató”<sup>1182</sup>. Pero ya hemos visto que es ese mismo cordel opresivo (física y psíquicamente) el que la condena a la muerte y que, tras ella, sobresale sobre el túmulo de tierra, como recordatorio de su opresión<sup>1183</sup>. Elsita desea gustar, pues así se lo han enseñado, y para lograrlo no le importa sufrir. No obstante, a diferencia de las mártires, de las heroínas históricas, de las princesas de los cuentos de hadas, ella no recibe recompensa alguna. Sólo la muerte. Y el olvido.

### 3.3.3. Elsa grande y los sueños rotos:

Elsa grande, como Antonia, como Elsita, se circunscribe a un sistema que, aunque con ciertos cambios considerables, aún se sustenta en el poder activo del hombre –aceptado por la mujer–, a su vez dominado por su dominación<sup>1184</sup>, pues se le pide que cumpla un papel paradójico que no desea asumir. Sin embargo, su relación se basa en las convenciones: “precisaba normas, aunque sólo fuera para incumplirlas luego: una apariencia ordenada y metódica, un barniz de respetabilidad y convencionalismo, algo que le sirviera para aferrarse cuando su vida inquieta le atacaba los nervios”<sup>1185</sup>. Pero las capas de barniz esconden, como hemos visto, palabras no dichas que, sin embargo, lo son todo<sup>1186</sup>. La mala comunicación genera malentendidos:

---

*infierno, op. cit., p. 35).*

<sup>1182</sup> FREIRE, Espido. *Melocotones helados, op. cit., p. 123.*

<sup>1183</sup> “Era la cuerda que Elsita, en el colmo de la femineidad, empleaba para atarse las piernas” (*ibid.*, p. 285). Como ya dijimos, Simone de Beauvoir considera que “la fillette apprend qu'en consentant aux plus profondes démissions elle deviendra toute-puissante: elle se complait à un masochisme qui lui promet de suprêmes conquêtes” (BEAUVOIR, Simone. *Le deuxième sexe. L'expérience vécue, op. cit., p. 39).*

<sup>1184</sup> BOURDIEU, Pierre. *La domination masculine, op. cit., p. 77.*

<sup>1185</sup> FREIRE, Espido. *Melocotones helados, op. cit., p. 236.*

<sup>1186</sup> “ - Ven conmigo. Vámonos a Duino, pero vamos los dos juntos [...].

En realidad, quería decir: *demuestra que me amas, sácame de aquí, sé mi héroe.*

- ¿Contigo? –preguntó Rodrigo–. ¿A Duino? Hay que pensar con calma estas cosas, Elsa. Supongo que estarás nerviosa... Además, ¿qué le vamos a decir a tu familia?

En realidad, quería decir: *¿qué demonios hago yo en Duino?*

- Es verdad... el trabajo... tu trabajo, quiero decir –dijo Elsa grande, y bajó la cabeza–. No tienes la misma movilidad que yo.

En realidad, preguntaba: *¿es que yo no te importo?*

- Te prometo que iré a verte siempre que pueda. De todos modos, si la situación dura más de la cuenta, puedo intentar que me destinen a alguna oficina en Duino. ¿No crees que es lo más sensato?

En realidad, imploraba: *¿no ves que yo no sería capaz de defenderte?*

Elsa cogió el ramo de flores y lo dejó en el suelo. Buscó con la mirada extraviada un jarrón, algo en lo que mantenerlas vivas. Por un momento, pareció que iba a mencionar algo, a liberarse del peso de las palabras no dichas. Pero continuó mirando fijamente el papel con la lista de tareas por hacer y sólo dijo:

- Sí” (*ibid.*, pp. 44-45. Cursivas en el original).

continuaba furiosa con él, con su insensibilidad y su modo de actuar. No habían hablado. La noche anterior ninguno de los dos llamó al otro. Él no se había preocupado por ella, ni le había ofrecido ninguna solución. Habían perdido el tiempo en lugar de ocuparse de lo realmente importante. Así eran los hombres: egoístas, interesados y dominados por la lujuria<sup>1187</sup>.

Pese a al contraste de personalidad entre las grandes amigas Elsa grande y Blanca, ambas comparten la angustia del sujeto contingente, aunque, como vimos, Blanca (cuya simbología de pureza resulta inalcanzable y paradójica) la canaliza a través de la comida, de un hambre infinita que ni las normas, ni los amores muertos pueden saciar. En el caso de Elsa grande, como Natalia, ve cómo los cimientos de su vida se tambalean. Su futuro amoroso, su vida, son inciertos. No sabemos si “su lugar fue ocupado por otras cosas, por otras personas”<sup>1188</sup> pero, como el resto de personajes, cae en el olvido.

### **3.4. Las sectas, ¿refugio del sujeto en angustia?:**

Elsa pequeña tampoco escapa a la angustia. En ella anida la “enfermedad mortal” kierkegaardiana que el bienestar familiar y el afecto ocultan por un tiempo: “Desde pequeña, rodeada de juguetes, con una madre joven y elegante y un padre que la llevaba en palmitas, sólo había vivido la soledad”<sup>1189</sup>. Tras una búsqueda incesante de algo con lo que llenar su vida (novios, amigos, trabajos y talleres diversos) “de pronto se vio sola. Nada de lo que había decidido servía”<sup>1190</sup>. Siente una profunda decepción ante la vida, ante ella misma y ante el mundo que la rodea, también tras salir de la secta:

Todo la había decepcionado: la asociación, que no era capaz de reunir a gente suficiente para hacerse fuertes; la justicia, tan lenta e irregular; la policía, que se limitaba a su trabajo, sin demostrar la comprensión que ella necesitaba. Se sentía como si le hubieran roto todas las promesas que le habían hecho, y para sentirse así, prefería estar sola. Al menos, ella conocía de antemano en qué se iba a decepcionar<sup>1191</sup>.

---

<sup>1187</sup> *Ibid.*, p. 319.

<sup>1188</sup> *Ibid.*, p. 328.

<sup>1189</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>1190</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>1191</sup> *Ibid.*, p. 277. La propia Espido Freire señala: “Alienados por trabajos mecánicos o en puestos que no llegaron a imaginar que encontrarían, los jóvenes albergan una profunda decepción con la realidad, con cada momento

No en vano, aunque las sectas existen desde la antigüedad, ya vimos que la reciente asunción del ser humano como principio regulador del orden puede sumirnos en una contingencia que no deseamos aceptar, donde las preguntas y el sinsentido se acumulan. De este modo, las sectas se ofrecen como un refugio seguro, tal como señala una de las grandes especialistas en sectas, Margaret Thaler Singer:

La gente que no sabe cómo hallar un sentido en la confusión que la rodea busca directivas y se torna más abordable a embaucadores. La certeza y las soluciones sencillas de problemas complejos en la toma de decisiones se convierten en ofrecimientos atractivos en un mundo que parece inestable y en rápido cambio<sup>1192</sup>.

Por ello, la Orden del Grial se desarrolla a medida que la violencia y el caos se instalan en Desrein<sup>1193</sup>, “hinchados por el miedo y el gran descubrimiento que suponía el poder”<sup>1194</sup>. Así, “con su ideología atraían a los ansiosos y a los desesperados”<sup>1195</sup>; “se alimentaban de personas desorientadas a las que ofrecían auxilio”<sup>1196</sup>. Sin embargo, Thaler Singer advierte: “No es un tipo de persona la que se enreda con las sectas, sino más bien una persona con una combinación de factores que se presentan casi simultáneamente”<sup>1197</sup>. Y precisamente “los factores clave de vulnerabilidad son, primero, estar indeciso entre importantes afiliaciones, entre compromisos de trabajo, de estudio o de la vida en general y, segundo, estar deprimido, así sea levemente, o un poco solitario”<sup>1198</sup>. Creemos que es la angustia omnipresente en todos, aunque oculta en ocasiones bajo subterfugios, la que está en la base de ese *estado* que, en realidad, es *esencia* de nuestra vida. Antes o después la angustia aflora y, por lo tanto, “todo el mundo es susceptible a la seducción de esos maestros manipuladores”<sup>1199</sup>. La propia definición de secta va unida a la manipulación: “es aquella en la que una persona induce intencionalmente a otras a volverse total o casi totalmente dependientes de ella respecto de casi todas las decisiones importantes de

---

práctico, que intentan remediar de maneras muy distintas: el escapismo, las drogas, la crítica política, que se ha reactivado de manera notable, o la búsqueda de una respuesta espiritual” (FREIRE, Espido. *Para vos nací...*, *op. cit.*, p. 70).

<sup>1192</sup> THALER SINGER, Margaret y LALICH, Janja. *Las sectas entre nosotros*. 1995. Barcelona: Gedisa, 1997, p. 58. Nuestro objetivo no es realizar un estudio exhaustivo de las sectas. Sin embargo, es necesario señalar que, aunque son la angustia y el sinsentido existencial los aspectos que aquí nos interesan, existen otros muchos factores entrelazados en el desarrollo de las sectas, como la aparición de un líder carismático, la protesta al consumismo de la sociedad, el afán de novedad y el personalismo, entre otros muchos (véase MARTÍN ESTALAYO, Cándido. *El laberinto de las sectas*. Madrid: Religión y cultura, 1998).

<sup>1193</sup> FREIRE, Espido. *Melocotones helados*, *op. cit.*, pp. 32-37.

<sup>1194</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>1195</sup> *Ibid.*

<sup>1196</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>1197</sup> THALER SINGER, Margaret y LALICH, Janja. *Las sectas entre nosotros*, *op. cit.*, p. 48.

<sup>1198</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>1199</sup> *Ibid.*, p. 45.

la vida, e inculca en esos seguidores la creencia de que ella posee algún talento, don o conocimiento especial”<sup>1200</sup>. Para ello es necesario crear una estructura de poder en torno a un líder y un “programa coordinado de persuasión”<sup>1201</sup>, es decir, el lavado de cerebro, la pérdida de la identidad del sujeto y su sentido volitivo<sup>1202</sup>, tal y como le sucede a Elsa pequeña: “Si lograras doblegar tu orgullo... [...]. La modestia, la confianza ciega en los designios de la Orden serán tu salvaguarda”<sup>1203</sup> ya que “¿acaso no les indicaban el mejor modo de invertir su dinero, acaso no llegaban a indicarles su manera de hablar, de moverse, de vestirse?”<sup>1204</sup>

La estructura autoritaria posee un sistema ético doble: por un lado se les insta a ser honestos con el líder y por otro a mentir a los demás. Además, “las sectas promueven lo que solemos denominar pensamiento en blanco y negro, un punto de vista sin matices”<sup>1205</sup>, es decir, excluyente y totalitario: “al liderazgo le resulta necesario establecer marcados contrastes entre los miembros y los no miembros para convencer a los primeros de que el mundo exterior es malo y el mundo del grupo es bueno”<sup>1206</sup>. De esta manera, el guía de Elsa pequeña le insta a mantener un contacto esporádico con sus padres: “es preferible restringir el contacto con las personas que estén fuera de la Orden. Sólo tratarán de corromperte y de alejarte del camino

---

<sup>1200</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>1201</sup> *Ibid.*, p. 37. Las autoras describen técnicas fisiológicas de persuasión (hiperventilación, danza giratoria, etc.) y técnicas psicológicas (hipnosis, imaginería guiada, directivas indirectas, ardid) (*ibid.*, p. 165 y ss.). Dentro de la manipulación es fundamental la natural capacidad de adaptación del ser humano: “La antigua máxima *Cuando estés en Roma haz lo que hacen los romanos* es el sustento de buena parte de nuestra adaptación a los grupos sociales nuevos. Adaptarse es conveniente tanto como agradable. Miramos a nuestro alrededor y vemos modelos, y nos comportamos para ser como ellos” (*ibid.*, p. 180. Cursivas en el original). En la novela aparecen varias de estas técnicas desarrolladas en diferentes fases: “Los invitaban a cursos de meditación, para que encontraran su auténtico ser. Luego llegaban clases teóricas sobre temas amenos: qué escoden los sueños, existe vida después de la muerte, qué significa realmente el Grial, quién puede llegar al Grial, cómo conseguir la vida eterna. Una vez superada, venían los Ayunos, después, las Reclusiones en sedes que pertenecían a la Orden, y por último, cuando se consideraba que el neófito era digno de ello, se le bautizaba. Ése era el primer paso. Después, llegaban las Purificaciones: estancias al aire libre, en contacto con la naturaleza, largos paseos y convivencias siempre bajo la vigilancia de miembros de la Orden que habían conseguido un Rango superior. Y si seguían con severidad y devoción todos los pasos y los mandatos de la Orden, podrían llegar a la pureza máxima. Alcanzarían el Grial” (FREIRE, Espido. *Melocotones helados*, *op. cit.*, pp. 39-40). En los Ayunos se les proporciona una esponja con una sustancia narcótica que les induce a la alucinación (*ibid.*, p. 171) y las Reclusiones se llevan a cabo sin apenas dormir ni comer (*ibid.*), siempre en aras de la pérdida de la voluntad. El bautizo “con agua y sangre” (*ibid.*, p. 172) es seguido de una danza de las Sumas Sacerdotisas alrededor de los neófitos. Esa noche, ya como miembro de la Orden de pleno derecho, pueden romper el voto de castidad, y Elsa grande lo hace con su guía espiritual, la persona que la atrajo a la secta.

<sup>1202</sup> “La clave para lograr la reforma del pensamiento es mantener a los sujetos inconscientes de que se los manipula y controla [...]. El resultado habitual de los procesos de reforma del pensamiento es que una persona o grupo obtiene un control casi ilimitado sobre los sujetos durante variados períodos” (THALER SINGER, Margaret y LALICH, Janja. *Las sectas entre nosotros*, *op. cit.*, p. 77). La propia Elsa pequeña “sentía que no podía controlar su mente. Que sus pensamientos ya no le pertenecían. Sin duda, eso significaba alcanzar el Grial” (FREIRE, Espido. *Melocotones helados*, *op. cit.*, p. 181).

<sup>1203</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>1204</sup> *Ibid.*, pp. 166-167.

<sup>1205</sup> THALER SINGER, Margaret y LALICH, Janja. *Las sectas entre nosotros*, *op. cit.*, p. 39.

<sup>1206</sup> *Ibid.*, p. 177.

correcto”<sup>1207</sup>. Ese “camino correcto” discurre por la senda maniquea: “Sólo mediante el sacrificio conseguimos la sabiduría, y sin sabiduría no lograremos la Victoria en la Lucha. Y hablamos del bien y el mal, Elsa. Del bien y el mal”<sup>1208</sup>. Los miembros de la Orden del Grial forman una secta parareligiosa pues “defendían unas creencias místicas y una vida de guerreros”<sup>1209</sup>. De hecho la religiosidad y/o espiritualidad son base del sustento ideológico de las sectas<sup>1210</sup>. Entre sus múltiples causas, Javier Rodríguez Díez apunta a que “en la base de todo [...] subyace y persevera la constante transcultural del *homo religiosus* siempre en búsqueda”<sup>1211</sup>. El *homo religiosus* es para él un principio que podríamos relacionar con la angustia –que, recordamos, para Kierkegaard ha de llevar a la fe– además de la contingencia, participante de la ya analizada síntesis contradictoria del ser humano<sup>1212</sup>.

Sin embargo, “las sectas también se asemejan a una caja de sorpresas, una caja bonita y de aspecto inocuo que, al abrirse, lo asombra a uno con una figura que sale, a menudo inquietante [...]. Lo que se ve al principio no es lo que está dentro”<sup>1213</sup>. Esto supone que las respuestas y el sentido que parecían aportar esconden la destrucción del sujeto, que comprende

<sup>1207</sup> FREIRE, Espido. *Melocotones helados*, op. cit., p. 174.

<sup>1208</sup> *Ibid.*, p. 164. Esta misma idea la recuerda Elsa pequeña más adelante (*ibid.*, pp. 187 y 189).

<sup>1209</sup> *Ibid.*, p. 37. Sobre las sectas parareligiosas véase RODRÍGUEZ DÍEZ, José. “Confesiones religiosas y sectas parareligiosas especialmente en España”. *Anuario jurídico y económico* 36 (2003): pp. 575-617. Este mismo autor ofrece una amplia tipología de sectas según diversos autores (*ibid.*, pp. 595-596) además de un breve pero esclarecedor panorama de las sectas en España. A modo de pincelada, el autor, previa consulta de fuentes oficiales (véase la completa bibliografía adjunta al final del artículo), apunta a un cálculo aproximado de entre ciento diez mil y ciento cincuenta mil adeptos en España dentro de una red de al menos cuarenta sectas destructivas (*ibid.*, p. 608).

<sup>1210</sup> El propio sentido etimológico de la palabra “secta” nos lo confirma. Aunque existen diferentes teorías, en principio procede del verbo griego *skeo* y derivadamente del participio o supino del homónimo latino *seco*, -as, -are, *sectus*, que significa cortar, desgajar, amputar. Por tanto, secta significaría corte o desgajamiento del árbol de una religión ya existente, como sarmiento residual (*ibid.*, p. 592). Así, “secta sería, en la aplicación de hoy, la manifestación distorsionada de una realidad teológica [...], que al socaire de religiones monoteístas, mayoritariamente cristianas, ocultan a menudo un mercadeo espiritual de biblismo literalista en miscelánea con hedonismo y manipulación y explotación mental o económica” (*ibid.*, p. 593).

<sup>1211</sup> *Ibid.*, p. 594. Cursivas en el original. “La finitud radical humana ha llevado al hombre a verse y sentirse creatura [*sic*] tan limitada, que necesita rendir culto y pleitesía y apelación a algún ser superior. Dicho con expresiones de filosofías antiguas y modernas, frente al eslogan soberbio y depravado de *el hombre es dios para el hombre (homo homini deus)* de Feuerbach, está el diametralmente opuesto de *Dios es lo más profundo y cimero del hombre (Deus interior intimo meo et superior summo meo)* del confesante Agustín de Hipona” (*ibid.*, p. 577. Cursivas en el original).

<sup>1212</sup> Para Rodríguez Díez “inmanencia y trascendencia son los ejes neurálgicos de la doble dimensión del hombre-creatura [*sic*], que le hace ser religioso y antípoda de todo ateísmo, aunque a veces se instale en la tentadora y descomprometida equidistancia del agnosticismo. Y si deriva en ateísmo, en el fondo su negación teórica viene a ser una afirmación teística de un Dios preocupante, a quien no le acaba de consagrar altares” (*ibid.*, p. 578).

<sup>1213</sup> THALER SINGER, Margaret y LALICH, Janja. *Las sectas entre nosotros*, op. cit., p. 132. Por este motivo “nadie se imaginaba que unos caballeros, con sus capas, sus cotas de malla y sus armaduras, pudieran hacer daño a unas mujeres. O a unos niños. Aquello hubiera sido inconcebible en las películas que Esteban y Antonia iban a ver [...]. En esas historias el malvado se limitaba a desear a la heroína de lejos, cortésmente, o, todo lo más, a besar sus manos con pasión. Eso era todo. Ni noches de insomnio, ni cacerías en el monte, ni drogas, ni siniestros robos. Nadie estaba preparado para desconfiar de unos caballeros” (FREIRE, Espido. *Melocotones helados*, op. cit., p. 191).

demasiado tarde su pertenencia a una secta destructiva debido a su naturaleza delictiva<sup>1214</sup>. Es el caso de la Orden del Grial pues, además del proselitismo ilícito, roban el dinero de Elsa pequeña: “Los hombres que la rodeaban tenían cabeza. Demasiada cabeza, y un cuidadoso programa fiscal. Con un buen grupo de asesores financieros”<sup>1215</sup>; así, “si sus padres le ingresaban mucho o poco [dinero], ella no lo sabía. Pasaba directamente a las cuentas de la Orden. Olvidó lo que era el dinero”<sup>1216</sup>. Además, abusan de ella sexualmente: “en los distintos niveles de la Purificación, aparecían Caballeros con capas rojas y negras, y escogían a las mujeres que más les gustaban. No debían resistirse”<sup>1217</sup>, puesto que “el amor divino [...] se alcanzaba a través de la obediencia ciega a los superiores”<sup>1218</sup>. De hecho, “Elsa pasó a ser un regalo valioso”<sup>1219</sup> tanto por su belleza y sumisión como por su esterilidad<sup>1220</sup>. También reclutan a niños y adolescentes<sup>1221</sup>.

Pero, si la permanencia en una secta resulta nociva, las represalias que algunas sectas llevan a cabo contra los “desertores”<sup>1222</sup> pueden resultar mortales<sup>1223</sup>, tal como practica la Orden

---

<sup>1214</sup> El término “secta destructiva” se aplica “si la secta, negando valores humanos, es coercitiva, degrada o deshumaniza manipulando a la persona o con simulación mercantilista” (RODRÍGUEZ DÍEZ, José. “Confesiones religiosas y sectas parareligiosas...”, *op. cit.*, p. 593). Según la resolución del Parlamento Europeo del 22 de mayo de 1984, todo movimiento religioso o parareligioso debe contemplar, entre otros derechos, el de abandonarlo, poder tomar contacto con la familia y amigos, mediante desplazamiento en persona, por carta o por teléfono, además del derecho a solicitar la opinión de una persona independiente en el terreno jurídico, médico o en cualquier otro (*ibid.*, p. 597).

<sup>1215</sup> FREIRE, Espido. *Melocotones helados*, *op. cit.*, p. 176.

<sup>1216</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>1217</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>1218</sup> *Ibid.*

<sup>1219</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>1220</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>1221</sup> *Ibid.*, p. 186. Estos son algunos de los delitos más frecuentes practicados por las sectas destructivas que se contemplan en algunos artículos (aa.) del Código penal español: delito “contra la libertad de conciencia y contra los sentimientos religiosos y el respeto a los difuntos” (aa. 522-528); delitos de “coacciones” (a. 172), de “amenazas” (a. 169), de “detenciones ilegales” (aa. 163-167), de “abandono de familia y de menores” (aa. 224-232), de “tráfico de menores” (a. 221), de “estafa” (a. 248); delitos fiscales “contra la Hacienda pública y seguridad social” (aa. 305 y ss.) o delito “laboral” (a. 311 y ss.) (RODRÍGUEZ DÍEZ, José. “Confesiones religiosas y sectas parareligiosas...”, *op. cit.*, p. 607).

<sup>1222</sup> “Muchos se marchan por su propia voluntad porque se desilusionan, se hartan o se agotan, o se dan cuenta de que la secta no es lo que afirmaba ser. Las contradicciones se tornan demasiado obvias y ya no se las puede ignorar. Juntan coraje y hacen su ruptura. A menudo, un incidente determinado desencadena la acción [...]. Si bien aceptó la imposición en su momento, siguió molestándola hasta que al fin tuvo éxito en su plan de huida. Los miembros de sectas que se marchan de esa manera son conocidos como *desertores*” (THALER SINGER, Margaret y LALICH, Janja. *Las sectas entre nosotros*, *op. cit.*, p. 277. Cursivas en el original). Como ya dijimos, en el caso de Elsa pequeña resulta revelador, durante una de las Purificaciones, el encuentro del monte de Virto y, sin saberlo, de su tía Elsitá: “Bajaban monte a través, llenándose el calzado de piedras y tierra. Los pies de Elsa pequeña chocaron contra algo duro. Bajó la vista y se estremeció. Parecían huesos” (FREIRE, Espido. *Melocotones helados*, *op. cit.*, p. 179). Entonces pronuncia las palabras mágicas: “¡Quiero irme a casa! –dijo, de pronto, y la comitiva se interrumpió–. ¡Quiero irme a casa! ¡Quiero irme a casa! [...] Devolvedme a casa –musitaba, mientras la obligaban a acceder por la fuerza–. Por favor” (*ibid.*, p. 180).

<sup>1223</sup> Como señala Jeannie Mills, miembro durante más de seis años de la secta el Templo de la Gente: “no nos quedábamos porque amáramos al grupo. Nos quedábamos porque sabíamos que podían matarnos si nos marchábamos. [...] Era cosa sabida... que si uno se marchaba de la iglesia lo mataban” (cit. en THALER SINGER, Margaret y LALICH, Janja. *Las sectas entre nosotros*, *op. cit.*, p. 303).

del Grial, “capaces de rastrear a una persona que los traicionara con el empeño de los perros de caza. Defendían su reino con sangre, a capa y espada, y si era preciso atentaban contra los bienes de los que consideraban enemigos –quemaban sus casas o sus negocios, propinaban palizas, mataban”<sup>1224</sup>. Por eso, “las víctimas sintieron miedo, y en muchos casos, ni siquiera denunciaban los ataques. Era preferible perder un coche que el dolor de una costilla rota. Resultaban menos onerosas las reparaciones en la casa que los gastos de un funeral”<sup>1225</sup>. Los juicios, como en la vida real, son largos y, con frecuencia, infructuosos: “Como oficialmente los grialistas se dedicaban a la caridad y a la ayuda social en las zonas más conflictivas de la ciudad, las pruebas eran siempre escasas”<sup>1226</sup>. Elsa pequeña decide llevar a juicio a la Orden con el apoyo de una asociación, “La nueva Cruzada”. Es entonces cuando comienzan los ataques a su prima Elsa grande, a la que confunden con ella. Se marcha a Lorda bajo protección policial aunque ella se siente, con razón, perseguida: “El joven bien vestido que Elsa pequeña se encontraba todas las mañanas, cerca de la peluquería. Los dos hombres que la veían asomarse de vez en cuando, por la tarde. El otro que comía en el mismo bar que ella. Todos pertenecían a la Orden”<sup>1227</sup>.

Para más inri, en ocasiones la sociedad estigmatiza a las víctimas, tal vez debido a la proyección del mal y la falsa creencia de que sólo unos pocos pusilánimes son susceptibles de caer en las garras de una secta, pero también debido al “concepto del mundo justo”:

Es básico para el concepto del mundo justo la creencia muy difundida de que si una persona obedece las reglas de la sociedad, nada malo puede sucederle. Los que infringen las normas, por otra parte, son castigados. El castigo llega en la forma de mala suerte, desastres, enfermedad y pérdida. Así, las víctimas de todo desastre, crimen, enfermedad o infortunio automáticamente entran en la categoría de personas culpables<sup>1228</sup>.

En contra del hipócrita buenismo defendido por Rousseau y la equiparación del “mal de culpa” y “mal de pena” tomasianos, ya dijimos que el “mal de injusticia” de Ricœur es más bien el paso anterior a lo que consideramos como una realidad carente de estructuras universales, más allá de las construcciones culturales en torno a la justicia, el bien y el mal. Como vimos, Elsa pequeña es consciente del mal, la crueldad y la carencia de justicia en el universo de modo que: “No existía justicia humana; ni tampoco, por lo que ella podía apreciar, divina. Sólo existía

<sup>1224</sup> FREIRE, Espido. *Melocotones helados*, op. cit., p. 37.

<sup>1225</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>1226</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>1227</sup> *Ibid.*, p. 280.

<sup>1228</sup> THALER SINGER, Margaret y LALICH, Janja. *Las sectas entre nosotros*, op. cit., pp. 52-53.

ella”<sup>1229</sup>. Sólo entonces, cuando acepta definitivamente su contingencia, su vida cobra sentido y recupera el aliento vital (“*puedo hacer cualquier cosa. Cualquier cosa que me proponga*”)<sup>1230</sup>. Pero es demasiado tarde. Tres hombres de la Orden del Grial que la persiguen durante semanas la asesinan brutalmente simulando un robo violento. Su antiguo guía, en el que tanto confió, asesta el golpe definitivo. Comienza entonces el olvido para Elsa.

\* \* \* \*

El justo Premio Planeta 1999 de su más joven ganadora ofrece sin embargo madurez en cuanto a forma y estilo, pese a la falta de un desarrollo más amplio del contexto sociocultural del espacio imaginario y universal creado por su autora. La sugerencia de la trama, construida a partir de retazos de historias incompletas entrelazadas, se condensa en la metonimia de los melocotones helados, cuyo corazón caliente se cubre de una gélida cubierta impenetrable. Pero ese corazón palpitante esconde fantasmas, miedos y angustias que, sin descanso, se repiten en el tiempo y el espacio. Los melocotones helados, como sus jirones de historias y personajes, se pierden en el olvido, en la muerte. Todos olvidamos todos los días; todos “matamos” todos los días. Paradójicamente, por ese mismo motivo, “hubiera sido inútil buscar culpables”<sup>1231</sup> pues, en verdad, todos lo somos.

Pero la vida continúa, y las historias se repiten una tras otra. La tragedia del olvido y la muerte ineluctables convierte al escritor en un demiurgo capaz de reconstruir, aunque de modo siempre parcial e incompleto, las historias olvidadas y repetidas en una constante inercia. Una de esas historias repetidas, como la de las tres Elsas, es la del viaje que nosotros hemos iniciado. El punto de partida de ese camino abrupto y sin concesiones –la angustia– termina en el “abrazo trágico” que fusiona nuestra materia finita con el eterno movimiento del todo –la nada–. Es una tragedia inevitable, pero no sólo la tragedia de Elsita o Elsa pequeña, sino la tragedia de unos personajes, de todos nosotros, encarcelados en esta urna de cristal engañosa, que nos seduce, nos atrapa, hasta olvidar, hasta morir.

---

<sup>1229</sup> FREIRE, Espido. *Melocotones helados*, op. cit., p. 309.

<sup>1230</sup> *Ibid.*, p. 312. Cursivas en el original.

<sup>1231</sup> *Ibid.*, p. 328.





#### 4. CUANDO LA MÚSICA SE CONVIERTE EN SUFRIMIENTO. ABISMO EXISTENCIAL Y MAL EN *DIABULUS IN MUSICA*

Y si es así, si has vivido desesperado, lo que aparte ganaste o perdiste no cuenta absolutamente para nada, todo se ha perdido ya para ti y la eternidad no te reconoce como suyo ni te reconocerá nunca, o lo que es todavía más horrible, te conoce como eres conocido y te mantendrá bien sujeto, por tu mismo yo, en los brazos de la desesperación.

Sören Kierkegaard

##### 4.1. Juegos de (des)amor e identidades:

*Diabulus in musica* nos brinda un nuevo recodo en el camino, en este caso un “infierno musical” donde la música se convierte en objeto de displacer y canalización de la “enfermedad mortal” kierkegaardiana, esto es, la angustia. Pero antes debemos analizar el trasfondo de las tramas novelísticas en torno a los caprichosos juegos del (des)amor y las identidades que, como en *Melotocones helados*, se confunden hasta desaparecer.

##### 4.1.1. Una original historia de (des)amor:

“De los amores felices nunca se ha sabido que tuvieran novela”<sup>1232</sup>. Y, en verdad, *Diabulus in musica* nos ofrece una historia ya contada, como todas las demás, la de un trágico amor a tres entre Mikel, la protagonista y el actor Christopher Random. Sin embargo, su planteamiento resulta original:

Esta historia ha sido contada de muchas maneras, en muchas ocasiones, pero nunca con dos fantasmas. Son dos, sin embargo, los que la originan. Ha sido abordada de muchas formas, en momentos muy distintos. Comenzaría un día de marzo, si deseáramos respetar el tiempo del reloj y el orden de los sucesos. Para Christopher no llegaría hasta años después, en un invernadero, con un té acre y la azucarera tambaleándose en un extremo de la mesa vacilante [...].

Mikel sí sabría el inicio, sí sería el más fiel custodio del origen que me he esforzado por

---

<sup>1232</sup> MARTÍN GAITE, Carmen. *Desde la ventana...*, op. cit., p. 75.

reconstruir, pero lo guardó celosamente, y no dejó sino pedazos que necesitaban una mente más hábil que la mía para ser interpretados.

[...] Pero no es mi versión la interesante, no muestra sino confusión, manoteos de ciego, acordes inconclusos; piezas rotas. Comenzaré por tanto esta historia cuando Chris la conoció, porque él es, de todos ellos, el fragmento esencial, el que vincula. El que cree tener la razón<sup>1233</sup>.

Si nos atenemos al desarrollo cronológico, la historia de (des)amor comienza con Mikel, un apasionado estudiante de celo en el conservatorio de Bilbao, donde conoce a la narradora autodiegética, entonces una adolescente estudiante de canto, y cuyo nombre permanece en todo momento oculto. Mikel Henry Goienuri, como Gabriel en *Irlanda*, es un ser oscuro, de ojos verdes, a caballo entre el mundo de los vivos y los muertos, marcado por una “red de venas que se traslucían bajo la piel y en los finos cartílagos”<sup>1234</sup>. Él la deja al cabo de unos meses, y en ese transcurso de tiempo, su padre le obliga a abandonar el celo y estudiar Derecho. La protagonista disfruta de sus derrotas: “Yo me alegraba. Los corazones rechazados se sienten con derecho a la crueldad”<sup>1235</sup>. Pero lo vuelve a ver dos años después, más delgado, con el pelo muy largo y claro, más peligroso, más cautivador: “provocaba la misma atracción que ofrecía el abismo”<sup>1236</sup>. Se ha transformado en Balder *el blanco*, el protagonista (interpretado por Christopher Random) de la película *Ragnarok*. Se confirma entonces un pacto mefistofélico que, inconscientemente, firmó desde el primer día que salió con Mikel/Balder<sup>1237</sup>, en el que ella asume ser la sombra de su amado:

- No has cambiado [...].
- No he encontrado por quién cambiar –contesté, y creo que en aquel momento hubiera gritado en busca de ayuda.
- ¿Cambiarías, si yo te lo pidiera?  
Le sostuve la mirada.
- Dejaría de ser quien soy, con los ojos cerrados, sin pensarlo, si alguien me indicara qué ser<sup>1238</sup>.

---

<sup>1233</sup> FREIRE, Espido. *Diabulus in musica, op. cit.*, p. 17.

<sup>1234</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>1235</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>1236</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>1237</sup> La fusión del Mikel real y el Balder cinematográfico se hace evidente en la novela mediante el uso de ambos nombres para referirse al mismo personaje. Por ello, nosotros emplearemos en ocasiones esta fórmula ambigua cuando aludamos a Mikel.

<sup>1238</sup> *Ibid.* De hecho, hace suyas las palabras de Balder en la película que evoca primero Clara (*ibid.*, p. 103) y, poco antes de suicidarse, la protagonista: “Yo no vivo para nadie. Tú vives para mí. Y quiero que sea exactamente así. Vivirás para mí hasta que llegue la hora en que no puedas vivir para nadie” (*ibid.*, p. 174. Cursivas en el original).

Como las protagonistas femeninas de muchos de sus relatos, Mikel/Balder arrastra cuando es fatal a su víctima: “sus planes se extendían entre una pared y otra como telas de araña, y me capturaron nuevamente”<sup>1239</sup>. La protagonista consiente someterse a su particular Lestat<sup>1240</sup>. Pero finalmente ella decide abandonarlo pues “siento que no pienso por mí misma”<sup>1241</sup>, a lo que él arguye: “¿Qué tienes que pensar? Eres mía, y yo soy tuyo. Frente a los demás, y contra la vida [...]. No sabrás por dónde caminar sin mí. Tú sola no eres más que una voz buscando un instrumento”<sup>1242</sup>. No en vano, la protagonista está herida mortalmente por su veneno: “hubiera cambiado mi vida porque suplicara más, porque no se diera por vencido tan fácilmente. Tal vez me había equivocado, tal vez no me quisiera y tan sólo necesitara una marioneta a la que mover y con la que jugar a poseer el mundo”<sup>1243</sup>. “Nunca tuve a Balder”<sup>1244</sup> sino que fue él quien la tuvo a ella. Por eso, tras el suicidio de Mikel/Balder, ella –carente de identidad propia– le sigue perteneciendo. Por él muere y Mikel/Balder arranca su corazón<sup>1245</sup>. Y por él, poco antes, tiende sus redes para atrapar a Chris<sup>1246</sup>:

¿Qué había que contar? ¿Qué era tan importante como para haberme marcado con hierro candente, como para haber impulsado a Clara a extender sus redes de araña (un profesor de

<sup>1239</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>1240</sup> Ya analizamos la particular definición del “vampiro emocional” dada por Espido Freire. Añadamos que, como Mikel, el “vampiro emocional” “posee la capacidad de convencernos de que somos como desearíamos ser” (FREIRE, Espido. *Los malos del cuento*, op. cit., p. 23) pero, como le sucede a nuestra protagonista, “después de la manipulación de la que es objeto, hay un momento en que su seguidor ni siquiera sabe quién es” (*ibid.*, p. 25) ya que, como Mikel, “atraen principalmente a víctimas más tímidas y reservadas, gente correcta y respetuosa que no pueden [*sic*] resistirse ante el desprecio por la autoridad y las normas del vampiro” (*ibid.*, p. 28). Del mismo modo que la enamorada de Edward Cullen en la novela *Crepúsculo* (2005) de Stephanie Meyer, la víctima acepta voluntariamente el sufrimiento pero como resultado del amor ciego que sufre. Ya en *La dama de las camelias*, cuando ésta fallece, él siente que su vida también se ha echado a perder aunque en realidad “ya lo estaba antes. Pero la mordedura del vampiro crea adicción, y para algunas víctimas subyugadas dejar de sentirla supone la mayor decepción de su vida” (*ibid.*, p. 33). Podría ser el caso de nuestra protagonista.

<sup>1241</sup> FREIRE, Espido. *Diabulus in musica*, op. cit., p. 90. Mikel la somete a su antojo: “No esperaba otra cosa de mí que escucharle y asentir. Me hablaba de las desconocidas esposas de tantos compositores, del amor secreto que les había devorado, de cómo habían entregado su vida a cambio del triunfo de sus hombres. Yo imaginaba mi rostro oculto, mi voz silenciada, y en las horas luminosas, nada me parecía más deseable” (*ibid.*, p. 89).

<sup>1242</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>1243</sup> *Ibid.*

<sup>1244</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>1245</sup> Mikel cobra así el precio de su pacto mefistofélico: “Con un tirón, extrajo las manos de mi busto y me mostró lo que buscaba; era mi corazón, o tal vez mi hígado, y lo apretó hasta reducirlo a un polvo seco, que cayó poco a poco a sus pies, un serrín rojizo y muerto. No fue un precio excesivo por todo lo que me dio. Balder me trajo a Christopher, incluso a Clara: me prestó años de búsqueda, una felicidad pastosa y de malvavisco, confundida con muchas otras cosas, la liviandad, la insatisfacción, la nostalgia. Los viajes postergados, los deseos imposibles” (*ibid.*, p. 14).

<sup>1246</sup> Antes de marcharse a Londres la protagonista, que tampoco es un ángel, “mantenía un noviazgo de corte tradicional con un chico de mi edad, desconcertado y conmovedor, y le era sistemáticamente infiel con otro, mucho más sumiso y entregado, que vivía en Barcelona pero trabajaba entre semana en Bilbao [...]. Ojalá no le hubiera conocido. No me aportó nada, salvo la seguridad de no quedarme sola, y yo no le traje nada salvo falsedad y dolor” (*ibid.*, pp. 52-53).

Pablo amigo de Christopher, una fiesta, insinuaciones, suerte y paciencia), qué se había orquestado con tal precisión como para permitirnos acabar allí?”<sup>1247</sup>

Lo importante, como en *Melocotones helados*, son las historias, su historia, la de Mikel/Balder y, en un lugar discreto, la suya: “La historia era el anzuelo, y yo no importaba. Pero quizás tampoco él [Chris] importara”<sup>1248</sup> ya que “aquel hombre no estaba allí, porque había estado allí mucho tiempo antes, pero no podría decir qué parte de él era real y cuál imaginada”<sup>1249</sup>. El veneno de Mikel debió inducirla a la recreación del ser anhelado al tiempo que desconocido: “inventé a Balder: imaginé, con el placer extraño de crear un nuevo ser, un frankenstein hermoso compuesto de retales, a quien debía ser mi compañero, mi igual”<sup>1250</sup>. Por eso, “de pronto tuve conciencia de que él no era Balder, de que tampoco yo era Balder, pero que de alguna manera los tres nos habíamos encontrado”<sup>1251</sup>. La historia de amor a tres ha comenzado: “Podría haber dicho *Te amo*. Podría haber dicho *Te amamos, te amábamos tanto, y ahora eres real. Ahora puedes herir y defraudar, no quiero conocerte. No quiero que seas*”<sup>1252</sup>. Pero, a diferencia de la también vulnerable Eleanor Prime y su negativa a materializar su amor platónico por Worsen Castile, nuestra protagonista persevera en su plan (el de Mikel) hasta que “el veneno había pasado a la sangre de Christopher”<sup>1253</sup>. Sin embargo, como la joven de “Nuevas normas” (*El trabajo os hará libres*), cae en las garras de su propio juego de seducción hasta enamorarse de Chris y la sombra que perfila en torno a Balder. Como le sucedió con Mikel, se desprende de ella misma para fusionarse con él: “Deseé desaparecer, fundirme con él, fuera quien fuera, mientras me rescatara, mientras me dijera quién debía ser yo, mientras fuera capaz de mostrarme el absoluto y arrojarme luego de nuevo a la realidad de modo tan certero”<sup>1254</sup>. El amor, como el sexo, anhela saciar un vacío del sujeto<sup>1255</sup> que, como veremos, se

<sup>1247</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>1248</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>1249</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>1250</sup> *Ibid.*, p. 127. Esto mismo le sucede a Olga en “La escalera” (*Juegos míos*). Tras explicarle la imagen ideal de su amado, Ignacio, un joven alumno de piano, le responde: “No existe un hombre así [...]. Lo has compuesto con partes de distintos actores, de distintos hombres que has conocido” (FREIRE, Espido. *Juegos míos, op. cit.*, p. 77) y ella le abofetea al ver su ideal cuestionado. En el caso de nuestra protagonista, cuando toma conciencia de esto opta por el suicidio.

<sup>1251</sup> FREIRE, Espido. *Diabulus in musica, op. cit.*, pp. 29-30.

<sup>1252</sup> *Ibid.*, p. 41. Cursivas en el original.

<sup>1253</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>1254</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>1255</sup> El sexo “enajenador”, de nuevo en elipsis, nos ofrece información importante a este respecto: “Luego, tras el feroz momento de enajenamiento, la soledad me cayó encima como una piedra. [...] y me sentí perdida, diminuta, errada” (*ibid.*). Como señala Gonzalo Navajas, “una de las manifestaciones más intensas del binarismo yo/otro se produce a través de la sexualidad. El sexo implica al otro, establece nexos ineludibles con él. La sexualidad es un índice de la inevitabilidad de la extroversión hacia el otro ya que es un impulso primario que no puede ser suprimido. El posmodernismo examina la implicación sexual investigando la posibilidad de su compatibilidad con la preservación de la identidad personal” (NAVAJAS, Gonzalo. *Teoría y práctica de la*

torna imposible. Ni siquiera las advertencias de su amiga Clara la sacan de su hechizo<sup>1256</sup>. Ha optado por una “voluntaria auto-anulación”<sup>1257</sup> de modo que “lejos de la liberación, el amor terminará transformándose para la voz protagonista en una trampa, en un encierro voluntario que anula cualquier interés y deseo fuera del propio amado”<sup>1258</sup>. Chris además reduce su ya escaso espacio propio: “odiaba la idea de que yo trabajara”<sup>1259</sup>. La relación empeora con los celos injustificados de la protagonista, que casi pierde la cordura al recrear durante semanas un simple escarceo de Chris antes de conocerla<sup>1260</sup>.

Y la salida a esa “trampa” es para nuestra protagonista el suicidio, que sella a muerte el destino de unos personajes unidos al mal por la eternidad.

#### 4.1.2. Destino, juego de identidades, transtextualidad y mal:

Los caprichos del amor son el nexo de unión de los tres personajes, que entrelazarán su

---

*novela española posmoderna*. Barcelona: Ediciones del Mall, 1987, p. 24). Gianni Vattimo asevera que “el hombre de la sociedad del conflicto, en general, no tiene verdaderas relaciones con *otros*, porque para él la alteridad es sólo un modo de reproducir afuera sus propios conflictos internos [...]. El amor entre los sexos constituye sólo para el hombre del conflicto un modo de encontrar un remedio momentáneo para la necesidad, la soledad, la satisfacción” (VATTIMO, Gianni. *El sujeto y la máscara. Nietzsche y el problema de la liberación*. 1974. Barcelona: Península, 1989. Cursivas en el original). Esto concuerda con la ya citada teoría de Unamuno acerca del amor: “Es el amor, lectores y hermanos míos, lo más trágico que en el mundo y en la vida hay [...]. El amor busca con furia a través del amado algo que está allende este, y como no lo halla, se desespera” (UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida, op. cit.*, p. 161).

<sup>1256</sup> “Te conozco: le necesitarás cada día, a cada momento. Te enroscarás a él como una hiedra a un árbol [...]. Abandonarás todo por él, y si –cruzó los dedos, y yo la imité–, si deja de amarte, permitirás que tu vida termine. Busca tu propio tiempo. No le sigas, no pienses en él cuando no le tengas cerca. Ocupa tus horas, y no esperes que posea todas las respuestas” (FREIRE, Espido. *Diabulus in musica, op. cit.*, p. 109).

<sup>1257</sup> GÓMEZ-ELEGIDO CENTENO, Ana-María. “Las huellas de la posmodernidad en la obra de Espido Freire: *Diabulus in musica*”. *Literatura de la posmodernidad*. Madrid: Fragua, 2009, p. 253.

<sup>1258</sup> GÓMEZ-ELEGIDO CENTENO, Ana María. “Voces y presencias femeninas en la literatura de Espido Freire”, *op. cit.*, p. 26. Creemos aplicable a este caso la afirmación de Alicia Redondo Goicoechea: “Una de las más frecuentes [fórmulas de compensación] cuando se carece de amor por sí misma, es escaparse en variadas formas de dependencia, como la de enajenar la vida propia en el amor a otro o a otra, ya que se necesita constantemente la aprobación de los demás, es decir, perderse en el tú con olvido del propio yo, y entregarse a amores que llevan a una dependencia total” (REDONDO GOICOECHEA, Alicia. “Ginocrítica polifónica”. *Contexto. Revista anual de estudios literarios* 5.7 (2001): p. 215). Lo mismo le sucede a Chris: “Me has envenenado –dijo–. Me estás convirtiendo en otra persona. No me pertenecen mis pensamientos, no sé qué hago, ni qué digo. Te veo una y otra vez en esa casa, recostada sobre la moqueta verde y rosa del cuarto. No puedo deshacerme del movimiento con que giras la cabeza” (FREIRE, Espido. *Diabulus in musica, op. cit.*, p. 49). No obstante, la mujer está especialmente sometida a esta “fórmula de compensación” de tal suerte que “la metáfora del amor como cárcel, presente en toda la literatura universal desde el Renacimiento, se extiende en las mujeres de carne y hueso a las barreras que el mundo les pone para expresarse” (MARTÍN GAITE, Carmen. *Desde la ventana..., op. cit.*, p. 56).

<sup>1259</sup> FREIRE, Espido. *Diabulus in musica, op. cit.*, p. 110.

<sup>1260</sup> Creemos que este episodio es tal vez el menos logrado de la novela. Dedicamos ocho páginas (pp. 144-152) a imaginar de mil formas distintas cómo sería la joven desconocida francesa con la que Chris estuvo una noche y que él apenas recuerda. No obstante, la autora probablemente quiere destacar los celos enfermizos que contribuyen junto con los viajes, las fans acosadoras, las interminables horas de trabajo y la proposición de tener un hijo a la falta de comunicación entre ambos que, finalmente, hace sucumbir a la protagonista.

destino e identidades. Para la autora, el amor es en sí mismo un estímulo que reproduce, como en el caso de la protagonista de *Diabulus in musica*, la primera experiencia amorosa, proyectada en los amantes futuros<sup>1261</sup>. Así, ella se adhiere a Mikel. La fijación de él por Balder, su fantasma, marca a fuego el destino de su vida –incluso tras la muerte– y la de Christopher Random, el Balder “original”:

- Quiso convertirse en mí.
- Quiso convertirse en Balder.
- Qué más da –dijo él, entre dientes–. Yo mismo no he logrado desprenderme jamás de Balder<sup>1262</sup>.

Pero Chris no *es* sólo Balder, sino que vive a partir de los personajes de sus películas:

se había convertido en demasiadas personas a lo largo de los años; había prestado su rostro, su cuerpo, incluso su voz, había contemplado ante el espejo el modo correcto de caminar o de inclinar la cabeza para resultar encantador, había vestido tantas identidades que algunos le conocían por el disfraz, por sus personajes, y no habían oído su nombre<sup>1263</sup>.

Al final sabrá que Chris reproduce frecuentemente en sus conversaciones frases aprendidas de sus películas<sup>1264</sup>. Debe ser cierto, como se asegura en *El mercader de Venecia*, que “el mundo me parece lo que es: un teatro, en que cada uno hace su papel”<sup>1265</sup>, pero aquí ni siquiera ellos conocen su papel pues, en un particular juego de espejos que analizaremos más adelante, cada uno interpreta reflejos de identidades falsas. Es pues una incursión en la contingencia del sujeto, su fragmentación<sup>1266</sup> y, como veremos, en la angustia ante la búsqueda infructuosa de una identidad propia.

---

<sup>1261</sup> “No se vive más amor que el primero: a partir de ahí, comienzan a amontonarse. De hecho, no se siente más amor que el primero, rememorado una y otra vez. En el amor buscamos convertirnos en inmortales, hacernos inolvidables para la otra persona, y muchas veces lo único que conseguimos es que el fantasma del amado no nos abandone jamás” (FREIRE, Espido. *Primer amor, op. cit.*, p. 23).

<sup>1262</sup> FREIRE, Espido. *Diabulus in musica, op. cit.*, p. 44.

<sup>1263</sup> *Ibid.*, p. 21. Unas maquilladoras le avisan sobre el carácter camaleónico y cambiante de los actores: “algunos de ellos no saben quiénes son. Cuando cambian de película, cambian de pareja. Adoptan personalidades y se despojan de ellas con tanta facilidad que a veces, cuando me los encuentro en otro rodaje, me pregunto con quién me voy a topar, si trataré con la misma persona o con una máscara. Y las otras mujeres... me moriría de celos” (*ibid.*, p. 116).

<sup>1264</sup> *Ibid.*, pp. 47-49 y 171.

<sup>1265</sup> SHAKESPEARE, William. *Dramas. Comedias*. Barcelona: Nauta, 1967, p. 251.

<sup>1266</sup> Como afirman Jourde y Tortoneso: “La découverte de la fragmentation correspond aussi à celle de la contingence, à l'exil de l'absolu: me voici donc en face de moi-même, moi qui ne suis pas moi, car j'aurais tout aussi bien pu être autre” (cit. en HERRERO CECILIA, Juan. “Figuras y significaciones del mito del doble...”, *op. cit.*, p. 26).

Un aspecto fundamental que en esta novela sustenta las tramas es la transtextualidad. La película *Ragnarok* aglutina todos los ingredientes: el destino ineluctable del ocaso de los dioses que, como en la mitología nórdica<sup>1267</sup>, no son eternos.

- ¿Sabes qué significa *Ragnarok*? –me preguntó.
- El ocaso de los dioses –contesté.
- El ocaso de los dioses –repetió él. Luego continuó–. Hace mucho tiempo. Casi quince años. Más.
- No –repliqué yo–. Te equivocas. Está ocurriendo ahora<sup>1268</sup>.

El *Ragnarok*, “la batalla del fin del mundo, del último día”<sup>1269</sup>, es la batalla que ellos mismos libran, reproducida más allá del tiempo y el espacio, primero en Bilbao, ahora en Londres, trece años después. Es la batalla del *dies irae* de la cual, como en el paratexto del responsorio gregoriano inicial, deseamos librarnos<sup>1270</sup>, pues “cuando la batalla terminaba no quedaba nada, ni cielo, ni tierra, ni dioses, ni gigantes. Ni débiles mortales supervivientes”<sup>1271</sup>. Como Mikel, Balder era “el único que había muerto ya cuando comenzaba el fin del mundo. El más hermoso, y el más amado”<sup>1272</sup>. Como Balder, Mikel mueve los hilos del mundo más allá de

<sup>1267</sup> Véanse las *Sagas* y las *Eddas* (Mayor y Menor) del siglo XIII, algunas quizás del siglo VII.

<sup>1268</sup> FREIRE, Espido. *Diabulus in musica, op. cit.*, p. 41. Cursivas en el original. Tal vez por influencia de la ópera de Wagner, se ha confundido el *Ragnarök* (*ragna-*, posesivo plural de *reginn*, esto es, dioses, y *-rök*, “prodigio, hado, suerte”, PAGE, Raymond Ian. *Mitos nórdicos*. Madrid: Akal, 1992, p. 63), es decir, “el destino de los dioses”, con “el ocaso de los dioses” (de la palabra *rokr* que significa “ocaso”, *ibid.*). Sin embargo, sí es cierto que el destino de los dioses nórdicos es su ocaso, la muerte, pero no el fin del mundo sino la destrucción del antiguo régimen de dioses en favor de uno nuevo, regenerado.

<sup>1269</sup> FREIRE, Espido. *Diabulus in musica, op. cit.*, p. 41.

<sup>1270</sup> “Libranos, Señor, de toda maldad, de todo pecado. Libranos de Tu cólera. Libranos de la muerte repentina y sin confesión, de las acechanzas del diablo, de la venganza, del odio, y de toda mala intención. Del ansia de fornicar, de los rayos y las tempestades; del azote de los terremotos, de la peste, del hambre y de la guerra. Libranos de la muerte infinita” (cit. en *ibid.*, p. 9. El paratexto aparece primero en latín y después en su versión traducida). Se trata de un responsorio anónimo del *Officium defunctorum* utilizado a lo largo de los siglos por numerosos compositores como Tomás Luis de Victoria, Anton Bruckner, Giuseppe Verdi, Gabriel Fauré (cuyo *Requiem* interpreta la protagonista durante su formación musical), Igor Stravinsky o Krzysztof Penderecki.

<sup>1271</sup> *Ibid.*, p. 42. Según la mitología nórdica “el Ragnarök, el último combate entre los dioses del orden y las fuerzas del Mal, establece la idea arcaica de un fin general [...]; sin embargo, la regeneración universal que le sigue, no sólo no es una versión del mundo anterior, sino que además, no deja de ser la expresión de una idea vertebrada sobre la evolución cíclica del universo, fundamentada bajo el mito del eterno retorno” (SIERRA DEL MOLINO, Rosa María. “El Ragnarök: ¿el final de los tiempos? Apocalipsis o *el destino de las potencias* en el universo mitológico nórdico”. *Arys* 10 (2012): p. 141). La película no incluye por tanto la regeneración posterior sino que se detiene en la destrucción total, en la nada. En el caso de la novela, paradójicamente cuando todo acaba empieza todo, la “muerte infinita”, de modo que en Espido Freire el recurso al tiempo cíclico y el eterno retorno no implican regeneración (“un nuevo comienzo, quizá deseado como anuncio de un nuevo mundo purgado de la traición que caracterizaba al antiguo, o en el que al menos tal maldad se castiga”, PAGE, Raymond Ian. *Mitos nórdicos, op. cit.*, p. 66) sino la repetición *ad infinitum* del sinsentido, de la nada que lo es todo, la “muerte infinita”.

<sup>1272</sup> FREIRE, Espido. *Diabulus in musica, op. cit.*, p. 41. Balder, hijo de Odín, es el primero de los dioses ases en morir, aunque también será quien lidere el nuevo orden tras la “batalla final”. Como en la tragedia y las novelas de Espido Freire, su destino es inevitable, pese a los presagios de muerte (véase la breve recopilación MS AM



la muerte<sup>1273</sup>. Y, como en la novela, subyace en el *Ragnarok* una cuestión de orden moral, la lucha necesaria entre el bien y el mal, el orden y el caos<sup>1274</sup>.

Esa misma dicotomía se refleja de modo interdiscursivo en *San Jorge y el dragón* (1470), el cuadro de Paolo Uccello que la protagonista observa en la National Gallery de Londres<sup>1275</sup>:

Me gustaba también Uccello, cómo su San Jorge caballero implacable destrozaba al dragón que mantenía presa a la princesa, y cómo ella continuaba en su lugar, digna y erguida, hasta que aquella lucha hubiera terminado [...]. La muchacha de Uccello era tan inhumana como la luz de la luna en el cuadro diurno, como la concentrada saña de San Jorge, o el irregular patrón del césped que los rodeaba. Junto a ellos el dragón, con sus ocelos de mariposa

---

748 4). Loki, envidioso de Balder, es el cerebro del asesinato (*rábani*, PAGE, Raymond Ian. *Mitos nórdicos*, *op. cit.*, p. 66), pero es su hermano Hod, engañado mediante argucias por Loki, el ejecutor inocente (*handbani*, *ibid.*). Así, “la muerte de Baldr es necesaria, pues tiene que resucitar junto con Hödr después del Ragnarök para presidir el nuevo mundo regenerado” (SIERRA DEL MOLINO, Rosa María. “El Ragnarök: ¿el final de los tiempos?...”, *op. cit.*, p. 134). Pero antes, como en Oilea, tiene lugar una lucha a fuego. Todos luchan contra todos, tal y como informan las *Eddas*: “Lucharán los hermanos, y se habrán de matar/ los primos hermanos cometen incesto./ terrible es el mundo, hay gran adulterio;/ días de lanzas y espadas, se raja el escudo,/ días de tormenta y lobos, se hunde el mundo./ no habrá hombre alguno que a otro respete” (cit. en *ibid.*). Respecto al fuego, se concibe como un “elemento purificador, es el remedio que lleva a una *regeneración universal*, una *nueva edad de oro*, ennoblecida y dignificada” (*ibid.*, p. 140. Cursivas en el original). Por tanto, el “juicio final” de la mitología nórdica, en parte como en el cristiano, implica la regeneración trascendida.

<sup>1273</sup> “En el nuevo mundo paradisíaco los seres humanos no pasarán penalidades y sólo los dioses inocentes (Baldr, Hödr, Vidarr, Vali, Modi, Magni) reinarán, en la medida en que ellos se desligaron de la dialéctica anterior que proclamaba la lucha constante entre las fuerzas del orden y del desorden” (*ibid.*, p. 142). En cierto modo Mikel/Balder tampoco participó en la lucha entre el bien y el mal, pues siempre se adscribió, incluso tras la muerte, al mal.

<sup>1274</sup> Si Balder representa el bien, Loki es su opuesto al ser la “figura más contradictoria de todas las divinidades nórdicas: por su ascendencia, debería ser una de las fuerzas del orden pero sus acciones le convierten en dios del Mal [...]. Loki podría ser el elemento del equilibrio imprescindible en un mundo regido por la ley, el orden y el derecho; dado que en este universo mental los principios fundamentales son dicotómicos, contruidos por pares adversativos” (*ibid.*, p. 131). Es el padre de las fuerzas del caos, acompañado por el lobo Fenrir que mata a Odín, Hel, diosa del infierno y la serpiente Midgardsormr. Tal y como hemos desarrollado a propósito del universo literario espidiano, también “los mitos vinculados a los dioses del orden y del caos protagonistas del apocalipsis, se articulan bajo la constante del conflicto y del equilibrio, al mismo tiempo que los resultados de estos enfrentamientos, se adecuan a las necesidades del destino final para que la muerte y la destrucción sean inevitables” (*ibid.*, p. 133). Y es que “la conciliación con el orden moral sólo puede ser restablecida por una catarsis total; condición insalvable que anuncia una catástrofe final: el Ragnarok” (*ibid.*). No obstante, Loki recibe su castigo por el asesinato de Balder. Es condenado a permanecer atado a tres grandes piedras, una bajo sus hombros, otra bajo los lomos y la tercera bajo las rodillas mientras una serpiente encima de él hace gotear lentamente su veneno sobre él (PAGE, Raymond Ian. *Mitos nórdicos*, *op. cit.*, p. 50).

<sup>1275</sup> Existen otras dos versiones anteriores de Uccello sobre esta leyenda, la primera correspondiente a su periodo de juventud (*ca.* 1430) en la National Gallery de Melbourne y la segunda, menos elaborada que la versión londinense, de mediados de siglo, en el Musée Jacquemart-André de París. No es nuestro objetivo analizar minuciosamente el cuadro londinense sino esbozar los elementos interdiscursivos que puedan contribuir al análisis de *Diabulus in musica*. Para un estudio más detallado, recomendamos algunos breves pero rigurosos estudios: DAVIES, Martin. “Uccello's *St. George* in London”. *The Burlington Magazine* 101 (1959): pp. 309-316; DUNKERTON, Jill y ASHOK, Roy. “Uccello's *Saint Georges and the dragon*: Technical Evidence Re-evaluate”. *National Gallery Technical Bulletin* 19 (1998): pp. 26-30. En cuanto a la leyenda de san Jorge, además de la fuente primaria (véase la preciosa edición VORAGINE, Jacques de. *La légende dorée*. París: Editions citadelles et Mazenod, 2007), recomendamos VV.AA. *Utopies du lieu commun. Le mythe comme lieu de la tradition et de la création*. “*Saint Georges et le dragon*”. Le Mons: Cahiers internationaux de symbolisme, 2000.

en las alas, se arrastraba por el suelo, herido, inevitablemente enternecedor<sup>1276</sup>.



*San Jorge y el dragón* de Paolo Uccello. National Gallery de Londres (temple sobre lienzo, 56,5 x 74 cm.)

Frente a la clara división entre buenos y malos del *Ragnarok* o el cuadro *San Miguel y el diablo Bermejo* (1468) del pintor Bartolomé Bermejo, que también resulta del agrado de la protagonista<sup>1277</sup>, aquí el dragón se convierte en una víctima sádica de un héroe que no es tal cosa sino más bien un “santo” agresor, y la princesa de cuento de hadas, lejos de ser frágil, parece una gélida (y maléfica) dominadora<sup>1278</sup>. Así, Uccello, como Espido Freire, da un giro imprevisto a los clichés morales. La lanza asesina divide la composición en dos espacios irreconciliables: san Jorge a la derecha (y el *deus ex machina*<sup>1279</sup>), el dragón y la princesa “liberada” a la

<sup>1276</sup> FREIRE, Espido. *Diabulus in musica*, p. 22. El cuadro es además, por elección de la autora, portada de la novela, si bien aquí sólo se toma un detalle de la mitad izquierda del cuadro, dejando fuera al supuesto héroe, san Jorge. Esto no debe ser casual puesto que, como hemos reiterado en numerosas ocasiones, no hay héroes en la narrativa espidiana sino “monstruos” y personajes femeninos que se relacionan de modo ambiguo con ellos.

<sup>1277</sup> *Ibid.*

<sup>1278</sup> La autora señala que “son tres los personajes, como los de mi novela, pero con los roles invertidos. La dama posee al dragón, el caballero cumple con su deber con auténtica saña, y el pobre dragón sangra y muere: como los tres personajes de *Diabulus*” (FREIRE, Espido. “Del bien y del mal...”, *op. cit.*, p. 251. Cursivas en el original).

<sup>1279</sup> Iconográficamente, la intervención divina era representada en el siglo XV por una imagen de Dios, como en la versión australiana, con su dedo o, como en el caso de la versión parisina, mediante un rayo. Aquí Uccello emplea de modo original una especie de torbellino.

izquierda. Aunque el tema sea cristiano, la obra parece más bien extraída de un cuento de hadas<sup>1280</sup>, si bien, como Espido Freire, huye del maniqueísmo y plantea la duda, la ambigüedad irresoluble de fuerzas necesarias.

Además del mito del *Ragnarok* y *San Jorge y el dragón*, Espido Freire se sirve a nivel metatextual de la obra de teatro *El caballero de Olmedo* (1620) de Lope de Vega para reflexionar sobre este conflicto de fuerzas. Chris será el protagonista de una nueva producción de la tragicomedia, y ella colabora en la escenografía junto con Stephen, amigo de Chris y escenógrafo. En apariencia, don Alonso es el apuesto caballero –un nuevo san Jorge– cuya bondad seduce al tiempo que genera envidias asesinas, y don Rodrigo es el asesino –el dragón– ajusticiado. Pero, ¿por qué muere don Alonso? Chris piensa que “alguien tiene que morir”<sup>1281</sup>. Stephen plantea que don Alonso debe morir puesto que es el “divino”: “Don Alonso cae porque la perfección no puede tolerarse en un mundo ordenado. Es el cordero sacrificial. Sólo la inmolación del elegido, y el ajusticiamiento de quien lo mata permitirán que brote una nueva primavera”<sup>1282</sup>, tal y como sucede con Balder según la mitología nórdica. Pero la protagonista plantea una teoría opuesta:

Tal vez Alonso sea el elegido, pero no el divino. Alancea toros, como San Jorge al dragón, como San Miguel al diablo, pero es a su vez atravesado por Don Rodrigo. Y mediante el fuego, no mediante el acero. Un disparo. Don Rodrigo es el caballero que mata en último lugar. Puede que a la bestia. Los avisos que recibe Don Alonso, la canción espectral, la visita del fantasma, podrían pasar perfectamente por advertencias del demonio. ¿Por qué iba Dios a alertar a los suyos del peligro mediante nigromancias y presagios? Podría enviar a San Gabriel y anunciarlo abiertamente. El diablo cuida de los suyos. Don Alonso es el fantasma<sup>1283</sup>.

Stephen repone que “Don Rodrigo es ajusticiado de una manera infamante”<sup>1284</sup>, pero ella lo cuestiona recurriendo a la mitología nórdica: “En el norte, los adoradores del Sol y de Odín se ahorcaban ritualmente de robles y vigas. La luz y la oscuridad se enfrentan y vence la luz, Alonso muere de noche: y Rodrigo de día”<sup>1285</sup>. Entonces piensa en Balder (Mikel), su particular

<sup>1280</sup> DAVIES, Martin. “Uccello's *St. George* in London”, *op. cit.*, p. 316.

<sup>1281</sup> FREIRE, Espido. *Diabulus in musica*, *op. cit.*, p. 162.

<sup>1282</sup> *Ibid.*, pp. 162-163. Para Stephen la muerte de don Alonso es una cuestión de orden: “Tiene que estar relacionado con el orden. Tal vez porque es extranjero. El que brinda el caos a un universo ordenado. Piénsalo así: todo parecía predestinado. Bien atado. Dos hermanas para dos caballeros, dos amigos. Y él, el invencible, el hijo predilecto de Dios y del Rey, viene para llevarse a la dama. Es injusto. ¿Quién puede luchar contra ello?” (*ibid.*, p. 162). “Don Rodrigo” (*ibid.*), responde ella.

<sup>1283</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>1284</sup> *Ibid.*

<sup>1285</sup> *Ibid.*, p. 164. Esta misma alusión al suicidio según la mitología nórdica la reencontraremos en el suicidio de Sigurd, hermano de Cristina, en *La flor del norte*.

héroe trágico que, como don Rodrigo, afronta con valentía las tinieblas del destino<sup>1286</sup>. Los papeles, como en el cuadro de Uccello, parecen invertidos. Pero Chris no interpretará a don Rodrigo, acaso el auténtico héroe, sino a don Alonso, de modo que el triángulo metaliterario queda cerrado y los papeles de los personajes definidos, siendo doña Inés –nuestra protagonista– la pobre damisela entre dos caballeros en lucha.

Además del *Ragnarok*, *San Jorge y el dragón* y *El caballero de Olmedo*, el destino, las identidades cruzadas y el mal poseen otro nexo común transtextual, más sutil, más evocador, más destructivo y angustioso: la música.

#### **4.2. La música como sufrimiento:**

En la narrativa de Espido Freire, como hemos estudiado, la música aparece en claro diálogo interdiscursivo con el texto literario a través de la interacción de formas (sonata cíclica, tema con variaciones), *leitmotive* y texturas, construidas con frecuencia en un claro dialogismo baktiano de voces narrativas entrelazadas pero independientes, como “polifonía textual”. Pero es en *Diabulus in musica* donde se hace explícita la experiencia musical de Espido Freire como soprano en el repertorio de la música antigua<sup>1287</sup>. También observamos aquí, como en anteriores y posteriores novelas, su fascinación por el celo, un instrumento que, como ella sostiene, resulta evocador por sus implicaciones físico-psíquicas, al ser ejecutado mediante un “abrazo” donde intérprete e instrumento se funden en un único ser<sup>1288</sup>. Pero ese abrazo, como en Unamuno, puede ser trágico. Mikel se ahorca, como los seguidores de Odín, sobre un círculo de velas junto a su celo roto cuando su padre le prohíbe estudiar música<sup>1289</sup>, y la protagonista vive

<sup>1286</sup> El propio Stephen reconoce que “Don Rodrigo se opone a ese *fatum*, al destino ya trazado, porque el anterior, en el que él triunfaba, era el correcto. Él es, por tanto, el auténtico héroe trágico. Sabe que pagará por ello. Como los judíos que crucificaron a Cristo. No –rectificó–. No, como Judas. Al fin y al cabo, termina ahorcado, como él” (*ibid.*, p. 162. Cursivas en el original). Pero, acaso en un juego perverso, si asumimos que don Alonso es un enviado del maligno y don Rodrigo el libertador, entonces, desde esta perspectiva, está más próximo a Cristo que al traidor Judas... ¿o es que acaso Judas sería también un don Rodrigo libertador al entregar a su maestro?

<sup>1287</sup> La autora reconoce que la idea de una novela sobre la música le rondaba desde la niñez: “alrededor de los catorce, cuando estudié el concepto del Diabulus. Quería una historia con un suicida, una fascinación que me acompañe de antiguo, y analizar cómo los muertos pueden continuar presentes cuando han fallecido en circunstancias extrañas, como se decía de los vampiros. Quería que la protagonista hubiera vivido en contacto con un mundo frágil y basado en apariencias, el ballet, o la gimnasia rítmica, pero al fin decidí que aprovecharía mi experiencia musical. Y de pronto todo tuvo sentido” (FREIRE, Espido. “Del bien y del mal...”, *op. cit.*, p. 254).

<sup>1288</sup> Así nos lo afirmó en una conversación previa a la conferencia “El mal en mi obra”, *op. cit.*

<sup>1289</sup> La protagonista reflexiona sobre el encierro de Mikel en su habitación y su posterior ahorcamiento: “Años más tarde, cuando me encontraba en una casa grande y acogedora, y con Chris, por añadidura, supuse que esas seis horas estuvieron ocupadas en despedirse en la música, y que rompió el violoncello porque fue su intención destrozarse el instrumento que estaba royendo su vida. Supongo sin embargo que dudó varias veces. Supongo

atormentada sólo para la voz durante años. Y es que la música, el arte, exige sacrificio, dolor.

Exige víctimas:

Se canta como se sangra. No existen más trucos: sin sangre, sin alma, el mejor oído, la disciplina más feroz, la técnica más depurada, se estrellan, como las notas, contra el vacío. Quien canta se enfrenta a una enfermedad terminal, a una hemofilia. Es, por tanto, una enfermedad sagrada, una enfermedad de reyes, como la locura; se venera a quien es capaz de sacrificarse en aras de la belleza, del servicio a los demás, del arte.

Una hermosa voz recibe las mismas ofrendas que se le brindaban a los dioses: fuego, alimentos, oro, fama. En ocasiones, vidas humanas. A mí se me entregó en ese altar, con la garganta palpitante, pronta al sacrificio, a los once años. No hubo sustitución divina, ni cierva ni carnero providenciales aparecieron para salvarme. Mi sacrificio debió hallar gracia a los ojos de los dioses, y asintieron, sonriendo. Entonces comencé a sangrar<sup>1290</sup>.

Pero la música, el arte, podría ser acaso un baluarte contra la angustia<sup>1291</sup>. La música le ofrece a la protagonista el poder de evocar otros mundos, otras vidas que escondan la angustia<sup>1292</sup>. Sin embargo, la música, como los hombres, “no te libraré de la angustia; en el peor

---

también que luchó contra el pánico de someterse al silencio” (FREIRE, Espido. *Diabulus in musica, op. cit.*, p. 94).

<sup>1290</sup> *Ibid.*, p. 65. Su profesora de canto le avisa: “cantar, nos advertía, no resultaba cosa fácil; exigía disciplina, sacrificio, una voluntad de hierro, y una salud impecable. Cuando se disfrutaba con ello, había que comenzar a desconfiar. Como de las hemorragias ocultas: algo iba mal en el interior” (*ibid.*, p. 100). A este respecto, el diablo Sammael señala a Leverkühn en *Doctor Faustus* utilizando la metáfora de la Sirenita, más adelante aludida por la narradora: “he aquí padecimientos que se aceptan por añadidura con placer y orgullo, a cambio del enorme goce; he aquí procedimientos que conocemos por el cuento de hadas; los sufrimientos de la pequeña sirena; hojas de cuchillo cortan sus hermosas piernas de criatura humana, obtenidas por trueque con su cola” (MANN, Thomas. *La muerte en Venecia, La montaña mágica, Doctor Faustus, op. cit.*, p. 1241). Por otro lado, debemos indicar que la voz es en verdad un instrumento cuasi sagrado, inherente al ser humano. Aún en el siglo XVIII, Descartes en *Abrégé de Musique* considera la voz humana más conforme y próxima al espíritu respecto a los instrumentos (cit. en PARDO SALGADO, Carmen. “Prolegómenos de un desacuerdo”. *Páginas de Filosofía* 9.11 (2004): p. 31). Además, la voz fue durante siglos el único instrumento permitido en la liturgia cristiana occidental para evitar el pasado pagano, hasta que en el año 775 el emperador bizantino Constantino V le regaló un órgano a Pipino el Breve y se empleó en la misa. Hay constancia de que los fieles, al escucharlo por primera vez, experimentaron un profundo entusiasmo e incluso desmayos. No obstante, durante siglos los demás instrumentos estuvieron proscritos en la liturgia, aunque se conservan troparios del siglo XI con miniaturas de instrumentistas (HOPPIN, Richard Hallowell. *La música medieval*. 1978. Madrid: Akal, 2000, p. 182). Sin embargo, sí se autorizó desde el inicio del cristianismo el uso doméstico y en ocasiones informales de la lira como acompañamiento de himnos y salmos (GROUT, Donald Jay y PALISCA, Claude Victor. *Historia de la música occidental*. 1960. Vol. I. Madrid: Alianza, 2002, p. 49).

<sup>1291</sup> La autora indica sobre su protagonista y sobre ella misma: “La relación de la narradora con el mundo está basada en la dependencia, en la necesidad de que la dirijan o la narren, que le expliquen su lugar en la vida. El arte sirve para enmascarar esa carencia, hasta que su propio devenir le impide mantener la farsa. En mi caso, la música es principalmente un estímulo para escribir. Y el arte, una de las formas de hacer soportable una vida que en ocasiones observo con lucidez bastante dolorosa” (FREIRE, Espido. “Del bien y del mal...”, *op. cit.*, p. 254. Cursivas en el original).

<sup>1292</sup> Al hablar de la literatura, Espido Freire esboza indirectamente su visión estética de la música: “Quien escucha música siente. Quien se conmueve con un cuadro, sueña. Pero ninguna de las artes apela con tanto acierto a la mente, a la acción reposada y peligrosa de meditar, como la literatura. No posee la capacidad de evocación de

de los casos, ni siquiera de la soledad”<sup>1293</sup>. De hecho, la música más que un baluarte contra la angustia es, al menos en la novela, una ramificación del abismo existencial que desarrollaremos más adelante: “Aquella voz, mi voz, era la de una niña de amplias zonas ocultas y de tristezas insondables”<sup>1294</sup>. La música es incapaz de liberarnos de la “muerte final”, la *morte aeterna* del *dies irae*. Pero frente al caos, la música puede ofrecer armonía y tal vez sea cierto que “rendidos y dominados por la armonía [...] Orfeo arrastraba en pos de sí árboles, ríos y fieras; porque nada hay tan duro, feroz y selvático que resista el poder de la música”<sup>1295</sup>. Tal vez sea cierto también que “el hombre que no siente ningún género de armonía, es capaz de todo engaño y alevosía, fraude y rapiña: los instintos de su alma son tan oscuros como la noche, tan lóbregos como el Tártaro”<sup>1296</sup>. Pero ¿y si la música fuera en sí misma un engaño, un fraude que seduce los instintos y nos arrastra al mal?<sup>1297</sup>, ¿puede acaso la música esconder la simiente del mal, disfrazado entre velos cautivadores? La respuesta es el *diabolus in musica*<sup>1298</sup>:

Cuando me acercaba a los principios de la música antigua me sentía desbordada: las teorías se contradecían entre sí y había que tener en consideración la ciencia medieval y la filosofía teocéntrica y las matemáticas [...].

Lo único que me había quedado claro y se había enganchado a mi mente como una rémora desde el primer día era que había que evitar las cuartas aumentadas. Que al componer

---

la música, no trae el pasado al presente como ella hace, pero cada vez que se relee un libro surgen gafas para descubrir el mundo” (FREIRE, Espido. *Para vos nací...*, op. cit., p. 55). Esa capacidad para “trae[r] el pasado al presente” se refleja aquí a nivel narrativo en las frecuentes anacronías que su narradora-protagonista realiza en un intento fragmentario de reconstruir su historia (más bien la de Mikel). Las implicaciones evocadoras y temporales de la música perfiladas por Espido Freire las encontramos también en *La montaña mágica*, al afirmar Settembrini que la música “presta al transcurso del tiempo, midiéndolo de un modo particularmente vivo, una realidad, un sentido y un valor. La música despierta el tiempo, nos despierta al disfrute más refinado del tiempo... La música despierta..., y en este sentido es moral..., ética. El arte es moral en la medida en que despierta” (MANN, Thomas. *La muerte en Venecia, La montaña mágica, Doctor Faustus*, op. cit., p. 229).

<sup>1293</sup> FREIRE, Espido. *Diabolus in musica*, op. cit., p. 109. Son palabras de su amiga Clara.

<sup>1294</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>1295</sup> SHAKESPEARE, William. *Dramas. Comedias*, op. cit., p. 313. Son palabras de Lorenzo en *El mercader de Venecia*.

<sup>1296</sup> *Ibid.*

<sup>1297</sup> A este respecto se han pronunciado numerosos pensadores. No pretendemos desarrollar sus teorías, pero nos resulta especialmente interesante la disyuntiva que plantea uno de los padres de la Iglesia, san Agustín: “Cuando evoco las lágrimas que he vertido ante las canciones de Tu iglesia, en el principio de mi fe recobrada y cómo aun ahora me siento conmovido no por el canto, sino por lo que se canta, cuando se canta con una voz clara y hábilmente modulada, entonces reconozco la gran utilidad de esa costumbre. De esta suerte, vacilo entre el peligroso placer y la pureza a que aspiro (aunque no pronuncio una opinión irrevocable acerca de este asunto) a aprobar el uso del canto en la iglesia, pues de ese modo, en virtud de las delicias del oído, las mentes más débiles pueden sentirse estimuladas hacia un marco de devoción. Sin embargo, cuando ocurre que me siento más conmovido por el canto que por lo que se canta, me confieso a mí mismo que he pecado de una manera criminal y entonces quisiera no haber oído ese canto. ¡Ved en qué situación me hallo!” (SAN AGUSTÍN. *Las Confesiones*, op. cit., pp. 335-336). San Agustín fue además autor de un tratado de seis libros titulado *Sobre la Música* (409).

<sup>1298</sup> Nótese que en la novela se produce un cambio vocálico de este concepto, comúnmente conocido como *diabolus in musica* (denominado así por Johan Joseph Fux en *Gradus ad Parnassum* de 1725). Nosotros, como hasta ahora, emplearemos la misma forma elegida por la autora.

había que desconfiar de la nota Si, la séptima nota, porque, a poco que nos descuidáramos, podíamos romper el orden: podía aparecer el *diabulus in musica*.

Lo defendían todos los grandes nombres: Guido D'Arezzo en el *Micrologus*, Ramos de Pareja, en *Musica practica*, Francón de Colonia en *Ars cantus mensurabilis*, el mismo Monteverdi cuyos madrigales yo cantaba. En la escala musical, que los griegos habían intentado depurar, se había deslizado una irregularidad, un error. Un intervalo no regido por las matemáticas, el recordatorio de que, por mucho que el hombre creara, era mortal y limitado<sup>1299</sup>.

Más adelante desarrolla este concepto en la conversación a propósito de la exégesis sobre los personajes de *El caballero de Olmedo*:

*Diabulus in musica*. El diablo en la música. El caos en el mundo. Una antigua teoría musical... la solmización. Existía un intervalo prohibido en la música antigua, determinada distancia entre notas que había que evitar a toda costa. Se consideraba disonante. Era el hueco por el que se colaba el diablo<sup>1300</sup>.

En un sistema de apariencia perfecta, armónica, se desliza la disonancia prohibida que nos angustia<sup>1301</sup>. El *diabulus in musica* nos recuerda nuestra naturaleza contingente que, con tanto

<sup>1299</sup> FREIRE, Espido. *Diabulus in musica, op. cit.*, pp. 79-80. Cursivas en el original.

<sup>1300</sup> *Ibid.*, pp. 162-163. Cursivas en el original. La solmización (proveniente de las notas sol y mi) fue una aportación del siglo XI por parte del monje Guido d'Arezzo para ayudar a recordar a los cantantes el diseño de tonos y semitonos de los seis grados existentes. Para ello tomó un himno preexistente, *Ut queam laxis* (probablemente de al menos el año 800), al que él puso música. La primera sílaba de cada una de sus seis frases coincide a su vez con el orden ascendente de las notas, que se convertirán a partir de entonces en el nombre habitual de las notas (con la excepción del ut, sustituido por la sílaba do debido a su más fácil pronunciación, si bien en Francia se mantiene el ut). Espido Freire se preocupa de ofrecérselo como paratexto: *Ut queam laxis/ Resonare fibris./ Mira gestorum./ Famuli tuorum./ Solve polluti/ Labii reatum/ Sancte Iohannes* (*ibid.*, p. 11. Cursivas en el original. Subrayado nuestro) (nótese que en el paratexto la fecha indicada es el siglo XI pero, como hemos indicado, el texto propiamente dicho es de al menos principios del siglo IX). Como se puede apreciar, la nota si –como nuestros peores demonios– es “innombrable”, y se utilizarán finalmente las iniciales de *Sancte Iohannes*.

<sup>1301</sup> El *diabulus in musica*, esto es, el intervalo de cuarta aumentada, el tritono, sigue terminantemente prohibido por la armonía tradicional (véase BARRIO, Adelino. *Tratado de Armonía. Teoría y Práctica*. Vol. I. Madrid: Musicinco, 1986). Ya en el Medioevo, de los ocho modos eclesiásticos, el uno y el dos (dórico e hipodórico) y, ocasionalmente, el cinco y el seis (lidio e hipolidio), bemolizaban el si para evitar el tritono (GROUT, Donald Jay y PALISCA, Claude Victor. *Historia de la música occidental, op. cit.*, p. 88). Pero el problema del *diabulus in musica* es más complejo. Nuestro sistema musical de doce notas se basa en el círculo de quintas justas, esto es, de tres tonos y un semitono (fa, do, sol, re, la, mi, si, fa#, do#, sol#, re#, la#, mi#, si#). Pero si tomásemos de modo matemático la altura de los sonidos habría un desequilibrio, lo cual tiene que ver con la acústica: “toute note musicale est une vibration, dont on peut mesurer la fréquence. Plus la fréquence est élevée, plus la note est aiguë. Le diapason actuel exige, par exemple, que le *la3* du milieu du clavier corresponde à la fréquence de 440Hz [...]. L'intervalle qui sépare deux notes peut donc s'exprimer sous forme de fraction. Ainsi, l'octave se définit par un rapport de 2/1: le *la2*, inférieur à celui du diapason actuel, sonne à 220 Hz” (BROSSARD-DECONINCK, Françoise. “Tempéraments baroques du mal”. *Le mal et ses masques. Théâtre, imaginaire, société*. Ed. Gisèle Venet. ENS Éditions: Fontenay-aux-Roses, 1997, p. 252. Cursivas en el original). Los otros intervalos se pueden expresar en relaciones numéricas simples: la quinta (3/2), la tercera (5/4) y la cuarta (4/3). Pero matemáticamente es imposible cerrar de manera perfecta el círculo de quintas, pues doce quintas corresponden a  $(3/2)^{12}$ , aproximadamente 129,7 Hz, mientras que las octavas, en un sistema “perfecto” deberían



empeño, nos hemos esforzado en proyectar en los demás y, en el caso de esta novela, esconder tras máscaras ajenas. Mikel y ella sellan su unión bajo los designios de este intervalo prohibido: “¿sabes tú qué es el *diabulus in musica*?<sup>1302</sup>” pregunta ella, y él responde: “No tengo ni idea. ¿Es importante?”<sup>1303</sup>. Sin embargo,

levantó la mano y dijo adiós. Yo fui incapaz de moverme. Sentí un temor agudo, una sensación de amenaza que descendía por mi espalda. En las articulaciones de sus dedos, con boli negro, había trazado la mano guideana, las notas mágicas que determinaban en qué tono cantar. Y en la palma, en rojo, un pentagrama muy corto en el que podía leer Fa y Si. Una cuarta aumentada. *Diabulus in musica*<sup>1304</sup>.

Mikel está marcado por el *diabulus in musica*, y a él se ofrece cuando le cierran las puertas de su dolorosa pero necesaria “enfermedad sagrada”. Sin embargo, ella sí abandona la música: “yo ya veía con toda claridad que enloquecería si continuaba cantando. La disciplina, los ademanes despectivos de mi profesora, la invencible indiferencia que yo sentía frente al público que me escuchaba me resultaban insoportables”<sup>1305</sup>. La rivalidad es extrema, y sus compañeras la acosan. De hecho, “medio año más tarde una de las bailarinas de la compañía también la abandonó. Le habían metido cristal machacado en una de las zapatillas”<sup>1306</sup>. En el particular juego de espejos que es el teatro –como la vida de los personajes– ella se esfuerza en aportar su propia contribución: “Jamás quise ser cantante, aunque intenté ser, al menos, una

---

dar  $2^7=128$  Hz. Así, una serie de quintas acústicamente puras que comiencen en do no nos llevará a la misma nota sino a un si bemol. De este modo, el círculo de quintas es en realidad una espiral. Por ello, ningún acorde está “afinado” en un instrumento de tonos fijos en la música occidental. Por el contrario, en el temperamento igual (empleado desde el siglo XVIII a partir de Jean Philippe Rameau) todas las quintas están ligeramente reducidas y las terceras mayores falseadas con el objetivo de igualar los doce semitonos de la octava, de manera que las tonalidades diferentes sean uniformes. En música, como en la vida, “il faut tempérer la difficulté, trouver une solution de compromis acceptable” (*ibid.*, p. 251). Necesitamos (auto)engañarnos, crear un sistema de mentiras y paradojas convertidas en doxas sin ser conscientes de que, como en el sistema temperado, no es más que una falsedad de apariencia ordenada. Pero el *diabulus* permanece y la contradicción se hace necesaria.

<sup>1302</sup> FREIRE, Espido. *Diabulus in musica, op. cit.*, p. 83. Cursivas en el original.

<sup>1303</sup> *Ibid.*

<sup>1304</sup> *Ibid.*, pp. 83-84. Cursivas en el original. La mano guidoniana fue imprescindible en todos los libros de texto musicales del Medioevo pues era un recurso mnemotécnico que permitía localizar las notas de la escala diatónica, especialmente los semitonos mi y fa, situados en las cuatro esquinas del polígono que comprende los cuatro dedos. Pese al nombre comúnmente establecido, es probable que no se trate de una invención de Guido d'Arezzo sino de una aplicación posterior de sus sílabas de solmización (GROUT, Donald Jay y PALISCA, Claude Victor. *Historia de la música occidental, op. cit.*, p. 92. Cursivas en el original).

<sup>1305</sup> FREIRE, Espido. *Diabulus in musica, op. cit.*, p. 87. Los motivos son parecidos a los aducidos por la propia autora, cuyo éxito precoz la obligó a rodearse de adultos dentro de un mundo extremadamente competitivo y cruel que contribuyó a su caída en la bulimia durante varios años. Además, la literatura le ofrecía un mundo propio frente a la ópera: “en la novela yo invento mis palabras, en la ópera cantaba las de otros” (FREIRE, Espido. “Del bien y del mal...”, *op. cit.*, p. 251).

<sup>1306</sup> FREIRE, Espido. *Diabulus in musica, op. cit.*, p. 68.



mentirosa convincente”<sup>1307</sup>. Así, cuando abandona la música, la máscara de los personajes cae y el sinsentido –siempre presente– cobra de nuevo protagonismo.

Se esperaba tanto de mí. Una sirena puede entregar su voz a cambio de las piernas que le lleven al príncipe, pero ha de conservar la cabeza en su lugar. En las antiguas leyendas, las hadas poseían un hueco en la columna vertebral: un espacio que demostraba que no eran reales, que en ese vacío debía haberse alojado un alma. La voz de la sirena era su alma. Cuando calló, fue una princesa más. Yo callé. Entregué mi voz a cambio de encontrar la paz<sup>1308</sup>.

Pero no halla la paz<sup>1309</sup>. Sigue marcada por el *diabulus in musica* transmitido por Mikel<sup>1310</sup> y que, como su formación musical –su único reducto propio– guarda en secreto: “había decidido no contárselo”<sup>1311</sup>. Es un pacto mefistofélico que inicia Mikel y se perpetúa en los eslabones que le siguen: ella, Chris. Como la Sirenita, lo abandona todo, primero por la música, más tarde por Mikel y, finalmente, por Christopher Random. Como la Sirenita, en lugar de convertirse en espuma de mar, de disolverse en la nada, elige la muerte eterna<sup>1312</sup>.

El *diabulus in musica*, el intervalo prohibido que se desliza dentro de una construcción temperada que falsea la realidad, nos aterra ya que pone al descubierto nuestro particular juego de medias verdades y mentiras que sustenta la existencia, pues ya sabemos que “el mundo pequeño de cada día sería escasamente soportable sin nuestra ración de mentiras cotidianas”<sup>1313</sup>. El *diabulus in musica* es el intervalo discordante, paradigma de la síntesis contradictoria que somos. La música, según Settembrini, “es de naturaleza ambigua. No me excedo al calificarla de políticamente sospechosa”<sup>1314</sup>. Y esto es así porque, pese a su apariencia ordenada, se sustenta en la ambigüedad, como se nos explica en *Doctor Faustus*: “La música es la ambigüedad erigida en sistema. Toma tal o cual nota, podrás comprenderla de una u otra

---

<sup>1307</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>1308</sup> *Ibid.*

<sup>1309</sup> Iván en *Los hermanos Karamazov* increpa así a la divinidad: “¿Olvidaste, pues, que el hombre prefiere a la libertad de escoger entre el bien y el mal la paz, aunque sea la paz de la muerte?” (DOSTOIEVSKI, Fiodor. *Los hermanos Karamazov*, op. cit., p. 118). Si nos atenemos a que, tras la muerte, sólo le espera a la protagonista una dolorosa existencia eterna, no parece que encuentre paz alguna.

<sup>1310</sup> “Balder abría con su presencia una puerta invisible, aquella casa, la música, los versos en euskera, la manta, aquella novela rosa inconclusa, aquel vago sentimiento de música inacabada, de armonía perdida” (FREIRE, Espido. *Diabulus in musica*, op. cit., p. 85).

<sup>1311</sup> *Ibid.*, p. 77. En otra ocasión, durante una fiesta, Chris, que dispone de un piano de cola, le pide que cante, pero ella responde: “Soy incapaz de cantar. No querríais oírme” (*ibid.*, p. 59).

<sup>1312</sup> Otro aspecto en común con la Sirenita o Leverkühn es que su particular pacto mefistofélico proscribía el amor: “El amor te está prohibido, porque da calor. Tu vida deberá ser frígida –por eso no te está permitido amar a un ser humano” (MANN, Thomas. *La muerte en Venecia, La montaña mágica, Doctor Faustus*, op. cit., p. 1265).

<sup>1313</sup> FREIRE, Espido. *Donde siempre es octubre*, op. cit., p. 15.

<sup>1314</sup> MANN, Thomas. *La muerte en Venecia, La montaña mágica, Doctor Faustus*, op. cit., p. 230.

manera, según sus relaciones. Considérala como aumentada a la derecha o disminuida a la izquierda, y puedes, si eres astuto, usar a tu sabor de ese doble sentido”<sup>1315</sup>. La séptima nota, el si, abre las puertas de la duda, la sospecha. El siete es el número divino, la perfección y, sin embargo, en música es el lugar por donde se cuele el *diabulus*. Orden y caos, bien y mal, Balder y Loki, san Jorge y el dragón o don Alonso y don Rodrigo se funden en un abrazo trágico<sup>1316</sup>. La disonancia ofrece la tensión necesaria al discurso estético, a la vida<sup>1317</sup>. Los extremos se tocan y su lucha –el desgarramiento del *momento*– posibilita el movimiento kiekegaardiano, la *grande temporalité* en constante devenir dentro de la cual la música, con su capacidad evocadora y trascendente, es capaz de sobrepasar los límites de la razón estrecha que, en ocasiones, nos domina.

Admitamos lo contingente, asumamos las cosas sin preocuparnos de su mutabilidad, confirmemos al incesante devenir el carácter del ser<sup>1318</sup>. En caso contrario, ya hemos puesto sobre aviso, el riesgo es caer en las garras de la desesperación eterna. Pero la música, paradigma de la ambigüedad, abre también, como a la protagonista, las puertas al vacío, al temible abismo existencial.

---

<sup>1315</sup> *Ibid.*, p. 1019. Esto se materializa en la obra *Apocalipsis* de Leverkühn: “El indescriptible coro infantil reproduce la terrorífica música precedentemente oída, pero transpuesta en un registro del todo diferente; instrumentación y ritmo están completamente modificados, pero, aquel canto susurrante y estridente de las esferas y de los ángeles no *contiene ni una sola nota* que, por estricta correspondencia, no se halle también en la risa del infierno” (*ibid.*, p. 1417. Cursivas en el original).

<sup>1316</sup> Tal vez, según se señala en *Doctor Faustus*, “naturalmente, la relación dialéctica del mal con el bien y lo sagrado, jugaba un papel importante en la justificación de Dios ante la existencia del mal en el mundo [...]. El mal contribuía a la perfección del Universo, el cual, sin él, no hubiera sido perfecto; he aquí por qué Dios lo toleraba, pues siendo él la Perfección debía necesariamente querer lo perfecto, no en el sentido del bien absoluto, sino en el de la universalidad y el refuerzo de intensidad de la existencia multiforme. Ahora bien, el mal era mucho más pernicioso desde el instante en que el bien existía, y el bien era bello en función del mal. Y aun tal vez –la cuestión se prestaba a la controversia– el mal no hubiera sido malo en sí sin el bien, y éste no hubiera sido el bien sin aquél” (*ibid.*, p. 1085). Se formulan aquí algunas aseveraciones aún más taxativas: “la Teología se inclina por su naturaleza a la demonología y en ciertas circunstancias ha de ir a parar a ella fatalmente” (*ibid.*, p. 1081) hasta el punto de que “existía un acuerdo absoluto entre el juez eclesiástico y el delincuente, entre el Inquisidor y la bruja, en cuanto a la apostasía, el pacto con el diablo, la horrible complicidad con los demonios” (*ibid.*) de modo que “todo el Mal y el Maligno, eran el exutorio necesario, la consecuencia inevitable de la santa existencia de Dios” (*ibid.*, p. 1082). Amante del juego de números (previamente lo hizo con el número siete en *La montaña mágica*), no debe ser casualidad que sea el capítulo trece el dedicado por Thomas Mann a abordar la relación entre el bien y el mal en esta novela.

<sup>1317</sup> Como señala Descartes, “el modelo perceptivo [...] implica una tensión de los sentidos, un estar atento continuo para que no se produzca el desinterés” (cit. en PARDO SALGADO, Carmen. “Prolegómenos a un desacuerdo”, *op. cit.*, p. 33). Descartes se muestra partidario de la *seconda prattica* de Monteverdi, consistente en “alcanzar la variedad a través de la introducción de disonancias precedidas por consonancias. Las disonancias que deben ser evitadas son el tritono y la falsa quinta, cuyos números son excesivamente grandes para definir un intervalo agradable al oído” (*ibid.*, p. 36). Así pues, “la simplicidad matemática no es, en consecuencia, la que genera el efecto agradable, sino la dificultad, la tensión” (*ibid.*, p. 37). No en vano, la sensible (el séptimo grado) siempre ha de resolver en movimiento ascendente en la tónica (el primer grado). Sin embargo, en la novela la tensión parece infinita.

<sup>1318</sup> MANN, Thomas. *La muerte en Venecia, La montaña mágica, Doctor Faustus*, *op. cit.*, p. 1522.

### **4.3. Abismo existencial y suicidio:**

La angustia ante el abismo existencial, ante la intuición del caos que subyace en la apariencia ordenada, mueve las tramas de una novela donde el suicidio se convierte en una respuesta insatisfactoria, incapaz de aplacar el sufrimiento. Así pues, debemos acotar estos aspectos en el caso concreto de la protagonista y otros personajes de *Diabulus in musica*.

#### **4.3.1. Abismo y femineidad:**

*Diabulus in musica* es una novela introspectiva, más allá del diario íntimo o el monólogo interior<sup>1319</sup>. En ocasiones resulta, como su protagonista de nombre desconocido, inconsistente, tal vez como reflejo del sujeto contingente<sup>1320</sup> que reconstruye mediante jirones historias que, siguiendo la estela de *Melocotones helados*, oscilan en el tiempo y el espacio<sup>1321</sup>. Como en *Irlanda*, su narradora es autodiegética, aunque aquí se desarrolla, a excepción de su amiga Clara –apenas esbozada– a través de los hombres. La protagonista también inicia un viaje, en este caso a Londres, para buscarse a sí misma o más bien a Balder, a Chris, el espectro de Mikel. Su profunda timidez recuerda a la de Natalia<sup>1322</sup>. También su introspección parte de la adolescencia<sup>1323</sup>. Es entonces cuando se configura nuestra personalidad y tomamos conciencia

<sup>1319</sup> Tal como señala José María Pozuelo Yvancos, “a la proliferación de diarios íntimos, memorias personales, dietarios de poetas, novelistas, autobiografías verdaderas o recreadas o fingidas, hay que añadir un cierto sesgo existencial-vitalista de la narrativa misma que viene sufriendo un proceso de lirismo en el planteamiento egocentrista del propio material narrativo. Una literatura de lo privado, de lo íntimo, está ocupando el centro dominante” (POZUELO YVANCOS, José María. *Desafíos de la teoría. Literatura y Géneros*. Mérida: El otro mismo, 2007, pp. 100-101).

<sup>1320</sup> Parece cierto que “el héroe posmoderno se ha hecho contingente y no aspira a subrayar otra categoría que la de la complicidad con el lector en tal sentimiento” (*ibid.*, p. 102).

<sup>1321</sup> Desde este punto de vista, “¿qué ocurre cuando el sujeto se desvanece? El resultado será un no-tiempo, enclaustrado en un presente sin signos de identidad propios, y un no-lugar, múltiple y heterogéneo, que se construye y se reconstruye a la vez” (LOZANO MIJARES, María del Pilar. *La novela española posmoderna*, *op. cit.*, p. 171).

<sup>1322</sup> “Yo no era hábil para tratar con gente nueva: ocultaba mi timidez con una brusquedad que me avergonzaba aún más. No dominaba el arte de hablar con sonrisas sobre tonterías, y las miradas de los desconocidos me recordaban qué era, dónde estaba, todas las preguntas incómodas que no deseaba responder” (FREIRE, Espido. *Diabulus in musica*, *op. cit.*, p. 27). La timidez e inseguridad se reflejan también en el recurrente gesto de clavarse las uñas en la palma de la mano (*ibid.*, pp. 29, 34, 67 y 171). Esto lo hace, por ejemplo, la noche que conoce a Chris. En esa misma ocasión ella intenta refugiarse en la cocina: “Tal vez no tendría por qué salir de mi cocina. Desde allí se escuchaba la música [...]. El mundo funcionaba según lo previsto, y los que nos encontrábamos en el lugar correcto no teníamos nada que temer” (*ibid.*, p. 27). Prefiere no alterar las normas y, como Natalia, permanecer en la sombra, en la cocina. Los espacios salón/cocina trascienden sus funciones físicas y alcanzan lo simbólico. Es Chris quien se acerca a su hermético espacio y, por lo tanto, quien sucumbe a su plan.

<sup>1323</sup> “Para mí esta historia, como casi todas, comienza en mi adolescencia. Como casi todas. Aún para las personas más grises, a las que lo extraordinario no rozó nunca, las horas luminosas, la depresión más inexplicable, los días extraños transcurren en ese tiempo” (*ibid.*, p. 17).

de la imperfección del mundo y de nosotros mismos, cuando el *diabulus* se desliza lenta pero peligrosamente y comienza a jugar. La protagonista no revela su nombre porque aspira a construir una identidad propia a partir de la ajena:

Yo era yo. Eso importaba poco, porque nunca había encontrado ocasión para ser otra cosa. No sabía quién era, salvo que alguien me lo indicase, salvo que se cruzara en mi camino una personalidad lo suficientemente fuerte como para darme nombre, sentido, carácter. De otra manera, no era sino una colección de rutinas<sup>1324</sup>.

Por eso, “cuando perdí a Balder, perdí el mundo. Perdí, por tanto, mi lugar, mi nombre”<sup>1325</sup>. El abismo se abre más que nunca tras el suicidio de Mikel/Balder:

Mientras él volaba en el espacio, mientras se alejaba, atraído de manera inevitable por el centro de gravedad, nosotros nos empeñamos en continuar un viaje en el que él había introducido la duda. La sospecha. Con el tiempo, con la desesperación, con el agotamiento, nos dimos cuenta de que en realidad había brindado la certeza de que no cabía esperar recompensa al buen comportamiento, de que la vida era, irremediabilmente, injusta<sup>1326</sup>.

Él “me había otorgado cierto peso, cierta corporeidad; yo, que no existía a menos que los demás me dieran un papel, hija, alumna, cantante, novia”<sup>1327</sup>. De hecho “a nadie, ni siquiera a mí, le importaba quién era yo. Una mujer más, un nombre en los brazos de la memoria”<sup>1328</sup>. Cuando está sola, utiliza el espejo para encontrarse o, tal vez, perderse en él: “Me pierdo en el espejo, me busco en el espejo”<sup>1329</sup>. Como señala Montserrat Linares,

---

<sup>1324</sup> *Ibid.*, p. 20. En otra ocasión la protagonista asevera: “Entonces yo creía que si lograba que alguien me amara, si lograba convertirme en especial para alguien, estaría salvada. Alguien nombraría mi apellido, los sonidos con los que me bautizaron, en un tono único y me rescataría del confuso caos de nombres e identidades perdidas [...]. Al no lograr ser amada por una sola persona, nunca nadie me amaría, nunca nadie me salvaría” (*ibid.*, p. 118). Como la Sirenita, cree que sólo el amor puede salvarla, pero no obtiene más que un profundo desengaño.

<sup>1325</sup> *Ibid.*

<sup>1326</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>1327</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>1328</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>1329</sup> *Ibid.*, p. 20. En esta línea, las alusiones al espejo son muy frecuentes en la novela: “a menudo me sentaba en el borde de la bañera, con los pies descalzos enterrados en la velluda alfombrilla violeta, frente al espejo, y estudiaba mi rostro hasta que los rasgos se desdibujaban y terminaba observando algo mucho más allá de mí” (*ibid.*, p. 21). Más adelante confiesa: “Si me hubieran gritado a la cara, no hubieran hecho más patente mi soledad. En otras ocasiones no hacía nada, no escuchaba nada; miraba el reflejo en el cristal, como a veces me veía invertida en el espejo. Me gustaba mantenerme triste, mi mentón bajaba un poco, los ojos se agrandaban, y me transformaba en algo lejano, algo que habitaba un lugar que no era el cristal, ni la calle al otro lado” (*ibid.*, p. 37). Frances, la hija de Chris, le recuerda a sí misma: “Algunas noches la imagen de la niña de Chris me hacía pensar, mientras me bañaba, el espejo a la altura de mis ojos, que no había en mí un solo rasgo original. Sabía, muchas veces me lo habían dicho, que imitaba a mi madre al hablar, no ignoraba que mis gestos no me pertenecían, que quizás hubiera creado algún movimiento privado pero copiado siempre de alguna diva de

her obsession with identity can be observed in this novel in the recurrent presence of mirrors, which serve as the place in which she seeks herself. She desires not only to recognize herself in them physically but also to find an existence that goes beyond her body. The only reflection she encounters is that of her loneliness<sup>1330</sup>.

De hecho, cuando Clara se marcha a París, ella dice: “Lloré, sobre todo, porque una vez más me quedaba sola, yo sola con mi espejo, sin nadie que me dijera quién era, qué debía hacer, qué camino debía seguir”<sup>1331</sup>. Así pues, “for the protagonist, the mirror becomes an object that duplicates her inexistence. The mirror also introduces the theme of the double, of identity as fragmentary and fragmented”<sup>1332</sup>. Ya dijimos que todos los que supuestamente le dieron una identidad son imitadores de otros que a su vez imitan a otros: Mikel a Balder, la protagonista, en su adolescencia, a sus heroínas operísticas y, más adelante, a Mikel y a Christopher, y Christopher, a su vez, a todos sus héroes de ficción. Estamos ante un posible doble subjetivo externo: el yo repetido o desdoblado en *otro*, en un ser exterior diferente con el que se identifica el yo del personaje<sup>1333</sup>. Ella vive a través de todos ellos, hasta que es consciente de que su última máscara, Chris, es como ella, otra máscara sin identidad que incluso intenta robarle su historia<sup>1334</sup>. Por tanto, en esta novela “life is no more than a succession of mirrors that reflect

---

ópera” (*ibid.*, pp. 38-39). Y es que ve en Frances el inicio de los juegos que ella misma inició: “aún le quedaban por delante horas de espejo, de impostar gestos, de quejas por tener los ojos juntos, o el pelo liso, un continuo intento por convertirse en otra persona, la niña que realmente habitaba en el espejo” (*ibid.*, p. 39). Por si fuera poco, anuncian una exposición sobre espejos en la National Gallery: “por todas partes veíamos *Ladys de Shalott* y *Venus del Espejo*” (*ibid.*, p. 108. Cursivas en el original). Y es que no sólo a través del espejo, sino de la pintura, busca respuestas o, al menos, un “reflejo” amigo. Por ello visita con frecuencia este museo donde, además de los cuadros ya citados, observa los san sebastianes, ejemplos de “vencedor sobre el dolor y lo perecedero” (*ibid.*, p. 23) que le recuerdan a Mikel/Balder, el héroe que no pudo salvarla, como san Miguel o incluso –dentro de esta onomástica cristiana– Cristo, evocado acaso en la figura de Christopher Random.

<sup>1330</sup> LINARES, Montserrat. “Fragmented Identities...”, *op. cit.*, p. 216.

<sup>1331</sup> FREIRE, Espido. *Diabulus in musica*, *op. cit.*, p. 104.

<sup>1332</sup> LINARES, Montserrat. “Fragmented Identities...”, *op. cit.*, p. 216.

<sup>1333</sup> HERRERO CECILIA, Juan. “Figuras y significaciones del mito del doble...”, *op. cit.*, p. 27.

<sup>1334</sup> Stephen le hace saber a la protagonista un nuevo proyecto propuesto por Chris: “Es la historia de un chico en una pequeña ciudad de provincias, que quiere ser actor. El mejor actor del mundo. Haría lo que fuera por lograrlo. Entonces, traza un plan: hará un pacto con el diablo para lograrlo, a cambio de su vida. Se ahorca, y su alma pasa a la de su novia, una chica encantadora, que desde entonces será dos personas. Esta chica logra conocer al que es, en la vida real, el mejor actor del mundo. Lo seduce, se lo lleva a la cama y comienza a vampirizar también al actor. El actor logra matarla, y por fin todos descansan tranquilos” (FREIRE, Espido. *Diabulus in musica*, *op. cit.*, pp. 175-176). Ana María Gomez-Elegido Centeno considera que “esto supone la ficcionalización de su propia vida, la construcción de su simulacro como personaje y la despersonalización definitiva” (GÓMEZ-ELEGIDO CENTENO, Ana-María. “Las huellas de la posmodernidad en la obra de Espido Freire...”, *op. cit.*, p. 256). Es el último giro de identidades falsas. Entonces, casi al final de la novela, la protagonista tiene la revelación sobre ella y su entorno: “Y si Christopher no era, no respondía a lo que yo había imaginado, a lo que durante años habíamos imaginado Mikel y yo, si no hacía sino moverse debido a la energía de un guión, de otras palabras, yo, marioneta de otra marioneta, no existía. Una vez más, yo no era yo. O, mejor dicho, yo era yo: pero aquello carecía de importancia, porque no era nada sin él. El mundo, el orden, se había quebrado. Tal vez siempre había sido así, un eterno *diabulus in musica*, y yo no había reparado en ello [...]. Menos aún él, que tampoco era él” (FREIRE, Espido. *Diabulus in musica*, *op. cit.*, pp. 173-174. Cursivas en el original). Como señala Ana María Gomez-Elegido Centeno, estamos ante “personajes abandonados por

each other”<sup>1335</sup>.

Si la música era una “enfermedad terminal, sagrada, de reyes”, lo que subyace en *Diabulus in musica* es la “enfermedad mortal” kierkegaardiana, la angustia que, de manera reiterada, nos hemos esforzado en explicar. El juego especular de reflejos múltiples es, como la angustia, “la realidad de la libertad como posibilidad antes de la posibilidad”<sup>1336</sup> que puede conducir al “vértigo de la libertad”<sup>1337</sup>. El abismo invisible nos atrae y, aunque bien pudiéramos apartar la mirada, no lo hacemos pues el abismo es el lugar en el que (re)conocerse como síntesis contradictoria<sup>1338</sup>. Pero la mirada al abismo debe servir para reforzar al sujeto. En caso contrario puede convertirse, tal vez como nuestra protagonista, en hipocondríaco<sup>1339</sup> o, aún peor, perderse a sí mismo en la desesperación<sup>1340</sup>, que Kierkegaard vincula particularmente al sujeto femenino y que, como apreciamos en nuestra protagonista, se basa en “no querer uno ser sí mismo o la desesperación de la debilidad”<sup>1341</sup>. Tampoco los demás personajes escapan al infeliz

---

Dios, náufragos de una vida sin norte, construida a retazos, de relatos fragmentados e incompletos, de conjuntos de apariencias e imágenes falsas, de insatisfacciones y angustia que encuentran en la muerte la única salida posible, la huida del desorden de su mundo: *Diabulus in musica*. El bien/mal, ángel/demonio, orden/desorden, luz/tiniebla... La ambigüedad y versatilidad en la existencia del hombre, el carácter impredecible de la vida que desata las posibilidades, entre las cuales está la del abismo y el vacío” (GÓMEZ-ELEGIDO CENTENO, Ana-María. “Las huellas de la posmodernidad en la obra de Espido Freire...”, *op. cit.*, pp. 256-257. Cursivas en el original). Parece sin duda un auténtico “ocaso de los dioses”.

<sup>1335</sup> LINARES, Montserrat. “Fragmented Identities...”, *op. cit.*, p. 217. Vimos que también Mikel y Chris se sirven de ella como espejo para reafirmarse y agrandarse a sí mismos, según expone Virginia Woolf (WOOLF, Virginia. *Una habitación propia*, *op. cit.*, p. 51).

<sup>1336</sup> KIERKEGAARD, Sören. *El concepto de la angustia*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>1337</sup> Ya explicamos que el vértigo de libertad “surge cuando, al querer el espíritu poner la síntesis, la libertad fija la vista en el abismo de su propia posibilidad” (*ibid.*, p. 61).

<sup>1338</sup> Este abismo se perfila cuando Chris le pregunta a qué tiene miedo y ella responde: “A lo que no veo –intenté explicar–. A la sanguijuela que vive en mi estómago, que lo araña a veces y me causa tanta angustia, tanto dolor... Puede masticarse. Sabe a barro, a sangre, al agua de mar que alguna vez he tragado al nadar, y amarga dentro. Tengo miedo a quedarme sola, porque sé que sola nada puedo hacer contra el pánico” (FREIRE, Espido. *Diabulus in musica*, *op. cit.*, p. 104). Con gran acierto él responde: “Tienes miedo a lo invisible –dijo él– porque ni siquiera te detienes a fijarte en lo visible. Frente a eso sí deberías temer. Lo que llevas dentro, sea sangre, sean monstruos, eres tú. Son tuyos” (*ibid.*, p. 105).

<sup>1339</sup> Kierkegaard señala: “Porque la realidad importante es tan terrible como la posibilidad que él mismo [el hipocondríaco] crea y en cuya producción consume precisamente sus fuerzas, mientras que puede concentrarlas todas contra la realidad” (KIERKEGAARD, Sören. *El concepto de la angustia*, *op. cit.*, p. 159).

<sup>1340</sup> “La desesperación [...] consiste indudablemente en la pérdida de lo eterno y de uno mismo” (KIERKEGAARD, Sören. *La enfermedad mortal*, *op. cit.*, p. 99). Kierkegaard establece varios tipos de desesperación, la de la necesidad y la de la posibilidad. La desesperación de la posibilidad implica dejarse a sí mismo en pro de la fantasía: “incluso para mirarse en el espejo es un requisito necesario el que se conozca uno a sí mismo, pues en otro caso no se verá a sí mismo, sino que meramente contemplará a un hombre” (*ibid.*, p. 67. Cursivas en el original) tal y como apreciamos en la protagonista de esta novela. En este caso, el sujeto se extravía, se abandona: “una forma de extravío es la del deseo y la nostalgia, y la otra es la de la melancolía imaginativa” (*ibid.*, p. 68). Por el contrario, la desesperación por necesidad nos hace “deterministas o fatalistas” (*ibid.*, p. 71) pues nada parece posible.

<sup>1341</sup> *Ibid.*, p. 84. Kierkegaard lo explica así: “En la mujer, por mucho que ésta aventaje al varón en delicadeza y finos sentimientos, no se da esa profundidad subjetiva y desarrollada que caracteriza al hombre, ni tampoco se da, en el sentido decisivo, la intelectualidad. En cambio, la esencia de la mujer es la entrega, el abandono; y no hay femineidad donde no haya eso [...]. Un hombre también se entrega [...]; pero el yo del hombre no es el abandono [...] ni tampoco se puede afirmar que el hombre alcance su yo mediante la entrega, como en cierto sentido es lo peculiar de la mujer” (*ibid.*, pp. 84-85). Aunque, en general, no compartimos su opinión, en el

abismo: Mikel y Christopher, como la protagonista, existen a partir de los demás; Clara, como Blanca, busca a alguien a quien aferrarse<sup>1342</sup>; Karen, la ex-mujer de Chris, confiesa que “cuando no estoy enamorada, estoy muerta”<sup>1343</sup>; Silvia, hermana de Mikel, planeó suicidarse con su hermano; la madre de Chris, Lilian, parece escapar a la angustia, pero simplemente la rehuye con normas impostadas<sup>1344</sup>, como Elsa grande y Rodrigo. Ni siquiera la pequeña Frances escapa a ella<sup>1345</sup>, y todos viven en la infelicidad<sup>1346</sup>. Tal vez para no perpetuar el abismo, la angustia, la protagonista decide no tener hijos: “alguien me dijo, hace mucho tiempo, que yo no tendría hijos. Ahora sé por qué. Ahora entiendo muchas cosas. No quiero hijos”<sup>1347</sup>. La protagonista, como Natalia, es incapaz de participar en los “rituales de vida”<sup>1348</sup>, y la angustia se va colando cada vez más en ella: “la desgana habitual, aquella sensación de aceite derramado sin pausa sobre la arena, paralizante, untuosa, me mantenía presa cada vez más a menudo. [...] Temía que notaran mi miedo, mi odio, la rabia que me invadía”<sup>1349</sup>. La distancia con el abismo se acorta:

---

caso concreto de esta novela la protagonista sí intenta construir su “yo” mediante la entrega y el abandono de sí misma. Como ya estudiamos, el amor puede ser una manera de abandonarse pero, según nos previno Unamuno, resulta infructuoso. También la protagonista termina siendo consciente de ello al reflexionar sobre las niñas que esperan, como ella, como las princesas de los cuentos de hadas, un héroe que las rescate: “Esperan que alguien llegue, las tome de la mano y cambie la pesadilla en cuento, la angustia en felicidad eterna. Aguardan, aunque no lo sepan, por la decepción. Como las niñas siempre han hecho” (FREIRE, Espido. *Diabulus in musica*, op. cit., p. 78).

<sup>1342</sup> Nótese la conexión entre ambos nombres, relacionados con la pureza y nitidez de la que, sin embargo, carecen.

<sup>1343</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>1344</sup> “Sólo se sentía cómoda aferrada a normas, regida por leyes que pudiera comprender: las visitas de los jueves, la cita mensual en la peluquería. El viaje anual a Francia, las toallas con las iniciales bordadas, la receta de las galletas de jengibre” (*ibid.*, p. 76). A propósito de este personaje, nos resulta de gran valor la siguiente enseñanza vital de Kierkegaard: “Con los años, por ejemplo, se va perdiendo quizá lo poco de pasión, sentimiento e imaginación que se tenía, y también la poca interioridad de que uno era dueño, para caer sin más –pues esto sí que puede suceder sin más– en una comprensión completamente trivial de la vida. Y es muy probable que el hombre inevitablemente desesperado considere como un bien esta nueva situación introducida sin duda ninguna por los años; es muy probable que la considere como una situación *mucho mejor*, convenciéndose fácilmente [...] de que de ahora en adelante ya nunca jamás se le ocurrirá desesperar. Desde luego que no; ha tomado las medidas de seguridad posibles, porque está desesperado y sin un adarme de espiritualidad que lo revierta de la desesperación. ¡Esto es lo que pasa con los años!” (KIERKEGAARD, Sören. *La enfermedad mortal*, op. cit., p. 96. Cursivas en el original).

<sup>1345</sup> “No pude hacer nada por Frances, tan frágil, perseguida por el miedo al abandono y la miseria. Tampoco pude hacer nada por la niña de las margaritas, la que veía lo que las otras negaban, la realidad ante la que cerraban los ojos. Tal vez no estuviera en mi sino ayudar a nadie. Tal vez hubieran debido ayudarme a mí” (FREIRE, Espido. *Diabulus in musica*, op. cit., p. 156). La “niña de las margaritas” es la única capaz de verla en el colegio donde habita tras morir.

<sup>1346</sup> Para Gonzalo Navajas “la posibilidad de la satisfacción y la dicha legítimas aparece como inviable. La felicidad no se considera sino como el disfraz más insidioso del autoengaño [...]. En contraste con la felicidad, que conduce al aplacamiento de la conciencia, el dolor asegura la atención intensa del yo sobre sí mismo y su entorno” (NAVAJAS, Gonzalo. *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, op. cit., p. 33). Esto coincide con la teoría ya desarrollada de Schopenhauer en torno a la necesidad del sufrimiento como motor vital.

<sup>1347</sup> FREIRE, Espido. *Diabulus in musica*, op. cit., p. 158.

<sup>1348</sup> FREIRE, Espido. *Irlanda*, op. cit., p. 140.

<sup>1349</sup> FREIRE, Espido. *Diabulus in musica*, op. cit., p. 168. La metáfora del aceite derramado la vemos de nuevo justo antes del suicidio (*ibid.*, p. 178). Por otro lado, la “desgana habitual” forma parte del tedio que hemos estudiado previamente (véase el subepígrafe de la primera parte “Sujeto contingente. Sujeto en angustia”). En este caso, nos encontramos ante un tedio existencial que le impide dar sentido a su vida.

“cuando dejé de comer, cuando me resultó imposible dormir, y ni siquiera escuchaba lo que me decían, y a duras penas soportaba a Chris, decidieron que debía ver a un psicólogo”<sup>1350</sup>. Pero miente, y no va: “era mi modo de comprar mi libertad y mi independencia, mi derecho a actuar, como los otros, de conservar mis facultades y vivir, pensar, sufrir”<sup>1351</sup>.

Y es el sufrimiento, la angustia, la “enfermedad mortal” ante la posibilidad de la posibilidad, la que la arrastra hasta la desesperación eterna.

#### **4.3.2. Suicidio como contestación al abismo:**

Como *Hamlet* y la sombra espectral del padre, como *Irlanda* y la voz de Sagrario y los espíritus de Natalia o *Melocotones helados* y el fantasma de Elsitá, *Diabulus in musica* asume desde el inicio lo fantástico como una realidad en sí misma:

Respecto a mí, estoy muerta. Todas las mañanas me levanto, me miro en el espejo y me dedico luego a recorrer la escuela [...]. Mi vida se agotó hace tiempo, y ahora debo conformarme con esta rutina y esta existencia. Un fantasma en un colegio. Balder no hizo sino podar un esqueje muerto<sup>1352</sup>.

La “rutina” evoca una existencia eterna –un tedio eterno<sup>1353</sup>– donde sólo hay tiempo<sup>1354</sup> y silencio<sup>1355</sup>. Es cierto que Mikel/Balder sólo pudo un “esqueje muerto” pues, como él, la protagonista siempre fue un fantasma, casi transparente, “una sombra silenciosa”<sup>1356</sup> tras adentrarse en los brazos de la desesperación. Una vez perdido su nombre, Mikel opta por el suicidio<sup>1357</sup>. En cuanto a la protagonista, en lucha consigo misma y con lo que se espera de ella,

<sup>1350</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>1351</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>1352</sup> *Ibid.*, pp. 14-15. Además, en la novela se alude a la práctica de la ouija con la que la protagonista, junto a Clara, invoca a Mikel/Balder (*ibid.*, p. 97). También, una vez muerta, una de las niñas del colegio donde habita (la de las margaritas) hace uso de ella para que se aparezca ante sus incrédulas amigas (*ibid.*, p. 99). Y es que “hablar con los muertos, con los fantasmas, era mucho más sencillo de lo que pensaba” (*ibid.*, pp. 97-98).

<sup>1353</sup> Como señala Svendsen “habida cuenta de que el tedio no llena nuestro tiempo, percibimos ese tedioso vacío, *a posteriori*, como corto, en tanto que, en el espacio de tiempo en sí, se sufre como de una duración insoportable. La vida resulta corta cuando el tiempo es mucho. [...] cuando el tedio es en verdad profundo, la distinción entre la duración corta y la larga desaparece. Como si la propia eternidad hubiese irrumpido en el mundo desde las profundidades; y la eternidad no tiene duración alguna” (SVENDSEN, Lars. *Filosofía del tedio*, *op. cit.*, p. 69. Cursivas en el original).

<sup>1354</sup> “Ahora nada. Todo el tiempo del mundo” (FREIRE, Espido. *Diabulus in musica*, *op. cit.*, p. 15). Siguiendo un claro sentido cíclico, también lo evoca al final de la novela (*ibid.*, p. 185).

<sup>1355</sup> “Si tuviera que describir el silencio ahora lo definiría como la muerte” (*ibid.*, p. 93).

<sup>1356</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>1357</sup> “Hubo un chico que se escondía bajo la música del violoncello, un chico tan similar en todo al dios del sol del verano que perdió su nombre, Mikel, y fue para siempre Balder. Adoptó sus ropas, aclaró aún más su cabello de



recurre al suicidio tras asimilar el sinsentido de su existencia<sup>1358</sup> y la angustia, que materializa en objetos de cristal lanzados en mil pedazos antes de morir<sup>1359</sup>. En contra de las advertencias de Kierkegaard, entiende mal la angustia y sucumbe a ella<sup>1360</sup>:

Oh, la angustia.

Oh, la angustia.

La angustia es tan grande que mi vida y mi sangre fluyen a través de ella, envenenándome. Ansío encontrar a alguien que cruce por mí este puente, y que tome por mí la decisión que se me hace tan difícil. *Este es el comienzo del camino*, y me tortura el miedo. Estoy sola, tengo frío. Estoy tan sola. Hace tanto frío. Soy tan pequeña, hay algo enorme que me rodea, y que me engulle, y no puedo moverme, ni siquiera parpadear. La cabeza pesa, pesan las manos, antes tan livianas. Ojalá pudiera despertar. Vagamente comprendo que en un momento inmensamente lejano, incomprensiblemente cercano, elegí dormir. Intento recordar las palabras esenciales, las que alejarían las sombras, las que me devolverían al mundo. Socorro. No quise hacerlo. Ayuda. Tengo frío. Tengo miedo. Mamá, mamá, mamá...<sup>1361</sup>

Una vez muerta, ella sigue consciente, “viva”, pero Chris no la ve. Balder vuelve a por ella y comienzan entonces el tiempo y la angustia eternos:

Siento miedo, una aguja fría recorriendo mi columna vertebral, un recuerdo perpetuo de la culpa. Sé qué penas me causó mientras estuvimos vivos, mientras al menos uno de los dos permaneció vivo. No quiero imaginar de qué torturas es capaz ahora que los dos compartimos oscuridad y frío, ahora que los dos estamos definitivamente muertos, definitivamente vivos<sup>1362</sup>.

---

camomila, se buscó novias de pelo negro, como era la esposa de Balder, y cuando le llegó la hora, la angustia, se ahorcó sobre el arco roto del violoncello y un centenar de velas que ahumaron las paredes y las suelas de su calzado” (*ibid.*, p. 43).

<sup>1358</sup> Iván en *Los hermanos Karamazov* afirma que “el secreto de la existencia humana consiste en tener un motivo para vivir. Si el hombre no se explica claramente por qué debe vivir se destruirá a sí mismo antes que continuar una vida inexplicable” (DOSTOIEVSKI, Fiodor. *Los hermanos Karamazov*, *op. cit.*, p. 118).

<sup>1359</sup> “Siempre, desde que era niña, pedía como regalo un objeto de cristal. Eran tan frágiles, tan peligrosos; debían protegerlos con ropa o traerlos en la mano, y yo creía que de ese modo la preocupación por mantener intacto el regalo me mantendría presente” (FREIRE, Espido. *Diabulus in musica*, *op. cit.*, p. 24). Pero “según aumentaban las piezas de cristal en la vitrina de la habitación mi pena pesaba más y más” (*ibid.*, p. 108). Al final “frente a las cuatro columnas sin techo de la cama se alienaban mis regalos de cristal, prismas, y copas, y jarrones. Las arrojé al suelo [...]. Era tan bello verlas caer” (*ibid.*, p. 179). A continuación se suicida.

<sup>1360</sup> Recordamos que “el educado por la posibilidad no está expuesto, sin duda, al peligro a que sucumben los educados por la finitud [...]; pero a una caída sí que está propenso: a la del suicidio. Si al comienzo de su educación entiende mal la angustia, de tal forma que ésta no le conduce a la fe, sino que le aparta de ella, está perdido” (KIERKEGAARD, Sören. *El concepto de la angustia*, *op. cit.*, pp. 155-156).

<sup>1361</sup> FREIRE, Espido. *Diabulus in musica*, *op. cit.*, p. 182. *Cursivas nuestras*. Nótese la ausencia de referencias familiares en la novela salvo ésta y una breve alusión anterior a la madre que a su vez hace referencia a sus hermanos (*ibid.*, p. 120).

<sup>1362</sup> *Ibid.*, p. 186. Éste es el cierre de la novela si bien no el desenlace, ahora que Balder y ella comparten “oscuridad y frío” eternos y las tramas, en lugar de cerrarse, se expanden (véase KUNZ, Marco. *El final de la*

En cierto modo se libra de la “muerte infinita” pero para sumirse en una peligrosa existencia eterna pues, como vimos, “el tormento de la desesperación consiste exactamente en no poder morirse [...]. Así, estar *mortalmente enfermo* equivale a no poder morirse, ya que la desesperación es la total ausencia de esperanzas, sin que le quede a uno ni siquiera la última esperanza, la esperanza de morir”<sup>1363</sup>. Acaso debido a esto y a que el suicidio materializa la carencia de conciencia del yo, del espíritu<sup>1364</sup>, los suicidas espidianos están condenados a vagar eternamente en una búsqueda imposible de su espíritu perdido<sup>1365</sup>.

Cuan Ofelia, la protagonista elige la muerte acuática<sup>1366</sup> tras, como los estoicos, cortarse

---

*novela..., op. cit.*)

<sup>1363</sup> KIERKEGAARD, Sören. *La enfermedad mortal*, *op. cit.*, p. 43. Cursivas en el original.

<sup>1364</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>1365</sup> Ya dijimos que “nosotros, los suicidas, los malditos, los que se mataron en un coche sin tiempo a reflexionar sobre la muerte, los niños perdidos, las madres que los dejaron marchar, habitamos en nuestro espacio y nuestro tiempo propio, las casas vacías, las calles oscuras, los parques con voces extrañas, los desvanes con baúles misteriosos y pasos audibles” (FREIRE, Espido. *Diabulus in musica*, *op. cit.*, p. 186). Sin embargo, “mucho más intensa será la desesperación del que se suicida teniendo conciencia de que el suicidio es la desesperación [...] que la del que se quita la vida sin tener una idea verdadera de que el suicidio es una desesperación” (KIERKEGAARD, Sören. *La enfermedad mortal*, *op. cit.*, p. 83). En la novela no resulta claro si la protagonista busca el descanso eterno o si, por el contrario, es consciente antes del suicidio de que la muerte no es el fin sino la continuación angustiada de la existencia. Como ya planteamos, la observación de Karen sobre este asunto sí indica un cierto consuelo en la muerte: “A veces pienso que si vivimos tanto, y tan miserablemente, es porque así la muerte se nos hace deseable” (FREIRE, Espido. *Diabulus in musica*, *op. cit.*, p. 139).

<sup>1366</sup> Como nuestra protagonista, Ofelia se suicida cuando pierde todo referente masculino: “Ofelia deja de tener novio y padre, y su hermano se halla ausente. Por lo tanto Ofelia ya no es hija, ni novia, ni hermana. No es nada. Entonces ocurre su desaparición, una lenta desintegración de su mente (la locura) y luego la desaparición de su cuerpo (el suicidio). Se desintegra porque desaparecen las figuras masculinas de las que depende su razón de existir” (RODRÍGUEZ NAVARRO, María Victoria. “Dos etapas en el último viaje de la triste Ofelia: Millais y Rimbaud”. *Littérature, langages et arts: rencontres et création*. Eds. Dominique Bonnet, María José Chaves García *et al.* Huelva: Universidad de Huelva, 2007, p. 2). El “horreur sacré du visionnaire” es precisamente lo que mata a Ofelia: “ha captado, cual acusmático avezado, el canto universal, el mensaje de la naturaleza, pero era tan frágil que no ha podido resistirlo” (*ibid.*, p. 9). Nuestra protagonista recibe su propia revelación. Comprende tarde que nadie merece ser tomado como espejo en quien mirarse pues todos son reflejos de reflejos. En cuanto a la muerte acuática, Bachelard señala que el agua es un “élément plus féminin et plus uniforme que le feu [...]”. *L'eau est aussi un type de destin, non plus seulement le vain destin des images fuyantes, le vain destin d'un rêve qui ne s'achève pas, mais un destin essentiel qui métamorphose sans cesse la substance de l'être [...]. L'eau est vraiment l'élément transitoire*” (BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves*, *op. cit.*, p. 7. Cursivas en el original). Establece un triángulo entre agua, destino y muerte al que podríamos añadir la angustia, el *vertige*, la *peine*: “L'être voué à l'eau est un être en vertige. Il meurt à chaque minute, sans cesse quelque chose de sa substance s'écroule. La mort quotidienne n'est pas celle du feu qui perce le ciel de ses flèches; la mort quotidienne est la mort de l'eau. L'eau coule toujours, l'eau tombe toujours, elle finit toujours en sa mort horizontale. [...] la peine de l'eau est infinie” (*ibid.*, p. 9). El destino inherente al agua es por tanto un destino trágico. El fuego, más asociado al mal, pierde fuerza en favor del agua, aparentemente inofensiva, pero que arrastra poco a poco al fin, como vemos en *Diabulus in musica*. De este modo, la falsa apariencia del agua se relaciona con la constante espidiana de las apariencias engañosas vinculadas a lo trágico. Bachelard se centra en las aguas dulces, no tanto en el agua de mar, pues “ce n'est pas l'infini que je trouve dans les eaux, c'est la profondeur” (*ibid.*, p. 11). En el caso del suicidio, Bachelard también hace importantes aportaciones: “Le suicide, en littérature, se prépare au contraire comme un long destin intime. C'est littérairement, la mort la plus préparée, la plus apprêtée, la plus totale. Pour un peu, le romancier voudrait que l'Univers entier participât au suicide de son héros” (*ibid.*, p. 110). Es decir, frente al asesinato, el suicidio se convierte en la forma de muerte ideal, marcada por un destino ineluctable: la muerte. Así se aprecia en *Diabulus in musica*, pues sabemos que está muerta desde las primeras páginas pero no cómo muere. Toda la novela es una preparación a la escena de

las venas: “La sangre que brotó de mis muñecas flotó sobre el agua tibia de la bañera, y luego, con la misma lentitud, como si fuera una medusa abriéndose camino en las cercanías de la costa, como la tinta pesada y bermeja de un calamar, dejó su trazo bajo los grifos. Quise cantar”<sup>1367</sup>. Recuerda entonces el *Requiem* de Fauré en el aula Paulo VI del Vaticano<sup>1368</sup>, también *Aitormena* (“Confesión”) que Mikel tocaba al celo mientras ella cantaba<sup>1369</sup>. Asimismo, vuelve a su boca el libreto del aria final de *L'incoronazione di Poppea* “Pur ti miro, pur ti godò”<sup>1370</sup> pero, como en *Aitormena*, “los buenos tiempos no son para siempre”, y ahora sólo le queda soledad y sufrimiento eternos.

A diferencia de Natalia, que termina imponiendo su particular visión del mundo frente a los códigos preestablecidos, la protagonista de *Diabulus in musica* no soporta el mundo que se le ofrece y cae en otro, en realidad el mismo, pero pérfidamente eterno.

---

la muerte acuática final. Es, como dice Bachelard, una muerte preparada como un largo destino (toda su vida). Además, Bachelard asocia el agua con la mujer: “l'eau qui est la patrie des nymphes vivantes est aussi la patrie des nymphes mortes. Elle est la vraie matière de la mort bien féminine” (*ibid.*, p. 111). El ejemplo por antonomasia de la preparación al suicidio y la vinculación del agua con lo femenino lo tenemos de nuevo en *Hamlet* y el personaje de Ofelia. Ya desde su primer encuentro Hamlet, al saludarla, remite al agua: “¡La hermosa Ofelia!... Ninfa, acuérdate de mis pecados en tus oraciones” (SHAKESPEARE, William. *Dramas. Comedias, op. cit.*, p. 61). El tiempo que transcurre desde entonces no es más que una vana espera. También la protagonista de *Diabulus in musica* queda marcada por Balder y su muerte. Su pacto mefistofélico consiste en que él la llevará hasta Christopher, pero después morirá y será suya por la eternidad. El suicidio no se muestra en Shakespeare explícitamente pero, como nuestra protagonista, “qui joue avec le feu se brûle, veut se brûler, veut brûler les autres. Qui joue avec l'eau perfide se noie, veut se noyer” (BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves, op. cit.*, p. 112). Ofelia no pertenece a este mundo, su naturaleza no ha despegado del elemento primigenio, el agua, y a él vuelve. Para Bachelard, Ofelia representa el símbolo del suicidio femenino: “Elle est vraiment une créature née pour mourir dans l'eau, elle y retrouve, comme dit Shakespeare, son propre élément” (*ibid.* Cursivas en el original). Y es que el agua es “l'élément mélancolique par excellence” (*ibid.*, p. 123) o, en palabras de Huysmans, l'“élément mélancolisant” (cit. en *ibid.*, p. 123. Cursivas en el original). En definitiva, “l'eau est la matière du désespoir” (*ibid.*, p. 125. Cursivas en el original).

<sup>1367</sup> FREIRE, Espido. *Diabulus in musica, op. cit.*, pp. 180-181.

<sup>1368</sup> *Ibid.*, p. 66 y 181.

<sup>1369</sup> “Los buenos tiempos no son para siempre. Al fin y al cabo, no somos más que simples seres humanos. Sí, te juro que nunca te he mentado, te aseguro que nunca podré olvidarte, te confieso que has sido lo mejor de mi vida, pero ahora, cariño, liberémonos cuanto antes” (*ibid.*, 84-85 y 181. Cursivas en el original). La letra es sin duda esclarecedora respecto a sus vidas y destinos.

<sup>1370</sup> *Ibid.*, p. 181. Claudio Monteverdi (1567-1643) compuso uno de los dúos de amor y deseo más hermosos de la historia en 1642, meses antes de morir: “Ya te miro/ Ya te gozo/ Ya te estrecho/ Ya te enredo/ Ya no peno/ Ya no muero/ Oh mi vida, oh mi tesoro/ Yo soy tuya.../ Tuyo soy...” Quién diría que antes Nerón, instigado por Popea, ha matado a su madre, Agripinila, a su maestro, Séneca, a su primera mujer, Octavia, y a todos sus adversarios. Al final, según Tácito, Nerón le dio un puntapié a Popea estando embarazada y la mató. Arrepentido, se enamoró de un esclavo al que vio cierto parecido con su difunta mujer, lo castró y le obligó a vestirse como mujer, de manera que pudo mantener su particular historia de amor. En *Diabulus in musica* las apariencias también son engañosas, y el dúo de amor esconde el pacto mefistofélico entre Mikel/Balder y la protagonista, entregada incondicionalmente a él por la eternidad.

\* \* \* \*

Las apariencias, como los sentidos, son engañosos. A veces los instrumentos de placer lo son también de sufrimiento, angustia y mal. Nos deleitamos en la música pero obviamos –como casi siempre– el largo y doloroso camino que esconde el resultado final (años de aprendizaje, perfeccionamiento, sacrificio y obsesión). Pese a los laúdes, arpas, violas, chirimías y tambores, “el infierno musical” no habita más allá de la muerte, está aquí y ahora, y atraviesa sin piedad nuestros oídos con un cuchillo afilado.

En *Diabulus in musica* se confirma, como en *Doctor Faustus*, que “la música es la ambigüedad erigida en sistema”, pues es la séptima nota, la que ocupa el lugar divino, por donde el *diabulus* (acaso el *daemon meridianus*) se desliza y rompe un orden ficticio (como el sistema de temperamento igual) que nunca existió. Como en la tragedia, como en la vida, los contrarios se unen en una misteriosa armonía.



## 5. EL POETA DEBE MORIR: FANTASÍA, ANGUSTIA Y VIOLENCIA EN *NOS ESPERA LA NOCHE*

### 5.1. Gyomaendrod, de nuevo una ciudad-personaje:

Como *Donde siempre es octubre*, *Nos espera la noche*, la segunda y por el momento última novela publicada de la “Trilogía de las ciudades”, nos transporta de nuevo a un “orfeón” de voces –cuarenta y nueve– entretejidas en un peculiar espacio, esta vez más rural, en torno a Gyomaendrod y sus alrededores. Tras la incursión de *Diabulus in musica* en espacios y tiempos concretos (que retomará en *Soria Moria* y *La flor del norte*) aquí Espido Freire vuelve a desplegar dentro de un tiempo mítico su particular geografía: el Monte del Gato, Grandale, Oilea, Astoregar<sup>1371</sup> o Desrein, la capital en *Melocotones helados*. Gyomaendrod y sus habitantes forman un cuerpo único, personaje principal de tramas insinuadas que, en la mayoría de los casos, no llegan a desarrollarse con profundidad<sup>1372</sup>, como tampoco se desarrolla el sustrato histórico-social de la ciudad. Los espacios y los personajes son, como dijimos, el marco referencial de atmósferas misteriosas y decadentes, el *effet de réel* que vivifica y estetiza la realidad trascendida en la literatura por medio de la *illusion référentielle*.

En Gyomaendrod cada familia constituye un “clan entrelazado como las agujas de un abeto”<sup>1373</sup> con dimensiones cuasi antropomórficas<sup>1374</sup>, de modo que se acusa una fuerte endogamia y hermetismo, acentuado por los pocos clanes familiares de renombre en Gyomaendrod. Por eso, en palabras de Duarte Juvara, “aquí somos todos familia, de lejos o de cerca, y tendemos a la sangre, y los hijos atan y enredan el ovillo”<sup>1375</sup>. Esto les lleva a trazar, como veremos, intrincados planes matrimoniales para perpetuarse en el poder. Son cinco

<sup>1371</sup> Nótese la influencia mitológica en el nombre de esta ciudad, capital de la provincia de Gyomaendrod. Astoregard nos recuerda a Asgard, morada de los dioses en la mitología nórdica.

<sup>1372</sup> A propósito de las novelas de Espido Freire, Juan Senís habla de “indefinición argumental” especialmente en el caso de *Donde siempre es octubre* y *Nos espera la noche*, “pues más preocupada parece su autora en captar y dibujar el alma del lugar, con sus reglas y las relaciones entre sus habitantes, que en dibujar el alma de estos últimos, los cuales al fin y a la postre quedan un poco difuminados, quizás porque, como ocurre en esos cuentos infantiles y en esa épica que la autora dice amar tanto, quedan definidos y actúan en función de un solo conflicto” (SENÍS FERNÁNDEZ, Juan. *Mujeres escritoras y mitos artísticos...*, *op. cit.*, p. 302). Esto es así tal vez por influencia del cuento maravilloso puesto que en él, como ya explicamos, “la única pregunta importante es saber *qué* hacen los personajes; *quién* hace algo y cómo lo hace son preguntas que sólo se plantean accesoriamente” (PROPP, Vladimir. *Morfología del cuento*, *op. cit.*, p. 32. *Cursivas en el original*).

<sup>1373</sup> FREIRE, Espido. *Nos espera la noche*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>1374</sup> “Par une sorte d’anthropomorphisme consistant à attribuer à un groupe les propriétés d’un individu, on conçoit la famille comme une réalité transcendante à ses membres, un personnage transpersonnel doté d’une vie et d’un esprit communs et d’une vision particulière du monde” (BOURDIEU, Pierre. “À propos de la famille comme catégorie réalisée”, *op. cit.*, p. 32).

<sup>1375</sup> FREIRE, Espido. *Nos espera la noche*, *op. cit.*, p. 98.

familias las que se lo disputan: los Pozbipieta, los Mercian, los Iaunua, los Sverker y los Dianordia. Pero prevalece uno de los clanes, los Pozbipieta, y más concretamente su primogénito, Bilawal. Frente a ellos se sitúan los Ralco, como los Taronjí en *Primera memoria*, marcados por la maldad, la violencia y el salvajismo. Sin embargo, como no podía ser de otro modo, en la narrativa espidiana los dobles contrapuestos se unen en armonía, pues “animales y humanos, ángeles y demonios, somos todos huéspedes de un universo marchito”<sup>1376</sup>. Todos ellos están aferrados inexorablemente, como los habitantes de Oilea, a la tierra. Así lo expone la curandera Sibila Castabule:

Mira –dijo Sibila, apretando un terrón de tierra–, esto eres tú, Perlita, y soy yo, y esto es Vincavec. Los ángeles van al cielo y los peces al mar, pero los hombres y las mujeres están cosidos a la tierra, porque lo único que sabemos es que un día surgimos entre la sangre y que hemos de acabar en la tierra. Lo que quede antes o después, el cielo y los ríos, eso es cosa de ángeles y de doctores. Pero lo que yo sé es que mientras viva no habrá un hombre de Gyomaendrod muerto lejos de la tierra<sup>1377</sup>.

Esta idea remite a la plateada por Noah Seathl en el paratexto, y que podríamos relacionar con el movimiento contradictorio kierkagaardiano que supone la unión del individuo con el todo:

Esto sabemos: la tierra no pertenece al hombre: el hombre pertenece a la tierra. Esto sabemos. Todo va enlazado, como la sangre que une a una familia. Todo va enlazado. Todo lo que le ocurra a la tierra le ocurrirá a los hijos de la tierra. Después de todo, quizás seamos hermanos. Ya veremos<sup>1378</sup>.

Cobra así sentido el “ser el hombre un individuo y, como tal, a la vez él mismo y la especie entera, de tal suerte que la especie entera participa en el individuo y el individuo en la

---

<sup>1376</sup> *Ibid.*, p. 32. Son palabras de Reason Sverker. Destacamos la contraposición entre Bilawal/Robin, Sverker/Lautaro, Iria/Dandel, el saludador/Camila, pater Merade/pater Deagad y Adam Dianordia/Adriana Dianordia. Algunas de estas contraposiciones las desarrollaremos más adelante.

<sup>1377</sup> *Ibid.*, p. 74. La propia autora señala que “la necesidad de vincularse con la tierra, con un trocito de naturaleza, continúa ahí, bajo las capas de hormigón y aridez” (FREIRE, Espido. *Para vos nací...*, *op. cit.*, p. 299). Por otro lado, el personaje del bandido Vincavec así como la alusión a la revuelta en la fábrica de chapados de Oilea en la que participa (FREIRE, Espido. *Nos espera la noche*, *op. cit.*, p. 83) son las únicas referencias directas a *Donde siempre es octubre*.

<sup>1378</sup> *Ibid.*, p. 9. Se trata de la llamada *Respuesta del Jefe Seattle* de 1854 a la propuesta del presidente Franklin Pierce para crear una reserva india y acabar con los enfrentamientos entre indios y blancos, aunque eso supondría el despojo de las tierras indias, tal y como se confirmó con el tratado de Point Elliot de 1855. Escrito dos años antes de morir, supone un hermoso alegato a favor de la tierra y la armonía de los seres que en ella viven. Algunos lo han considerado como el primer manifiesto en defensa del medio ambiente y la naturaleza.

especie entera”<sup>1379</sup>. Como Ricardo Jordán en *La barca sin pescador* “he necesitado llegar hasta aquí para aprender que esta lección era tan simple: que en la vida de un hombre está la vida de todos los hombres”<sup>1380</sup>. No en vano, para Espido Freire “formamos parte de una colmena, y nuestra responsabilidad no radica únicamente en nuestra supervivencia, sino en la protección común”<sup>1381</sup>. Pero ya explicamos, siguiendo a Hobbes, que el hombre busca sin descanso el poder a costa de los demás, aunque para ello deba hacer uso de la violencia, tal y como se analizará en el caso concreto de *Nos espera la noche*. Tal vez por eso el destino individual está unido trágicamente al colectivo, en el *dasein* o “ser en el mundo” heideggeriano<sup>1382</sup>. Sin embargo, a diferencia de Heidegger, nosotros apostamos, como Kierkegaard o Unamuno, por una antología de la contingencia, del sujeto de carne y hueso. Así pues, en palabras de Mauro Armiño, “el hombre ha de ser individualizado desde la subjetividad propia, identificado con uno mismo, sentido como una parte de sí”<sup>1383</sup>. Desde este punto de vista, tanto la historia “ficcionalizada” como la ficción “historizada” debería contar con el individuo y su naturaleza contingente: “La historia no debería estudiarse exclusivamente como una evolución de variables empíricas (política, economía, sociedad), sino contando también con los sentimientos, vivencias, actitudes”<sup>1384</sup> porque cada individuo, como su historia particular, cuentan: “La reflexión histórica tiene que comenzar y acabar por el hombre, por la mujer, cada hombre, cada mujer; el hombre y la mujer como seres concretos, no la entelequia humana”<sup>1385</sup>. No obstante, en *Nos espera la noche* veremos cómo también la gota maligna individual –Bilawal, Sverker– se puede reproducir hasta destruir el todo: “dans l'eau ainsi maléficiée, un signe suffit: ce qui est mauvais sous un aspect, dans un de ses caractères, devient mauvais dans son ensemble. Le mal

<sup>1379</sup> KIERKEGAARD, Sören. *El concepto de la angustia*, op. cit., p. 30.

<sup>1380</sup> CASONA, Alejandro. *La barca sin pescador. Siete gritos en el mar*. 1945. 1952. Ed. Mauro Armiño. Madrid: Edaf, 1991, p. 14.

<sup>1381</sup> FREIRE, Espido. *Los malos del cuento*, op. cit., p. 200.

<sup>1382</sup> Así lo explica Heidegger: “Pero si el *ser ahí* que es en forma de *destino individual* existe, en cuanto *ser en el mundo*, esencialmente en el *ser con* otros, es su *gestarse* histórico un *gestarse con* y constituido como *destino colectivo*. Con esta expresión asignamos el *gestarse* histórico de la comunidad (*Gemeinschaft*), del pueblo (*Volk*). El *destino colectivo* no es un conjunto de *destinos individuales*, como tampoco puede concebirse el *ser uno con otro* como un venir a estar juntos varios sujetos. En el *ser uno con otro* en el mismo mundo y en el *estado de resuelto* para determinadas posibilidades son ya trazados por anticipado los *destinos individuales*. En la coparticipación y en la lucha es donde queda en franquía el poder del *destino colectivo*. El *destino colectivo*, en forma de *destino individual* del *ser ahí*, en y con su generación, es lo que constituye el pleno y propio *gestarse* histórico del *ser ahí*” (HEIDEGGER, Martin. *Ser y Tiempo*, op. cit., p. 415. Cursivas en el original).

<sup>1383</sup> CASONA, Alejandro. *La barca sin pescador. Siete gritos en el mar*, op. cit., pp. 13-14.

<sup>1384</sup> BEL, María Antonia. *La historia de las mujeres desde los textos*. Barcelona: Ariel, 2000, p. 10.

<sup>1385</sup> *Ibid.*, pp. 11-12. A este respecto Ortega y Gasset sostuvo en *El hombre y la gente* que “No hay un *alma colectiva*. La sociedad, la colectividad, es la gran desalmada –ya que no es lo humano naturalizado, mecanizado y como mineralizado” (ORTEGA Y GASSET, José. *Obras completas*. Vol. VII. Madrid: Revista de Occidente. 1961, p. 77. Cursivas en el original). Y sigue: “la colectividad es, sí, algo humano; pero es lo humano sin el hombre, lo humano sin espíritu, lo humano sin alma, lo humano deshumanizado” (*ibid.*, 199). Es lo que denomina también como “ensimismamiento”, es decir, el aceptar lo que se dice, la doxa, que piensa por nosotros frente al esfuerzo de pensar contra la opinión generalizada de la “colectividad”.



passé de la qualité a la substance”<sup>1386</sup>. Reason Sverker construye con delicadeza y amor jaulas asesinas organizadas “en torno a un solo eje, de tal modo que si se quitaba la pieza maestra, todas las demás se derrumbaban”<sup>1387</sup>. Así también Gyomaendrod, unidas armónicamente sus piezas en una urna claustrofóbica, caerá, como Oilea, ante los resortes individuales de unos sujetos movidos por el mal.

Como el *diabulus in musica* nos enseña, el abismo de la finitud está siempre en nuestra puerta, aunque la cerremos con mil candados. Podemos aceptarla o, como la protagonista espadiana, desesperar por la eternidad. Pero esta aceptación supone también romper con la oposición de la ilustración de naturaleza/razón<sup>1388</sup> en favor de la ambigüedad angustiosa que, como en este caso, toca lo fantástico.

## **5.2. Entre novela épica y cuento de hadas. La ambigüedad angustiosa en lo fantástico:**

Espido Freire dibujó en *Irlanda* un mapa boscoso y misterioso donde la naturaleza interactuaba en los rituales de vida y muerte, en *Donde siempre es octubre* desarrolló un espacio angustioso de voces narrativas en contrapunto sin fin, en *Melotocones helados* nos enseñó el poder de las historias no contadas, del olvido y de la muerte, y en *Diabulus musica* se valió de la interdiscursividad musical para adentrarnos en el mal, en la angustia. Pues bien, en *Nos espera la noche* retoma todos estos elementos en una inquietante atmósfera entre lo épico y el cuento de hadas, con las características de indefinición espacio-temporal del cuento maravilloso ya abordadas a través de Vladimir Propp. La “historicisation de la fiction” y la “fictionalisation de l’histoire” se dan cita en el espadiano universo de resortes imposibles<sup>1389</sup>. Retoma aquí

<sup>1386</sup> BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves*, op. cit., p. 189.

<sup>1387</sup> FREIRE, Espido. *Nos espera la noche*, op. cit., p. 25. Como señala con gran tino Joaquín Arnaíz, “ya en las primeras páginas puede ver el lector que, como suele suceder en los textos de Freire donde siempre hay un *diabulus in musica* a la espera, aparecen los primeros signos de la desgracia que acabará cerrando la novela: llega a sus corrales para domar a los caballos salvajes un saludador acompañado de una adorable niña que tiene el poder de entender a los caballos y la capacidad de la visión profética. Pero el tendero Reason, un factor del mal, como un Loki que traerá al final del Walhalla de Gyomaendrod [...] y que hace jaulas, causará la muerte de la niña, que cuidaba en su mano a un simbólico grillo. A partir de ese acontecimiento, empezarán a desarrollarse pasiones sentimentales, imaginadas violaciones, asesinatos en los caminos, y un recorrido hacia la oscuridad y la noche, esa hermana de la muerte que nos espera siempre cruzando la selva de la vida” (ARNAÍZ, Joaquín. “La niña que susurraba a los caballos”, *La Razón*, 24-10-2003, p. 45).

<sup>1388</sup> BEL, María Antonia. *La historia de las mujeres desde los textos*, op. cit., p. 16.

<sup>1389</sup> La autora confiesa: “Nunca me contaron cuentos de hadas: mi abuela me hablaba de hechos históricos, algunos de ellos épicos, historias de antes de la guerra, la epidemia de la gripe del 18, y los peligros de los lobos. Fui yo, a través de las lecturas, la que aprendí tradiciones, la que intentaba insuflar un poco de fantasía en un entorno tan real, tan dominado por la muerte (murieron ocho de mis familiares en cinco años, y cuatro más los dos siguientes), por la madurez obligada, por la responsabilidad que contraía con mi familia y con mi soledad.

también la tradición épica iniciada en *Aland la blanca* y, salvando las distancias, explora como Miquel Palol en *Igur Nebli* (1994) los mecanismos ocultos del poder y la pasión a través de un “poema épico postmoderno”<sup>1390</sup>. Recuerda también a *Olvidado Rey Gudú* de su querida Ana María Matute, aunque aquí “el espacio mítico está contado sin alterar sustancialmente una realidad física encontrable en una Europa rural del XVIII (desde los soldados dragones a la oligarquía rural), quizá con algunos toques de las Eddas islandesas”<sup>1391</sup>. La propia Espido Freire ha resaltado en numerosas ocasiones el gran interés que siempre sintió por el *Cantar de los nibelungos* y el poema *Beowulf*<sup>1392</sup>, que se refleja en las luchas por el poder y los personajes femeninos empleados como moneda de cambio, presentes de modo evidente en su poemario épico *Aland la blanca*<sup>1393</sup> y, como un destello, en *La última batalla de Vincavec el bandido*. Además de las teorías ya expuestas en torno a un cierto sentido alegórico y ominoso que en realidad no es tal cosa, *Nos espera la noche* es un canto a la fantasía entendida como imaginación desbordante de otros mundos que, como el cuadro de Loredana Esse, reproducen estetizados el nuestro, y es que “la novela española tiene una revolución pendiente: incluir elementos de fantasía [...]. Parece que la literatura fantástica es un pecado que se tiene que purgar a base de costumbrismo y realismo. La narrativa fabuladora sólo se permite en la literatura infantil”<sup>1394</sup>. Pero la fantasía es también duda –“le fantastique, c'est l'hésitation”<sup>1395</sup>–. Duda entre las apariencias, la supuesta realidad e irrealidad pues, acaso como decía Nerval “quoi qu'il en soit, je crois que l'imagination humaine n'a rien inventé qui ne soit vrai, dans ce monde ou dans les autres”<sup>1396</sup>. La *mise en abyme* es el recurso técnico que le permite fabular y aglutinar múltiples historias y leyendas (véanse las ya estudiadas leyendas de la joven Oleander,

---

No fui una niña infeliz, pero se debió a una labor consciente y exhaustiva por mi parte de crear un mundo propio y encontrar un poco de equilibrio” (FREIRE, Espido. “Del bien y del mal...”, *op. cit.*, p. 253). Muchas de las historias que se narran, como reconoce en el paratexto inicial (FREIRE, Espido. *Nos espera la noche*, *op. cit.*, p. 7) fueron contadas a la escritora por su abuela: “Mi abuela murió antes de que yo publicara libro alguno. Tenía una peculiaridad: al contar, no le importaba apartarse de la verdad siempre que ello redundara en beneficio de la historia. Mi abuelo era más preciso y riguroso, de forma que gracias a los dos pude comparar la verdad histórica y la novelada” (PANIAGUA, Antonio. “Espido Freire publica *Nos espera la noche*, una novela que evoca los cuentos de hadas”, *op. cit.*).

<sup>1390</sup> GARCÍA GALIANO, Ángel. *El fin de la sospecha...*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>1391</sup> ARNAÍZ, Joaquín. “La niña que susurraba a los caballos”, *op. cit.*, p. 45. De nuevo coincidimos con este autor al considerar que Espido Freire “ha apostado siempre, rigurosamente, por asomarse al mercurio de los espejos, por indagar sobre los laberintos psíquicos paralelos a una realidad metafórica. En muchos casos, con tres características esenciales: la creación de un espacio mítico (quizá más épico que mítico) pero dotado con objetos contemporáneos; una dimensión simbólica y lírica, y la presencia de unas voces de mujeres que dan cierta característica lunar (en cuanto mirada esencialmente especular; de hecho suele mantener planteamientos laberínticos muy cercanos a la sensibilidad femenina) a sus obras. Y que en el caso de *Nos espera la noche* se cumplen perfectamente” (*ibid.* Cursivas en el original).

<sup>1392</sup> FREIRE, Espido. “El cuento”, *op. cit.*

<sup>1393</sup> La propia autora reconoce que “soy una buena narradora y tengo recursos para enganchar, pero escribo una poesía un poco tramposa, es poesía épica” (FREIRE, Espido. “Entrevista a Espido Freire”, *op. cit.*).

<sup>1394</sup> FREIRE, Espido. “Entrevista a Espido Freire”, *op. cit.*

<sup>1395</sup> TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*, *op. cit.*, p. 29.

<sup>1396</sup> Cit. en *ibid.*, p. 44.

muerta cuan Ofelia, la “Cacería salvaje”, las fantasías de la ciega Emelot y Ultrice o la perturbada Adriana Dianordia y su peligroso jardín), así como voces narrativas (alternando el narrador extradiegético y heterodiegético con el narrador intradiegético/extradiegético y homodiegético), pero también introducir la duda sobre el tiempo y el espacio hasta rozar la ansiada simultaneidad que apreciamos en el personaje de Sibila, la profetisa que, como Tiresias, confunde y fusiona pasado, presente y futuro. Vive en el *momento* y el *desgarro* kierkegaardianos. A ella vuelven los ecos del bandido Vincavec:

Sibila recordó ese momento en el monte. Sintió oscurecer y cerró los ojos. Estaba cansada, y no distinguía si había vivido todo aquello ya, o si faltaba aún por llegar. Sólo sentía presagios de muerte y tragedia, y deseó con todas sus fuerzas haberse vuelto loca o no vivir nada ya, no ver ya nada. La habían encerrado en una cáscara hueca, y le era imposible distinguir si Lautaro Pozbipieta estuvo vestido de ángel hace meses ya, o si era dentro de cuatro días cuando le vería con alas<sup>1397</sup>.

Evoca así la muerte de Lautaro, que más adelante tendrá “alas” pues será al fin un ángel muerto, de modo que “poco a poco el pasado se confundió con el futuro”<sup>1398</sup>. A ella vuelve también la historia del suicida Duarte. Pero las historias diseminadas a lo largo de la novela, del mismo modo que eran ordenadas a través de noticias del periódico al final de *Donde siempre es octubre*, aquí lo serán por medio del cuaderno de notas de Adam Dianordia, el científico soñador que escribe todo cuanto observa<sup>1399</sup> y que Bilwal, el nuevo símbolo del poder, lee.

La ambigüedad de la fantasía tiene implicaciones también morales. El bien y el mal se pierden en un todo (nada) angustioso e incomprensible: “Es un mundo curioso éste –murmuró Bilawal– un mundo curioso. Pero ¿qué haremos? No tiene arreglo”<sup>1400</sup>. Tal vez el mejor ejemplo lo encontramos en la figura del joven padre Deagad. Recuerda Deagad que, siendo seminarista, tuvo un conflicto con un compañero por su traducción de unos versículos del Génesis “con sus frases magníficas y tonantes, y su Dios lejano como los ídolos antiguos”<sup>1401</sup>. Así pues, Deagad tradujo: “*Y tomando Jacob la tierra, la elevó como un altar, y exclamó ¡Qué venerado es este lugar!*”<sup>1402</sup>. Pero su compañero inició así la traducción: “*Despertó Jacob de su sueño, y se dijo ¡Qué terrible es este lugar! Es la casa de Dios y la puerta de los cielos*”<sup>1403</sup>. El enfado de

<sup>1397</sup> FREIRE, Espido. *Nos espera la noche*, op. cit., p. 77.

<sup>1398</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>1399</sup> *Ibid.*, pp. 223-238. Desarrolla, entre otros, un experimento infructuoso a partir de una rata.

<sup>1400</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>1401</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>1402</sup> *Ibid.*, p. 175. Cursivas en el original.

<sup>1403</sup> *Ibid.*, p. 176. Cursivas en el original.

Deagad es injustificado, puesto que el texto bíblico original en una de sus versiones más extendidas en castellano por Casiodoro de Reina dice lo siguiente:

Y despertó Jacob de su sueño, y dijo: Ciertamente Jehová está en este lugar, y yo no lo sabía. Y tuvo miedo, y dijo: ¡Cuán terrible es este lugar! No es otra cosa que casa de Dios y puerta del cielo. Y se levantó Jacob de mañana, y tomó la piedra que había puesto de cabecera, y la alzó por señal, y derramó aceite encima de ella<sup>1404</sup>.

En este sueño Jehová se presenta en casa de Jacob y le ofrece a él y a su descendencia la tierra sobre la que duerme:

Yo soy Jehová, el Dios de Abraham tu padre, y el Dios de Isaac; la tierra en que estás acostado te la daré a ti y a tu descendencia. Será tu descendencia como el polvo de la tierra, y te extenderás al occidente, al oriente, al norte y al sur; y todas las familias de la tierra serán benditas en ti y en tu simiente<sup>1405</sup>.

Pero después despierta y, tras la gran promesa, surge lo “terrible”, la angustia en sentido kierkegaardiano, entendida como un abismo ante la posibilidad de la posibilidad o el “vértigo de la libertad”. La promesa divina del infinito le hace consciente de su pequeñez, de su irreparable contingencia. Es la ambigüedad erigida en sistema: “Yo formo la luz y yo creo las tinieblas, yo hago la felicidad y creo la desgracia”<sup>1406</sup>. Se manifiesta así la unidad entre las partes defendida por Schelling<sup>1407</sup> y que incluso aparece en *Nos espera la noche* a nivel iconográfico, pues de nuevo recuerda Deagad que las puertas del seminario “estaban flanqueadas por las cabezas de dos monjes talladas en piedra en el dintel. La de la derecha era flaca y sañuda, la de la izquierda carillena y con los ojos depravados”<sup>1408</sup>. Su prédica ideal parte de la esperanza: “*Como delfines en el fondo del océano vagamos por el mundo incentivados por la esperanza...*”<sup>1409</sup>, pero como veremos al final de este capítulo (y como se aprecia en toda la novela), no hay lugar para ella. Deagad descubre en el viejo padre Mirade, corroído por la

---

<sup>1404</sup> Génesis 28: 16-18.

<sup>1405</sup> Génesis 28: 23-24.

<sup>1406</sup> Isaías 45: 7.

<sup>1407</sup> SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph. *Investigaciones sobre la esencia de la libertad humana*, op. cit., p. 166. Para Pilar Beites Fernández “es justo esta divisibilidad de la unidad de los principios lo que constituye en el espíritu del hombre la posibilidad del bien y del mal. La libertad real –como capacidad para el bien y para el mal– es posible porque en el espíritu humano puede romperse la unidad de los principios que en Dios son inseparables” (FERNÁNDEZ BEITES, Pilar. “Individuación y mal. Una lectura de Schelling”, op. cit., p. 427).

<sup>1408</sup> FREIRE, Espido. *Nos espera la noche*, op. cit., p. 179.

<sup>1409</sup> *Ibid.*, p. 180. Cursivas en el original.

avaricia hasta el punto de robar dinero del cepillo, un espejo de sí mismo. Su sacrificio no ha servido para nada “después de haber renunciado a una vida sencilla, a Gadea, a unos hijos, al reconocimiento que su mérito exigía, a la tranquilidad de una vejez que se convertiría en la del hombre derrotado que tenía delante. Y de pronto, lo vio con toda claridad, las puertas del cielo se cerraron para él”<sup>1410</sup>. De esta manera, los dos personajes aparentemente antagónicos se unen desesperadamente por un destino común desalentador. Y es que el mal y la angustia anidan en todos ellos. Las “ratas en el espejo” se reproducen aquí en la rata de los experimentos científicos de Adam pero, como en el caso de Iverne, la rata está en nosotros: “algo oscuro crece dentro de mí”<sup>1411</sup>, pues “quizá la realidad sea un espejo en que no reconocemos nuestro propio reflejo”<sup>1412</sup>, que nos esforzamos en proyectar en los demás. Como para los mortales dioses nórdicos, el destino parece claro: nos espera la noche.

### **5.3. Violencia y dominación masculina:**

El “perpetuo e incesante afán de poder” junto con la proyección en el *otro* sustentan los diferentes tipos de violencia, entre las que destaca, como vimos, la dominación masculina. *Nos espera la noche* ofrece interesantes aportaciones al respecto que han de ser analizadas.

#### **5.3.1. La violencia desgarradora de la primavera:**

En *Nos espera la noche* una sutil atmósfera de violencia se hace evidente desde el íncipit:

Marzo era un mes alegre para los Pozbipieta. En veintiséis días cumplían años el padre y uno de los cuatro hijos, y del primero al último no había nadie en Gyomaendrod que quedara aparte del salvaje entusiasmo con que se entregaban a la fiesta. Se había olvidado la festividad del santo, y ahora todos seguían el culto a los Pozbipieta; la iglesia se arreglaba, compraban vestidos nuevos y en las casas se mataba algún animal. Desde que amanecía el aniversario de Lautaro, el menor, los hermanos subían a la espadaña y avisaban, con más tino que las cigüeñas, que habían derrotado al invierno. Para el último de marzo, el pueblo estaría exhausto por los excesos y delirante, medio cómplice, medio esclavo de los caprichos de un clan

---

<sup>1410</sup> *Ibid.*, pp. 185-186.

<sup>1411</sup> *Ibid.*, p. 236.

<sup>1412</sup> *Ibid.*, p. 235.

entrelazado como las agujas de un abeto<sup>1413</sup>.

Si en la primera novela de la trilogía era octubre, el otoño, el mes que marcaba a Oilea, aquí es marzo, la primavera. Pero tanto el otoño como la primavera representan una transición que supone el fin de una etapa y el comienzo de otra. La primavera, como el concierto vivaldiano, se asocia en general a la floración, la eclosión de vida, el color... pero la belleza exige víctimas. Del mismo modo que en *La consagración de la primavera* (1913) de Igor Stravinsky, se explora aquí el subsuelo de la primavera, las raíces que se retuercen dolorosamente bajo la tierra, el lado oculto de las flores que germinan, de la ciudad, de sus familias, de sus sentimientos ocultos, pues no olvidemos que “dans la nuit de la matière fleurissent des fleurs noires”. Cuan ménades, todo el pueblo participa “exhausto por los excesos y delirante” en esta confluencia trágica de vida y dolor, en el “salvaje entusiasmo” con que se celebran los cumpleaños del mayor y el menor de los Pozbipieta –el ángel Lautaro, de veintiún años– frente a la época que termina, el invierno “derrotado”. Del mismo modo que en *La consagración de la primavera*, donde encontramos rondas, juegos de las aldeas rivales o danzas rituales en círculos, aquí los personajes se sumergen en ritos paganos hasta mezclarse con los ritos cristianos, tal y como denuncia Deagad:

todos los años, por la fiesta de marzo, para celebrar el triunfo sobre el invierno, las figuras de los ángeles eran llevadas de la ermita a la iglesia por las jovencitas y las mozas solteras vestidas con túnicas blancas; la procesión se repetía, en sentido inverso, el domingo de Pascua. Algunas de ellas portaban, de dos en dos, a los ángeles, y el resto las seguían en hileras, adornadas con flores y alas de plumas y tul, cantando<sup>1414</sup>.

Pero los propios ritos cristianos socialmente aceptados son aquí una transposición de los paganos, como vemos en la fiesta en honor del arcángel San Gabriel en Astoregar, en la que “seis hombres se azotaban las espaldas sin descanso, y como los látigos estaban provistos de pequeños cristales la piel se abría y reventaba en ampollas con sangre”<sup>1415</sup>. Bajo las brumas de la fantasía Espido Freire recoge aquí un ritual centenario, el de los “Picaos” de San Vicente de la Sonsierra (La Rioja)<sup>1416</sup>. En la novela también se alude a otra tradición paganizada del

---

<sup>1413</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>1414</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>1415</sup> *Ibid.*, p. 174. La propia autora señala que “el español, tan rígidamente religioso en algunos aspectos, ha mantenido siempre de manera paralela una superstición que a veces se entremezclaba, precisamente con la imaginería católica convencional, un sincretismo que ha variado desde las romerías de origen pagano al trato casi de tú a tú con el diablo de las meigas gallegas” (FREIRE, Espido. *Para vos nací...*, *op. cit.*, p. 44).

<sup>1416</sup> Los “Picaos” se celebran en Semana Santa además de en las conmemoraciones de la Santa Cruz en mayo y

cristianismo, el “Día de los Inocentes” en la que “los niños se vestían con las ropas de los mayores, y ordenaban a los padres”<sup>1417</sup>, que recuerda la llamada “Fiesta de los locos” de Jalance (Valencia), donde niños y jóvenes se visten y maquillan de modo estrafalario y se les da el poder durante unas horas hasta el pícaro “Baile de los locos”. Precisamente desde el incipit encontramos la lucha de poder que también en la naturaleza se debate dentro del constante movimiento de la existencia, con las fricciones de los elementos que en él participan<sup>1418</sup>. Pero el ser humano, como un integrante más de ese constante movimiento, también se retuerce en las entrañas y lucha sin descanso, contra sí mismo y contra los demás. Es “cómplice”, de un modo u otro, del mal. Ensalza figuras y las destruye, lucha violentamente por el poder o juzga inmisericorde al que lo ejerce. Bilawal es la figura que lo representa. Si la maldad de Irlanda tenía su equivalente en la legendaria Hiberne, aquí Bilawal lo tiene en otro antepasado:

Contaban que un antepasado de la madre había sido llevado a juicio por un vecino, acusado del robo de unos potros. Cuando las evidencias lo desmintieron, el vecino se disculpó, retiró todos los cargos, y, reconociendo su error, quiso compensarle regalándole dos fincas. Pozbipieta, con la misma serenidad que había mostrado durante todo el proceso, se negó a aceptarlas; regresó a sus tierras y se prometió con la hermana del vecino. Algún tiempo después, el antiguo acusador apareció acuchillado en el bosque. Pozbipieta se casó, heredó todas las posesiones y no cambió el gesto en el entierro de la esposa, muerta tan joven. Entonces contrajo segundas nupcias con su anterior novia y reinó en sus dominios sin que nadie se atreviera a decir nada<sup>1419</sup>.

Bilawal encarna en el presente a ese despiadado antepasado, puesto que “esa sangre se mantenía pura en Bilawal, y si se hubiese visto en el mismo caso se hubiera conducido de modo

---

septiembre. Desnuda su espalda, los penitentes (“disciplinantes”) se autoflagelan con un látigo de cuerdas de algodón. Uno de los miembros de la cofradía (“práctico”) le da doce pinchazos –uno por cada apóstol– con una bola de cera con cristales incrustados. Finalmente, el “práctico” le propina hasta veintitrés golpes en la espalda hasta hacer brotar la sangre (véase <http://www.sanvicentedelasonsierra.org/Los-Picaos.1392.0.html> revisado el 5 de mayo de 2016). Esta práctica fue frecuente en España hasta el siglo XVIII. Aunque menos sangrienta, en otros puntos de la geografía española existen dolorosas penitencias como la de los “Empalaos” en Valverde de la Vera (Badajoz), cuyo origen se remonta al siglo XVI por los “Hermanos de Disciplina” o “Empalaos”, llamados así por hacer penitencia con un timón de arado sujeto por una soga de esparto que les rodea el pecho y los brazos desnudos en cruz. Como los “Picaos”, llevan su rostro cubierto (véase <http://www.turismoextremadura.com/viajar/turismo/es/explora/Los-Empalaos/> revisado el 5 de mayo de 2016).

<sup>1417</sup> FREIRE, Espido. *Nos espera la noche*, op. cit., p. 140.

<sup>1418</sup> Una idea semejante, aunque aplicada a abril, la encontramos en “El entierro de los muertos” de *La tierra baldía*: “Abril es el mes más cruel: engendra/ lilas de la tierra muerta, mezcla/ recuerdos y anhelos, despierta/ inertes raíces con lluvias primaverales” (ELIOT, Thomas Stearns. *La tierra baldía*. 1922 Madrid: Cátedra, 2005, p. 56). Como advierte Olga Osorio, “Abril es un mes cruel porque trata de hacer brotar la vida de lo muerto, porque aleja ese olvido con el que se cubre el hombre para evitar enfrentarse con el páramo. Así, la necesidad y la esperanza de regeneración son crueles para el hombre porque, junto con ellas, percibe la imposibilidad que conllevan” (OSORIO, Olga. “*La Tierra Baldía*: Un Palimpsesto del siglo XX”, op. cit., p. 6).

<sup>1419</sup> FREIRE, Espido. *Nos espera la noche*, op. cit., pp. 14-15.

similar al de su antepasado”<sup>1420</sup>. Es un “animal pérfido”<sup>1421</sup>. Además, “manejaba a su antojo a sus hermanos”<sup>1422</sup> Darío y Galahad, también “grandes y despiadados”<sup>1423</sup>, y al joven e inocente Lautaro –el ser puro que ha de morir– que “pertenecía a la misma raza que Bilawal, esbelto y guapo, pero sin sombras”<sup>1424</sup>. No es casualidad que los padres –cuyo nombre no se revela– estén ausentes en la práctica totalidad de la novela, salvo unas rápidas referencias al inicio que aluden a un padre huraño y buen jinete, y a una madre de mal carácter, distante y autoritaria<sup>1425</sup>. Los Pozbipieta, con Bilwal a la cabeza, son los nuevos dioses a los que el pueblo rinde culto. Emblema de ello es la veleta que Bilawal coloca en la espadaña de la iglesia, pues ahora todos obrarán al arbitrio del primogénito de los Pozbipieta: “Se sentó bajo las campanas, y sintió en las manos el musgo y el barro de las piedras tras la lluvia. Tenía el cementerio en oscuridad a su espalda, y todo el mundo a sus pies”<sup>1426</sup>. Pero como los dioses nórdicos, los Pozbipieta son mortales, y su destino es el Ragnarok que les aguarda a sus espaldas, el crepúsculo infinito. El poder es efímero, y el pueblo –el ser humano– cambiante: “Ahora nos admiran; pero si los Ralco nos acuchillasen por la espalda, nadie sentiría piedad por nosotros. Existe una cumbre, y alguien ocupará la cumbre, el que llegue primero. Ahora la ocupo yo”<sup>1427</sup>. Los habitantes de Gyomaendrod se polarizan en clanes familiares en lucha por el poder, tal como vemos en la conversación entre Robin y su madre, una vez establecido el compromiso de Iria Ianua con Galahad:

- Ese muchacho, Bilawal –preguntó la madre a Robin–. ¿Es como parece? ¿Tan fuerte, tan seguro?
- Más de lo que parece –dijo Robin, saliendo por la puerta. La madre quedó pensativa.
- Entonces, ahora estamos con ellos y somos enemigos de los Ralco. Ya pertenecemos a un bando<sup>1428</sup>.

Los niños Ralco –ellos encontrarán el cadáver de Lautaro– heredan el odio de padres y abuelos, quienes les transmiten sus propias leyendas negras:

---

<sup>1420</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>1421</sup> *Ibid.*

<sup>1422</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>1423</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>1424</sup> *Ibid.* “Bilawal, nosotros somos iguales” (*ibid.*, p. 50) afirma Lautaro, a lo que repone su hermano: “No –negó él–. Por fortuna, no somos iguales” (*ibid.*).

<sup>1425</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>1426</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>1427</sup> *Ibid.*, p. 211.

<sup>1428</sup> *Ibid.*, p. 207.



Las tierras que rodeaban Grandale eran feudo de los Pozbipieta, y si los Pozbipieta les sorprendían allí les arrancarían la piel a tiras durante días, porque no tenían piedad ni siquiera con los niños. Las madres de los Ralco les contaban las atrocidades cometidas por Bilawal Pozbipieta, las tierras arrebatadas a los que las cultivaban, los muertos que había desenterrado, y la historia del monte robado, y les hacían prometer que no se acercarían a Grandale<sup>1429</sup>.

Pero los Ralco extorsionan, roban y siembran el miedo entre los habitantes de Gyomaendrod. Jasar Ralco incluso intenta violar a Perla Durach, pero su hermano Denholm lo mata. La madre no duda en cocinar el cadáver y ofrecérselo cuan manjar a los Ralco, aunque ellos lo descubren y les declaran la guerra. La violencia, a todas luces, no terminará jamás.

### 5.3.2. Dominación masculina:

Si la violencia física, directa, deja marcas en la piel, la violencia simbólica (según Bourdieu) o cultural y estructural (según Galtung) deja marcas en el alma. Como dijimos, la dominación masculina es una de las expresiones más peculiares de la violencia simbólica. Las mujeres son susceptibles de ser consideradas “bienes simbólicos” al servicio del poder también simbólico, a modo de mercancía de intercambio, como se aprecia en las políticas matrimoniales. En *Nos espera la noche* Espido Freire desarrolla estos aspectos que cobrarán aún más protagonismo en sus dos últimas novelas. Aquí Bilawal, como buen estratega y hombre de poder, traza la red de enlaces matrimoniales que permitan unir el clan de los Pozbipieta al de los Ianua, carentes de figura masculina salvo el melancólico Robin, demasiado “femenino”<sup>1430</sup> como para ocuparse de las estrategias de poder. Aunque “no parecían buenos tiempos para las bodas”<sup>1431</sup>, Bilawal quiere aumentar su poder y su riqueza ya que “ellas tienen tierras y nosotros animales”<sup>1432</sup>. Está dispuesto a casarse incluso con la madre, mientras que a sus hermanos les destina a las jóvenes Ianua. Los cuatro hermanos Pozbipieta las visitan para plantearles sus proyectos matrimoniales. La madre, como hará Cecily en *Soria Moria*, vela celosamente por el matrimonio de sus hijas, a las que sin embargo no deja de criticar: “antes a las mujeres se las educaba mejor. Sabían menos cosas, pero se las educaba mejor”<sup>1433</sup>. Galahad se casará con la

---

<sup>1429</sup> *Ibid.*, pp. 249-250.

<sup>1430</sup> *Ibid.*, p. 278.

<sup>1431</sup> *Ibid.*, p. 211.

<sup>1432</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>1433</sup> *Ibid.*, p. 197.

narcisista Iria que, como Iverne, no deja de observarse en el espejo<sup>1434</sup>, pero “no necesita el espejo –reflexionó Robin–. Necesita que la veamos mirarse en el espejo”<sup>1435</sup>. Frente a ella, su hermana Dandel, discreta, tímida y despreocupada por su aspecto. De hecho, prefiere ocultarse: “Cuando era niña y estudiaba en el internado caminaba descalza, o de puntillas, para que nadie me mirase mientras caminaba; me hubiera gustado desaparecer”<sup>1436</sup>. Teme que la casen con el cruel Bilawal, aunque finalmente la prometen a Lautaro, el ángel de los Pozbipieta, el único sin sombras. Pero a Lautaro, en secreto, lo ama Robin, prometido a su vez con Oradea Tyorswsian, prima de los Pozbipieta, aunque cortejada antes por Adam Dianordia, por lo que Sibila –prendada de él– la odia<sup>1437</sup>. Como en “Soldaditos” (*Juegos míos*), el amor juega caprichoso, perverso. Tal vez, según Sibila, “el amor no basta para solucionar ciertos quiebros del destino”<sup>1438</sup> puesto que “el amor es una mentira, una cadena de mentiras en la que cada uno hace cosas sin importancia y cae de pronto en la cuenta de lo importante que era lo que estaba haciendo”<sup>1439</sup>. Precisamente Sibila sufre porque se le niega participar en los rituales de amor y vida: “le dolía el pensamiento de que tenía pocos amigos y de que no se había casado”<sup>1440</sup>. En otra ocasión decide salir en mitad de la noche, y Perla, su asistente, la increpa: “A estas horas [...] sólo se sale a que la preñe a una el viento, como a las yeguas”<sup>1441</sup>. Pese a estas ofensivas palabras, Sibila, como dijimos, piensa que “ojalá fuera el viento lo que trae los hijos”<sup>1442</sup>. En contraste, su amiga Séfora, casada con Rudiger Mercian y prima de Deagad y Duarte, tiene varios hijos y espera otro, pero desea que sea un varón ya que “un hombre, al fin, es un hombre, y las casas no se construyen con niñas”<sup>1443</sup>. Sibila quiere que la hija pequeña de Séfora recoja su legado, pero ella se deleita en bailar coqueta, como Elsitá, ante ella. Y mientras tanto languidece consumida por la angustia pues, como la Sibila Cumea, como Cansandra, vive en silencio su dolor: “dicen que soy alegre porque canto y oyen mi risa –dijo–. Para mí, para mí sola me lamento”<sup>1444</sup> ya que, paradójicamente, “el mío es el refrán del médico que murió sin poder curarse”<sup>1445</sup>. Intenta alejar el tedio y los malos pensamientos que arrastra: “cantaba todo el día,

<sup>1434</sup> *Ibid.*, pp. 190, 195 y 208.

<sup>1435</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>1436</sup> *Ibid.*, p. 205. Como estudiamos a partir de Simone de Beauvoir, esto obedece al cambio producido en la adolescencia respecto a la percepción propia y sobre todo ajena del cuerpo femenino, convertido por primera vez en objeto de deseo (BEAUVOIR, Simone. *Le deuxième sexe. L'expérience vécue*, op. cit., p. 64).

<sup>1437</sup> “No soportaba a Oradea, y se sentía capaz de dejarla morir antes que darle algo que le sanara el hígado que la mataba” (FREIRE, Espido. *Nos espera la noche*, op. cit., p. 94).

<sup>1438</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>1439</sup> *Ibid.*

<sup>1440</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>1441</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>1442</sup> *Ibid.* Cursivas en el original.

<sup>1443</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>1444</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>1445</sup> *Ibid.*, p. 68. Cursivas en el original.

con voz agradable y ligeramente desgarrada, para aturdirse y para que el ocio no le trajera pensamientos tristes y visiones”<sup>1446</sup>. En sus canciones transmite sus reflexiones más profundas: “*Tres mil demonios te lleven/ ¿Por qué estás aquí conmigo?! si es a otra a la que quieres?*”<sup>1447</sup>. Esto es así pues percibe con frustración que su amado Adam, que la visita con frecuencia, sigue enamorado de Oradea. Sin embargo, le pide que la posea<sup>1448</sup>, tal vez en un intento desesperado –e infructuoso– de escapar de la angustia y la soledad de su casa y su jardín, donde las tumbas unidas de sus padres le recuerdan que otros sí encuentran y perpetúan su amor.

Pero no todas las historias de amor tienen final feliz. Ya vimos que Adriana Dianordia está marcada por la culpa y la frustración de no poder darle hijos a Duarte y cumplir con las expectativas que, como mujer, se espera de ella<sup>1449</sup>. Finalmente, sufre enajenada el suicidio de su marido. Como Ofelia, como la protagonista de *Diabulus in musica*, todos sus referentes masculinos desaparecen, y ella enloquece: “Marido, escuela, gato, hermano. Palabras sencillas. Me duele, me duele el recuerdo”<sup>1450</sup>. Incluso acoge al niño de Vincavec pero muere también y, como los fantasmas de Natalia, se congregan en círculo en torno al jardín, el espacio intermedio entre el exterior libre y el interior doméstico.

También se mueve entre la confusión Estejarda, la mujer del conde Athairfada. De gustos estrafalarios, melancólica y taciturna como Loredana Esse, la condesa da fiestas para atajar el tedio pero termina manteniendo prácticas incestuosas con su medio hermano y, finalmente, se queda viuda y loca, aunque el espectro de su marido cabalga por la finca. Más misterioso aún es el caso de la supuesta violación que Ultrice Himbere –cuyo padre trabajó para los Athairfada– creyó vivir de pequeña a manos de Adam Dianordia, y que ordena a Thonolan vengar. No obstante, Thonolan descubre que en realidad no fue Adam sino Jasar Ralco, y no le sucedió a ella sino a Emelot, que tenía la habitación llena de espejos que se reflejaban a través de la ventana en la habitación de Ultrice<sup>1451</sup>. Así, el espejo se convierte de nuevo en un instrumento misterioso que nos enfrenta a nuestro propio yo pero también a otros, confundiendo realidad y fantasía. Su vida, construida a través de retales confusos, se resquebraja.

Emelot ha construido también su vida mediante reflejos imposibles de espejos que la cegaron y que aún cubren toda su habitación, ante el hartazgo de su hermano Northrop: “Eran diecinueve, cuatro en cada pared y tres en las tablas del armario. Me miraban desde dentro, y mi figura se duplicaba hasta la eternidad. Mis reflejos tenían los ojos hundidos y se movían entre

---

<sup>1446</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>1447</sup> *Ibid.*, p. 100. Cursivas en el original.

<sup>1448</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>1449</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>1450</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>1451</sup> *Ibid.*, pp. 144-145.

penumbras. Pensé que algún día me atraparían por la espalda”<sup>1452</sup>. Es él quien rompe el último espejo de la casa y de ellos salen cientos de cucarachas. Emelot le recrimina: “Siempre les tuviste miedo. Enseñan más de lo que se desea ver”<sup>1453</sup>. Ella persiste en sus historias, como en sus espejos, que le acercan la verdad eterna confundida entre los misteriosos reflejos: “Sólo cuento lo que ocurrió, las formas en que la vida ocurre y se repite”<sup>1454</sup>.

Sibila, Ultrice o Emelot encuentran una salida a su opresión en la prometida libertad que ofrece la fantasía. La educación y la sociedad represiva las estigmatizan de por vida y ellas, encerradas en sus habitáculos propios, perpetúan la voz del profeta que anhela una verdad incomprensible y, tal vez, inasumible. Pero no llegan a alcanzarla, pues el auténtico poeta, el visionario, debe morir.

#### **5.4. El poeta debe morir:**

Porque lo bello no es nada  
más que el comienzo de lo terrible, justo lo que  
nosotros todavía podemos soportar,  
y lo admiramos tanto porque él, indiferente, desdeña  
destruirnos. Todo ángel es terrible.

Rainer M. Rilke

Tras el espejo hay ratas, sólo ratas. Y cucarachas. No hay consuelo ni esperanza. Las puertas del cielo permanecen cerradas, y sólo nos espera la angustia, tiempo eterno y vacío, la noche. Si en *Aland la blanca* el intrépido Jantes muere en busca de un mundo ideal perdido, en *Nos espera la noche* los héroes son los poetas, los seres sensibles capaces de trascender el infinito deseo de poder pero que, como visionarios, han de pagarlo con la muerte. Duarte, el músico, Lautaro, el ángel puro, y Robin, el melancólico, el poeta, componen el triángulo de muertes. Duarte y Robin deciden abandonar la vida plenamente conscientes de su irresoluble desesperación. Lautaro, la frustrada víctima sacrificial, muere con la sencillez de su naturaleza, un simple accidente en mitad del camino.

Duarte Juvara, como la protagonista de *Diabulus in musica*, como los estoicos, se corta las venas y se desangra hasta morir. Su mujer lo ha abandonado y la vida, que nunca tuvo sentido, se le hace ahora demasiado dolorosa. La fe –esperanza kierkegaardiana– y su piadosa

---

<sup>1452</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>1453</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>1454</sup> *Ibid.*, p. 214.

familia –su hermano es el padre Deagad y dos de sus hermanas son monjas– no son un consuelo. Ni siquiera sus partituras y el sonido obsesivo de la gramola calman su angustia. Vive obsesionado con la música de Loeffler y su Opus 14, *Un poema pagano*, que nos recuerda al atormentado Leverkühn de Thomas Mann<sup>1455</sup>. La música, el *lied* –“canción” y “poema” en alemán– es la máxima expresión poética: “Lo intangible, lo no explicable, sólo puede abordarse mediante palabras sin sentido: mediante poesía, en definitiva”<sup>1456</sup> pues, según el esteta Aschenbach, “la palabra sólo puede celebrar la belleza, no reproducirla”<sup>1457</sup>. Desde Homero, Arquíloco o Terpendro<sup>1458</sup> pasando por las canciones provenzales, las cantigas alfonsinas o los villancicos del *Cancionero de Palacio* hasta los *lieder* de Schumann, Mahler o Berg, música y palabra están unidas inexorablemente en una simbiosis necesaria. En este caso, la palabra en prosa implica “un esfuerzo de racionalización mucho más evidente, mucho más marcado por las necesidades de la historia”<sup>1459</sup> pues, como dijimos, “ninguna de las artes apela con tanto acierto a la mente, a la acción reposada y peligrosa de meditar, como la literatura”<sup>1460</sup>. Pero “no posee la capacidad de evocación de la música, no trae el pasado al presente como ella hace”<sup>1461</sup>, puesto que “quien escucha música siente”<sup>1462</sup>. Pero la música no sólo remite al mundo sensible. Como sostiene Nietzsche a partir de Schopenhauer, a diferencia de la palabra, símbolo de las apariencias, la música es capaz de trascender la finitud del ser humano y alcanzar la esencia de las cosas, la “Voluntad inmaterializada”<sup>1463</sup>. Sin embargo, la música, el arte, la belleza, exige

<sup>1455</sup> No en vano, su oratorio *El Apocalipsis* (como los *Gesta romanorum* o los *Cantos de dolor del doctor Faustus*) toman el sentido pagano presente también en la supuesta obra de Loeffler que, aunque inventado, recuerda el apellido germano Loeffler. Como en Leverkühn, aunque aquí no explicitado, no nos resistimos a una posible influencia de Gustav Mahler (MANN, Thomas. *La muerte en Venecia, La montaña mágica, Doctor Faustus*, *op. cit.*, p. 1156).

<sup>1456</sup> FREIRE, Espido. “Lucía Etxebarria y Espido Freire. Cara a cara”, *op. cit.*, p. 10.

<sup>1457</sup> MANN, Thomas. *La muerte en Venecia, La montaña mágica, Doctor Faustus*, *op. cit.*, p. 67.

<sup>1458</sup> Los iniciadores de la lírica griega, esto es, de la poesía, considera Nietzsche que son Homero y Arquíloco. El primero lo es como representante de la poesía apolínea, y el segundo de la dionisiaca, debido a sus poemas violentamente satíricos. La música juega aquí un papel fundamental, ya que la creación poética no es tanto la visión de imágenes con ideas contenidas en ellas sino una “disposición musical”. De hecho, afirma que el fenómeno más importante de la lírica griega es la asociación e identidad del poeta lírico y el músico (NIETZSCHE, Friedrich. *El origen de la tragedia*, *op. cit.*, p. 72 y ss.). Terpendro fue un poeta y músico griego del siglo VII a. C. Se dice que inventó las melodías para cítara y la lira de siete cuerdas además de ser el primero en poner música a los poemas. Ganó el primer certamen de las fiestas dionisiacas de Lesbos (véase RODRÍGUEZ, Samuel. “*El origen de la tragedia* de Nietzsche y la dramaturgia musical de fin de siglo: El caso Richard Strauss”. *Sinfonía Virtual* 23.2 (2012): pp. 2-28).

En línea: [www.sinfoniavirtual.com/revista/023/nietzsche\\_tragedia\\_strauss.pdf](http://www.sinfoniavirtual.com/revista/023/nietzsche_tragedia_strauss.pdf) revisado el 5 de mayo de 2016).

<sup>1459</sup> FREIRE, Espido. “Lucía Etxebarria y Espido Freire. Cara a cara”, *op. cit.*, p. 10.

<sup>1460</sup> FREIRE, Espido. *Para vos nació...*, *op. cit.*, p. 55.

<sup>1461</sup> *Ibid.*

<sup>1462</sup> *Ibid.*

<sup>1463</sup> Así lo explica Nietzsche: “la música difiere de todas las demás artes en que no es la reproducción de la apariencia, o mejor dicho, de la adecuación objetiva de la voluntad, sino la imagen inmediata de la voluntad misma, y representa así, frente al elemento físico, el elemento metafísico del mundo; al lado de toda apariencia, la cosa en sí. Podríamos, pues, definir el mundo como música materializada o como Voluntad inmaterializada; y así se comprende por qué la música confiere inmediatamente a todo cuadro, a toda escena de la vida real, una significación más alta, y esto, ciertamente con un poder tanto más grande cuanto más estrecha es la analogía

víctimas. Duarte abandona la vida acompañado por el *Poema pagano* de Loeffler, y su mujer así lo encuentra:

Cuando descubrimos a Duarte, yo tuve que volver de nuevo la vista para no encontrar que era él el de la sangre movediza sobre las losetas del suelo. Lloré más tarde, pero entonces él extendía sus venas en aquella habitación y yo no quise mirarle ni interrumpir la gramola que sonaba decrepita, girando en la misma obra, siempre la misma, la Opus 14 de Loeffler, como cuando estaba vivo<sup>1464</sup>.

La música se convierte en su particular monstruo que, como en “El monstruo de madera” (*Juegos míos*) lo engulle y lo hace suyo, consumada así su ansia de belleza y su angustia. En Espido Freire las referencias musicales, además de contribuir al *effet de réel*, permiten trascender la apariencia de las palabras y alcanzar la metafísica del mundo, “música materializada”.

Precisamente Lautaro, como el Tazio de *La muerte en Venecia*, encarna el ideal estético, la perfección de contenido y forma. Es el doble sin sombras de Bilawal, pero acaso también lo sea del siniestro Reason Sverker, un artista del mal de manos transparentes, como Gabriel o Mikel. No muere, mata. Es un “ángel negro”<sup>1465</sup> enclaustrado en la paranoia de su doble perverso, Morten<sup>1466</sup>, que crea estructuras metálicas asesinas y perfumes de vitriolo. Sverker es

---

entre su melodía y la apariencia de que se trata. Esto es lo que hace posible añadir a la música un poema como canto, una descripción figurada como pantomima, o las dos cosas reunidas, como en la ópera” (NIETZSCHE, Friedrich. *El origen de la tragedia*, op. cit., p. 131). Sin embargo, Nietzsche critica la ópera de su tiempo, en concreto la alternancia de los discursos apasionados (arias) y de las exclamaciones declamadas (recitativos). Tampoco está de acuerdo en que la música sea la sierva de la música, comparando la música con el cuerpo y la palabra con el alma, base del pensamiento platónico. Sin embargo, he aquí un salvador del drama musical, Wagner y su *Gesamtkunstwerk*: “Del fondo dionisiaco del espíritu alemán ha surgido una fuerza que no tiene nada de común con los principios fundamentales de la cultura socrática [...], tal como se nos manifiesta en su radiante y poderoso vuelo de Bach a Beethoven y de Beethoven a Wagner” (*ibid.*, p. 150). Richard Strauss explota en *Capriccio* (1942), subtitulada *Una pieza conversacional para música*, la dicotomía sobre sí, como la ópera de Salieri “prima la musica e poi le parole” o viceversa. La conclusión es que no se puede ni se debe elegir, pues ambas están unidas (RODRÍGUEZ, Samuel. “La música como elemento de representación poético-histórica en *Penúltima nostalgia* de Ángel González”. *Sinfonía Virtual* 28.1 (2015): p 19. En línea: <http://www.sinfoniavirtual.com/revista/028/mg.pdf> revisado el 5 de mayo de 2016).

<sup>1464</sup> FREIRE, Espido. *Nos espera la noche*, op. cit., p. 169.

<sup>1465</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>1466</sup> Este “mortal” amigo invisible es en realidad un *alter ego* perverso frente al que Sverker esconde su propia maldad. Mantiene monólogos imposibles en los que fabula: “Sí, imagínalo. La sangre mana de su herida, ennegreciendo su vestido blanco, y ella, reclinada, ansiosa de aire, llama por ti para decirte en su último aliento que te ama, mientras las palomas revolotean y se pierden. Imagínate el placer que podría arrancar del cuerpo de la condesa” (*ibid.*, pp. 25-26). En el tercer monólogo sobre la posibilidad de que Oradea pruebe su perfume mortal, se pregunta: “¿La ves, con los lóbulos de las orejas calcinados, y pálida? Grita tu nombre en su agonía, pidiendo verte por última vez. ¡Ah, Reason, qué no daría una mujer que es capaz de cubrirse con el ácido que tú le ofreces! Con la garganta llagada suplica que la cures con tus manos. ¡Ah, Reason, eso no es obra de un hombre! ¡Es algo divino!” (*ibid.*, pp. 30-31). En su cuarto monólogo fantasea también sobre la muerte de Bilawal (finalmente será Lautaro) por la silla mal remachada: “¿Imaginas a Bilawal Pozbipieta destrozado entre los cascotes del caballo, con los ojos pálidos y verdosos rindiéndose a la frialdad de la muerte, sin un gemido,

el responsable de rematar correctamente los clavos de la silla de montar de Lautaro, pero no lo hace, el caballo de Lautaro se encabrita, y Lautaro muere. Reason, como Loki, introduce el mal y propiciará la caída del particular Walhalla espidiano. Por él muere Camila, la hija inocente del oscuro saludador, a finales de febrero. A partir de ahí se disemina el infausto de mal agüero que concluye con la muerte del ser más puro de Gyomaendrod, y el suicidio de quien lo ama. Lautaro es el ángel blanco, modelo incluso para la túnica que las mujeres cosen al San Gabriel de la catedral de Astoregar<sup>1467</sup>. A diferencia de sus hermanos “todos le querían, porque quererle surgía como algo natural y él apreciaba a todos, y, moviéndose en equilibrio entre su casa y el mundo, sabía cómo devolver la alegría en las desgracias”<sup>1468</sup>. Tras su cumpleaños, Lautaro se ofrece a llevar a Adam el arzel –el caballo maldito– de camino a casa de su prima Oradea. Bilawal le advierte: “si montas el arzel con la silla nueva que te regalamos, anda con cuidado. Parece que le molesta”<sup>1469</sup>. Lautaro se viste como un ángel listo para el sacrificio, de blanco impoluto. Pero, poco a poco, su traje se llena de manchas. El tiempo huye: “*Se me está acabando el tiempo*”<sup>1470</sup>; “*Se me está acabando el tiempo. Estoy corriendo en contra del tiempo*”<sup>1471</sup>. Por primera vez se introduce la duda, la sospecha, la angustia, en el ángel de Gyomaendrod. Sueña con la paradoja de la libertad recluido en un monasterio abandonado, decorado con la imagen del triunfo del arcángel Miguel sobre el dragón. Fantasea, camino del río, con la misteriosa y peligrosa Oleander, tras cuya visión mueres: “*Entonces no debe de ser más que eso; desaparecer en el reflejo del espejo. La visión del propio rostro en el agua*”<sup>1472</sup>. Pero “entonces la vio, flotando sobre el agua, blanca y aterradora como un espejo sin imagen, siguiendo el curso del río junto a los juncos y los helechos, y las florecillas de azafrán que se

---

gritando tu nombre en medio de la calle? ¿Le escuchas, con el pecho hundido en estertores, puedes concebir el placer que podrías robar de ese cuerpo?” (*ibid.*, pp. 32-33). Su *alter ego* le reafirma en su “perfección”: “haces lo correcto, Reason. Lo que debes hacer. Eres sabio y firme. Ellos caerán, pero ni un solo bocado caerá en tu boca. Eres magnífico y poderoso, Reason”. Por eso “No sé qué haría sin ti, Morten” (*ibid.*, p. 36), a lo que responde el *otro*: “Tampoco yo, Reason. Tampoco yo” (*ibid.*). Busca una particular estética del mal de la que participa su obsesión por la limpieza y el orden (*ibid.*, pp. 26-27). En su lucha por la perfección desea dejar de comer: “Nunca volveré a comer, Morten. No volveré a contaminar mi cuerpo” (*ibid.*, p. 26). Sin embargo, come a deshoras barquillos y galletas (*ibid.*, pp. 26 y 35). Recita versos: “Animales y humanos, ángeles y demonios, somos todos huéspedes de un universo marchito” (*ibid.*, p. 32). Y es que también él es un poeta, pero un poeta del mal.

<sup>1467</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>1468</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>1469</sup> *Ibid.*, p. 239.

<sup>1470</sup> *Ibid.*, p. 244. Cursivas en el original.

<sup>1471</sup> *Ibid.*, p. 246. Cursivas en el original. De nuevo encontramos la repetición de frases a modo de idea fija en Espido Freire que reencontraremos poco después en la obsesión de Robin por el mar. Virginia Woolf emplea un procedimiento similar en *Al faro* a través de los versos trágicos de Lord Tennyson “Error, trágico error” o en *La Tierra Baldía* de T.S. Eliot y la repetición obsesiva de la frase “DENSE PRISA POR FAVOR YA ES HORA”. Este recurso contribuye a la creación de un clima inquietante, premonitorio, que apunta muchas veces al inconsciente, como en el caso de *Nos espera la noche*.

<sup>1472</sup> *Ibid.*, p. 243. Cursivas en el original.

deshojaban con la mirada”<sup>1473</sup>. Como vimos, se trata de una hermosa recreación de Ofelia que perpetúa los ríos de vida y muerte del Siglo de Oro. Y Lautaro muere:

De pronto descubrió que al caballo le manaba, pierna abajo, un hilillo de sangre, y quiso cargar el peso de su cuerpo en otra zona de la silla que no fuera la que hería al animal. Pero su movimiento debió de rasgar la piel del caballo, que relinchó y se espantó de algo sin nombre y lo lanzó al suelo sin apenas permitirse cerrar los ojos. Las piedras del camino se abrieron para él en el último momento. Murió mirando la veleta que los Pozbipieta habían regalado unos días antes a la iglesia<sup>1474</sup>.

En un guiño cruel, la última visión de Lautaro es el símbolo del pérfido poder que tantas muertes, tanto sufrimiento y angustia provocan. Lautaro, como Aliosha en *Los hermanos Karamazov*, “era uno de esos espíritus sinceros que no creen en la perversidad de los demás”<sup>1475</sup>. Acaso él también sería el ángel que podría redimir a sus crueles hermanos. Pero, como Tazio, “dicen que los que son así permanecen pocos años en este mundo”<sup>1476</sup>. Como la niña de *La otra casa* (1896) de Henry James la fiesta de cumpleaños de la joven inocente es la antesala del ritual de muerte que nadie puede evitar. También resulta inevitable la muerte de “Pelé” en *El metro de platino iridiado* (1990) de Álvaro Pombo. Educado en la maravillosa bondad y transparencia de su madre, su muerte es necesaria para restituir el orden roto por el egoísmo de dimensiones monstruosas de los demás personajes –como el del entorno de la pequeña Hedwig en *El pato salvaje* (1884)–. La tragedia es necesaria e inevitable, Lautaro no puede escapar a ella, como tampoco escapa el propio Odín, asesinado por un simple lobo que por alguna razón del destino caprichoso Tyr no mata. Pero la muerte de Lautaro no redime a nadie. No hay consuelo, ni esperanza. El espectro de Lautaro se une a sus pérfidos hermanos y, como en las leyendas de la “Cacería salvaje”, invitan a los viajeros a unirse a ellos. Tras la muerte de la única luz de Gyomaendrod sólo queda la noche.

La luz se apaga también para Robin. Pero el monstruo de la infelicidad y la angustia siempre lo acompañó. Lamenta su excesiva sensibilidad: “Maldijo que su corazón fuera capaz de sentir cada hoja que caía. Sus nervios eran femeninos, y el mundo le daba la espalda sin comprender el sufrimiento que le suponía respirar. Las señales estaban claras, y la muerte esperaba en el salón para recibirle”<sup>1477</sup>. De pequeño buscó consuelo en el dolor: “esa noche me

<sup>1473</sup> *Ibid.*, p. 244.

<sup>1474</sup> *Ibid.*, p. 248.

<sup>1475</sup> DOSTOIEVSKI, Fiodor. *Los hermanos Karamazov*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>1476</sup> FREIRE, Espido. *La flor del norte*, *op. cit.*, p. 102. Se refiere a la bondadosa Constanza, opuesta a la malvada reina Violante.

<sup>1477</sup> FREIRE, Espido. *Nos espera la noche*, *op. cit.*, p. 278.



colé en el cuarto, abrí silenciosamente el armario y robé la navaja barbera. La palpé con cuidado y me di un tajo en el muslo y otro en el brazo derecho. Me mordía la mejilla para no gritar. Durante mucho tiempo me levanté cada noche para abrirme una herida nueva, y nunca llore”<sup>1478</sup>. Ahora rehuye el sufrimiento, por eso “una y otra vez [...] me he preguntado por qué Duarte eligió el dolor y la navaja, como la que yo utilizaba de niño. ¿Por qué no algo tan sencillo como colgarse como una fruta madura? ¿Cuánto dolor soportó cuando sintió correr la sangre?”<sup>1479</sup>.

Él, como Bilawal, es el primogénito de un importante clan familiar, pero Robin no busca poder para intentar saciar el sinsentido. Tras el infructuoso dolor, la belleza, la pureza e inocencia perdidas son su consuelo. Lautaro las contiene todas en armonía perfecta. Encarna la belleza que eleva el espíritu –el elemento que une la síntesis contradictoria de lo psíquico y lo corpóreo; lo infinito y lo finito–<sup>1480</sup>. Por eso Robin el melancólico es un poeta, porque vive sólo para alcanzar la belleza, está enfermo de belleza y, como para Gustav Aschenbach, “la belleza es, pues, el camino del hombre sensible hacia el espíritu”<sup>1481</sup>. Pero ya dijimos que el espíritu participa de la contradicción pues está unido con placer a ella: “El espíritu tiene angustia de sí mismo; tampoco puede comprenderse a sí mismo [...]; de la angustia no puede huir, porque la ama”<sup>1482</sup>. Robin se hunde así en la contradicción insalvable tras la desaparición de su única posibilidad de redención. Como personaje trágico, entiende sin verlo que su amado ha muerto: “Entonces algo brilló en el suelo. Se inclinó para recogerlo; era una herradura de caballo. La apretó en la mano y sintió que no podía más. Los árboles extendían sus ramas como si les hubieran prendido fuego, y todo se contagió con la proximidad de la muerte”<sup>1483</sup>. Aunque prometido a Oradea, sólo la imagen secreta de Lautaro, amado como poeta en la distancia, parecía colmar su espíritu. Recuerda su imagen frente al mar, y a ella acude cuando la muerte acecha: “El mar, el mar, el mar...”<sup>1484</sup>; “El mar...”<sup>1485</sup>, tal vez porque, como Gustav Aschenbach,

Amaba el mar por razones profundas: por la apetencia de reposo propia del artista sometido a un arduo trabajo, que ante la exigente pluralidad del mundo fenoménico anhela

---

<sup>1478</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>1479</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>1480</sup> KIERKEGAARD, Sören. *El concepto de la angustia*, op. cit., p. 44.

<sup>1481</sup> MANN, Thomas. *La muerte en Venecia, La montaña mágica, Doctor Faustus*, op. cit., p. 61. También cree que “el amante es más divino que el amado, porque el dios habita en él y no en el otro...” (*ibid.*). Se retoma aquí la tradición platónica que asume a las personas como medios y no como fines: “La belleza es [...] sólo el camino, un simple medio, mi pequeño Fedro...” (*ibid.*).

<sup>1482</sup> KIERKEGAARD, Sören. *El concepto de la angustia*, op. cit., p. 45.

<sup>1483</sup> FREIRE, Espido. *Nos espera la noche*, op. cit., p. 257.

<sup>1484</sup> *Ibid.*, p. 267.

<sup>1485</sup> *Ibid.*, pp. 269, 271 y 273.

cobijarse en el seno de lo simple e inmenso, y también por una propensión ilícita –diametralmente opuesta a su tarea y, por eso mismo, seductora– hacia lo inarticulado, inconmensurable y eterno: hacia la nada<sup>1486</sup>.

Oradea le avisa: “Si quieres vivir, tendrás que olvidar. Todos vivimos con la muerte”<sup>1487</sup>. Pero Robin desprecia su insensibilidad y su incapacidad para amar la belleza de lo simple. El abismo se aproxima. El espectro mortal de *El caballero de Olmedo* o *Bodas de sangre* reaparece aquí en la figura de un hombre que busca a los suyos, los que han abandonado a los vivos.

Al cruzar la plaza arrojó la herradura sobre la piedra del suelo, y tuvo un sobresalto al oír una voz a sus espaldas.

– Robin.

Encontró a un hombre joven y rubio, que vestía un traje extraño y se apoyaba contra una de las equinas y sonreía. Robin se encaró hacia él y levantó la cabeza.

– Yo soy Robin.

– No –dijo el extranjero, sin dejar de sonreír–. Perdone. Le confundí con alguien muerto. Alguien que creí muerto.

– No esté muy seguro. Aquí todo puede ser.

– ¿En Gyomaendrod?

Robin sonrió.

– En esta vida<sup>1488</sup>.

La muerte busca a Lautaro... aunque poco después vendrá a por Robin. Así, el día del compromiso de Iria en casa de los Pozbipieta, Robin camina hasta casa, abre la puerta de su habitación en la torre y, como los seguidores de Odín, como Kelsey Akleigh, Mikel y Sigurd, se cuelga como una fruta madura de lo alto de su habitación, en el centro de un círculo de velas que ahúman las paredes y la suela de su calzado<sup>1489</sup>.

Robin, el enamorado de la belleza prohibida, se une a los espectros de los suicidas en la

---

<sup>1486</sup> MANN, Thomas. *La muerte en Venecia, La montaña mágica, Doctor Faustus*, op. cit., p. 46.

<sup>1487</sup> FREIRE, Espido. *Nos espera la noche*, op. cit., p. 264.

<sup>1488</sup> *Ibid.*, p. 265. Nótese el sentido universalizante en la transposición del “aquí todo puede ser” de la urna de cristal de Gyomaendrod al conjunto de la vida, en cualquier tiempo y lugar.

<sup>1489</sup> También en esta novela, como en *Diabulus in musica*, es la hermana, en este caso Dandel, confidente y paradójicamente prometida a Lautaro, quien lo encuentra, sembrando ahora en ella la sospecha, la angustia: “Dandel sólo temía a la sombra que rondaba su casa; la aterraba regresar una noche a su casa huyendo de la sombra y encontrar de nuevo una puerta cerrada, y velas encendidas tras la puerta, y un cadáver que se balanceaba sobre las velas” (*ibid.*, p. 283).

angustia, a Duarte, el músico, el poeta<sup>1490</sup>. Robin, Duarte, pero también Lautaro, como Cleobis y Bitón, mueren jóvenes, en plenitud de sus facultades físicas y mentales, en una muerte deseada para los dos primeros pero que, a diferencia de los gemelos griegos, no aporta gloria sino angustia eterna.

\* \* \* \*

“Así somos [...]. Ángeles caídos, historias incompletas, música inacabada”<sup>1491</sup>. El mundo, Gyomaendrod, es nuestra jaula mortal. Y es que la realidad puede ser insoportable. Los cuentos, las leyendas, la música, el arte, no sólo sirven como evasión. Tamizan la realidad, la trascienden y la hacen menos incomprensible. “El arte es vida potenciada. Procura un goce más intenso, pero consume más deprisa”<sup>1492</sup>. Y el riesgo del fabulador, como afirmaba Kierkegaard, es la desesperación absoluta. Es el príncipe real convertido en príncipe de cuento, amante de las narraciones y la música, como Ludwig II. Pero ya sabemos: el *leitmotiv* de Sigfrido, del héroe, se sustenta en el del maleficio... el poeta, el visionario, está maldito. Como Quentin en *El ruido y la furia*, han entendido la síntesis contradictoria del ser humano y no la soportan.

Inmersos en el largo y doloroso camino, la rata tras el espejo traspasa el cristal y nos desvela, como el viejo sileno: “Raza efímera y miserable, hija del azar y del dolor, ¿por qué me fuerzas a revelarte lo que más te valiera no conocer? Lo que debes preferir ante todo es, para ti, lo imposible: es no haber nacido, no *ser*, ser la *nada*. Pero después de esto, lo mejor que puedes desear es... morir pronto”<sup>1493</sup>.

---

<sup>1490</sup> Como ya explicamos a propósito del cuento “El monstruo de madera” (*Juegos míos*), que está tomado casi literalmente del monólogo de Adriana Dianordia en *Nos espera la noche*, su marido allí no se llama Duarte sino Robin, y no muere mediante cuchillas sino ahorcado, de modo que ambos personajes aparecen cruzados en novela y cuento. Esto refuerza nuestra postura en cuanto a la unión de ambos a través de la angustia, sea cual sea la muerte elegida para –sin éxito– combatirla.

<sup>1491</sup> *Ibid.*, p. 294.

<sup>1492</sup> MANN, Thomas. *La muerte en Venecia, La montaña mágica, Doctor Faustus*, *op. cit.*, p. 29.

<sup>1493</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *El origen de la tragedia*, *op. cit.*, p. 58. Cursivas en el original.

## 6. EL MAL DE LAS MUJERES. INFANCIA, AMISTAD, MATRIMONIO Y FAMILIA EN *SORIA MORIA*

### **6.1. Soria Moria, refugio fantástico del perverso polimorfo:**

El tiempo huye. Pero, como las agujas del reloj, se mueve en círculos que nos devuelven una y mil veces a las mismas vidas, las mismas historias entrelazadas que se repiten en el reposo del infinito<sup>1494</sup>. Así, “en esta corriente siempre en movimiento y dentro de la cual no hay punto alguno de referencia”, se dibujan los personajes de *Soria Moria* –una lejana sonata cíclica–, insertos en un tiempo y espacio reales –1914-1936, Islas Canarias– pero que podría suceder en cualquier otro momento y lugar. Sin embargo, el punto de referencia inicial es de nuevo un reino imaginario, Soria Moria, y sus protagonistas de la alta burguesía británica, unas niñas-adolescentes paradigmáticas del perfecto polimorfo.

#### **6.1.1. Soria Moria como oasis de fantasía frente a la realidad cruel:**

El mundo fantástico de Soria Moria, como el de los Brontë<sup>1495</sup>, permite a Dolores, Isabella, Scott y Thomas fabular, detener aunque ilusoriamente el movimiento y su fricción. Surge como necesidad ante un mundo que se les escapa, tras unas vacaciones en Fuerteventura

<sup>1494</sup> Como el estoico Marco Aurelio, cuyo pensamiento Espido Freire recoge en el paratexto (véase “Tramas y tratamiento del tiempo” en la primera parte), Kierkegaard plantea: “si se pudiese encontrar en la sucesión infinita del tiempo un punto de apoyo fijo, que sirviese de fundamento a la división, un presente, sería la división totalmente exacta. Pero porque cada momento es enteramente lo mismo que la suma de los momentos, un proceso, un pasar, ningún momento es realmente presente, y, por ende, no hay tiempo no presente, ni pasado ni futuro” (KIERKEGAARD, Sören. *El concepto de la angustia*, op. cit., p. 85). Por eso, “como el movimiento por el cual se mide el tiempo es circular y se cierra sobre sí mismo, ese movimiento y ese cambio se podrían calificar perfectamente de reposo e inmovilidad” (MANN, Thomas. *La muerte en Venecia, La montaña mágica, Doctor Faustus*, op. cit., p. 519).

<sup>1495</sup> Los reinos imaginarios de Angria y Gondal fueron creados por los hermanos Brontë. Espido Freire afirma que “no les servían únicamente como un refugio imaginario, sino que dirimían sus problemas bajo la voz de los protagonistas, que visitaban uno y otro reino, parodiaban a los otros, y trataban de imponerse sobre otros” (FREIRE, Espido. *Querida Jane, querida Charlotte*, op. cit., p. 137). Como indica Carmen Posadas “los mayores, Charlotte y Branwell, inventaron las tierras imaginarias de Angria, reino que se suponía en África Oriental, escenario de aventuras fantásticas y caballerescas que reflejaban la personalidad de Branwell. Por su lado, Emily y Anne –en ese momento demasiado pequeñas para participar– empezaron a hacer sus primeros pinitos en el mundo de la escritura y crearon otro reino, al que llamarían Gondal, muy distinto del Angria romántico y elitista con el que fantaseaban sus hermanos mayores” (BRONTË, Emily. *Cumbres borrascosas*. 1847. Ed. Carmen Posadas. Barcelona: RBA, 2008, p. 8). Posadas relaciona Gondal con el carácter de Emily: “Gondal era un universo dominado por mujeres, en el que soberanas de gran carácter, que gobernaban tiránicamente, tomaban y abandonaban a su capricho a esposos y amantes mientras condenaban a morir en las desoladas estepas del reino a otros hombres que no eran de su agrado” (*ibid.*, pp. 8-9). Ya veremos que el reino de Soria Moria tiene también sus Estatutos, algunos crueles.

que, según veremos, están grabadas a estilete por la muerte: “algo había cambiado desde el otoño: ellas habían dejado atrás la infancia, ellos se comportaban como caballeros. Las bromas, los tirones de pelo, la burla constante que les había ayudado a combatir el aburrimiento en Fuerteventura, habían desaparecido”<sup>1496</sup>; “se les habían acabado las excusas para mantener las apariencias, [...] la vida avanzaba sin vuelta atrás”<sup>1497</sup>. A Scott le gusta leer, sobre todo a Dickens y *El libro de la selva* de Kipling. Por eso llaman a la nueva gatita negra de Isabella *Bagheera*<sup>1498</sup>. Scott reflexiona sobre su futuro profesional y Thomas tal vez vaya a la universidad de Salamanca<sup>1499</sup>. Entonces, como coletazo final de la infancia, crean la “Sociedad y los Libros de Viajes de Soria Moria”<sup>1500</sup>, establecida en el salón de Dolores (Lola), así como sus Estatutos: “Imaginaron Soria Moria porque les quedaba ya poco que hacer [...]. Entonces, Scott pidió prestado en la biblioteca un libro que sus padres le leían cuando era muy pequeño. Se titulaba *El castillo de Soria Moria*, en Theodor Kittelsen”<sup>1501</sup>. Cada uno de los cuatro adquiere un *alter ego* en Soria Moria<sup>1502</sup>, que se extiende perdida en tiempo y espacio: “Soria Moria era un castillo que se alzaba en un valle encantado, al Oeste de la Luna y al Este del Sol. Las agujas de sus torretas se perdían entre la neblina del valle, y entre sus muros vivían las princesas más adorables que se podían imaginar”<sup>1503</sup>. Su origen parte del campesino Halvor que, tras iniciar un largo camino en solitario, libró a una princesa y sus hermanas de las manos de varios trolls y los reyes le ofrecieron la mano de una de sus hijas. Los grandes duques –Dolores, Isabella, Scott y Thomas– son sus descendientes. Cada día anotan en el libro de los Estatutos

<sup>1496</sup> FREIRE, Espido. *Soria Moria*, *op. cit.*, p. 109.

<sup>1497</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>1498</sup> *Ibid.*, p. 109. Cursivas en el original. Como ya señalamos, Espido Freire es una declarada defensora de los animales, con especial predilección por las gatas. En esta novela alude a dos de sus gatitas, Ofelia y Lady Macbeth (*ibid.*, p. 146), ambas, junto con *Bagheera*, mascotas de Isabella.

<sup>1499</sup> *Ibid.*, pp. 109-110.

<sup>1500</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>1501</sup> *Ibid.*, p. 147. Cursivas en el original. “El castillo de Soria Moria” (*Soria Moria slott*) es uno de los cuentos más populares en Noruega, que alcanzó la fama en el siglo XIX a través de los escritores Peter Christen Asbjørnsen y Jørgen Moe al incluirlo en una colección de cuentos. El escritor escocés Andrew Lang lo compiló poco después en otra colección. En 1881, Theodor Severin Kittelsen pintó un cuadro que acompañó una de las ediciones de los escritores noruegos. El origen del nombre es incierto. Se plantea la posibilidad de que aluda a la cadena montañosa Moriah donde Abraham estuvo a punto de sacrificar a su hijo Isaac. Tolkien lo empleó para nombrar una de las ciudades habitadas por enanos de la “Tierra Media”. En cualquier caso, el cuento ha sido reutilizado hasta la actualidad en novelas, discos e incluso en 2005 dio nombre a una declaración sobre la orientación de la política exterior del gobierno del primer ministro noruego Jens Stoltenberg. Este cuento es especialmente valorado debido a que muestra, como se explicará en la novela de Espido Freire, cómo un joven humilde logra llegar hasta lo más alto gracias a su trabajo y valentía (véase <http://oaks.nvg.org/ntales34.html#soria> consultado el 5 de mayo de 2016). “El castillo de Soria Moria” ofrece una lección vital: la búsqueda del castillo es una progresión donde el viajero permanece solo y debe encontrar él mismo su camino. Ya veremos cuál es la lección –si la hay– de la novela de Espido Freire.

<sup>1502</sup> “*Su Alteza Real la Duquesa de Cristiania, Isobel Westerdahl. Su Alteza Real, el nobilísimo duque Scott de Devonshire. Su Alteza Real, el duque de Liverpool, lord de Byron, Sir Thomas. Su Alteza, la duquesa de La Orotava, lady Dolores de Alba*” (FREIRE, Espido. *Soria Moria*, *op. cit.*, p. 147. Cursivas en el original).

<sup>1503</sup> *Ibid.*, p. 148.

sus aventuras que permiten deslizar sus sentimientos. Sabemos así que Scott está interesado en Lola<sup>1504</sup>. Pero comienzan a aburrirse de Soria Moria, al tiempo que la realidad cruel se hace cada vez más patente: el hijo extramatrimonial del padre de Lola, el mayor Hamilton, la presión ejercida a las niñas-adolescentes para participar en intrincadas y humillantes estrategias matrimoniales, el dolor, la existencia<sup>1505</sup>. Sus vidas se truncan definitivamente con la muerte del archiduque de Austria y el estallido de la Primera Guerra Mundial. El destino de unos privilegiados británicos en unas islas perdidas fuera de Europa se une al del caprichoso movimiento histórico que detona un pobre yugoslavo, Gavrilo Princip<sup>1506</sup>. La guerra estalla, el tiempo fluye a otro ritmo<sup>1507</sup> y Soria Moria se desvanece.

*Escúchame: nada ha sido como imaginé, nada ocurrió tal y como lo contamos ahora, en las cartas y los poemas que enviamos a casa, a las madres, a las novias y a los hermanos menores que desean unirse a nosotros, inflamados por la misma llama heroica que nos ha traído aquí. Mentimos, como siempre, para protegeros, para que los débiles y los dulces no tengáis que preocuparos y penséis en nosotros sin debilidad y con dulzura. Ya sabemos que a los pequeños, cuando les llegue la hora, no les reclutarán con cuentos patrióticos, sino con la*

---

<sup>1504</sup> “Es esta una cuestión harto delicada, y que divide a los sabios de estas tierras, pues las dos, a su manera, compiten en gracia y encanto. Sin embargo, en opinión del nobilísimo duque Scott de Devonshire, no hay duda de que la más bella es lady Dolores, que a sus prendas naturales, une un valor sin igual y un nobilísimo corazón” (*ibid.*, p. 160. Cursivas en el original).

<sup>1505</sup> “Dolores pensaba [...] que antes o después Soria Moria se desmembraría; en esas ocasiones rezaba por que Thomas e Isabella se enamoraran y el círculo no se rompiera nunca, viejecitos los cuatro y con un estante lleno de libros a sus espaldas, y nietos y nietas que poblarían la tierra invisible” (*ibid.*, p. 163).

<sup>1506</sup> Soria Moria se adentra de nuevo en la idea kierkegaardiana del hombre como individuo y, como tal, a la vez él mismo y la especie entera y su Historia. Así lo vemos en muchas de las reflexiones planteadas. Scott elucubra: “Si esa familia [la de Gavrilo Princip] se hubiera visto libre del hambre y la tisis, Europa viviría tranquila, en una paz tensa pero continuada. A veces los príncipes no recuerdan que su vida está entrelazada con la de sus gentes, y que si una vena se obstruye, el corazón cesa” (*ibid.*, p. 21. Cursivas en el original). Además, “si su primo [el del archiduque] no se hubiera suicidado en Mayerling, aquel hombre, Francisco Fernando, continuaría vivo. Él y su esposa, Sofía Chotek. Si su primo, el hijo de aquella Elisabeth, la mujer más hermosa del mundo, la esclava de su cabello, se mantuviera con vida, nada de aquello hubiera ocurrido. Si Rodolfo de Habsburgo no padeciera de sífilis, si hubiera podido dar a Austria un heredero sano, y no una niña, otra Elisabeth, el Imperio Austrohúngaro hubiera prevalecido” (*ibid.*, p. 220). Dolores incluso fantasea sobre la posibilidad de llamar también a una de sus hijas Sofía “una Sophia diminuta, con los ojitos de Scott, las muñecas leves de Cecily y sobre todo sus dedos” (*ibid.*, p. 221). Se plantean también otras reflexiones sobre la cruel realidad histórica, como el asesinato de “la bella Elisabeth” a manos de Luigi Lucheni. La autora no escatima detalles en la reproducción de la descripción policial del cuerpo asesinado (*ibid.*, pp. 220-221).

<sup>1507</sup> La relación que se establece entre el tiempo vivido y su intensidad, reflejado a nivel narrativo en el tiempo del relato y el tiempo de la historia, recuerdan *La montaña mágica* y la velocidad con la que la guerra arrastra a Hans Castorp frente a los siete largos años en el balneario, puesto que “se cree que la novedad y el carácter interesante de su contenido hacen pasar el tiempo, es decir, lo abrevian, mientras que la monotonía y el vacío alargan a veces el instante y la hora patéticamente. Pero esto es inexacto, pues, siendo en ocasiones así, la monotonía y el vacío pueden abreviar y acelerar vastas extensiones de tiempo hasta reducir las a la nada. Por el contrario, un contenido rico e interesante es sin duda capaz de abreviar una hora e incluso un día, pero, considerado en conjunto, confiere al paso del tiempo amplitud, peso y solidez, de manera que los años ricos en acontecimientos pasan con mayor lentitud que los años pobres, vacíos y ligeros, que el viento barre y sale volando” (MANN, Thomas. *La muerte en Venecia, La montaña mágica, Doctor Faustus*, op. cit. p. 218. Cursivas en el original).

realidad apremiante de que los alemanes se encuentran a las puertas<sup>1508</sup>.

Así comienza la novela, con este proemio *in media res* que nos sumerge de lleno en la batalla que, sin embargo, apenas volverá a aparecer en la novela salvo al final, cuando veintidós años después Dolores e Isabella se reencuentren, los mismos años desde que Scott murió en el frente, en Bélgica, poco después de escribir esta carta. Sin embargo, el incipit de la novela, en este caso la carta de Scott Hawkins a su prima Isabella (el narratario intradieгético<sup>1509</sup>) en el verano de 1914, nos ofrece abundante información. Comienza con una clara interpelación al lector con función fálica<sup>1510</sup>. Se quiere subrayar la diferencia entre la “realidad apremiante” de la guerra y la ficción creada para proteger a los “débiles”, esto es, “madres, novias y hermanos menores”. Los hombres “*mentimos, como siempre, para protegeros*”, pero al mismo tiempo ellos mismos son llevados a la muerte con otras mentiras envueltas en “llama heroica”. Los espacios quedan así claramente diferenciados: el bélico, masculino; el doméstico, femenino, propio de los “débiles”. Contrasta este ambiente bélico, ente fusiles *SMLA*, *mausers*, trincheras, hombres de heridas sangrantes, con el resto de la novela, desarrollada en entornos domésticos<sup>1511</sup>... en realidad, son otras “trincheras”<sup>1512</sup> de plumones y perfumes envenenados donde también “somos las ratas”<sup>1513</sup>, ratas frente al espejo, frente a trincheras internas y, en definitiva, frente a uno mismo. Los alemanes, los “malos del cuento”, están cerca, y Scott busca un imposible refugio seguro: “*Yo me escapo al pasado, Isabella. Pido asilo en Soria Moria*”<sup>1514</sup>. Recuerda a Dolores y Thomas, un mundo de ayer que no volverá. Como Gondal, Angria, Elvedon en *Las olas*, o el Ávalon artúrico, Soria Moria es el único reducto de fantasía que le queda. La inocencia está rota, nunca hubo paraíso alguno ya que “ni aquel tiempo fue hermoso, ni lo era aquel, ni lo sería ninguno”<sup>1515</sup>. Así pues, como en *Primera memoria* “(no existió la Isla de Nunca Jamás y la Joven Sirena no consiguió un alma inmortal, porque los hombres y las

<sup>1508</sup> FREIRE, Espido. *Soria Moria*, *op. cit.*, p. 15. Cursivas en el original.

<sup>1509</sup> El narratario o “lector implícito” se refiere al destinatario interno de un relato. Puede ser extradiegético (el lector virtual, ideal, al que se dirige el relato) o intradieгético (un personaje de la historia que se convierte en destinatario, como es el caso de Isabella) (JOUVE, Vincent. *L'effet personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 19).

<sup>1510</sup> GENETTE, Gérard. *Discours du récit*, *op. cit.*, p. 268. Entre las funciones del narrador, Genette habla de la función “fálica”, es decir, la verificación del contacto con el narratario.

<sup>1511</sup> Soria Moria adquiere en este contexto un sentido más amplio, tal como apunta Ana María Gómez-Elegido Centeno: “ambos mundos [masculino y femenino] se encontrarán y compartirán en pie de igualdad un único espacio inventado entre todos: el de Soria Moria, un reino fantástico habitado por los chicos y las chicas, fusión de los universos masculino y femenino” (GÓMEZ-ELEGIDO CENTENO, Ana María. “La pérdida del paraíso. Matrimonio y convención social en *Soria Moria*, de Espido Freire”. *Espéculo. Revista de estudios literarios* 40 (2008). En línea: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero40/soriamoi.html> revisado el 5 de mayo de 2016).

<sup>1512</sup> FREIRE, Espido. *Soria Moria*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>1513</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>1514</sup> *Ibid.*, p. 20. Cursivas en el original.

<sup>1515</sup> *Ibid.*, p. 217.

mujeres no aman, y se quedó con un par de inútiles piernas, y se convirtió en espuma.) Eran horribles los cuentos”<sup>1516</sup>. Absurdo sorprenderse. Sabemos que los cuentos son crueles, despiadados. El protagonista no siempre escapa con vida, y nadie pregunta a la princesa si desea desposarse con el apuesto príncipe. Los cuentos, como los niños, son perversos.

### 6.1.2. Habitantes niños, habitantes perversos:

El ser humano no es bueno o malo, sino, retomando a Kant, bueno y malo. Nadie escapa al innato mal radical. Y, por supuesto, los niños tampoco: “Ah, los niños. Inocentes, dulces, maravillosos, atávicos niños. De eso nada. El niño es, en esencia, un pequeño dictador al que hay que educar”<sup>1517</sup>. Y es que el niño, en términos freudianos, es un “perverso polimorfo”<sup>1518</sup> pues está

descaminado a practicar todas las transgresiones posibles. Esto demuestra que en su disposición trae consigo la aptitud para ello; tales transgresiones tropiezan con escasas resistencias porque, según sea la edad del niño, no se han erigido todavía o están en formación los diques anímicos contra los excesos [...]”<sup>1519</sup>.

Esa “disposición” a las “transgresiones” nos recuerda la *Gesinnung* kantiana, la intención de hacer mal previa al acto empírico, se ejecute o no<sup>1520</sup>. Por lo tanto, si el niño actúa mal no es tanto porque imite a los adultos sino porque “toutes les perversions possibles sont dans la structure du désir humain”<sup>1521</sup>. La educación de la que habla Espido Freire podría intervenir, según Vignoles, en su evolución: “l’homme n’est pas naturellement bon ou méchant; il est [...] naturellement pervers. Sans doute devient-il culturellement, c’est-à-dire selon l’éducation reçue,

---

<sup>1516</sup> MATUTE, Ana María. *Primera memoria*, op. cit., p. 243.

<sup>1517</sup> FREIRE, Espido. *Los malos del cuento*, op. cit., p. 174.

<sup>1518</sup> FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Vol. VII, op. cit., p. 173.

<sup>1519</sup> *Ibid.* En el original Freud habla de “excesos sexuales” (*ibid.* Cursivas nuestras), pero hemos optado por suprimir el adjetivo pues en nuestro estudio no nos detendremos en el aspecto sexual al que Freud sin embargo dedica un profundo estudio.

<sup>1520</sup> No obstante, para Vignoles “en qualifiant l’enfant de pervers polymorphe, Freud ne veut pas dire que l’enfant est méchant mais que le sur-moi, c’est-à-dire l’instance psychique résultant de l’intériorisation des exigences et des interdits parentaux, n’est pas encore formé” (VIGNOLES, Patrick. *La Perversité...*, op. cit., p. 15). Es decir, el *superyo* aún no se ha construido.

<sup>1521</sup> *Ibid.*, p. 169. Esto es así porque, en palabras de Jankelevitch en *Traité des vertus* “La faute est dispensable, mais la *peccabilité* est indispensable [...]. Il n’y aurait pas de mal si personne n’en commettait, mais aucun homme ne commettrait le mal si l’existence n’était pas profondément ataxique et passionnée. Le mal est donc à la fois la cause et l’effet de la faute; son étiologie est circulaire” (cit. en *ibid.*, p. 133. Cursivas en el original). El mal, como el tiempo, se mueve en círculos.



bon ou méchant”<sup>1522</sup>. Sobre este último aspecto nosotros discrepamos. No hay apuestas garantizadas, y tampoco la educación recibida determina la “bondad” o la “maldad” del futuro adulto. Ya en *Hipólito* de Séneca se nos dice que los niños pueden ser sumamente perversos, puesto que en ellos se da la esencial ingenuidad para que el mal arraigue. Sin embargo, “con el Romanticismo y como prolongación de las teorías de Rousseau, la niñez se convierte en un ideal y el niño, en el ser humano auténtico, aún intacto por los estragos de la civilización”<sup>1523</sup>, hasta el punto de que “gran parte de nuestro duelo metafísico, la experiencia de pérdida [...], es un duelo por la infancia perdida”<sup>1524</sup>.

Como Natalia, Irlanda, Fiona, Samael o Frances, los pequeños habitantes de Soria Moria son también seres malvados. Montserrat Linares ha señalado que “both Brontë and Freire's work are characterized by the constant presence of cruelty in the childhood world”<sup>1525</sup>. Algunos de sus juegos en Soria Moria no están exentos de cierto sadismo:

Sir Thomas el colérico raptaba a Isobel, y la amenazaba con las torturas más repugnantes que se le ocurrían. La encerraría con ratas, la ataría a una mesa sobre la que pasarían las cucarachas rubias que veían en los rincones calurosos, le serviría de esclava, y la obligaría a pasarse, casi desnuda, por las murallas del castillo<sup>1526</sup>.

Enferma de tifus, Dolores tuvo sueños asesinos en los que mataba a Mademoiselle, la aya, pero también a su madre:

Mientras comía le clavaba el cuchillo con el que cortaba el queso en el costado, una y otra vez, hasta que Mademoiselle caía de rodillas y luego sobre un costado, sin sangre ni quejidos. Esas ensoñaciones se repetían con frecuencia, y a veces no era Mademoiselle, sino su madre, la que moría, con los ojos muy abiertos y suplicándole un perdón que no siempre otorgaba<sup>1527</sup>.

El tifus la sumergió en una “danza de la muerte medieval, [que] probaba que ni los

---

<sup>1522</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>1523</sup> SVENDSEN, Lars. *Filosofía del tedio*, *op. cit.*, p. 192. Como recuerda Marie-Louise Franz, “Jung remarquait que le Christ n'a pas dit: «Si vous demeurez des enfants, vous trouverez le royaume de Dieu», mais jamais: «Si vous devenez semblables à des enfants.» Redevenir enfant ne signifie pas rester infantile, mais dépasser ce stade et devenir adulte et conscient de la présence du mal dans le monde, tout en conservant son intégrité psychique et le chemin du noyau central de la personnalité” (FRANZ, Marie-Louise von. *L'interprétation des contes de fées*, *op. cit.*, p. 520. Cursivas en el original).

<sup>1524</sup> SVENDSEN, Lars. *Filosofía del tedio*, *op. cit.*, p. 192.

<sup>1525</sup> LINARES, Montserrat. “Fragmented Identities...”, *op. cit.*, p. 208.

<sup>1526</sup> FREIRE, Espido. *Soria Moria*, *op. cit.*, p. 164.

<sup>1527</sup> *Ibid.*, p. 54.

jóvenes, ni los bellos, ni los sanos se encontraban a salvo de una maldición”<sup>1528</sup>. Pero la maldad de Dolores e Isabella alcanza límites criminales en su relación con su “amiga” Lucía:

Su timidez [la de Lucía], su silenciosa admiración por las dos, despertaba en ellas una maldad profunda que permanecía en el aire por mucho tiempo [...]. Isabella, en particular, era capaz de humillarla hasta que estallaba en lágrimas. Pero Lucía regresaba siempre, como si olvidara los malos ratos pasados, tan obediente y sufrida como los gatos del patio, y ellas la acogían con la misma actitud. [...] Dolores no sentía tampoco demasiado afecto por Lucía, pero le incomodaba que ese desapego fuera tan obvio. Nunca le había dado un motivo de queja; frente a los caprichosos cambios de humor de Isabella, Lucía Berriel se mostraba siempre leal, tierna, generosa [...]. Sin embargo, esa disposición ofendía<sup>1529</sup>.

Tal vez su rechazo radica en que su bondad les muestra el reflejo nítido de su repugnante maldad. Ambas, de trece años, son cómplices de conducir a la muerte a Lucía durante las vacaciones en Fuerteventura. Como ya indicamos, en un nuevo ejercicio de intratextualidad Espido Freire toma su cuento “Nuestra familia” (*Juegos míos*) y lo despliega, recreando el perverso universo de las dos niñas<sup>1530</sup>. Aquí, en lugar de prohibirles bañarse en la alberca, es allí donde sí les dejan pero no en la playa<sup>1531</sup>. Sin embargo Scott y Thomas les enseñan dónde bañarse en la costa, y allí Dolores e Isabella dejarán morir a Lucía. Primero la convencen con engaños para que cumpla una serie de pruebas para ser aceptada en su grupo. Entre esas pruebas está encontrar un anillo –inexistente– en la arena de la playa. Después la animan a adentrarse cada vez más en el mar hasta desaparecer:

Lucía levantó un brazo, y lo agitó, como había hecho la primera vez que la vieron con Thomas. Luego perdió pie, y se levantó de nuevo. Ellas apenas volvieron la cabeza, atraídas por el ruido. Se hundió de nuevo en el agua. Las dos niñas escudriñaron la cara lisa y falsa del agua. *Hubo un gorgoteo, una serie de movimientos circulares que alteraron las hondas hasta llegar a sus pies* [...]. Aguardaron un momento, hasta que no hubo ningún movimiento entre la capa de olas y el sol. Entonces decidieron marcharse [...].

---

<sup>1528</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>1529</sup> *Ibid.*, p. 58-60.

<sup>1530</sup> *Ibid.*, pp. 77-101. A diferencia de “El monstruo de madera” (*Juegos míos*) en *Nos espera la noche*, donde Espido Freire transcribe sin apenas modificaciones el cuento, aquí no reproduce “Nuestra familia” sino su trama argumental (salvo algunos breves pasajes y frases), si bien modifica pequeños detalles y nombres (Claudia y Berta en el cuento), así como la víctima a la que inducen a la muerte, allí Lucía, y aquí Trevanion, el novio de Mayo (Candelaria en la novela), hermana de Claudia, para que así Mayo se case con uno de los hermanos de Berta y la familia permanezca unida (véase RODRÍGUEZ, Samuel. “Espido Freire y el cuento...”, *op. cit.*, pp. 91-101).

<sup>1531</sup> FREIRE, Espido. *Soria Moria*, *op. cit.*, p. 86.

– *¿Cuándo crees que lo descubrirán?*

Lola reflexionó.

– *No antes de la cena. Nosotras no debemos mencionar nada hasta la noche. Para entonces ya estarán preocupados. Debemos recordar que no la hemos visto en toda la tarde a la altura del postre. ¿De acuerdo?*<sup>1532</sup>

Isabella, una Irlanda revivificada de su blanca tumba, se aprovecha de las apariencias: “Isabella elevó los ojos. A veces podían resultar tan conmovedores como sus hoyitos de sonrisa”<sup>1533</sup>. Del mismo modo que Irlanda, es maestra de la manipulación, que utiliza en función de sus intereses. Es cierto que, como los adultos, “todos los niños son muy egoístas”<sup>1534</sup>, pero en la mayoría de los niños ese egoísmo “se va ajustando a la realidad de las situaciones, y tanto más a medida que va haciéndose mayor”<sup>1535</sup>. Lo podríamos llamar “egoísmo social adaptado”, y forma parte del teatro social ampliamente extendido en las relaciones humanas, en las que con frecuencia encontramos el “mal de impureza” kantiano, es decir, acciones de apariencia bondadosa que sólo buscan nuestro propio beneficio. El egoísmo se adapta socialmente pero el niño psicópata no participa de ese juego. Como Irlanda, Isabella tal vez es una psicópata incapaz de sentir empatía por nadie más que por ella misma<sup>1536</sup>. Pero Dolores participa –sin remordimiento alguno– en esos “juegos”<sup>1537</sup> y, por tanto, es también culpable. Así lo reconoce Dolores veintidós años después, ante las recriminaciones unidireccionales de Isabella: “eres ridícula, y hablas como un personaje de opereta. Deja de actuar, Isabella. Ninguno de nosotros

---

<sup>1532</sup> *Ibid.*, p. 100-101. Cursivas nuestras, correspondientes al material extraído de “Nuestra familia”.

<sup>1533</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>1534</sup> GARRIDO, Vicente. *El psicópata...*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>1535</sup> *Ibid.*

<sup>1536</sup> Tal y como la autora asevera, “desde el siglo XVIII la idea de la bondad innata de los niños ha sido un tópico. Por mucho que los hechos y los estudios lo hayan desmentido, continúa imperando. Pero no: existe una minoría, muy escasa, de niños asesinos. Nacieron psicópatas, y el medio inhibió su agresividad” (FREIRE, Espido. *Los malos del cuento*, *op. cit.*, p. 176). Garrido, como Espido Freire en *Los malos del cuento*, considera que “ciertos espectáculos e historias inician al niño en aspectos de la violencia y la maldad frente a los cuales puede desarrollar defensas. Es decir, los padres van introduciendo a través de los cuentos, historias para niños, ejemplos y explicaciones, modos aceptables de comprender las cosas malas que suceden en la vida” (GARRIDO, Vicente. *El psicópata...*, *op. cit.*, p. 256).

<sup>1537</sup> Vignoles reflexiona: “Peut-être tout jeu est-il vilain. Le jeu est toujours *malin, malicieux*” (VIGNOLES, Patrick. *La Perversité...*, *op. cit.*, p. 26. Cursivas en el original). Frente a Rousseau, el autor habla de una “dénaturation originelle” del hombre inscrita en una existencia que entiende como juego perverso: “ne serait-ce pas toujours exister pour être détourné de sa fonction propre, voué au *vilain* Jeu du Monde? Avec l'idée d'un tel Jeu, nous sommes ici aux antipodes du rationalisme optimiste des Lumières” (*ibid.*, p. 28. Cursivas en el original). El tiempo es, desde esta perspectiva, el articulador de este juego del que participan también los niños: “Le Temps est le jeu du monde, le Monde comme jeu [...]. Tour à tour constructeur et destructeur, il est oublié, innocence parce que culpabilité oubliée; et il fait que nous sommes toujours disponibles pour un nouveau rôle. Traduisons: l'enfant joue avec le bien et le mal comme avec des possibles interchangeable. Pourquoi? Parce qu'il incarne ce pur temps de loisir qui ne cesse d'oublier ses fautes ou bêtises passées par l'invention de nouveaux jeux” (*ibid.* p. 29).

era inocente”<sup>1538</sup>. Mientras tanto, Dolores observa en Isabella “la sortija con una esmeralda que le quedaba pequeña”<sup>1539</sup>, perteneciente a la difunta Lucía. De hecho, “a Lola no le cupo duda de que hubiera preferido perder a Isabella”<sup>1540</sup>. Ambas han elegido el mal, Dolores mediante omisión, Isabella mediante acción. Dolores e Isabella están unidas por secretos inconfesables. Las amistades peligrosas son eternas.

## **6.2. Amistades peligrosas:**

Tras incursiones polifónicas y tríos amorosos, *Soria Moria*, como *Irlanda*, está protagonizada de nuevo por dos adolescentes. Isabella, como Irlanda –también como la Isabella de *La abadía de Northanger* de Jane Austen–, lo tiene todo: una madre hermosa, dinero, abolengo aristocrático, belleza estudiada, dominio del arte de la manipulación y la crueldad, sin tregua ni empatía alguna con sus víctimas. Más sutil que Irlanda, Isabella crea una órbita de poder en torno a ella ante la que sólo cabe doblegarse, desesperarse o morir. Dolores es mala estudiante, no destaca por su belleza y, tras sufrir el tifus, los huesos marcados y el pelo corto delatan su viaje fallido a la muerte. Dolores –como Catherine Morland– es ingenua y acepta adentrarse en la órbita de Isabella: “Dolores le admiraba esa seguridad en sí misma, que ella había perdido junto con el pelo, o que quizás nunca tuvo”<sup>1541</sup>. Pero la admiración se convierte en envidia y hartazgo por su dominio: “A veces le incomodaba la presencia de Isabella. No de la forma irritante, animal, con la que había deseado verse libre de Lucía; la envidiaba”<sup>1542</sup>. Como Natalia, termina odiándola y se rebelará, aunque en esta ocasión por iniciativa de su madre y sin manchas de sangre. Y es que, en secreto, la también manipuladora y gélida Cecily reproduce la peligrosa combinación de admiración, envidia y odio a la madre de Isabella, Ann Kirstin Betancourt:

Nunca lo hubiera reconocido, porque lo guardaba como una espina en su pensamiento, pero cuando Cecily Hamilton sentía dudas acerca de su comportamiento se preguntaba qué es lo que haría Ann Kirstin Betancourt. Envidiaba su frialdad, su templanza de sirope helado, su familia aristocrática y norteña. Sentía que podía igualarla en todo, menos en su origen.

[...] Pudo permitirse un matrimonio por amor, a una edad en la que Cecily era ya madre

<sup>1538</sup> FREIRE, Espido. *Soria Moria*, *op. cit.*, p. 26.

<sup>1539</sup> *Ibid.*

<sup>1540</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>1541</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>1542</sup> *Ibid.*, p. 164.

de dos niñas [...]. Por lo demás, no gozaba de más dones que la belleza y la buena suerte, y en los momentos de más desesperación, Cecily pensaba que hubiera dado todos los suyos (la agudeza, la fuerza de voluntad, la elocuencia, el encanto) por un diezmo de los de Ann Kirstin<sup>1543</sup>.

Pero la inteligencia y la buena suerte de Cecily prevalecerán. Elige cuidadosamente las amistades de su hija –Isabella y la desgraciada Lucía– siguiendo un arriesgado pero eficaz plan: “Cecily, que había dirigido las aproximaciones entre las familias a su manera informal y sutil, las eligió porque las consideraba las más peligrosas para su hija. Tenían una edad similar, y sus madres les harían *pescar en las mismas costas*”<sup>1544</sup>. Lucía no es agraciada físicamente pero es de prócer linaje, e Isabella posee unos modales impecables, belleza y una madre perfecta. Cecily avisa a Dolores: “Éstos son los últimos años de la amistad. Después llegan los cortejos, y con ellos los matrimonios, y la diferencia de vidas, y de suertes. Las que os creísteis iguales, reparáis en que nunca lo fuisteis. Este invierno habrá novedades”<sup>1545</sup>. De nuevo, como ya explicamos a propósito de Cecily –del conjunto de seres humanos en proporción diversa–, anticipa la maldad en los otros e intenta adelantarse. Invita a Isabella, Lucía, Thomas y Scott a la finca familiar en Fuerteventura, donde podrán afianzar su relación. Allí las niñas se deshacen de Lucía, que parece entenderse muy bien con Thomas. Ella es la tercera en discordia en los planes de las niñas y sus madres. De hecho, más adelante sabremos que Cecily sospecha que su desaparición no fue un accidente sino un turbio asunto relacionado con Dolores e Isabella. Pero no investiga al respecto, y su muerte es bien recibida a pesar de todo pues, como reconoce hipócritamente casi al final de la novela, “pensaban casar a Thomas con la insulsa de Lucía Berriel –hizo una pausa–. Que Dios tenga a su diestra, por supuesto”<sup>1546</sup>. Su muerte elimina a una rival de las intrincadas estrategias matrimoniales que, como analizaremos, son la base del comportamiento de Cecily. Ella introduce a Dolores poco a poco en los secretos de la seducción. Pero las técnicas amatorias no van dirigidas tanto a los apuestos caballeros –Scott, Thomas– sino a las amigas y a su entorno femenino más cercano, pues

¿Quién extenderá tu fama, o tus errores? ¿Crees que te enseñe cómo mover un abanico para seducir a un caballero? –dijo Cecily–. No, no te equivoques; ése, como muchos otros, es un lenguaje de mujeres. Ellos, y menos aún los británicos, nunca han sido diestros en ese código. Sus madres, sus mujeres, sí [...]. Para conquistar a un hombre, la mitad del camino se

---

<sup>1543</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>1544</sup> *Ibid.*, p. 50. *Cursivas nuestras*.

<sup>1545</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>1546</sup> *Ibid.*, p. 244.

recorre si no te enemistas con las mujeres<sup>1547</sup>.

Cecily le advierte: “no compartas con Isabella estas indicaciones. De hecho, no le cuentes nada de lo que yo te enseñé”<sup>1548</sup> ya que “no existe ninguna razón para facilitarle aún más las cosas”<sup>1549</sup>, es decir, el camino al matrimonio con un buen partido. Dolores se lamenta: “Mamá, yo no sé mentir...”<sup>1550</sup>, a lo que responde su madre: “Y eso te honra... tampoco yo sé –mintió Cecily”<sup>1551</sup>. Tal y como le confiesa a Candela tras su compromiso matrimonial, “tu padre es débil, y confía en los demás. Yo no [...]. ¿Crees que se alegran de ello [del compromiso]? ¿Tus amiguitas, las madres de tus amiguitas? Están al acecho del menor de nuestros fallos, de un rumor insignificante para arrastrarte por el fango”<sup>1552</sup>.

Ann Kirsten tiene su propio plan que, como el de Cecily, consiste en casar a su hija con Thomas, (heredero de una cuantiosa fortuna) a costa de enamorar a la respectiva rival de Scott, un joven prometedor pero sin dinero. Así, Ann Kirsten envía una carta a Cecily para afianzar los vínculos de los cuatro y permitirles dar paseos por la ciudad sin supervisión. Cecily admira de nuevo –sabedora de una batalla entre iguales– a la madre de Isabella: “Qué astuta mujer, qué sutil [...]. Qué sutil... qué sutil”<sup>1553</sup>. Incluso propone pagar los estudios en Suiza a Dolores, sólo a Dolores, con el objetivo encubierto de deshacerse de una rival<sup>1554</sup>. Pero tarde o temprano el conflicto de intereses –el matrimonio con Thomas– saca de las trincheras la falsedad de la relación. La amistad de Isabella y Dolores, si alguna vez existió, está rota: “*Mamá tiene razón, pensó. Tiene razón, jugamos todos al ratón y al gato, y al final somos siempre los mismos los que resultamos devorados*”<sup>1555</sup>. Dolores, como Natalia, entiende que “no sabía nada de la vida, sólo que había que ganar”<sup>1556</sup>, y se enfrenta sin tapujos a Isabella, que le recrimina: “¿No conspiráis tu artera madre y tú para arruinar mi futuro, sin que se te pase por la mente el que

---

<sup>1547</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>1548</sup> *Ibid.*

<sup>1549</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>1550</sup> *Ibid.*

<sup>1551</sup> *Ibid.*

<sup>1552</sup> *Ibid.*, p. 44. En otra ocasión, tras la enfermedad de Dolores, su madre le explica:

“- Debes pensar que, en el fondo, eres afortunada. El pelo, tu peso, te incomoda ahora, pero si tuvieras tres años más no te hubieras recuperado tan rápidamente. Ni tu cuerpo ni tu alma hubieran escapado intactos. Una niña enferma inspira compasión en sus amigas. Una muchacha enferma significa que se ha perdido una rival.

- Mamá, mis amigas no piensan así.

- Tus amigas no, pero sus madres, y sus ayas, sí. Te lo puedo asegurar. Me lo han dicho. Se dice tanto tanto con lo que se habla como con lo que se calla. Algunas de ellas estarían rezando para que en lugar de tifus, te atacara la viruela” (*ibid.*, p. 56).

<sup>1553</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>1554</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>1555</sup> *Ibid.*, p. 194. Cursivas en el original.

<sup>1556</sup> FREIRE, Espido. *Irlanda, op. cit.*, p. 167.

soy tu amiga, casi tu hermana?”<sup>1557</sup>, a lo que Dolores responde:

Persigues a quien odias, a quien se cruza en tu camino y aborreces por capricho o por proyecto. Ha debido de ser así desde siempre, en los años anteriores a que nos encontrásemos... persigues y destruyes, tal vez a un hombre del que estés enamorada, o a una amiga o a una tía vieja a la que no soportes porque te indique lo que debes hacer. No sé con quién empezaste, tal vez con los gatitos con los que elegías quedarte o con los que condenabas a morir, no lo sé. Y poco a poco has eliminado todas las ataduras ajenas a tu mundo, destrozabas la personalidad de quien persigues, sin darte cuenta de que, al mismo tiempo, destrozabas la tuya. Eres repugnante, Isabella<sup>1558</sup>.

Isabella emplea la última bala del cartucho: “Ya no volveremos a ser amigas, pero recuerda que tengo un secreto que puede destrozarte tu reputación, tu vida, tu nombre”<sup>1559</sup>. Dolores cree que se refiere a la muerte de Lucía:

- Tu también estabas allí –dijo Dolores. No sentía miedo, quizás una nube baja eléctrica, densa, sobre sus cabezas–. Las dos mirábamos, y la vimos hundirse, sin mover un dedo ni dar un grito. Si tú hablas, también hablaré yo. Tu secreto está encadenado al mío.
- Dolores, qué infantil eres. No me refiero a ese secreto –le mantuvo la mirada–. Ya no hay botella en el desván, ¿verdad? La vi disminuir, sorbo a sorbo. Y cada vez que Thomas llegaba antes que nosotros, cada vez que lo encontrábamos aquí, el nivel de la botella bajaba un poco más. Qué mala. Qué viciosa. Qué inconfesable<sup>1560</sup>.

Isabella ha descubierto la estratagema ideada *in extremis* por Cecily: Dolores debe seducir a golpe de alcohol al joven Thomas, con quien comparte momentos a solas entre los juegos de Soria Moria. Su peligrosa relación está unida por secretos inconfesables<sup>1561</sup>. Las dos están marcadas por la violencia simbólica ejercida contra y desde las mujeres:

Las mujeres se encontraban no sólo con la limitación externa que afectaba a cada movimiento de su vida: se controlaba su cuerpo, su mente, su educación, su castidad, sus

<sup>1557</sup> FREIRE, Espido. *Soria Moria*, op. cit., p. 236.

<sup>1558</sup> *Ibid.*, p. 237. Al final sabremos que Isabella mata a *Bagheera* sólo porque es la gata preferida de Dolores.

<sup>1559</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>1560</sup> *Ibid.*

<sup>1561</sup> Como señala la autora, “la amistad, junto con el romance, es uno de los pactos entre humanos más desconcertantes. Desconcierta porque existe una atracción en la que no interviene el físico, y porque aunque elegida, conlleva obligaciones. Más libre que el vínculo amoroso, mueve a veces a realizar sacrificios a los que no llevaría el amor. Y, por otro lado, el amigo se encuentra en un círculo íntimo que le permite causar daños definitivos” (FREIRE, Espido. *Los malos del cuentos*, op. cit., p. 156).

impulsos, sus iniciativas. Además, debían enfrentarse a la misoginia asumida por ellas mismas. Los textos literarios abundan en referencias al desprecio que las mujeres expresaban por su género: mentirosas, frívolas, incapaces de guardar un secreto, infieles, veleidosas... [...]. La competencia entre mujeres era, por lo tanto, una consecuencia natural de estas circunstancias y creencias<sup>1562</sup>.

Tal vez por eso “más aún que ahora, las mujeres desconocían el concepto de unidad entre ellas [...]. Uno de los grandes fracasos del feminismo se debe, sin duda, a que las mujeres tienden más a identificarse con su clase social que con su género, y encuentran más similitudes sociales que biológicas”<sup>1563</sup>, idea que retoma, como hemos visto, la planteada por otras muchas autoras. La amistad –esa relación accidental en el abrupto camino, instrumento de proyectos puramente egoístas– participa en las beligerantes estrategias matrimoniales que canalizan –nunca justifican– el mal. Por ello, es necesario estudiar con mayor detalle este peliagudo conflicto.

### **6.3. El matrimonio: un engañoso objetivo vital femenino:**

No tengo demasiado tiempo para pensar; [mi marido] encuentra siempre trabajo para que su mujer lo haga, y da por hecho que a ella no le pesará ayudarle. Imagino que no es malo que él sea tan práctico [...]. No estoy cansada, ni abrumada, pero lo cierto es que ahora mi tiempo no es mío.

Charlotte Brontë

“Una mujer no era nada. Una mujer debía casarse”<sup>1564</sup>. En parte debido a la “mala educación” que abordaremos, en una sociedad en la que la mujer no puede estudiar ni trabajar “el matrimonio es la única carrera de la mujer”<sup>1565</sup>. Como encontramos en *Orgullo y prejuicio* (1813),

Sin tener una gran opinión de los hombres ni del matrimonio, casarse había sido siempre su objetivo; era la única colocación honrosa para una joven bien educada pero de escasa fortuna y, aun siendo un medio incierto de lograr la felicidad, era sin duda la más grata

<sup>1562</sup> FREIRE, Espido. *Para vos nací...*, *op. cit.*, p. 75.

<sup>1563</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>1564</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>1565</sup> ARENAL, Concepción. *La mujer del porvenir. La mujer de su casa*. 1870. 1883. Barcelona: Orbis, 1989, p. 35.



protección contra la pobreza<sup>1566</sup>.

En el caso de Dolores y su familia no es la pobreza sino el poder lo que está en juego. Sin embargo, pese a participar en la eterna lucha egoísta para lograrlo, la mujer por sí misma no podía –¿no puede?– ostentarlo. Necesita, como Cecily, al hombre: “No debemos sino dominar a un hombre y el hombre lo hará todo por nosotras”<sup>1567</sup>. Cecily, en su anhelo de triunfo y poder, sabe que “la vida [...] es una hilera de precipicios sobre los que debemos saltar”<sup>1568</sup>, una guerra por el poder que exige, como estudiamos, anticiparse al “enemigo”: “Observaba a las otras niñas, y preveía luchas y ataques, y cómo evitarlos. No le gustaban las confrontaciones. Lo que de verdad ansiaba era el triunfo”<sup>1569</sup>. Para lograrlo ha de desarrollar armas sutiles desapercibidas en las trincheras. La belleza es efímera, y sólo la inteligencia y la estrategia permiten la victoria<sup>1570</sup>: “no es la belleza lo que importa en una mujer, hija. Ni siquiera sus virtudes”<sup>1571</sup> pues, como explicamos, “no es el brillo el que te hace destacar más, ni ser la más bella la que te dará ese título, Dolores. Nunca serás admirada si lo que te mueve en la vida es despertar admiración. Hace falta un cierto desapego, una indiferencia que muy difícilmente puede ser fingida”<sup>1572</sup>. Es necesario ser una “esfinge sin secreto”<sup>1573</sup>. Aunque no logra engendrar al ansiado varón que le permita dominar directamente su imperio, casa convenientemente a sus tres hijas: Candelaria (Candela), Linda y Dolores. Lola nace con el siglo y, como todas esas niñas, “se balanceaba entre la inocencia y el coqueteo”<sup>1574</sup>. Como la isla, “dulce, femenina y sensual”<sup>1575</sup>, las mujeres han de ser también implacables llegado el momento. Sin embargo, las esperanzas de Dolores puestas en el matrimonio poco a poco se truncan: “no sé si podemos depositar tantas

---

<sup>1566</sup> Cit. en WOLLSTONECRAFT, Mary. *Vindicación de los derechos de la mujer*. 1792. Ed. Isabel Burdiel. Madrid: Cátedra, 1994. La propia Wollstonecraft afirma: “La mujer, como no tiene *más carrera* que el matrimonio, se casa así que se le presenta la ocasión, y cuanto antes mejor. Los padres suelen tener impaciencia, que en algunos podríamos llamar febril, por *colocar* a sus hijas; muchas se casan, más que por amor, por temor de verse en el abandono y en la pobreza. Las consecuencias de los malos matrimonios son fatales para la sociedad, y aunque estén bien avenidos, una niña, ni física ni moralmente, debe ser madre. Cuando todavía no está completamente formada, los nuevos seres a que da vida son débiles y la debilitan. Del matrimonio precoz viene la vejez precoz y la prole raquítica” (*ibid.*, pp. 54-55. Cursivas en el original).

<sup>1567</sup> FREIRE, Espido. *Soria Moria*, *op. cit.*, p. 214. Son palabras de Cecily.

<sup>1568</sup> *Ibid.*

<sup>1569</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>1570</sup> No en vano, para Schopenhauer “la juventud sin belleza tiene siempre atractivo, pero ya no lo tiene tanto la hermosura sin la juventud” (SCHOPENHAUER, Arthur. *El amor, las mujeres y la muerte*, *op. cit.*, p. 33). Esto es así según él debido a que la mujer mayor ya no puede tener hijos, y eso le hace perder automáticamente todo atractivo, pues lo que subyace en toda relación amorosa es en realidad la continuidad de la especie (*ibid.*, p. 27).

<sup>1571</sup> FREIRE, Espido. *Soria Moria*, *op. cit.*, p. 61.

<sup>1572</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>1573</sup> *Ibid.*

<sup>1574</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>1575</sup> *Ibid.*, p. 33.

esperanzas en casarnos: mira a mis hermanas. No parecen más dichosas que antes”<sup>1576</sup>. El matrimonio ni siquiera le acerca al amor, sino que se lo proscribiera. Ha habido una nueva confusión de identidades. No es Scott sino Thomas el marido que su madre planea para ella:

Nunca toleraría que te casaras con un simpatizante socialista [...]. Aun así, podríais aguardar a tu mayoría de edad, si es que él muestra tanta paciencia y decisión como tú. Los años parecen largos cuando se es joven. Podríais también fugaros, aunque dudo de que ningún barco os aceptara si sabe las condiciones en las que subís a bordo. En cualquiera de los dos casos, ¿de qué viviríais? Te desheredaríamos. No verías nada de lo que poseemos, ni el menor valor de las carboneras, ni un metro de tierra de las fincas<sup>1577</sup>.

Incluso, vestida de Paul Poiret<sup>1578</sup>, le insinúan la posibilidad de casarse con Juan Brown, un “ancianito rechoncho”<sup>1579</sup> con dinero a mansalva. Y es que las mujeres ni siquiera eran libres en la práctica para casarse con quien desearan. Legalmente sí pero, como veremos también en *La flor del norte*, la familia podía repudiarlas y arruinarlas económica y socialmente. La desgracia se perpetúa: “Le tengo afecto, y creo que llegaré a amarle, con el tiempo –recitó Lola”<sup>1580</sup>, a lo que su padre –hasta entonces ausente– responde: “Así debe ser. Así ha sido entre tu madre y yo, y entre todos los matrimonios felices que conozco”<sup>1581</sup>. Dolores acepta al fin la voluntad de su madre, y añade una nueva capa de tierra a sus ilusiones: “Mamá –dijo, y Cecily se volvió. Ya no parecía enfadada, pero sí muy cansada, y la red de arrugas en torno a los ojos resultaba visible y tenebrosa–. Gracias, mamá”<sup>1582</sup>.

El matrimonio se convierte en una nueva prisión en la que, en ocasiones, la mujer es carcelera y reclusa. Es el caso de Cecily que, silenciosamente, se ocupa de gestionar todos los asuntos, económicos y familiares, aunque le haga creer lo contrario a su marido, cuya imagen, como decía Woolf, aumenta y se proyecta en su discreta esposa: “Sabía ya que para conseguir la felicidad en ese matrimonio debía acostumbrarse a callar. Después, cuando el agotamiento o la vehemencia le silenciaban [al mayor Hamilton], ella hablaba”<sup>1583</sup>. Bajo su apariencia de rigidez

<sup>1576</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>1577</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>1578</sup> Paul-Henri Poiret (1879-1944) fue un afamado diseñador de alta costura francés precursor del estilo *Art déco*. Sus diseños tienen inspiración oriental, de Rusia y el norte de África.

<sup>1579</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>1580</sup> *Ibid.*, p. 244.

<sup>1581</sup> *Ibid.*

<sup>1582</sup> Entre otros muchos, el doctor John Gregory en *Legacy to his Daughters* (1761), hace la siguiente recomendación a las mujeres: “si por casualidad tenéis algún conocimiento, guardarlo como un profundo secreto, especialmente de los hombres, que en general miran con ojos celosos y malignos a una mujer de gran talento y entendimiento cultivado” (cit. en WOLLSTONECRAFT, Mary. *Vindicación de los derechos de la mujer*, op. cit., p. 245).

<sup>1583</sup> FREIRE, Espido. *Soria Moria*, op. cit., p. 119.

Cecily esconde el sufrimiento de su propia jaula exterior interiorizada, que sólo se resquebraja en tres ocasiones: cuando, tras dedicar horas a la preparación de su velada de aniversario, el mayor Hamilton llega tarde y borracho; cuando descubre que su amante –una trabajadora de la Orotava– tiene un hijo, y cuando el marido de Linda decide abandonarla para casarse con su amante. Avisa a sus hijas: “La existencia no cesa de complicarse jamás, desde el momento en el que nacemos [...]. Sé que te hemos hecho creer lo contrario, pero a partir de ahora recae sobre ti todo el trabajo”<sup>1584</sup>. El matrimonio, como la vida, “supone sufrimiento, superación. Conlleva dolor”<sup>1585</sup>. Dolores –cuyo nombre, como suele ocurrir en Espido Freire, no es casual– lo aprende a marchas forzadas.

Pero el destino es caprichoso. Scott se enrola en el ejército, con el amargo sabor en la boca del desamor<sup>1586</sup>. Thomas debe marcharse también. Ambos mueren en las trincheras, perdidos en territorio extranjero. Veintidós años después Dolores e Isabella se reencuentran. Tienen treinta y cinco años. La vida ha sido benigna con Dolores. Se casó con Eduardo Berriel, el hermanastro de Lucía, tiene seis hijos, dinero, sus hermanas están viudas, y viven bajo la apariencia de la felicidad y la continua protección de su madre. La suerte fue distinta para Isabella. Se marchó a Suecia a casa de sus abuelos, su familia perdió la fortuna durante la guerra y terminó trabajando en una fábrica junto a refugiadas rusas, antiguas aristócratas. No se casó: “había veinte muchachas por cada hombre”<sup>1587</sup>. Isabella le escupe: “Ojalá no te hubiera conocido nunca”<sup>1588</sup> y Dolores responde: “Yo opino lo mismo”<sup>1589</sup>.

“La felicidad era admisible como posibilidad y como proyecto. No era realizable sin embargo”<sup>1590</sup>. Y es que la amistad, la esperanza del matrimonio feliz, la vida, están rotas. Soria Moria está definitivamente enterrada.

#### **6.4. Perpetuación del mal a través de la familia:**

El mal, como el *diabulus*, se desliza por resquicios insospechados. Como los fantasmas, se mueve en círculos en el *continuum* del constante movimiento. Como los niños, la familia –sagrada, atávica institución– nos recuerda que el mal está en todas partes, que el mal es eterno.

---

<sup>1584</sup> *Ibid.*, p. 247.

<sup>1585</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>1586</sup> *Ibid.*, p. 250.

<sup>1587</sup> *Ibid.*, p. 256.

<sup>1588</sup> *Ibid.*, p. 259.

<sup>1589</sup> *Ibid.*

<sup>1590</sup> POMBO, Álvaro. *Donde las mujeres*. Barcelona: Anagrama, 1996, p. 194.

#### 6.4.1. Familia y mala educación:

Como la mayoría de los niños –perversos polimorfos–, Dolores confía en sus padres<sup>1591</sup>. Ellos son su mundo y la protección contra el abismo: “lo único que separaba el orden del caos, la supervivencia del desastre, era el cuerpo de su madre, los conocimientos de su padre”<sup>1592</sup>. Les obedece sin condiciones: “Son mis padres los que han de considerar lo mejor para mí. Yo sólo quiero obedecerlos”<sup>1593</sup>. Pero, como los padres de Hamlet, Electra, Hansel y Gretel o Bella, los padres –quieran o no lo mejor para sus hijos– no siempre son buenos: “Los padres ausentes de Blancanieves o Cenicienta no se comportan mejor. Muertos, débiles o inhabilitados dejan a sus hijas en manos de madrastras que intentarán destrozarlas. No, los padres no son mejores que los demás en los cuentos”<sup>1594</sup>. El mayor Hamilton –como la mayoría de los padres espidianos– casi siempre está ausente. Despreocupado, hablador, adúltero, egoísta –tan común– delega sus responsabilidades en su mujer. Por su parte, “Cecily Hamilton mentía de continuo, con la frente alta y la mirada fija, en lo importante y lo trivial, con una pasión oculta por la desgana que impedía desconfiar de ella”<sup>1595</sup>. Todo es teatro e impostura en Cecily. Crece con su padre “despreciando la sensibilidad materna”<sup>1596</sup> y ella, a golpe de hierro, se convierte en una tirana. Como Mademoiselle, ambas son un océano de secretos en cuya “lejanía radicaba su poder”<sup>1597</sup>. Como buena malvada, sabe que ha de anticiparse al mal ajeno, y educa a sus hijas según los intereses de la familia. La formación intelectual no es uno de ellos:

no soy partidaria de que mis hijas estudien. Si las dos mayores no lo hicieron, y se han casado felizmente, ¿por qué debería hacerlo la pequeña? Y respecto a Madame Curie, sólo el egoísmo puede llevar a una viuda a comportarse así. ¿Cuántos hijos tiene? ¿Dos? ¿Tres? ¿Quién cuidará de ellos en las largas horas en las que se separan?<sup>1598</sup>

Cecily –víctima y opresora– perpetúa las paradojas de una sociedad marcada por la dominación masculina e impide que su hija encuentre su propio camino. La educación le es

---

<sup>1591</sup> Para Bourdieu la familia es “le lieu de la confiance (*trusting*) et du don (*giving*)” (BOURDIEU, Pierre. “À propos de la famille comme catégorie réalisée”, *op. cit.*, p. 33. Cursivas en el original). Sin embargo, ya veremos que esta confianza se ve truncada.

<sup>1592</sup> FREIRE, Espido. *Soria Mora*, *op. cit.*, p. 75.

<sup>1593</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>1594</sup> FREIRE, Espido. *Los malos del cuento*, *op. cit.*, p. 123. No es casualidad que “mis familias disfuncionales preferidas de la literatura son las de Hamlet y la de Agamenón y Clitemnestra” (*ibid.*, p. 119).

<sup>1595</sup> FREIRE, Espido. *Soria Mora*, *op. cit.*, p. 29.

<sup>1596</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>1597</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>1598</sup> *Ibid.*, p. 171.

vedada a Dolores porque la única profesión legítima para la mujer es la de madre y esposa<sup>1599</sup>. Con gran acierto Concepción Arenal supo ver que “en la mayor parte de las facultades la mujer es igual al hombre; la diferencia intelectual sólo empieza donde empieza la de la educación”<sup>1600</sup> de manera que es “efecto lo que se considera como causa”<sup>1601</sup>, y la doxa, como tantas otras, no es más que una paradoja que estigmatiza física e intelectualmente a las mujeres<sup>1602</sup> frente a la educación igualitaria, que abriría las puertas al equilibrio entre seres humanos<sup>1603</sup>.

Ya estudiamos que los agentes de la violencia simbólica, dentro de la cual se sitúa la

---

<sup>1599</sup> Espido Freire señala que “uno de los medios históricos de controlar a las mujeres ha sido el de dirigir su pensamiento a través de un corpus de normas que limitan su independencia, su formación y la capacidad de decidir por sí mismas” (FREIRE, Espido. *Para vos nacl...*, op. cit., p. 292). La educación es uno de los mayores instrumentos de control que condicionan para siempre al sujeto: “cuántos talentos y capacidades hemos perdido a lo largo de los siglos por haber socavado, de manera pertinaz, la autoestima de las niñas, o por haberla ligado sólo a un comportamiento o apariencia determinada?” (*ibid.*, p. 18).

<sup>1600</sup> ARENAL, Concepción. *La mujer del porvenir. La mujer de su casa*, op. cit., p. 18. Arenal prosigue: “Nuestro ser es un compuesto de instintos, de facultades, de sentimientos; buenos cuando se dirigen al bien, malos cuando al mal se encaminan. ¿Qué es la educación en la mujer? Lo mismo que en el hombre. El medio de fortificar los buenos impulsos y de debilitar los malos” (*ibid.*, p. 64). Sin embargo, a veces los instintos se subliman en aras del mal, reflejado como vimos en la violencia simbólica y estructural (GALTUNG, Johan. *Violencia cultural*, op. cit., p. 7). Curiosamente, entre las materias que Arenal recomienda para la educación femenina (Latín, Griego, Alemán, Francés, Historia, Geografía, Literatura, Aritmética, Álgebra, Geometría, Astronomía, Física, Química, Historia natural y Anatomía) no incluye la música (ARENAL, Concepción. *La mujer del porvenir. La mujer de su casa*, op. cit., p. 29).

<sup>1601</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>1602</sup> Simone de Beauvoir resume las consecuencias psíquicas y físicas de la mala educación represiva contra las mujeres: “En elles l'exubérance de la vie est barrée, leur vigueur inemployée retombe en nervosité; leurs occupations trop sages n'épuisent pas leur trop-plein d'énergie; elles s'ennuient: par ennui et pour compenser l'infériorité dont elles souffrent, elles s'abandonnent à des rêveries moroses et romanesques; elles prennent le goût de ces évasions faciles et perdent le sens du réel; elles se livrent à leurs émotions avec une exaltation désordonnée; faute d'agir elles parlent, entremêlant volontiers des propos sérieux avec des paroles sans queue ni tête [...]. Elles cherchent à briser leurs liens avec la mère: tantôt elles lui sont hostiles, tantôt elles gardent un besoin aigu de sa protection [...]. Fantômes, comédies, puériles tragédies, faux enthousiasmes, bizarreries, il en faut chercher la raison non dans une mystérieuse âme féminine mais dans la situation de l'enfant” (BEAUVOIR, Simone. *Le deuxième sexe. L'expérience vécue*, op. cit., pp. 44-45).

<sup>1603</sup> A este respecto, Concepción Arenal afirma que “para hacer al género humano más virtuoso y, por supuesto, feliz, ambos sexos deben actuar desde los mismos principios [...]. Para hacer también realmente justo el pacto social, y para extender los principios ilustrados [...] debe permitirse que las mujeres fundamenten su virtud en el conocimiento, lo que apenas es posible si no se las educa mediante las mismas actividades que a los hombres” (ARENAL, Concepción. *La mujer del porvenir. La mujer de su casa*, op. cit., p. 363). Sin embargo, la Ilustración tampoco contó con las mujeres. La también seguidora de la Ilustración rousseauiana, Mary Wollstonecraft, no dudó en criticar con dureza el ideal educativo femenino de Rousseau, expuesto en *Émile ou De l'éducation* (1762): “El hombre y la mujer se hicieron el uno para el otro, pero su dependencia mutua no es la misma. Los hombres dependen de las mujeres sólo en virtud de sus deseos; las mujeres dependen de los hombres tanto en virtud de sus deseos como de sus necesidades. Nosotros podríamos subsistir mejor sin ellas que ellas sin nosotros [...]. Por esta razón, la educación de las mujeres siempre debe ser relativa a los hombres. Agradarnos, ser de utilidad, hacernos amarlas y estimarlas, educarnos cuando somos jóvenes y cuidarnos de adultos, aconsejarnos, consolarnos, hacer nuestras vidas fáciles y agradables: éstas son las obligaciones de las mujeres” (cit. en WOLLSTONECRAFT, Mary. *Vindicación de los derechos de la mujer*, op. cit., p. 218). Rousseau defiende que “es necesario acostumarlas pronto a tal confinamiento para que más tarde no les cueste demasiado caro, y a suprimir sus caprichos para que se sometan de buena gana a la voluntad de los otros” (cit. en *ibid.*, p. 221), pues “formada para obedecer a un ser tan imperfecto como el hombre, a menudo lleno de vicios y siempre lleno de faltas, debe aprender con tiempo incluso a sufrir la injusticia y a soportar los insultos del marido sin quejarse [...]. La perversidad y la malicia de las mujeres sólo sirven para agravar su propio infortunio y la mala conducta de sus maridos” (cit. en *ibid.*, p. 223). Además, “en su favor no tiene nada más que su sutileza y su belleza. Así pues, ¿no es muy razonable que cultive ambas?” (cit. en *ibid.*, p. 226). En

dominación masculina, son múltiples, pero entre ellos destaca, como en *Soria Moria*, la familia. También explicamos a propósito de *Nos espera la noche* la relación de antropomorfismo en la familia, que la convierte en personaje transpersonal y trascendente. Para Bourdieu la familia es un “principe collectif de construction de la réalité collective. On peut sans contradiction dire à la fois que les réalités sociales sont des fictions sociales sans autre fondement que la construction sociale et qu'elles existent réellement, en tant qu'elles sont collectivement reconnues”<sup>1604</sup>. Es decir, se da la paradoja de que “la famille est un principe de construction de la réalité sociale [y] que ce principe de construction est lui-même socialement construit et qu'il est commun à tous les agents socialisés d'une certaine manière”<sup>1605</sup>. Este principio de construcción forma parte de nuestro *habitus* en tanto que “*doxa* acceptée par tous comme allant de soi”<sup>1606</sup>.

La familia es también un “privilegio simbólico: celui d'être comme il faut, dans la norme, donc d'avoir un profit symbolique de normalité”<sup>1607</sup>. Esa normalidad “burguesa”, según Sánchez Ferlosio, se refleja en la importancia de los apellidos, del buen nombre de la familia (el capital simbólico) y el capital económico, además del capital social que le permite tejer su red de influencias y mantenerse en el poder. El matrimonio es, como dijimos, una de las formas de perpetuarse en el poder entrelazando familias que lo detentan, y es que “le fonctionnement de l'unité domestique en tant que champ trouve sa limite dans les effets de la domination masculine qui orientent la famille vers la logique du *corps* (l'intégration pouvant être un effet de la domination)”<sup>1608</sup>, de manera que dentro de la familia hay una “structure de rapports de forces entre les membres du groupe familial”<sup>1609</sup>. En el caso de *Soria Moria* resulta evidente que el poder en la sombra está en manos de Cecily, que antepone los intereses individuales de sus hijas –y los de ella misma– a los de la familia, entendida como sujeto trascendente. Es un círculo cruel del que no escapan. El mal prosigue su camino circular y nos devuelve una y mil veces a las mismas historias que se reproducen mediante mecanismos de apariencia inocente. La madre,

---

consecuencia, anticipándose a las conclusiones de Simone de Beauvoir, Wollstonecraft señala que “la educación de la sociedad era una escuela de coquetería y ares, las niñas empezaban a coquetear y hablaban sin que se las regañara de buscarse una posición en el mundo mediante el matrimonio” (*ibid.*, p. 221), lo cual supone su “debilitamiento mental” (*ibid.*) y es “la gran fuente de la calamidad que deploro y de que a las mujeres, en particular, se las hace débiles y despreciables” (*ibid.*, p. 99). Por eso “las escuelas, tal como están reguladas, son los semilleros del vicio y la necedad, y el conocimiento de la naturaleza humana que supuestamente se obtiene en ellas es sólo egoísmo artero” (*ibid.*, p. 340). En definitiva, “para que ambos sexos mejoren, deben educarse juntos, no sólo en las familias particulares, sino en las escuelas públicas” (*ibid.*, p. 350), y apuesta por la escuela pública gratuita de los cinco a los nueve años (*ibid.*, p. 354).

<sup>1604</sup> BOURDIEU, Pierre. “À propos de la famille comme catégorie réalisée”, *op. cit.*, p. 33.

<sup>1605</sup> *Ibid.*

<sup>1606</sup> *Ibid.* Cursivas en el original.

<sup>1607</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>1608</sup> *Ibid.* Cursivas en el original.

<sup>1609</sup> *Ibid.*

generadora de vida, nos acerca también al sufrimiento y, al final del camino, a la muerte. La madre –como el padre en la sombra– es la puerta al mal.

#### **6.4.2. Relación madre-hija como configuradora del mal:**

Dolores vive la angustia de la soledad, la enfermedad y la proximidad de la muerte en su confinamiento enferma de tifus. Solo Mademoiselle la acompaña, mientras la madre rehuye todo contacto con su hija<sup>1610</sup>. Como dijimos, ya durante la enfermedad sueña con apuñalar a Mademoiselle e incluso a su madre. Dolores es consciente de que su madre es distinta: “Las otras madres no se comportaban así [...]. Las madres no eran así: ella estaba segura de que abrazaban a sus hijas, que se preocupaban si las encontraban tristes, que mostraban ternura, que les secaban las lágrimas y les hacían reír”<sup>1611</sup>.

La angustia continúa, y tras el divorcio de Linda, Cecily busca desesperadamente casar a su hija antes de que se descubra la deshonra de su hermana: “Si tú no consigues a Thomas [...] no nos queda nada. Nos pudriremos en vida”<sup>1612</sup>. Le pide que lo engañe y seduzca a escondidas en el desván, entre sorbos de alcohol: “Dolores, no sientas miedo. No va a ser tan terrible como imaginas”<sup>1613</sup>. Ya desarrollamos que la angustia se canaliza en este caso a través del cuerpo, puesto que es consciente por primera vez de su cuerpo de mujer, cosificado por el *otro*. Las apariencias engañan, y Cecily alecciona a su hija en la ambigüedad del bien y del mal: “Todo tiene un orden y una razón; cada opuesto tiene su cara, y no hay mal sin bien”<sup>1614</sup>. Dolores espera angustiada el encuentro con Thomas mientras su madre cose en el patio:

Cecily, que había bajado al patio, escuchó los pasos en el piso superior. Luego, los oyó en la escalera que llevaba al desván. Movi6 la cabeza, y continu6 cosiendo. De pronto le asalt6 una duda. Solt6 el pa6o y llam6 a Dolores dos, tres veces, en voz muy tenue. Se le entreabri6 la boca sofocada, se llev6 la mano a la garganta y ahog6 el grito. Continu6 cosiendo<sup>1615</sup>.

El patio, ese espacio intermedio entre el exterior y el interior dom6stico, y la costura, uno

---

<sup>1610</sup> “No soy buena enfermera, Dolores –[...] le hablaba desde el dintel de la puerta, no se haba reclinado sobre ella para besarla, ni para enjugarle el sudor, como ella haba leido que las madres y las santas hacan–. [...] Dios sabe que si pudiera hacer algo m6s por t6 lo hara, pero no sirvo para cuidar de los enfermos” (FREIRE, Espido. *Soria Moria, op. cit.*, p. 53).

<sup>1611</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>1612</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>1613</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>1614</sup> *Ibid.*, p. 211.

<sup>1615</sup> *Ibid.*, p. 215.

de los pocos entretenimientos femeninos consentidos, son testigos y cómplices de la bajada a los infiernos de una nueva víctima, llevada hasta el umbral por su propia madre. Sus hijas son piezas de ajedrez con las que jugar en silencio al juego del poder y, como analizamos, son tratadas en calidad de bienes simbólicos dentro de la economía del poder. Ya explicamos que, ante la constante opresión, frustración, odio y falta de afecto, Dolores estalla y el sueño se convierte en canalizador de deseos reprimidos, resultado tal vez del trauma<sup>1616</sup>. En sueños golpea e insulta hasta la extrema humillación a su madre:

- Ella sabía por qué la golpeaba. Y Dolores, la razón por la que lo hacía.
- No podrás –le dijo una vez.
  - ¿Qué?
  - No podrás cambiar tu vida.
  - A mí la vida me importa poco –replicó Lola.
  - Te la he destrozado, pero no pude hacer otra cosa. Nos enamoramos –añadió, serena, casi con alegría– y en ese momento se acaba la vida. Impedí que te enamoraras, porque es el amor lo que destroza todo, lo que nos hubiera devastado. Yo no tuve ni siquiera esa ayuda, Dolores. Estuve sola. Hice lo mejor para ti<sup>1617</sup>.

Más adelante le plantea: “Me soltarás. Sabes que tenía razón”<sup>1618</sup> y responde Dolores “¿Como aquella vez? ¿Cuando lo traje aquí, tres pisos sobre tu cabeza, al desván? ¿Cuando lo emborraché, y me recomendaste que mordiera un trozo de tela para no chillar y delatarme?”<sup>1619</sup>. Así, “una noche más, la siguiente, tras el insomnio, bajaría las escaleras para repetir los movimientos, como un Sísifo resignado”<sup>1620</sup>. Como Matia en *Primera Memoria* sabe que su vida está arruinada, que la fantasía de Soria Moria es un espejismo, que no existen finales felices. Ni siquiera es un consuelo agredir a su madre y, como Sísifo, carga hasta el infinito con el peso de la infelicidad. Debe ser cierto que “no hay peor odio que el de la misma sangre; [...] porque a nada se odia con más intensos bríos que a aquello a que uno se parece y uno llega a aborrecer el parecido”<sup>1621</sup>. La madre canaliza esos deseos reprimidos y les da forma a través de su “mala educación”. No en vano, Simone de Beauvoir asevera que “une des malédictions qui

<sup>1616</sup> Freud explica en *El creador literario y el fantaseo* que “por la noche se ponen en movimiento en nuestro interior también unos deseos de los que tenemos que avergonzarnos y debemos ocultar, y que por eso mismo fueron reprimidos, empujados a lo inconsciente. [...] los sueños nocturnos son unos cumplimientos de deseo” (FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Vol IX, *op. cit.*, p. 131). En cuanto a la relación del sueño y el trauma véase nuestro análisis en el subepígrafe “Trauma y manipulación de memoria” dedicado a *Irlanda*.

<sup>1617</sup> FREIRE, Espido. *Soria Moria*, *op. cit.*, p. 231.

<sup>1618</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>1619</sup> *Ibid.*

<sup>1620</sup> *Ibid.*, p. 234.

<sup>1621</sup> CELA, Camilo José. *La familia de Pascual Duarte*. 1942. Barcelona: Destino, 1996, p. 62.



pèse sur la femme [...] c'est que, dans son enfance, elle est abandonnée aux mains des femmes"<sup>1622</sup> pues, consciente o inconscientemente, la madre siente un vínculo ambivalente hacia la hija que perpetúa la prisión en la que ella misma vive<sup>1623</sup>:

La fille est pour la mère à la fois son double et une autre, à la fois la mère la chérit impérieusement et elle lui est hostile; elle impose à l'enfant sa propre destinée: c'est une manière de revendiquer orgueilleusement sa féminité, et une manière aussi de s'en venger. [...] l'arrogance se mélange à la rancune, à la transformer en une femme semblable à elle<sup>1624</sup>.

Puede establecer con ese “doble” (perverso o no) una relación cuasi patológica<sup>1625</sup>. Así pues, Cecily se mueve entre lo mórbido y una disciplina férrea con sus hijas. No es una heroína, no da un portazo como Nora en *Casa de muñecas* a la hipocresía, sino que la asimila y se apropia de manera extrema de las imposiciones sociales de la mujer. Lo mismo hará Dolores que, a diferencia de María en “Loco con cuchillo” (*Juegos míos*) no trasciende la *Gesinnung* malvada hasta el acto criminal<sup>1626</sup>, sino que obedece a Cecily y se convierte, como ella, en una

<sup>1622</sup> BEAUVOIR, Simone. *Le deuxième sexe. L'expérience vécue*, op. cit., p. 28.

<sup>1623</sup> Ya Mary Wollstonecraft apunta a este conflicto, resultado a su vez de la mala educación recibida por la propia madre, que perpetúa en su hija, y a su vez ésta en sus descendientes: “Para ser una buena madre, la mujer ha de tener juicio y esa independencia mental que pocas de las que han sido educadas para depender por completo de sus maridos poseen” (WOLLSTONECRAFT, Mary. *Vindicación de los derechos de la mujer*, op. cit., p. 329). Se confirma de nuevo que el mal camina en círculos. En el caso de Cecily, aunque es ella quien toma las decisiones, sabe que sólo puede hacerlo en la sombra, y esa misma idea de apariencia sumisa es que la que transmite a su hija.

<sup>1624</sup> BEAUVOIR, Simone. *Le deuxième sexe. L'expérience vécue*, op. cit., pp. 28-29. Tal vez por este motivo la señora Ramsay en *Al faro* desea casar a toda costa a las mujeres. Ella misma se da cuenta, tras reflexionar, de lo absurdo de sus propósitos, pues el matrimonio no es al fin y al cabo garante de la felicidad sino, más bien, al cabo del tiempo, una amarga prisión.

<sup>1625</sup> “Sans parler des cas quasi pathologiques –ils sont fréquents– où la mère est une sorte de bourreau, assouvissant sur l'enfant ses instincts de domination et son sadisme, sa fille est l'objet privilégié en face duquel elle prétend s'affirmer comme sujet souverain; cette prétention amène l'enfant à se cabrer avec révolte” (*ibid.*, p. 42). Un caso especialmente interesante y autobiográfico lo vemos en Hervé Bazin y su novela *Vipère au poing* (1948).

<sup>1626</sup> Si Freud habló del parricidio como “el crimen principal y primordial tanto de la humanidad como del individuo” (FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Vol. XXI, op. cit., pp. 180-181) aquí lo es el matricidio. Y precisamente es la Electra reprimida de Hofmannsthal, de Freud, de Jung, la que viene a nuestra mente cuando examinamos la profunda perturbación de María, atormentada por una madre cruel y un prometido ausente. Aquellos autores retoman a su vez las tragedias de Sófocles y Eurípides, aunque aquí se revela una Electra histérica, perturbada y perturbadora. Posee un profundo odio reprimido y lo escupe contra la madre a la que acuchilla. Todas las mujeres a las que mata son *su* madre, la esencia de una madre opresora que se perpetúa en todas las mujeres a las que mata. Ángeles Encinar ha afirmado que “desde una perspectiva psicoanalítica cobra vital importancia la necesidad de recuperar la herencia matriarcal y establecer nuevos lazos entre madres e hijas” (ENCINAR FÉLIX, Ángeles. “Escritoras actuales frente al cuento: autoras y tendencias”. *El cuento en la década de los noventa*. Eds. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajos. Madrid: Visor Libros, 2001, p. 136). Eso es precisamente lo que hace nuestra autora, pero siempre desde su particular punto de vista. Como Electra, es a través de la madre, de su reflejo odiado, que encuentra su propio yo, pues “es precisamente ahí, en el análisis de su difícil relación con su madre y de su diferencia de todos los demás hombres y mujeres, donde la mujer encuentra el enigma de la *feminidad*” (ALCALÁ GALÁN, Mercedes. “Mujeres en el espejo. Cuentos de escritoras españolas sobre madres e hijas”, op. cit., p. 178. Cursivas en el original). Sin embargo, las voces (reflejo de un posible trastorno psicótico) permanecen: “*volverás a llamarme, volveré, regresarás a mí*” (FREIRE, Espido. *Juegos míos*, op. cit., p. 53. Cursivas en el original). La violencia no ha terminado, no

madre circunspecta, atenta a nuevas luchas de poder en las que atacar: “Había en el centro de la existencia, de cada día, un agujero negro que era la desesperación, y a veces, Lola sobresalía de él. Otras el agujero exigía víctimas, y obligaba a Dolores a convertirse en un vampiro para proporcionarle vidas”<sup>1627</sup>. Parece sincera cuando le dice veintidós años después

no siempre me doy cuenta de ello, pero doy gracias, cuando reparo en lo que me rodea, porque mi vida haya sido así –tomó la mano de su madre–. Porque tú me hayas ayudado a que sea así. Siempre, incluso cuando no me daba cuenta de qué era lo que quería, lo que necesitaba. Gracias, mamá<sup>1628</sup>.

Cecily cree que dice la verdad, “y aunque no hubiera sido así, poco importaría. Nada suponía una paletada más de tierra sobre la realidad, cuando ésta se hallaba tan profundamente enterrada”<sup>1629</sup>.

Pero sería injusto buscar en la madre al único culpable. Si Electra obvia el sacrificio de Ifigenia y el adulterio con Casandra en su deseo de vengar la muerte de Agamenón mediante el asesinato de Clitemnestra, aquí Cecily es la única persona que toma decisiones activas en la familia, y sólo quien actúa se arriesga a la equivocación. El padre vive sólo para sí, siempre ausente, adúltero y condescendiente en primer lugar consigo mismo y después con los demás. Su omisión es su equivocación. Dolores también pudo rebelarse, escapar, pero eligió el amargo pero seguro camino de la sumisión a la voluntad de su madre. Sería inútil buscar culpables. Todos lo son.

---

terminará jamás (véase el análisis exhaustivo de este cuento en RODRÍGUEZ, Samuel. “Loco con cuchillo o cómo matar a tu madre frente al espejo”, *op. cit.*). En este cuento, como en *Soria Moria*, encontramos rastros del “triángulo maternal” expuesto por Sheldon Cashdan en *La bruja debe morir*. Según él, madre, madrastra y madrina no serían sino aspectos del mismo personaje. Además, nunca aparecen al mismo tiempo: “Si seguimos esta teoría, en realidad la madrastra sería la vertiente severa, inflexible de la madre cuando contraría los deseos de Cenicienta. Mientras que la madrina no sería sino esa misma madre cuando cede y le ayuda a conseguir lo que busca” (cit. en FREIRE, Espido. *Los malos del cuento*, *op. cit.*, pp. 77-78). Y es que, “aun hoy, en algunas sociedades en las que la mujer encuentra vedado el camino profesional, o cuando aspiran a casarse con un hombre acomodado o famoso, las madres actúan como madrastras y madrinas” (*ibid.*, p. 76).

<sup>1627</sup> FREIRE, Espido. *Soria Moria*, *op. cit.*, p. 260. Un caso extremo lo encontramos en la protagonista de “El monstruo de barro” (*Juegos míos*). Como María en “Loco con cuchillo”, su perturbación (probable psicosis) se proyecta o procede en parte de la madre, pues ella le enseñó a jugar al ajedrez y la protagonista perpetúa ese juego matando a seres humanos: “Me enseñó a jugar y a matar figuritas. Luego me tendió una hucha de barro, algo como una rana de pesadilla, donde fue guardando una a una las figuritas, y se enorgulleció al ver su sentido del orden. Me recomendó que jugara al ajedrez, que siempre, pasara lo que pasara ejercitara mi mente jugando al ajedrez” (FREIRE, Espido. *Juegos míos*, *op. cit.*, p. 217). Aunque en realidad no le gusta el ajedrez, reproduce de manera macabra el juego del ajedrez de adulta, como distorsión de la obediencia debida a su madre: “Qué pereza volver a la realidad y dejar de reventar la protección de plástico, descentrar el pensamiento y comenzar mi montaje de ajedrez en el patio. Qué pocas ganas de enfrentarme a la nueva casa y de limpiar el jardín pedregoso. Y mandar tarjetas, conocer nuevas gentes y obedecer a mamá, siempre obedecer a mamá, y jugar con el maldito ajedrez” (*ibid.*, p. 218).

<sup>1628</sup> FREIRE, Espido. *Soria Moria*, *op. cit.*, p. 262.

<sup>1629</sup> *Ibid.*, p. 263.

\* \* \* \*

El tiempo huye y, como las agujas del reloj, se mueve en círculos que nos devuelven una y otra vez a las mismas vidas, instantes entrelazados que se repiten en el reposo del infinito. El tiempo es un *continuum* en constante movimiento que vuelve siempre al mismo punto del camino. Los sueños, los recuerdos y las imaginaciones se mezclan, confunden, asustan<sup>1630</sup>: “En efecto, no hay cosa que dé perpetua tranquilidad a la mente mientras vivamos aquí abajo, porque la vida raras veces es otra cosa que movimiento, y no puede darse sin deseo y sin temor”<sup>1631</sup>. A diferencia de “El castillo de Soria Moria”, aquí nadie halla la felicidad. Las imposiciones sociales prevalecen. El camino queda truncado desde la infancia para siempre, ya que “¿será verdad que de niños vivimos la vida entera, de un sorbo, para repetirnos después estúpidamente, ciegamente, sin sentido alguno?”<sup>1632</sup>. Deseamos encontrar una respuesta, *la* verdad: “Cuando hablamos, parece que jugáramos con espejitos que reflejaran más realidades, y que deslumbran y desconciertan. En algún lugar, bajo las palabras no dichas y los malentendidos, debe encontrarse la verdad”<sup>1633</sup>. Pero alguien, sabiamente, nos recordará: “Qué estupidez. La verdad no existe”<sup>1634</sup>.

---

<sup>1630</sup> Así se desprende de la cita extraída de una carta de Sir Edward Coley Burne-Jones a William Morris que Espido Freire recoge, tras la cita de Marco Aurelio, en el paratexto: “*I get frightened now of indulging in dreams, so vivid that they seem recollections rather than imaginations [...]*” (*ibid.*, p. 11. Cursivas en el original).

<sup>1631</sup> HOBBS, Thomas. *Del ciudadano. Leviatán*, *op. cit.*, p. 92.

<sup>1632</sup> MATUTE, Ana María. *Primera memoria*, *op. cit.*, p. 20.

<sup>1633</sup> FREIRE, Espido. *Soria Moria*, *op. cit.*, p. 262. Son palabras de Dolores, cuando tiene ya treinta y cinco años.

<sup>1634</sup> *Ibid.* Es la respuesta de Cecily a su hija.

## 7. ARTE DE AMAR, ARTE DE MATAR. ÚLTIMA VUELTA DE TUERCA EN TORNO AL MAL EN *LA FLOR DEL NORTE*

Acuérdate siempre, pues, de estas dos cosas: una, que todas las cosas son desde la eternidad de igual aspecto, que se repiten cíclicamente, y que en nada difiere que uno las vea durante cien años, doscientos o un tiempo infinito; la otra, que tanto el que vive muchísimo tiempo como el que ha de morir rápidamente, sufren la misma pérdida. Pues es el presente sólo del que se va a ver privado, puesto que sólo tiene éste, y lo que uno no tiene, no lo pierde.

Marco Aurelio

### 7.1. Otra vuelta de tuerca. Una peculiar novela “histórica”:

Espido Freire ya exploró en *Soria Moria* que la Historia –y la intrahistoria– es sólo un soplo más en esta repetitiva corriente siempre en movimiento. Tal vez por eso, *La flor del norte* –otra obra cíclica<sup>1635</sup>– no es una novela histórica al uso. Frente a la escasa información sobre Kristina Haakonardóttir<sup>1636</sup>, más conocida como Cristina de Noruega, Espido Freire, como la escritora Cristina Sánchez-Andrade<sup>1637</sup>, reconstruye su vida que, más allá de tiempo y lugar,

<sup>1635</sup> Véase el análisis estructural en el subepígrafe “Estructuras. La música como inspiración formal” de la primera parte.

<sup>1636</sup> Hija de los reyes Haakon IV y Margrat Skulesdatter, nacida en Bergen en 1232, Espido Freire resume así la escasa información que sobre ella tenemos: “murió en Sevilla en 1262, por causas desconocidas [...]. Tenía veintiocho años de edad, y había llegado a Castilla cuatro años antes, tras un largo viaje a través de Inglaterra y Francia, como se narra en la saga de Sturli Thordasson. La misma saga indica que tuvo derecho a elegir esposo entre los hermanos del rey Alfonso. Murió sin hijos, dicen que de melancolía y por ser incapaz de adaptarse al clima andaluz. Su tumba se encuentra en la colegiata de Covarrubias. Cuando fue abierta, se encontró una momia con el cabello aún rubio, y algunos remedios medicinales adecuados para las enfermedades del oído y del riñón” (FREIRE, Espido. *La flor del norte*, op. cit., p. 361). En 1958, cuando descubrieron su cuerpo, de un metro setenta, encontraron también versos de amor que, a juzgar por la novela, deberían ser tomados como una cruel burla o necesidad de protegerse de sospechas peligrosas por parte de don Felipe. Aquel año se le rindió homenaje a través de una placa conmemorativa sobre el sepulcro de la infanta. En 1978 se erigió también una estatua de bronce de la princesa, en colaboración con el gobierno noruego, con quien se creó la Fundación Princesa Kristina de Noruega, gracias a la cual se pudo cumplir el sueño y una de las últimas voluntades de Cristina que su marido no respetó: construir una capilla a san Olav, a tres kilómetros de Covarrubias. Desde su inauguración, el 18 de septiembre de 2011, se celebran en estas fechas un festival de música noruega y otras actividades de ocio. Según la leyenda, las doncellas solteras que deseen encontrar el amor pueden hacer sonar la campana del claustro gótico de la colegiata de Covarrubias y la princesa les ayudará a lograr un amor más afortunado que el suyo (véase <http://www.fundacionprincesakristina.com/> revisado el 5 de mayo de 2016).

<sup>1637</sup> Nos referimos a *Los esarpines de Kristina de Noruega* (2010). No obstante, *La flor del norte* no guarda concomitancias sustanciales con la versión inmediata de Cristina Sánchez-Andrade, que pudo leer tan solo semanas antes de la publicación de su propia novela: “realmente no me sirvió de mucho porque era una visión subjetiva” (FREIRE, Espido. “Silencio, se lee...”, op. cit.). Las diferencias son importantes: la novela de Cristina Sánchez-Andrade se centra más en la figura de Berenguela de Castilla (inexistente en *La flor del norte*), abuela de Alfonso X el Sabio (él mismo personaje clave en la trama pero apenas esbozado en *La flor del*

ropas y palacios, podría ser la de cualquier ser humano expuesto al abismo, a la vida: “Me llamo Kristina Haakonardóttir, hija y nieta de reyes, princesa de Noruega, infanta de Castilla. Me llamaban «La flor del norte», «El regalo Dorado», «la Extranjera» y, en los últimos meses, «la pobre doña Cristina»”<sup>1638</sup>. La flor del norte marchita parece más bien el estímulo que lleva a configurar una historia propia, con un nuevo narrador autodiegético infidente, que se apoya en asuntos históricos pero los trasciende, al dar aliento vital a quien ha dejado de existir<sup>1639</sup>. El paratexto refuerza la base histórica que inspira la novela<sup>1640</sup>, además de múltiples datos históricos imbricados en la trama novelística que desplegaremos a lo largo de nuestro estudio,

---

norte). Cristina de Noruega es aquí más bien una pieza más de un puzle urdido por Berenguela de Castilla. Ambas novelas coinciden en la falta de amor de don Felipe y la reclusión en una corte profundamente distinta a la noruega, que sumen a Cristina en una melancolía *in crescendo*. De ritmo más denso y lento, *Los escarpines de Kristina de Noruega*, aunque es una legítima aproximación a este personaje misterioso, nos parece alejada de la factura depurada y estilizada de la pluma de Espido Freire.

<sup>1638</sup> FREIRE, Espido. *La flor del norte*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>1639</sup> No en vano, Espido Freire ha asegurado que “la diferencia entre la novela histórica y la novela de pura ficción radica sobre todo en que tienes que ser coherente con la época, no tanto en la documentación, sino en que esa documentación tiene que ayudarte, no que estorbarte, y para mí era mucho más importante la voz de Cristina que algunos de los datos históricos” (FREIRE, Espido. “La flor del norte que se marchitó de pena”, 25-11-2011. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=UUViFhjGBnk> revisado el 5 de mayo de 2016). De hecho, “a mí me interesa mucho más la novela de personajes que la novela histórica, pero aquí coincide [...] que el personaje que me interesa viene del siglo XIII, y por lo tanto hay que ser coherentes. Es una biografía con los pocos mimbres que tenemos de ella [...] y con lo que yo considero que es mi propio estilo narrativo: la búsqueda y la indagación en el mal, en los lados distintos del individuo, siempre o casi siempre una voz femenina presente, y sobre todo la toma de decisiones” (FREIRE, Espido. “Me interesan las novelas de personajes, no las históricas”, 12-2-2011. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=fznIH4R5I-s> revisado el 5 de mayo de 2016). Esta intención se hace especialmente evidente en la segunda parte, dedicada al viaje de Cristina desde Tønsberg hasta la corte castellana. Como ya explicamos, esta sección se estructura a través de una breve crónica histórica, en tercera persona, y su posterior desarrollo novelado en primera persona que ofrecen un claro y pretendido contraste entre la primera voz, idealizada, y la segunda, que expone sin ambages la cruda realidad. Sin embargo, se incluyen numerosos elementos históricos recogidos en *Haakonar saga Hakonarsonar* sobre el viaje de Cristina a Castilla, la principal (casi la única) fuente de información directa sobre el personaje, no exenta, como debía ser en la época, de idealización y fantasía. Así, hacen escala en Yarmouth (Inglaterra). Allí conocen historias de Robin i'the Hood (FREIRE, Espido. *La flor del norte*, *op. cit.*, p. 195 y ss.). Siguen el viaje por tierra hasta Castilla ante el temor de piratas, con escala francesa en la corte de Luis IX. Llegan a Aragón, donde encuentran a don Jaime I el Batallador, padre de Violante y Constanza de Aragón, que intenta casarse con ella pese a ser muy mayor. Finalmente llega a Valladolid, de veinticinco mil habitantes, y se reúne con los reyes que la reciben de manera fastuosa. Aunque apenas esbozado, el retrato que Espido Freire traza de Alfonso X el Sabio no resulta muy favorable. Critica su ansia por ser Emperador del Sacro Imperio a cualquier precio (*ibid.*, p. 28) pues “comienza la casa por el tejado, en lugar de asentar bien los cimientos, y antes de haber ceñido la corona ya embarcó a toda la cancillería real en el proyecto de redactar las leyes y las normas que regirían en un futuro en su imperio. No le bastó con el *Fuero Real* y con *El espejuelo de las leyes*, que ya quedó incompleto, y ha iniciado la redacción de las siete partidas” (*ibid.*, p. 30. Cursivas en el original). En conclusión, “el rey Sabio, la mente más brillante de su siglo, perdía la tierra bajo sus pies, mientras intentaba tocar el cielo sobre su cabeza” (*ibid.*, pp. 307-308). Espido Freire perfila también las “intrigas” de su hermano don Felipe con los Castro y los Lara, así como la homosexualidad de su cuñado don Fadrique (*ibid.*, p. 310).

<sup>1640</sup> Nos referimos a algunas citas al inicio de cada sección como un fragmento del testamento del rey Fernando III el Santo a su hijo Alfonso X el Sabio antes de la primera sección (además de la cita de Marco Aurelio). También encontramos una de cita Sturli Thordasson perteneciente a *Haakonar saga Hakonarsonar*, además de una cita del *Cantar de Mio Cid* antes de la segunda sección. Precediendo la tercera sección se recoge la cantiga trecientos cuarenta y cinco atribuida a Alfonso X el Sabio y un fragmento del “Ejemplo XXXV” de *El conde Lucanor* de Don Juan Manuel, sobrino de Alfonso X el Sabio, que previene sobre la necesidad del marido de marcar la autoridad a la esposa desde el comienzo del matrimonio (DON JUAN MANUEL. *El conde Lucanor*. Barcelona: Edicomunicación, 1994, pp. 124-128), algo que, criminalmente, hará don Felipe.

aunque en realidad actúan (como ya ocurriera en sus novelas sin referencias espacio-temporales) en calidad de *effet de réel*. Pero Espido Freire ofrece sobre todo nuevas perspectivas e interpretaciones a enigmas de la Historia, como el motivo de la muerte de Cristina, supuestamente fallecida de melancolía tras abandonar su país, la repentina boda de su marido con doña Inés, la muerte de su hermano Haakon el Joven, tal vez resultado del complot de su propio hermano pequeño –conchabado con la abuela Inga– para convertirse en Magnus VI el Legislador, así como la muerte de su hermanastro Sigurd, que desaparece sin rastro de la Historia, muerto tal vez a causa de un accidente de caza que se revela en la novela un suicidio tras la muerte en un naufragio de su hermana Cecilia, de la que estaba enamorado. También aporta algunas ideas absolutamente nuevas, como la relación incestuosa de Cristina con su hermano Haakon el Joven, el caballero Ivar Englisson y el poeta Jan Gudleik. Asimismo, no duda en incluir, como en otras ocasiones, guiños a su propia obra<sup>1641</sup>.

*La flor del norte* nos recuerda que las historias, como *la* Historia, se repiten. Así se aprecia en la propia vida de Cristina. Su abuelo Haakon III, cuya madrastra se llamaba también Margrat, intentó casar a su hermana Kristin con otro Felipe, en este caso el bagler<sup>1642</sup> Felipe Simonsson, con el objetivo de sellar alianzas entre pueblos enemigos. Pero Haakon III muere, y acusan a Margrat Eriksdotter de envenenarlo, aunque escapa del país. Kristin se casa y muere pocos meses después de un mal parto en el que murió también el hijo: “Qué curioso, una Kristin por casar de la mano de su hermano Haakon, una madre llamada Margrat y un pretendiente con el nombre de Felipe. Qué curioso, qué lección de futuro y qué malos presagios para mi boda, si me hubiera detenido a pensarlo a tiempo, me brindaba esta historia”<sup>1643</sup>. Los envenenamientos, como veremos, también se repiten.

En realidad, todo se repite. Despojadas de matices en las piezas del puzzle, todas las historias son iguales. Todas sobre amor y muerte, todas sobre el mal.

---

<sup>1641</sup> Se trata de la referencia a un supuesto reino imaginario, Aland, además de una sutil referencia a su segunda novela cuando, llegados al reino de Aragón, recuerda que “recorriamos tierras donde siempre es octubre, por la suavidad del aire y la dulzura de la brisa” (FREIRE, Espido. *La flor del norte*, op. cit., p. 209).

<sup>1642</sup> Los bagler se configuraron en 1196 como agrupación político-armada en torno a aristócratas, clérigos y mercaderes. Pretendían deponer al rey bierkebeiner Sverre I, bisabuelo de Cristina de Noruega, en favor del pretendiente Inge Magnusson. Haakon IV, padre de nuestra protagonista, logró finalizar en 1240 las guerras civiles entre los dos bandos y unificó el país, si bien a costa del debilitamiento de la aristocracia noruega. En cuanto a los bierkebeiner, fueron también una agrupación político-armada compuesta sobre todo por campesinos que se sublevó en 1174 contra el rey Magnus V y su padre, Erling Skakke. Tras alcanzar el trono en 1184 se erigieron como el grupo más poderoso de Noruega hasta la definitiva reconciliación en 1240.

<sup>1643</sup> *Ibid.*, p. 74.

## **7.2. Sobre el arte de amar:**

CRISOTEMIS: ¡Todo es amor! ¿Quién puede vivir sin él?

ELECTRA: ¡El amor mata! Mas nadie muere sin haber conocido el amor.

Hugo von Hofmannsthal

Ya dijimos que para Espido Freire los grandes tópicos de la literatura son el amor, la violencia y la muerte<sup>1644</sup>. Los dos últimos –sus preferidos– a veces son motivados por el amor, ese amor que “es sufrido, es benigno; [...] no tiene envidia, [...] no es jactancioso, no se envanece; no hace nada indebido, no busca lo suyo, no se irrita, no guarda rencor; no se goza de la injusticia, mas se goza de la verdad. Todo lo sufre, todo lo cree, todo lo espera, todo lo soporta. El amor es eterno”<sup>1645</sup>. Ese amor genera aquí violencia y muerte, víctimas –inocentes o no– sacrificadas como Cristina en el altar de un amor insaciable que, como el de Nerón y Pópea, puede que sólo esconda un profundo y enraizado mal. Por ello, debemos comenzar por el amor, o al menos lo que contractual y sexualmente se asocia a él.

### **7.2.1. Matrimonio como política de intereses económicos y estratégicos:**

Si las historias se repiten, también lo hacen los patrones sociales que en ellas subyacen. La violencia simbólica ejercida contra las mujeres, presente en mayor o menor medida en toda la producción literaria de Espido Freire, en el caso de un personaje del siglo XIII, aun siendo princesa, es evidente. Cristina domina varios idiomas: sueco, danés, islandés, inglés y francés (que será la lengua que emplee en la corte castellana hasta aprender la propia) y sabe versificar en islandés<sup>1646</sup>. Sin embargo, su vida se circunscribe a lo doméstico:

mis quehaceres eran los propios de las damas de sangre real: acompañaba a mi madre, administraba mi pequeño capital de doncellas y dueñas (contaba con tres doncellas a mi servicio, una dueña, un mozo de servicio, un tañedor de laúd y un cantante, pero también debía supervisar las tareas de los otros sirvientes reales), bordaba poco y cantaba menos<sup>1647</sup>.

<sup>1644</sup> FREIRE, Espido. “Entrevista a Espido Freire en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo”, *op. cit.*

<sup>1645</sup> 1<sup>a</sup> de Corintios 13: 4-8.

<sup>1646</sup> FREIRE, Espido. *La flor del norte*, *op. cit.*, p. 226.

<sup>1647</sup> *Ibid.*, p. 149.

Pero es especialmente en las estrategias matrimoniales donde se aprecia esta violencia. Aunque se desconoce la estrategia matrimonial precisa que llevó a casar a una princesa noruega con un infante de un país tan lejano, la Historia nos ofrece posibilidades plausibles que Espido Freire retoma. Tal vez su hermano Haakon el Joven, corregente junto a su padre Haakon IV, tenía un propósito ambicioso que se truncó con su muerte prematura. Según la Cristina espadiana (la única que analizaremos a falta de datos sobre la real) su hermano desea establecer relaciones con el sur y “abrir nuevas rutas comerciales”<sup>1648</sup>. De hecho su hermano experimenta, como el rey Gudú, un “singular enamoramiento”<sup>1649</sup> por el sur y, en concreto, por Alfonso X el Sabio, a quien intenta imitar<sup>1650</sup>: “Hay muchas maneras de enamoramiento, y, con la visita a Alfonso, Haakon hubiera completado una de ellas”<sup>1651</sup>. No en vano, el rey le aconseja a su hijo Haakon: “consigue tierras por matrimonio y no por guerras, por muy santas que sean”<sup>1652</sup>. De esta manera, planea casar a Cristina con el rey castellano si Violante sigue sin darle hijos y es repudiada, pero sus planes –como los de Cecily– se vienen abajo y poco después él muere y han de casarla, pese a su decepción, con un simple infante<sup>1653</sup>. Han esperado demasiado, y Cristina

<sup>1648</sup> *Ibid.*, p. 142. Esto era muy frecuente entre la aristocracia de la Baja Edad Media: “Con el fin de mantener el prestigio y evitar ver restringidos sus intereses económicos a un dominio o señorío, [la nobleza] pretende siempre conectarse con sus *iguales* de lugares alejados geográficamente. En el caso de la familia real, el mercado matrimonial ocupa prácticamente todo el continente europeo” (ARAUZ MERCADO, Diana. *La protección jurídica de la mujer en Castilla y León (siglos XII-XIV)*. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2007, p. 72. Cursivas en el original). Desde el siglo XI al menos “las familias leonesas intentaron establecer alianzas matrimoniales con otros grandes linajes, de similar prestigio y categoría social, cuyos patrimonios estuviesen cerca de los poseídos por el grupo en cuestión. Pero cuando ello no fue posible, o bien hubieron de buscarse cónyuges entre los miembros de la baja aristocracia asignados normalmente a los segundones del grupo, o se trajeron novias de lugares alejados” (*ibid.*, p. 73). Tal es el caso de Cristina. De hecho, entre la familia real castellana y sus vasallos ya desde el siglo XII se emprende una política matrimonial con familias extranjeras: “Las políticas de Alfonso VII (1126-1157), basadas en fortalecer las relaciones de vasallaje [...] conducen a una centralización del poder en la figura del soberano como sumo señor de sus vasallos. Tales vasallos, que no eran sino las grandes familias, extienden su poder, sobrepasando el ámbito puramente regional mediante enlaces matrimoniales con familias implantadas en territorios alejados” (*ibid.*, p. 59).

<sup>1649</sup> FREIRE, Espido. *La flor del norte*, *op. cit.*, p. 164.

<sup>1650</sup> “Lo observó durante años, y adaptó como mejor le cupo sus movimientos acertados a nuestro país. Como él, instigó la devoción a los santos y la cercanía a la Iglesia. Estudiaba sus pactos y tratados, y los aplicaba a los que nuestro país necesitaría. Se preocupó, como Alfonso hacía, de que se estudiara la retórica y se fijara por escrito el derecho en los monasterios. De él aprendió que las guerras y los matrimonios no eran la única manera de engrandecer un país” (*ibid.*). Envía al principio, cuando se inician las relaciones, al noble Knut Haakosson junto al religioso Elías a la corte castellana (*ibid.*, pp. 142-143). También quiere atraer a poetas y llama a Sturli Thordasson, sobrino del famoso Snorri Sturlusson. Como dice Haakon el Joven, “con los poetas se logra el favor de las damas, y a través de ellas, la alegría de las naciones. Los poetas extienden nuestras noticias, publican nuestras hazañas o las convierten en traiciones” (*ibid.*, p. 143). Sin embargo, su padre no piensa así: “Estos infelices no hacen sino lo que siempre se hizo [...]. Revolver la verdad con la mentira, y que no puedan distinguirse” (*ibid.*, p. 145).

<sup>1651</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>1652</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>1653</sup> Sin duda, Cristina reunía los cuatro requisitos que la esposa del rey debía cumplir según lo estipulado por el propio Alfonso X el Sabio en sus *Partidas*: “la primera, buen linaje; segunda, que sea hermosa; la tercera que sea de buenas costumbres; y la cuarta, que sea rica” (cit. en SORIANO, Elena. *El donjuanismo femenino*, *op.*



ya tiene veinticuatro años<sup>1654</sup>: “Entre los reinos vecinos no había reyes que pudieran resultar elegibles. Mi familia había demorado tanto la decisión que, salvo en caso de que alguno de ellos enviudara, no quedaban hombres disponibles”<sup>1655</sup>. Por eso, como el matrimonio de la mujer sueca de su abuelo, como el de todas las mujeres de la familia, “el matrimonio se vio como una embajada”<sup>1656</sup>. La casan con toda rapidez, sin tener siquiera un ajuar propio. Establecen el contrato nupcial con el anillo de compromiso antes de abandonar Noruega<sup>1657</sup>. Del mismo modo que al principio y al final de la novela se ve como una vaca, un animal dispuesto al sacrificio<sup>1658</sup>, tras el compromiso se siente una res vendida:

A solas, observaba mi anillo. Había visto la marca del hierro en el ganado, y me comparaba, en mis momentos más amargos, a una res vendida. En las horas luminosas me reía de mí y de mis aprensiones, y me comparaba a un gato nervioso y sin nombre, lamiéndose el pelaje, absorto en sí mismo<sup>1659</sup>.

Cristina, como corresponde a las princesas, a las mujeres, participa en la economía de bienes simbólicos. De hecho, lo que realmente importaba en el matrimonio era “tanto el alcance social como el incremento del patrimonio que podía proporcionar una determinada unión”<sup>1660</sup>.

---

*cit.*, p. 118).

<sup>1654</sup> Extensible a la mayoría de reinos europeos, “en la nobleza castellana hubo un manifiesto interés por acordar uniones entre menores de edad” (ARAUZ MERCADO, Diana. *La protección jurídica de la mujer en Castilla y León...*, *op. cit.*, p. 70), es decir, antes de los catorce años. Según la autora, esto es así porque después de la mayoría de edad los padres no podían forzar abiertamente a los hijos a casarse con alguien que no quisieran. No obstante, esa libertad no era tal pues, como vimos también siglos después en el personaje de Dolores en *Soria Moria*, la familia podía desheredar a su vástago, de manera que lo disuadían de sus intenciones. La verdadera dependencia tutelar de la mujer soltera se producía a los veinticinco años (*ibid.*).

<sup>1655</sup> FREIRE, Espido. *La flor del norte*, *op. cit.*, p. 173.

<sup>1656</sup> *Ibid.*, p. 66. La propia Cristina afirma que “desde tiempos de la reina Riclitz, que se desposó con el emperador Alfonso, ninguna princesa había viajado tan lejos para casarse en Castilla” (*ibid.*, p. 256).

<sup>1657</sup> En este caso en la distancia, sin conocer aún cuál de los hermanos del rey castellano será su marido, el embajador don Fernando se ocupa de los desposorios: “con las palabras rituales, me puso un anillo de oro y perlas en el dedo. Desde ese momento, se apalabraba mi entrega al rey Alfonso; los embajadores se arrodillaron y me saludaron como infanta de Castilla” (*ibid.*, p. 185). Los desposorios, previos a las “velaciones” (la boda en sí, cuyo nombre proviene del velo blanco que se extendía sobre los contrayentes), se consideraban actos rituales previos a la boda para combatir la rapidez de los matrimonios clandestinos. Consistían en la “unión de manos, promesa mutua de palabra e intercambio de anillos” (ARAUZ MERCADO, Diana. *La protección jurídica de la mujer en Castilla y León...*, *op. cit.*, p. 75).

<sup>1658</sup> Así, cuando está subida en la silla de manos árabe a la que atan para que no se caiga, reflexiona: “Así llevan, en hombros, sobre su escudo, los cadáveres de los hombres notables en mi tierra. Pero también así, pienso en los días de humor más negro, atada a dos palos, se llevan a las vacas, una vez degolladas, para destazarlas” (FREIRE, Espido. *La flor del norte*, *op. cit.*, p. 12). Y al final: “Como una vaca aguardo, en esta casa del patio, el momento para mi sacrificio” (*ibid.*, p. 353).

<sup>1659</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>1660</sup> ARAUZ MERCADO, Diana. *La protección jurídica de la mujer en Castilla y León...*, *op. cit.*, p. 70. De hecho “no son las consideraciones sexuales ni reproductivas, sino las necesidades económicas, la base fundamental del matrimonio, en las que la división sexual del trabajo determina su articulación” (*ibid.*, p. 41). Desde esta perspectiva “en un matrimonio noble, a pesar de la insistencia de la Iglesia en el libre consentimiento de los contrayentes, la intervención del padre, los parientes y personas allegadas no dejó de ser la tónica más

La propia Cristina así lo percibe:

Para eso hemos servido siempre las mujeres, para acercar las mesas y los lechos y que haya acuerdos entre quienes ni han comido ni han dormido juntos. Por eso me han educado en no sentir más repugnancia por los enemigos que por aquellos que han errado y han salido de su equivocación. Nunca se sabe de qué manera un enemigo puede volverse un aliado, y por lo tanto un marido, un cuñado, un yerno. Ni tampoco cuándo el pacto de alianza será roto y no habrá ya más familia que la del marido, porque la guerra habrá estallado de nuevo<sup>1661</sup>.

Eso le sucedió a su madre, cuyo padre, Skule Bardsson, conspiró contra su marido. Vio impávida su muerte y la de su hermano. Y es que una buena dama (no digamos ya una reina) ha de controlar sus emociones: “la primera lección de una mujer casada era mantener siempre la sonrisa pronta y el misterio sobre sus emociones. Si nadie adivinaba qué era lo que deseaba o lo que le repugnaba, nadie podría acusarla de intrigar a favor de sus intereses”<sup>1662</sup>. Como Cecily, enseña a su hija a hacer de sus intereses los de su marido: “Hizo siempre de él lo que quiso, pero se aseguró de que lo que ella quería fuera lo adecuado para él”<sup>1663</sup>. Esos intereses deben ir encaminados por tanto al beneficio de la familia, en el sentido bourdiano, en tanto que “principe collectif de construction de la réalité collective”<sup>1664</sup>.

---

influyente en la práctica nupcial. Ahora bien, la conducta de padres, parientes y amigos, a su vez, respondía a los intereses políticos y económicos que se ponían en juego con la unión de dos personas, pues implicaba igualmente la unión de dos linajes” (*ibid.*, p. 70). De ahí la frecuente endogamia entre la nobleza, frente a la exogamia propugnada por la Iglesia, que prohibió el matrimonio entre primos hermanos, el levirato y *sororato* (matrimonio con el hermano o la hermana del cónyuge fallecido) (*ibid.*, p. 45). A partir del siglo VI se prohibió también la unión hasta el séptimo grado. Sin embargo, previa compra de la correspondiente bula papal, era posible la unión entre familiares. Se produce así una clara contradicción, ya que “a mediados del siglo XII la Iglesia acababa de hacer del matrimonio uno de los siete sacramentos, a fin de asegurarse su control. Imponía al mismo tiempo no romper nunca la unión conyugal y, de forma contradictoria, romperla inmediatamente en caso de incesto, es decir, si resultaba que los cónyuges eran parientes más acá del séptimo grado” (DUBY, Georges. *Damas del siglo XII. Eloísa, Leonor, Iseo y algunas otras*. Madrid: Alianza Editorial, 1995, p. 20), lo cual ocurría con frecuencia entre la nobleza. Una nueva contradicción la ofrecen las *Partidas* de Alfonso X, que ni siquiera en su familia parece aplicar: “E como quier, que por otras razones, se meuen los omes a fazer casamiento; assi como por toller enemestiad entre los linajes: o por fermosura delas mugeres, o por las riquezas que han: o por que son de grand linaje: pero señaladamente fue establescido, e se deue fazer, por las dos razones sobre dichas segund dios, e segund ley, es decir, fazer fijos y para guardar se los omes de pecado de fornicio” (cit. en ARAUZ MERCADO, Diana. *La protección jurídica de la mujer en Castilla y León...*, *op. cit.*, p. 195). Otro guiño contradictorio lo encontramos en la partida cinco, donde el rey sabio legisla sobre la necesidad de amor en el matrimonio: “no deue ser fecho por miedo de pena: mas por amor, e con consentimiento de amas las partes” (cit. en *ibid.*, p. 193).

<sup>1661</sup> FREIRE, Espido. *La flor del norte*, *op. cit.*, p. 72.

<sup>1662</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>1663</sup> *Ibid.*

<sup>1664</sup> BOURDIEU, Pierre. “À propos de la famille comme catégorie réalisée”, *op. cit.*, p. 33. También Diana Arauz, siguiendo a autores como Lévi-Strauss, considera que “es, pues la familia, la institución a través de la cual se lleva a cabo [...] la reproducción de todo el sistema social” (ARAUZ MERCADO, Diana. *La protección jurídica de la mujer en Castilla y León...*, *op. cit.*, p. 40) de modo que “el matrimonio no se origina en los individuos sino en los grupos interesados (familias, linajes, clanes, etc.) [...]. Se presenta la paradoja de que si bien el matrimonio origina la familia, es la familia o las familias, las que generan los matrimonios como el

Como Leonor de Plantagenet y tantas princesas, se casa con un desconocido. Ivar intenta convencerla de que se case con don Jaime<sup>1665</sup>, pese a que cuando estuvieron en Aragón se lo desaconsejó. Al final sabremos que es porque está celoso del apuesto don Felipe. Cuando lo ve Cristina entiende al fin los cantos de los poetas<sup>1666</sup>. Desatiende los consejos de su madre en favor de los del padre:

- Elige al que más te agrade –decía mi padre– No te condenes a un matrimonio con un hombre que te resulte repugnante. Todos los infantes son similares en rango y nobleza, de manera que permite que tus ojos y tu corazón decidan.
- No te dejes llevar únicamente por el deseo –indicaba mi madre–. Los cuerpos envejecen, los hombres libran batallas y se cubren de heridas. La apostura no significa nada, y el que tenga buen carácter no ha de enturbiarte la mirada. Escoge al más cercano al rey, al mayor de ellos, al que sientas más ambicioso. Al fin y al cabo, hablamos de matrimonio, y tu marido no tiene por qué gustarte.
- Ten en mente que allí estarás sola, que tu familia sabrá poco de ti y nos encontraremos muy lejos. Esfuérzate porque tu esposo sea tu amigo, como tu madre y yo lo somos, y que sólo persigáis un interés común –me aconsejaba el rey.
- La familia no significa nada, hija –decía mi madre–. Mi padre me traicionó, y me obligó a repudiarlo. Mi hermano luchó para arrebatarlo lo que era nuestro. Nacemos solos, y solos morimos. El amor es una fantasía de los hombres, que justifican así sus pecados y sus ligerezas. Cuanto antes te des cuenta de ello, mejor<sup>1667</sup>.

Cristina se da cuenta demasiado tarde. En múltiples ocasiones volverán a ella las palabras de su madre<sup>1668</sup> que, como Cecily, expone con toda la crudeza la realidad escondida tras velos, perfumes y joyas. La madre, en realidad la auténtica estratega (aunque, a diferencia de Cecily, sin rozar lo enfermizo) es consciente, como la abuela Inga, de la maldad circundante frente a la que es necesario seguir un plan. Cristina carece de esa capacidad para adelantarse al mal ajeno.

Excepcionalmente Cristina puede elegir marido entre los hermanos del rey castellano, aunque parece más bien una trampa, porque sólo hay una opción “positiva”: don Fadrique es homosexual, don Enrique se ha sublevado contra el rey, don Sancho es un arzobispo

---

dispositivo legal más importante que poseen para establecer alianzas entre ellas” (*ibid.*). A este respecto, véase LORING GARCÍA, María Isabel. “Sistemas de parentesco y estructuras familiares en la Edad Media”. *La familia de la Edad Media. XI Semana de Estudios Medievales*. Ed. José Ignacio de la Iglesia Duarte. Nájera: Instituto de Estudios Riojanos, 2000, pp. 13-38.

<sup>1665</sup> FREIRE, Espido. *La flor del norte, op. cit.*, p. 231.

<sup>1666</sup> *Ibid.*, p. 237.

<sup>1667</sup> *Ibid.*, pp. 174-175.

<sup>1668</sup> *Ibid.*, pp. 232, 237 y 326.

obsesionado con el poder y, finalmente, don Felipe se muestra como el joven apuesto merecedor de la elección de la nueva infanta castellana. Antiguo hombre de Iglesia, formado en la Universidad de París, acepta complacido la elección. Se hace el correspondiente intercambio de regalos: ella le ofrece una cruz de oro y esmalte “como recordatorio de la santidad del matrimonio”<sup>1669</sup>, y él “cuatro peinecillos muy labrados y de largos dientes”<sup>1670</sup> que luego sabrá que se llaman peinetas. Supuestamente pertenecieron a su madre Beatriz, aunque a Violante le extraña no tener conocimiento de ellas pues es a ella a quien le hubiera correspondido heredarlas<sup>1671</sup>. Don Felipe le regala también una gineta a la que llama *Bitte Litten*. Cristina pide una iglesia a san Olav que él acepta construir –miente–. La unión finalmente se desvela desigual respecto a la dote y las arras<sup>1672</sup>: “don Felipe es un caballero perfecto, formal y galante. Me ha atendido con todo cuidado en la salud y en la enfermedad. Respecto a la pobreza y la riqueza, mejor callemos: ambos sabemos qué le debemos a mi plata quemada, y qué a sus rentas de Ávila”<sup>1673</sup>. Pero hay otra cuestión en la que, respecto a Cristina, don Felipe flaquea: los “juegos de amores”<sup>1674</sup>.

### 7.2.2. Virtud vs. apariencia. Las delicias de los juegos de amores:

La sexualidad velada que, como estudiamos, domina en la narrativa de Espido Freire,

---

<sup>1669</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>1670</sup> *Ibid.*

<sup>1671</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>1672</sup> La dote de Cristina se establece contractualmente: “Los emisarios de mi padre depositaron ante el infante Felipe y el rey dos documentos, con los que les hacía saber qué bienes me acompañaban y se los donaba, aunque yo tuviera derecho de uso y disfrute de ellos mientras viviera” (*ibid.*, p. 247). Pero el país de Cristina tiene sus propios intereses ocultos en la dote: “Noruega necesitaba pan, y en nuestras tierras de luz y sombra no crecía suficiente trigo” (*ibid.*, p. 334). En cuanto a las arras, el rey le otorga a su hermano varias rentas e impuestos (*ibid.*, p. 256). “Por lo demás, de vuestra dote, salvo el tercio real, podréis llevaros todo lo que os pertenece y administrarlo a vuestro antojo” (*ibid.*, p. 257), le informa el rey. “Fue así como supe que mi marido carecía de toda propiedad antes de nuestro matrimonio y que, salvo amigos y aliados, la mayor parte de su fortuna era la que había conseguido con mi dote” (*ibid.*). Y es que si bien “en los siglos XII y XIII, se fijó la cantidad en una décima parte de los bienes [...], *Las Partidas* muy sintomáticamente no marcaron límites ni criterios de entrega de las arras, pues [...] impulsa la prioridad de la entrega de la dote como donación matrimonial más destacada” (ARAUZ MERCADO, Diana. *La protección jurídica de la mujer en Castilla y León...*, op. cit., p. 66) hasta el punto de que en el siglo XIV las arras serán mínimas, en detrimento de la mujer, que en caso de viudez constituían su sustento: “Las arras debían quedar en poder de la esposa al fallecimiento del marido, y viceversa, pero en caso de que falleciera la esposa antes que el marido, debían volver a éste o a sus parientes más próximos. Por lo tanto, eran unos bienes que, desde mediados del siglo XIII, se atribuyó a la esposa la facultad de dejar a quien quisiera los bienes dotales y las arras incluidas” (*ibid.*, p. 67). No obstante, en el siglo XIII aún era frecuente que las arras fueran iguales a la dote (*ibid.*). Tanto bienes dotales como de arras pasan a ser administrados por el marido, aunque como vemos en *La flor del norte* es Cristina, ayudada por su consejero Baruch, quien gestiona de modo brillante la economía familiar, mientras su marido se dedica a las relaciones sociales y la conspiración dentro y fuera de casa.

<sup>1673</sup> FREIRE, Espido. *La flor del norte*, op. cit., p. 267.

<sup>1674</sup> *Ibid.*, p. 340.

ofrece su contrapunto a través de un personaje del siglo XIII. Si la primera parte de la novela supone una introspección un tanto aséptica en los avatares históricos noruegos, y la segunda una combinación de la idealizada saga de Sturli Thordasson sobre el viaje de Cristina frente a la realidad cruel, la tercera ofrece en las últimas páginas una vuelta de tuerca sobre un narrador autodiegético distante, que se desvela confesor de sus fantasías y realizaciones sentimentales y sexuales más insospechadas<sup>1675</sup>. Obedeciendo al proceso de construcción de la sugerencia de la trama, los jirones ocultos de Cristina se perfilan poco a poco en la novela. Violante, la cruel magiar de ojos helados, introduce la duda. La previene de los peligros de un marido tan guapo,

aunque tengo entendido que a las mujeres de vuestra tierra os instruyen bien en esas artes [amatorias] [...]. En vuestras tierras las mujeres no viven en la ignorancia, como aquí. De sobra sé que a algunas princesas sólo las casan cuando han dado pruebas ya de fertilidad y han tenido un hijo o dos. Por eso se casan mayores que aquí... Vuestras criadas me han contado que amabais a un bufón llamado Gudleik<sup>1676</sup>.

Ella se escandaliza y defiende su castidad, su virtud de mujer y, no obstante, fantasea con la idea de que la acusen de lascivia y ella deba defenderse. Desea la sospecha, contra ella, contra Ivar, su protector en el viaje<sup>1677</sup>, que le recuerda a su hermano: “Esa debilidad por el caballero Ivar, en caso de haberla demostrado más allá de las cárceles de mi corazón y mi pensamiento, no hubiera significado nada”<sup>1678</sup>. Al fin y al cabo, “compartíamos idioma, edad y el amor por mi hermano. Entre los límites en los que una doncella y un hombre pueden encontrar el afecto, trazamos nosotros el nuestro”<sup>1679</sup>. Pero como Gudleik, Ivar fue su compañero de juegos amatorios, si bien el amor y sus juegos comenzaron antes, bajo la calidez y la familiaridad que sólo un hermano, su amado Haakon, podría proporcionar. Auspiciado por su hermana Cecilia, tras su segundo matrimonio le propone tener un amante, a lo que Cristina responde: “No puedo elegir un amante [...]. Quizás contigo hayan sido más permisivos, pero a mí me destinan a un puesto más alto. Es probable que hagan verificar mi virginidad”<sup>1680</sup>. Su

---

<sup>1675</sup> En concreto, en el penúltimo capítulo: “Mi hermana Cecilia” (pp. 341-350).

<sup>1676</sup> *Ibid.*, p. 244.

<sup>1677</sup> “A veces, como ahora sigo haciendo, imaginaba las conversaciones ajenas, como una manera más de matar el tiempo. Relacionaba mi nombre de manera lasciva con cualquiera de los hombres que me rodeaban, e imaginaba mi encendida defensa frente al rey Alfonso, frente a mi padre o frente a un tribunal. Fui su hermana. Quien diga lo contrario, miente, mentiría ante juicio de Dios. Pero ¿por qué nadie quiso llevarme ante esa autoridad? ¿Por qué nadie sospechó, al menos? Fui su hermana, sequé sus lágrimas como secó él las mías. Me aconsejaba y me advertía, porque por mi poca experiencia tendía, una y otra vez, a malinterpretar los hechos y los caracteres” (*ibid.*, pp. 212-213).

<sup>1678</sup> *Ibid.* p. 211.

<sup>1679</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>1680</sup> *Ibid.*, p. 342.

hermana continúa: “hay otros modos –insistió ella–, y te dejarán tan intacta y doncella como a María Santísima”<sup>1681</sup>. Cristina nos los hará saber:

Me explicó entonces las distintas maneras en las que podían juntarse un hombre y una mujer, unidos o no por lazos sagrados, y de qué forma burlar las preñeces y gozar de las obligaciones del matrimonio. Me mostré tan asustada y fascinada como cuando me había contado de qué manera montaban mis padres uno sobre el otro, y cómo eso era lo que traía hijos al mundo<sup>1682</sup>.

Ella reacciona con estupor: “Pero eso es... eso es impío. ¡No puede resultar placentero! ¡Dios nos dio un agujero a la mujer para ese fin!”<sup>1683</sup> a lo que replica Cecilia: “Si Dios quisiera que únicamente usáramos ese agujero –dijo entre carcajadas–, ¿para qué nos daría otros?”<sup>1684</sup>. No obstante, le aconseja ser precavida en la elección de su pareja de juegos: “has de ser sensata y elegir con cabeza, no vayas a ser luego chantajeada o tratada con poca delicadeza. Tu primer amante debería ser Haakon. Al fin y al cabo, es tu hermano mayor y tu rey, y, tanto por las antiguas leyes como por las nuevas, tiene derechos adquiridos sobre ti”<sup>1685</sup>. La propia Cecilia habla con Haakon y esa misma noche acude a los aposentos de su hermana Cristina:

Llevó mis dedos a sus labios y los cubrió de besos. Ésa fue la primera ocasión en la que compartió mi lecho. Con la calma de un maestro, me enseñó a respirar con calma, a mantener el cuerpo flexible, y luego, cuando fuera preciso, tensarlo, el uso de los aceites de frío y los aceites de calor<sup>1686</sup>.

Riquilda, la estúpida esposa de Haakon, se muestra muy celosa “en Suecia, los hermanos y las hermanas no se dedican tanta atención”<sup>1687</sup>. Riquilda desconoce sin embargo la profundidad de su “atención”. En cuanto a la reina, “si mi madre sospechó algo, nunca lo dijo”<sup>1688</sup>. Su hermano le envía al poeta Jan Gugleik para que le enseñe a “complacer a tu marido al estilo del sur”<sup>1689</sup>. Él le enseña el “mundo de las prendas y los chantajes de amor”<sup>1690</sup>, además de la composición de poemas: “Supe por él, en suma, todo el placer que podía procurar la boca,

<sup>1681</sup> *Ibid.*

<sup>1682</sup> *Ibid.*

<sup>1683</sup> *Ibid.*

<sup>1684</sup> *Ibid.*, pp. 342-343.

<sup>1685</sup> *Ibid.*, p. 343.

<sup>1686</sup> *Ibid.*

<sup>1687</sup> *Ibid.*, p. 344.

<sup>1688</sup> *Ibid.*

<sup>1689</sup> *Ibid.*, p. 345.

<sup>1690</sup> *Ibid.*

tanto con sus palabras como con su uso en otras formas, y tan gustoso e inocente que ningún mal podía procurarme”<sup>1691</sup>. Así,

La primera vez que su lengua rozó la carne tierna que se ocultaba bajo mi vello púbico creí morir: desprevenida, di un grito, que no tuve tiempo de ahogar bajo mi mano. Contuvimos la respiración, seguros de que alguien debía haberme escuchado, pero la noche se mantuvo silenciosa y oscura.

- ¿Deseáis que continúe? –preguntó, en voz baja.
- No deseo otra cosa –respondí, aún más agitada.

Cuando, un par de noches más tarde, le enseñé lo aprendido a mi hermano, él también contuvo un alarido mientras se vaciaba en mi boca<sup>1692</sup>.

De esta manera, es ahora cuando descubrimos el alcance de los “juegos” de los que con anterioridad nos habló<sup>1693</sup> y los sentimientos de Cristina hacia su hermano: “Yo no podía concebir que alguna vez pudiera amar a alguien con mayor veneración que a Haakon”<sup>1694</sup>. Tal vez por eso, tras perder a Haakon y los juegos amatorios<sup>1695</sup>, encuentra refugio en Ivar, el fiel amigo de su hermano. Su relación se inicia en el largo viaje a Castilla, en Yarmouth:

un poco borrachos [...] nos desnudábamos y entrelazábamos las piernas, encendidos por la prisa y la espera. Ivar conocía las mismas técnicas que Haakon y, si cerraba los ojos, podía pensar que aún me hallaba en Bergen, en mi cuarto, y que las manos que recorrían mi espalda eran las suyas<sup>1696</sup>.

Pero a diferencia de su hermano, Ivar se muestra celoso. Por eso le insta a rechazar a Jaime I de Aragón y, más adelante, a don Felipe.

El nivel de experimentación sexual de Cristina es inversamente proporcional a su apariencia virtuosa, que se ocupa de incrementar: “me mostraba más estricta y más casta que nunca ante los ojos ajenos”<sup>1697</sup>. Y es que, más importante que la virtud, es la apariencia<sup>1698</sup>. Y esa

<sup>1691</sup> *Ibid.*, p. 346.

<sup>1692</sup> *Ibid.*

<sup>1693</sup> Cuando su tía abadesa le habla de los peligros de la belleza ella reflexiona: “ambiciosa y joven como era, me resistía a no ser admirada, a que los juegos con mi hermano y sus amigos finalizaran” (*ibid.*, p. 150).

<sup>1694</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>1695</sup> “Cuando murió, perdí a mis compañeros de juegos, porque el poeta no se atrevió a regresar a mi lecho, ni yo me sentía con ánimos como para proponérselo” (*ibid.*, p. 347).

<sup>1696</sup> *Ibid.*

<sup>1697</sup> *Ibid.*, p. 345.

<sup>1698</sup> Wollstonecraft sostiene: “Y es ésta [la reputación], y no la castidad, con toda su bella comitiva, lo que emplean [las mujeres] para mantenerse libres de mancha, no como una virtud, sino para conservar su posición en el mundo” (WOLLSTONECRAFT, Mary. *Vindicación de los derechos de la mujer*, op. cit., p. 298).

aparición se sustenta en la honra y el honor<sup>1699</sup>. Y hasta el reino de Castilla, frente al rey santo, la reina Violante, su futuro esposo y los veinticinco mil vallisoletanos hambrientos, llega Cristina virgen al matrimonio. Aunque aún no lo sabemos, espera continuar sus deliciosos juegos de amores con el apuesto don Felipe, en una sexualidad latente unida al dolor que, como sabremos también, no es más que el veneno clavado con las peinetas: “Le aferré por el jubón. Deshice, una a una, las ataduras de su camisa, le despojé de las botas. Sentía a la altura de las sienes, donde aún me dolían las heridas de las peinetas, una presión seca, la de los deseos a punto de verse satisfechos, y una fiebre repentina en la frente”<sup>1700</sup>. Le propone tener un hijo, una chica (María Fernanda, para complacer la devoción mariana de su hermano y el recuerdo del padre santo) o un chico (Felipe Magno, como el padre de él, como su hermano pequeño):

El infante don Felipe sonrió, complacido. Aun así, su hermosa mirada parecía fijarse en algo que no era yo.

– Sois una bruja –dijo–. No puedo negaros nada.

Temblando, me desnudé. Mis trenzas se desparramaban sobre la almohada. Mi marido se inclinó sobre mí, me besó en la frente y luego me dio la espalda.

– Que paséis una buena noche, doña Cristina –me dijo.

Eso fue todo entonces.

Qué más da ahora<sup>1701</sup>.

---

<sup>1699</sup> “En un siglo en el que la honra de los varones se demostraba con la violencia, y la de las mujeres, con el cuerpo y la exclusiva posesión de éste por un varón, fuera padre, esposo o hijo, las cuestiones de honra se daban con relativa frecuencia” (FREIRE, Espido. *Para vos nací...*, op. cit., p. 107). Se refiere aquí al siglo XV a propósito de Teresa de Jesús, aunque extrapolable a la sociedad del siglo XIII. Y sigue: “la honra se adquiría a través del comportamiento, mientras que el honor era algo superior al sujeto [...]. Si la fama era equivalente a honra, la infamia era lo contrario; en el caso de las mujeres se hablaba de *vergüenza*. La deshonra era contagiosa. El marido se deshonraba con la mala conducta de la mujer. Una familia entera podía perder la honra por el comportamiento desenfadado, *vergonzoso*, de una de sus chicas. [...] la honra podía recuperarse a través de casamiento, asesinato o arrepentimiento y confesión. Y también era posible silenciar la deshonra, y disimularla a toda costa, algo que estaba perfectamente bien visto. Como dependía de la opinión ajena, si no se conocía, no había castigo social” (*ibid.*, p. 265. Cursivas en el original). Se aprecian de nuevo las “convenciones de lo social” y la hipocresía inherente a ellas, que hacen de la mujer objeto y fin de honra, pero “al extender el honor al sexo de la mujer, el concepto pierde su noble esencia espiritual y establece la consabida *dobles moral* inspiradora de las mayores falacias de la cultura patriarcal” (SORIANO, Elena. *El donjuanismo femenino*, op. cit., p. 124). De hecho, según las leyes bajomedievales contempladas en las *Partidas*, todo hombre no casado podía tener relaciones con mujeres “libres” siempre que no fueran vírgenes ni menores de doce años. La mujer, en cambio, no disponía de esas prerrogativas. La propia Cristina nos hace saber la importancia del honor en las mujeres como proyección del honor masculino, espejo wolfiano de los hombres. Así, Astrid, una de las damas de compañía de Riquilda, se conchaba con ella para que Cristina la proteja y le permita tener relaciones con un amante (luego sabremos que es Ivar), pero “lo que Riquilda ponía en juego al protegerla aún adquiría mayor precio: el honor de mi hermano, y, por lo tanto, el mío” (FREIRE, Espido. *La flor del norte*, op. cit., p. 160).

<sup>1700</sup> *Ibid.*, p. 261.

<sup>1701</sup> *Ibid.* Nótese el uso frecuente de espacios que, como en *Melocotones helados*, tiene cierto aire cadencial, a modo de respiración entre semifrases y frases musicales.



Y es que “ahora qué más da si mi matrimonio se consumó o no”<sup>1702</sup>. Tanto esmero por mantener la honra, la virginidad, y sin embargo “para lo que me sirvió haberla conservado, hubiera podido entregar mi virginidad a Haakon, a Gudleik. Se la hubiera podido regalar a Ivar. Nadie me pidió pruebas de ella, y a nadie le importó que no la perdiera”<sup>1703</sup>. Enferma de muerte, descubre demasiado tarde las causas de la continencia de su marido, relacionadas con su enfermedad y sus insospechados ejecutores: su marido infiel<sup>1704</sup> y su devota amante, doña Inés, valedora diurna de la confianza de Cristina y refugio nocturno de don Felipe. Nos queda no obstante la sorprendente vida sexual de la protagonista, desvelada casi al final. Se ofrece como un “clímax” que precede a la conclusión inmediata, inminente, tras tanto placer, tantos juegos, tanto dolor, tanto mal.

---

<sup>1702</sup> *Ibid.*, p. 267.

<sup>1703</sup> *Ibid.*, p. 348. Resulta curioso que, como estudia Elena Soriano, el matrimonio de la antigua Roma “no exigía la consumación carnal, ni importaba que el hombre fuera impotente o hermafrodita ni que la mujer fuera virgen, ni que tuviera hijos concebidos de otro hombre: bastaba el pleno consentimiento de los contrayentes para la plena validez legal del vínculo y para conferir al hombre el título y los derechos de paterfamilia sin necesidad de progenie directa, mientras que la mujer sólo era materfamilia si daba a su marido hijos dentro del matrimonio, aun concebidos de otro hombre. (Esto, sin duda, favorecía el adulterio)” (SORIANO, Elena. *El donjuanismo femenino, op. cit.*, pp. 114-115). Sin embargo, en la Edad Media la consumación era fundamental. Tras la “velación” y las fiestas pertinentes, marido y mujer acudían al tálamo nupcial y no era raro que hubiera “testigos ocultos o abiertamente presentes en la habitación de la pareja, a fin de comprobar la unión. Sin duda, había una comprobación en la cámara de los novios la cual se realizaba inspeccionado sábanas o camisas. Las manchas de sangre atestiguaban la virginidad de la doncella y la capacidad sexual del esposo” (ARAUZ MERCADO, Diana. *La protección jurídica de la mujer en Castilla y León..., op. cit.*, p. 76). No fue el caso de Cristina y su marido. Por otro lado, según el *Corpus iuris Canonici*, la no consumación, junto con la transgresión de parentesco del séptimo grado, enfermedad o locura, podían ser tomados como motivo de separación (cit. en *ibid.*, p. 48). Cristina, tomada erróneamente por estéril, no podría sin embargo ser repudiada por este motivo: “Si un hombre tiene una mujer estéril, no podrá despedirla y ambos deberán vivir juntos en continencia” (*ibid.*, p. 55).

<sup>1704</sup> Como señala Diana Arauz, “debieron ser frecuentes los casos de adulterio y bigamia que sin duda se presentaron entre la nobleza, pero que salían menos a la luz pública por razones de prestigio. En todo caso, el adulterio casi siempre afectó a las mujeres, en tanto que la bigamia como doble matrimonio no era tolerado, pero, entendido como una relación extraconyugal (concubinato o amancebamiento), fue una práctica habitual entre los hombres, muy tolerada por sus propias mujeres como por la sociedad en general, lo cual permitía a los grandes personajes de la aristocracia castellano-leonesa mantener amantes casi en forma tan normal como tener esposa legítima” (*ibid.*, p. 77). Según las *Partidas* alfonsinas, la mujer carece de instrumentos para acusar a su marido ante el juez de adulterio pero sí a la inversa, “porque el adulterio que hace el varón con otra mujer no hace daño ni deshonra a la suya [su mujer]” (cit. en SORIANO, Elena. *El donjuanismo femenino, op. cit.*, p. 116) mientras que “el adulterio que hiciese su mujer con otro queda el marido deshonorado recibiendo la mujer a otro en su lecho” (cit. en *ibid.*). Y es que ella podría tener un hijo pero el marido no puede engendrar dentro del núcleo familiar otro hijo de mujer ajena: “Y por ello, pues que los daños y deshonoras no son iguales, es conveniente que el marido tenga esa mejoría, que pueda acusar a la mujer de adulterio si lo hiciere y ella no a él” (cit. en *ibid.*, pp. 116-117). Sin embargo, el mismo texto asume que “según juicio de Santa Iglesia no sería así”, pues para la Iglesia el pecado de la carne es igual para ambos (cit. en *ibid.*, p. 117). Pero la inferioridad jurídica de la mujer también la beneficia en el juicio: “El marido que hallare a algún hombre vil en su casa o en otro lugar yaciendo con su mujer, puédelo matar sin pena alguna [...] pero no debe matar a la mujer, mas debe hacer afrenta (denuncia) ante hombres buenos” (cit. en *ibid.*). En un juicio, si se prueba el adulterio, el hombre es condenado a muerte “mas la mujer que hiciese el adulterio, aunque le fuese probado en juicio, debe ser castigada y herida públicamente con azotes y puesta y encerrada después en algún monasterio de dueñas; y además de esto debe perder la dote y las arras y deben ser del marido” (cit. en *ibid.*). Conviene recordar que en España hasta 1978 el adulterio femenino estaba castigado según el Código Penal con penas de cárcel, mientras que el adulterio masculino ni siquiera se contemplaba.

### **7.3. Sobre el arte de matar:**

*La flor del norte* es ante todo una nueva incursión en el tema con variaciones que representa el mal. Mal de angustia, mal de pena, mal siempre de todos contra todos. Y matar –en este caso una forma criminal del mal– es fácil. Con cuidado y cariño, puede ser además un hermoso y cruel arte.

#### **7.3.1. De nuevo, siempre, el mal:**

El mal abre y cierra el círculo, la vida, la corriente siempre en movimiento. El mal es inherente a nosotros, seres fugaces, volubles, frágiles. El mal es polisémico, se materializa en el acto empírico o no. Es contradicción y, como tal, necesario, pues forma parte del movimiento. Bien sea por fragilidad, impureza o malignidad, participamos todos en él. Nacemos solos, y solos morimos. En mitad del camino, nuestro mal confluye con el ajeno, se tocan, comparten, luchan. El poder es sólo una excusa. Nos permite proyectar el mal en el otro, jugar con él, y escapar sin culpa o, al menos, sin remordimientos.

Los malos pueden ser los birkebeiner o los bagler. Pero Inga de Varteig, ave rapaz, sabe que el mal está en todos, y contra todos lucha, aun a costa de renunciar al amor: “La abuela Inga había renunciado a querernos en su afán por desligarse de todo aquello que pudiera perder y causarle una herida”<sup>1705</sup>. Como le enseña el tío Roe al futuro Sverre I, bisabuelo de Cristina, es necesario “conoc[er] bien tu sombra y a tu enemigo”<sup>1706</sup>. Cristina peca de confiada en lugar de entender que su hipócrita máscara virtuosa es la misma que todos portan, también sus nuevos “amigos” castellanos. Los malos en la corte castellana, como en las pequeñas y mortecinas ciudades provincianas, se extienden silenciosos cuan malas hierbas: “En todas las cortes que he conocido se intriga, pero en ésta gran parte de las fuerzas se escapan en cultivar la fantasía y hacer que los cuentos corran como manera de hacer daño”<sup>1707</sup>. Mienten sobre todos, también sobre ella: “extienden otras maldades que se esmeran en ocultarme. Dicen que hice voto de castidad en mi infancia, que en mi matriz falta el humor cálido necesario para concebir, que la mora amante de mi marido nos maldijo cuando él la abandonó para casarse conmigo”<sup>1708</sup>. Pero

<sup>1705</sup> FREIRE, Espido. *La flor del norte*, *op. cit.*, p. 130. Nótese que, como Ardid en *Olvidado rey Gudú*, sólo en su hijo confía: “la unión entre ellos era extrema, más propia de compañeros de armas que de madre e hijo” (*ibid.*, p. 86).

<sup>1706</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>1707</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>1708</sup> *Ibid.*, p. 27.

no sólo en la corte castellana o la ciudad provinciana aguarda el mal: “Ésta es una corte abarrotada de jóvenes solteros, de obispos que no deseaban serlo, de viudos y de impedidos, una corte que respira deseo y violencia. Quizás también lo era la de mi padre, y yo miraba hacia otro lado”<sup>1709</sup>. Si la abuela Inga opta por la lucha constante, Cristina, también tristemente, lo hará por la discreción: “Quizás no sea una mala idea mantenerme alejada del agua. Del agua, de los viajes, del poder, de la dicha”<sup>1710</sup>. Pero en Castilla sólo encuentra soledad fingida, pues “nunca he estado sola: me han observado y atendido, me han sopesado, han contado los pedazos de carne que ingiero, las copas que bebo, las varas de hilo que gasto. Calculan ahora cuánto queda para mi muerte”<sup>1711</sup>.

El mal anida en todos los personajes. Cristina duda si su hermano amado Haakon muere envenenado por su propio hermano pequeño, Magnus, con la ayuda de la abuela Inga, tejedora en la sombra de los hilos del poder<sup>1712</sup>. Pero tampoco el victorioso abuelo Haakon III escapa a la profunda maldad, violador acaso de Inga pese a la idílica y misteriosa leyenda que cuentan<sup>1713</sup>. La asesina Margrat Eriksdotter, esposa de Sverre I, mata a su hijastro; tampoco la madre de Cristina aprecia a sus hijastros, Sigurd y Cecilia, hijos ilegítimos de otro tiempo, y los humilla siempre que se le presenta la ocasión. Las leyendas falsean la verdad sobre la muerte de Sigurd –otro poeta de la melancolía– fallecido supuestamente en plena caza, aunque en realidad se ofrece como fruta madura a la muerte eterna<sup>1714</sup>, corroído por el odio y el amor a su fallecida hermana Cecilia<sup>1715</sup>. El abad, como el padre Mirade, sólo busca el dinero de una enferma extranjera a la que, con suerte, verá morir pronto. Cecilia parece el único ángel redentor entre las conspiraciones nórdicas: “había nacido con el don de esparcir la felicidad y, sin esfuerzo, era adorada y obedecida. Dicen que los que son así permanecen pocos años en este mundo”<sup>1716</sup>. Los ángeles –como los poetas– deben morir, y su destino será la muerte acuática junto a su nuevo esposo camino de las Hébridas. Si Cecilia es el claro contrapunto de Sigurd, Constanza de Aragón lo será de la reina Violante en la corte castellana: “aquella mujer buena, pero débil, se

---

<sup>1709</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>1710</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>1711</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>1712</sup> “El poder siempre había estado en las manos de la abuela Inga; y ahora se encontraba, también, en quien ella había designado” (*ibid.*, p. 315).

<sup>1713</sup> *Ibid.*, pp. 90-93.

<sup>1714</sup> “La verdad, celosamente preservada, era que mi hermano se había ahorcado en su cuarto, poco después de que Cecilia desapareciera, tragada por las aguas” (*ibid.*, p. 126). Inventan la leyenda porque “un hijo del rey no podía morir como los antiguos paganos, ahorcado en honor a Odín” (*ibid.*, p. 127). La abuela Inga se ocupa de mutilar el cuerpo para que parezca que ha sido atacado por una fiera. Como Robin en *Nos espera la noche*, cede a la melancolía y se encierra (*ibid.*, p. 126). Esa misma melancolía aparece asociada también a Cristina, aunque al final sabemos que, al menos en parte, es en realidad efecto del veneno.

<sup>1715</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>1716</sup> *Ibid.*, p. 102.

había inmunizado contra el desprecio, el asco y el dolor”<sup>1717</sup>.

En cuanto a Cristina, nuestra delicada y hermosa “flor del norte”, ya dijimos que confiesa pecar por omisión, por malos deseos, pensamientos y “viles inclinaciones”<sup>1718</sup> que, como la *Gesinnung* kantiana, apuntan siempre al mal. Pero cínica –como todos–, de manera consciente o no, al principio engaña: “Me obligan a confesarme como una infeliz pecadora, aunque nunca en mi vida he hecho, en mi conocimiento, mal a nadie”<sup>1719</sup>. Más adelante conoceremos su crueldad, aleccionada por su madre, otra gran maestra en “mala educación”, discípula de otras madres, otras mujeres conscientes de un mundo de seres humanos cruel, donde cada uno juega con las armas que el destino y su sexo le otorgan. ¿Cuánto vale la vida de un ser humano? Para Cristina, tanto como la aprobación materna:

Sentí cierta compasión, mezclada con la repugnancia y el desprecio, y entonces, en mi nunca, percibí la mirada fija y ardiente de mi madre. Le escupí y me aparté de él [...]. Por primera vez, vi que los labios de la reina se relajaban en una sonrisa diminuta, apenas perceptible. Por fin, después de tantos esfuerzos, de los gritos y las privaciones, me asemejaba a ella<sup>1720</sup>.

Con la reina Margrat Skulesdatter, su madre, Cristina mantiene una relación tensa, aunque menos severa que la de Dolores con su madre. Margrat confía más en el buen hacer de su esposo, y su maldad no parece rozar los límites cuasi patológicos de Cecily. Pero nada es como parece, y al final Cristina nos descubre una violencia desconocida en su madre: “He visto cómo ejecutaban a mi padre ante mis propios ojos, y no creas que lloraré si tengo que matarte a ti a golpes para que me obedezcas –decía mi madre, y a mí me aterraba, porque la sabía capaz de ello”<sup>1721</sup>. Además, al principio Cristina dice estar orgullosa porque su madre alababa su buen

<sup>1717</sup> *Ibid.*, p. 260.

<sup>1718</sup> *Ibid.*, p. 269. *Cursivas nuestras*.

<sup>1719</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>1720</sup> *Ibid.*, p. 333. Como explicamos, la narradora recuerda en varias ocasiones este episodio. Con anterioridad, describe con mayor detalle la escena: “Fui testigo de cómo el verdugo cortaba la cabeza de un caballero joven y ambicioso al que una petición real hubiera ahorrado la muerte. No me atrevía a hacerlo. El mozo se me había aproximado torpemente antes de subir al patíbulo.

- ¡Interceded por mí, princesa! –me suplicó–. Me he juntado con malas compañías, que han hecho que me desvíe de lo justo, pero nunca he conspirado contra el rey.

Era feo, tenía la piel plagada de pus y suciedad. Dudé. Le creí, el acento de sus palabras escondía la verdad.

Hubiera podido salvarle. Lo envié a la muerte porque no me agradó, porque no deseé que nadie uniera mi nombre al suyo. Porque hacía frío y mis zapatos tenían las suelas demasiado finas, porque me había convertido en el centro de atención de una mañana en la que no estaba preparada para ello.

Ganamos todos: mi padre heredó sus tierras, parcelas ricas del este, y una salina que comerciaba con Rusia. Sus padres, privados de heredero, vivieron seguros bajo la mano suave de mi rey, que nunca se ensañaba con los vencidos, y sospeché cierto alivio bajo el duelo de su madre, que se recuperó sorprendentemente pronto de la pérdida de un hijo aturdido, ambicioso y herrado” (*ibid.*, pp. 49-50).

<sup>1721</sup> *Ibid.*, p. 332.

comportamiento de niña, pero también se revela finalmente una mentira: “quita. Aparta. No haces sino avergonzarme. No puedo llevarte a ningún sitio”<sup>1722</sup>. No obstante, “creo que, con los años, mi madre me tomó algún afecto”<sup>1723</sup>. Al final conocemos también que la Muda lo es a causa de Cristina, que proyecta la rabia de su deseo sexual insatisfecho en su dueña y su amante. El sadismo tiene su contrapartida en sus peculiares juegos de amores. Si Cristina fue engañada por su marido, antes fue ella la que jugó con su cuñada Riquilda y, en realidad, con todos nosotros. El deseo de mal, aun sin materializarse, también a Cristina le acompaña. Le desea el mal a la cruel Violante, un peculiar espécimen de mujer malvada espejo de Irlanda o Isabella, pero también le desea el mal a Luis IX de Francia<sup>1724</sup> y a Ivar, porque las duras palabras que le dedica en su despedida le muestran su rata en el espejo, una rata disfrazada de princesa “digna, bella y fría como una estatua”<sup>1725</sup>. En parte porque su madre así se lo enseñó, “os habéis olvidado de lo que era ser joven, o nunca lo habéis sido. Una auténtica princesa”<sup>1726</sup>. Por eso “le enseñaré [a su futura esposa] lo que he aprendido de vos: a no tener en cuenta las emociones; a no hacer excepción a vuestra disciplina; a marchar adelante, siempre adelante. Aunque dejéis por el camino un reguero de sangre, vos os comportáis como una auténtica princesa”<sup>1727</sup>. Pero Ivar no tiene oportunidad de enseñarle nada a nadie. Muere camino de Tierra Santa y ella llora sinceramente su muerte.

Ivar también le recuerda a Cristina una forma despiadada de mal en la que ella –todos nosotros– somos expertos. Ni siquiera recuerda a Jan, el poeta, el desaparecido, el que tanto amor le dio. Cansada del camino, traicionada, desengañada por tanta maldad en la que ella misma participa, como a Jan Gudleik, a Ivar, a su amado Haakon, a Cecilia, a Sigurd, a Olaf y a ella misma, les espera el olvido. Les espera la muerte<sup>1728</sup>.

---

<sup>1722</sup> *Ibid.*, p. 331.

<sup>1723</sup> *Ibid.*, p. 332.

<sup>1724</sup> Pese a su fama de piadoso, en su viaje camino a Castilla ni siquiera recibe o da palabras de consuelo a la afligida princesa: “No, la piedad se encuentra en otro lugar: en una mirada alentadora, en una argucia compartida, en una frase que alivie un corazón inquieto, o sufriente. Y ésa le faltó al rey francés. Dios se lo haga pagar” (*ibid.*, p. 203).

<sup>1725</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>1726</sup> *Ibid.*

<sup>1727</sup> *Ibid.*, p. 349.

<sup>1728</sup> Así lo describe Cristina: “Luego, cuando ya vencía el luto, dejé marchar a Haakon, y su espíritu se afinó. Pensaba en él con menor frecuencia, y con menos aflicción. Como ocurrió con Olaf, con Cecilia, con Sigurd, sus almas se fusionaron con la mía, y un día, cuando desperté, ya no sentía nada” (*ibid.*, p. 171). Algo parecido dice sobre Ivar: “Nunca le amé como a Haakon, pero si incluso a mi hermano le he relegado al olvido, si han pasado días y días en los que no le he recordado en una oración o en un pensamiento, ¿qué le quedará al pobre Ivar?” (*ibid.*, p. 350).

### 7.3.2. Sobre el buen envenenador:

La muerte me parece hoy  
como el lugar de reposo para un enfermo,  
como salir al aire libre tras estar encerrado.

La muerte me parece hoy para mí  
como el olor de la mirra,  
como sentarse bajo un toldo un día de brisa.

La muerte es hoy para mí  
como un camino llano,  
como la vuelta a casa después de un largo viaje.

Diálogo de un desesperado con su alma.  
Egipto, 2190-2040 a. C.

Desde el incipit *La flor del norte* nos ofrece el relato de una moribunda, que se sabe próxima al fin:

Ahora

sé con certeza que moriré en breve, que no finalizaré nada de lo que he comenzado, que no veré erigida mi capilla. Y tengo prisa por morir, porque no soporto el dolor constante de continuar viva ni las promesas rotas a mis espaldas.

El día es claro, y hemos derrotado al invierno mucho antes que otros años. Hemos vencido a la oscuridad y a las amenazas de rebelión, a la hambruna que azota el norte y que ha quedado prendido en los Pirineos, hemos criado con salud, leche y miel a todos los niños nacidos en la corte, y ninguna parturienta ha muerto. Siguen vivos los ancianos, arropados por calor y alimento, sanos los esclavos y fieles los siervos. Todas mis oraciones han sido atendidas, y por mucho que mi vanidad humana se debata ahora que se acerca mi hora, he de reconocer que el último invierno ha sido generoso con nosotros, y Dios no se ha apartado de nuestro lado, aunque me niegue una mirada clemente<sup>1729</sup>.

Como en *Nos espera la noche*, “habían derrotado al invierno”. La vida primaveral fluye en lucha retorciéndose desde las raíces y, ricos y esclavos, jóvenes y ancianos, permanecen. Sin embargo “nada de eso alberga ahora la menor importancia, porque todos saben que me estoy muriendo”<sup>1730</sup>. La naturaleza, que no entiende de bien ni mal, de justicia o injusticia, nos

<sup>1729</sup> *Ibid.*, p. 9. Nótese que el título (“Ahora”), como el de los demás capítulos, se integra en la narración como *continuum*.

<sup>1730</sup> *Ibid.*, p. 18.

recuerda no obstante la necesidad del contraste: alguien debe morir para que valoremos la vida. Y la muerte, como los enajenados, espanta el miedo: “La presencia de la muerte me otorga valor y una sonrisa de cierta crueldad se acerca a mis labios de cuando en cuando. Por primera vez en mi vida no me importan las reacciones ajenas”<sup>1731</sup>. Su enfermedad es un misterio: comenzó con un temblor suave, poco después de la boda<sup>1732</sup>, seguido por la pérdida de apetito, pesadez de manos, aceleración de los latidos e hinchazón de vientre<sup>1733</sup> y, al final, sólo tristeza, debilidad y melancolía creciente<sup>1734</sup>. Por fortuna, dispone de dos dueñas que cuidan siempre de ella, Mariquilla y la Muda, además de una fiel dama de compañía, doña Inés, que “tan hermosa y tan amable, se encarga de darme algo de color en las mejillas y de peinarme de manera que ofrezca un aspecto digno. Con sus dedos y las peinetas logra dar la impresión de que mi cabello aún es abundante”<sup>1735</sup>. Su atento marido, don Felipe, la visita con frecuencia en su lecho, la abraza, y busca sus manos. Una historia más. Se ama, se muere, se olvida, se mata todos los días.

Existen muchos modos de matar a una persona y escapar sin culpa. Existen sofisticados métodos químicos, brujería, envenenamientos progresivos. Nada nuevo. Siempre han existido. Haakon III ya murió envenenado por su madrastra<sup>1736</sup>. Por fortuna, Cristina cuenta con un relicario de ámbar, regalo de su madre, que la previene de posibles venenos. Pero la visita del médico judío que atendió a su hermano Haakon le desvela crueles verdades. Su hermano amado, como el abuelo, fue envenenado, en este caso con *Acqua Nefanda*, un compuesto asesino de cantárida, nuez moscada, cimbalaria y mandrágora: “esa ponzoña abre primero las venas, y luego los otros órganos, y luego la piel, hasta que el pobre enfermo se desangra por el sudor”<sup>1737</sup>. La cantárida, usada también para despertar el vigor sexual, termina provocándole un último gemido al dulce Haakon, que muere pronunciando las mismas palabras que la protagonista de *Diabulus in musica*: “*mor, mor y kald*”<sup>1738</sup>, esto es, “madre” y “frío”. Aunque en ese momento había una embajada castellana en Noruega, el veneno no lo es, puesto que “los usos castellanos se inclinan por venenos lentos, discretos, que desvían la atención de quien los

---

<sup>1731</sup> *Ibid.*, p. 271.

<sup>1732</sup> *Ibid.*, p. 297.

<sup>1733</sup> *Ibid.*, p. 298.

<sup>1734</sup> *Ibid.*, p. 299.

<sup>1735</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>1736</sup> “Los venenos de hace cincuenta años carecían de la sutilidad de los que ahora usamos; en eso, el comercio que los genoveses entablaron con Oriente ha aportado grandes mejoras, tanto en antidotos como en pociones. Perdidos los antiguos secretos de los romanos (¿no envenenaban los árboles para que la fruta naciera ya mortífera, y no lograban que el vino escondiera todo rastro de ponzoña?), los venenos antiguos oscurecían el rostro y las entrañas, y mataban además con grandes sufrimientos” (*ibid.*, p. 75).

<sup>1737</sup> *Ibid.*, p. 292.

<sup>1738</sup> *Ibid.*, p. 296. Cursivas en el original.

suministra<sup>1739</sup>.

- Entonces –dije, muy despacio, casi para mí–, a mí también me están envenenando.  
El médico bajó la cabeza.

De pronto, todo pareció muy sencillo. La existencia, con todas sus revueltas y complicaciones, con sus senderos y atajos, mostraba un único camino ante mis ojos. Allí estaban, la verdad y la muerte, de la mano, avanzando muy despacio hacia mí, para abrazarme y darme la bienvenida tras el largo viaje<sup>1740</sup>.

El médico le explica: “Lo que os mata [...] es una amalgama de mercurio y plomo [...]. Yo le di forma de unguento, para que pudiera abrirse paso hacia la sangre a través de la piel, y moderé sus efectos para que fueran lentos y pudieran confundirse con otras dolencias<sup>1741</sup>. Las preguntas se agolpan en la mente confusa de Cristina:

Castilla me envenenaba, pero ¿quién? ¿Quién de ellos podría odiarme tanto, quién podría ambicionar lo poco que tenía, una gota de agua frente a sus mares, yo, que ni siquiera tenía hijos y no era, por lo tanto, un peligro, que nunca había intrigado, ni hecho ningún mal?

¿Qué error había cometido para que alguien, lentamente, me viera apagarme y dolerme, y dispusiera que aún había de sufrir más antes de mi muerte?<sup>1742</sup>

Los motivos para matar a una persona son infinitos e insospechados. Si se cuenta con tiempo y crueldad, es posible seducirla. Seducirla como su dulce esposo, que respeta escrupulosamente su castidad, o doña Inés y sus peinetas clavadas, con tanto cuidado, con tanto cariño, desde el primer día<sup>1743</sup>. Con premura se desprende de ellas el día de su boda: “Luego a mí me condujeron a la cámara nupcial, donde me despojaron de las ropas y de las peinetas asesinas<sup>1744</sup>. Pero su afán por adaptarse a las modas castellanas y dar gusto a su esposo, que tan generosamente se las ofreció, vence –como en Elsitá– sobre la comodidad. Comprendemos tarde (el lector y la propia Cristina) que “asesinas” no es una hipérbole. Como Medea a la hija

<sup>1739</sup> *Ibid.*, p. 295.

<sup>1740</sup> *Ibid.*, p. 296.

<sup>1741</sup> *Ibid.*, p. 299.

<sup>1742</sup> *Ibid.*, p. 301.

<sup>1743</sup> “Clavó la primera peineta y me llevé la mano a la cabeza. Los dientes de la joya, agudos como alfileres, me habían arañado la piel. Doña Inés se deshizo en excusas.

- ¡Ay de mí, doña Cristina, qué torpe y qué indigna soy! Vuestro pelo es distinto al de las castellanas, y también lo habéis dispuesto de diferente manera. ¡Válgame el cielo, si os he hecho sangre!

Era la primera vez que las usaba, y aún ahora no comprendo cómo pueden las mujeres soportar estos instrumentos de tortura; pero la vanidad de mantener el cabello alto y lustroso bajo las tocas es más fuerte que el sufrimiento y, pese al resto de los pinchazos y puyas que seguirían, aún hoy las uso” (*ibid.*, p. 246).

<sup>1744</sup> *Ibid.*, p. 249.



de Creonte, doña Inés ofrece la belleza untada en veneno como presente. Cristina, tan cerca de la muerte, hace sus últimas voluntades, y la manda llamar<sup>1745</sup>.

Os lego mi bien máspreciado. –Y mi mano busca entre mi pelo amarrado y arranca una de las peinetas de oro que, cada mañana, sus dedos diligentes clavan en mi cabeza. Con los ojos desorbitados ve cómo la dirijo hacia su cabello, quizás hacia su rostro, si mi pulso falla, y de un salto se aleja de mí y de mi asiento<sup>1746</sup>.

Como cazador y alimaña, se observan. Más violento que los envenenamientos, los complots o los asesinatos a espada, el diálogo final entre ambas resulta además perturbador<sup>1747</sup>. Carente de todo escrúpulo, de todo remordimiento, doña Inés se desprende al fin de su máscara: “doña Inés me mira con desprecio. Habla con desprecio”<sup>1748</sup>. Cristina le pregunta el por qué, y plantea una enrevesada estratagema de Violante, a fin de cuentas quien le ofreció la compañía de doña Inés: “Pensar que os tienen por discreta... ¿Qué se me trae a mí con la reina, doña Cristina? ¿Y qué tenéis en su contra? ¿Creéis que se mancharía con estos asuntos que sólo a nosotras nos incumben?”<sup>1749</sup>. Su muerte no es producto de alta traición, una pieza más de un enrevesado complot político, de la Historia, sino de un asunto doméstico: un sorprendente triángulo amoroso en el que ella es el peón que ha de caer para que rey y reina prosigan su camino en el tablero. La recompensa de doña Inés, tras la muerte de Cristina, será su propio marido: “¿Creéis, loca, que se casará con vos? ¿Un infante de Castilla, con fortuna propia y apostura? ¿Con una dama de compañía, la hija de un secretario? [...]. Las promesas de los hombres se las lleva el primer viento que pase”<sup>1750</sup>. Pero su historia de amor se inició hace tiempo, aunque el rey prohibió a don Felipe abandonar el sacerdocio. Sólo la interesada boda con la princesa Cristina le abrió las puertas al mundo, al amor, aunque para eso la desconocida princesa extranjera debía morir. Doña Inés y don Felipe han vivido en secreto su amor, y tres embarazos imprevistos que de manera discreta doña Inés se ha ocupado de atajar. La pareja de amantes no ha dejado de burlarse de Cristina, incluso en su noche de bodas: “Vuestra noche de bodas –continuó la arpía– fue mi noche de bodas. Fue el regalo que me hizo, despreciar el lecho

---

<sup>1745</sup> “Durante los últimos cinco días he urdido en mi mente qué decirle, y cómo hacerlo. Si me pudiera tener en pie, si mi brazo conservara el impulso que mueve el de un recién nacido, le arañaría el rostro y la escupiría. La arrastraría por esos cabellos endrinos que conserva, mientras los míos se mueren, le arrancaría los ojos con mis propias manos” (*ibid.*, p. 320).

<sup>1746</sup> *Ibid.*

<sup>1747</sup> *Ibid.*, pp. 320-326. Como el de Natalia e Irlanda poco antes de matarla, o el de Dolores e Isabella en su despedida, este diálogo se cuenta entre los más violentos de Espido Freire.

<sup>1748</sup> *Ibid.*, p. 321.

<sup>1749</sup> *Ibid.*

<sup>1750</sup> *Ibid.*, pp. 322-323.

de una hija de reyes para venir a gozar al mío”<sup>1751</sup>, a lo que responde Cristina: “Aun así, sois una envenenadora. Una asesina. Mi marido no os perdonará eso, por muy hechizado que le tengáis”<sup>1752</sup>. Pero nadie es inocente, tampoco don Felipe:

¿De quién creéis que fue la idea? ¿Quién pensáis que me dio fuerzas, en los momentos en los que flaqueaba, en los que vi que pasaban los meses y no os moríais, maldita, no os moríais? ¿Quién creéis que me dio el unto para las peinetas, que sólo está al alcance de los infantes de Castilla? ¿A quién se lo vais a contar que no esté de mi parte, o que os crea?<sup>1753</sup>

Don Felipe se presenta ante ella tranquilo, libre también de culpas, enfermo de amor por doña Inés: “a veces siento que no puedo vivir sin ella. Otras veces la estrangularía con mis propias manos”<sup>1754</sup>. A ella, pese a todo, le resulta imposible odiarle y le echa la culpa sólo a doña Inés. Al fin y al cabo, ella misma reflexiona antes de conocer el pérfido complot: “Qué satisfactorio, qué deleite tan puro ha de ser que algo domine por completo el entendimiento y que, por amor a ello, se afronten males, castigos y culpas”<sup>1755</sup>. Y como se desprende del “*Roman de Tristán*”, encargado por el propio Haakon IV, “¿de qué son culpables los arrastrados por la pasión y quién puede condenarlos razonablemente? [...]. Todos estamos sometidos al deseo, y esa servidumbre es pesada”<sup>1756</sup>. De hecho, tal vez todos lo sabían, y callaban su odio a la extranjera<sup>1757</sup>.

Entonces, por primera vez, a modo quizás de absurda compensación, él se ofrece a tener relaciones con su esposa. Se pone a horcajadas sobre ella, pero lo rechaza: “Nunca, mientras yo viva, se alzaré esa iglesia”<sup>1758</sup>, dice su marido, herido su orgullo viril. “Entonces, me ocuparé desde donde me encuentre de que no encontréis ni calma ni consuelo”<sup>1759</sup>, responde Cristina. “Me habéis amargado la vida”<sup>1760</sup>, susurra ofendido don Felipe, con un “temblor ridículo”<sup>1761</sup> en su voz, en las últimas palabras que dedica a su esposa. Cristina, la desgraciada flor del norte, consuela con migajas su tragedia<sup>1762</sup>. Desea ser enterrada en un lugar frío, lejos de Sevilla, para

---

<sup>1751</sup> *Ibid.*, p. 325.

<sup>1752</sup> *Ibid.*

<sup>1753</sup> *Ibid.*, pp. 325-326.

<sup>1754</sup> *Ibid.*, p. 337.

<sup>1755</sup> *Ibid.*, p. 286.

<sup>1756</sup> DUBY, Georges. *Damas del siglo XII...*, *op. cit.*, p. 109.

<sup>1757</sup> FREIRE, Espido. *La flor del norte*, *op. cit.*, p. 352.

<sup>1758</sup> *Ibid.*, p. 339.

<sup>1759</sup> *Ibid.*

<sup>1760</sup> *Ibid.*

<sup>1761</sup> *Ibid.*

<sup>1762</sup> “Saboreo el pobre triunfo de haber humillado dos veces en mi vida a don Felipe. La última, por ese *no* que le ha bajado al mismo tiempo el engreimiento y la virilidad. La otra, por llevarme conmigo el secreto de los juegos de amores, por haber jugado tan bien, al menos en ese aspecto, con mi aspecto de inocencia y

que su verdugo, don Felipe, no pueda verla. La colegiata de Covarrubias será su destino final.

Hija de reyes, la princesa Cristina, infanta de Castilla, termina prácticamente sola y sin sentido en una corte extranjera: “yo muero sin haber servido de nada. Qué mala apuesta. Yo que creía dominar el ajedrez. Qué mal jugado. Qué hiedra inútil se desarraiga de la pared”<sup>1763</sup>. Como el bisabuelo Sverre, como la abuela Inga, hubiera debido aprender “a no esperar demasiado de quienes en un inicio parecían nuestros amigos y aliados”<sup>1764</sup>. En definitiva, “que la vida [es] una lucha contra todo y contra todos, un pulso desesperado contra la muerte en el que se perdía siempre, aunque convenía mantenerse en la batalla el mayor tiempo posible”<sup>1765</sup>.

Mas su batalla concluye. Un nuevo *da capo*, en este caso sólo temático, nos devuelve a la misma inminencia de la muerte. Este es el final –¿el comienzo?– del camino. Y nadie pierde otra vida que la que vive ni vive otra que la que pierde. Lo que se gana o se pierde no cuenta absolutamente para nada. Todo se diluye, la materia corrupta, la mente malvada –el espíritu kierkegaardiano– y se funden en lo inexplicable, la nada:

Como una vaca aguardo, en esta casa del patio, el momento para mi sacrificio. Por entre mis dedos agarrotados se desliza lo que queda del día. Mi tierra. Mi país. Mi ciudad. Mi familia, mi madre, mi lengua casi olvidada, mis costumbres perdidas. Todo aquello que fui, mis años de niña y mis miedos de mujer, mi padre, mis secretos escondidos, los juegos de amor, el rincón del jardín en el que enterramos a mi hermano Olaf. *Bitte Litten*. La mirada de Haakon, las manos de Ivar, los rizos pelirrojos de Cecilia, los ojos moteados de mi marido. No poseo nada de eso; se escapa entre las manos, lo dejo marchar sin una queja como es mi deber. Atrás queda la parte más mezquina de mí (mi cuerpo mortal, mis pieles apolilladas, el coral que no supo protegerme) y sólo los jirones de alma se agitan, y se estiran y flotan hacia lo alto, sin peso, sin consistencia, sin sentido<sup>1766</sup>.

\* \* \* \*

El movimiento continúa arrastrando instantes en su eterno camino. Nada hay fijo en esta vida fugaz. El polvo quizás no merece la pena<sup>1767</sup>. Así, la narradora autodiegética de *La flor del*

---

desconocimiento” (*ibid.*, p. 340. Cursivas en el original).

<sup>1763</sup> *Ibid.*, p. 336.

<sup>1764</sup> *Ibid.*, p. 317.

<sup>1765</sup> *Ibid.*, p. 311.

<sup>1766</sup> *Ibid.*, p. 353. Son las últimas palabras de la novela.

<sup>1767</sup> “Nada hay fijo en esta vida fugaz: ¡ni dolor infinito, ni alegría eterna, ni impresión permanente, ni entusiasmo duradero, ni resolución elevada que pueda persistir la vida entera! Todo se disuelve en el torrente de los años. Los minutos, los innumerables átomos de pequeñas cosas, fragmentos de cada una de nuestras acciones, son los

norte, como Natalia, nos ofrece jirones de vida parciales que sólo cobran sentido al final, aunque aquí contruidos con una maestría de la retórica de la ocultación que muestra la evolución de Espido Freire hacia unas líneas más depuradas, sutiles y sugerentes en la relación ambigua del bien y el mal.

Dicen que el amor es benigno, es eterno. Así debe ser. Pero se nos antoja de nuevo a nuestro pesar que, de entre todos los instintos, no hay uno que tenga más poder, más brillo, más capacidad de sugestión, de crear y destruir, de adquirir formas diversas, asequible a cualquier ser humano, en cualquier época y lugar, que el mal. Un mal radical, innato, que, como el legendario lobo de san Francisco, nos recuerda: “*mata el hombre a su mujer, hermanos contra hermanos atentan, se atacan todos entre sí como lobos, mienten, destrozan, roban y hieren, ¿y no había de matar yo?*”<sup>1768</sup>. Por tanto, nadie es inocente, tampoco Cristina, y todos participan –participamos– en una espiral de violencia, física o no, de la que resulta imposible escapar. Por eso “no me gusta lo que he recordado, ni me agrada lo que veo”<sup>1769</sup>. Al menos la muerte literaria le permite a Cristina trascender. Lo inefable, ahí está consumado. El eterno mal nos encumbra.

---

gusanos roedores que devastan todo lo que hay de grande y atrevido... Nada se toma en serio en la vida humana: el polvo no merece la pena” (SCHOPENHAUER, Arthur. *El amor, las mujeres y la muerte*, op. cit., p. 102). Como Espido Freire, nos resistimos (aunque acaso pudiera parecer lo contrario), al pesimismo extremo. El polvo, lo contingente, no sólo sí merece la pena, sino que es la base de la vida del ser humano. Sin embargo, la contradicción de sujeto en angustia perdura, y nuestra naturaleza finita está avocada, como afirma Schopenhauer, al polvo, un polvo que, tarde o temprano, desaparece inadvertido.

<sup>1768</sup> FREIRE, Espido. *La flor del norte*, op. cit., p. 217. Cursivas en el original.

<sup>1769</sup> *Ibid.*, p. 318.



## CONCLUSIONES. APOLOGÍA DEL MAL EN LA LITERATURA Y LA NARRATIVA DE ESPIDO FREIRE

“¡Qué placer! ¡Qué zambullida!” –pensamos–. Ahora sólo queda polvo tras nosotros, un camino circular de palabras que se desvanecen, que son mentira. Y sin embargo son las palabras engarzadas, las historias, las portadoras del sentido contradictorio del ser humano. El autor, en un particular acto de amor –en primer lugar a sí mismo–, nos ofrece sus mentiras, que nos acercan a una verdad incognoscible, unidos por un abrazo trágico. Y es que “para que entiendas, para darte mi vida, tengo que contarte un cuento; y hay tantos y tantos cuentos: cuentos de la infancia, cuentos de la escuela, amor, matrimonio, muerte, etc., y ninguno de ellos es verdad”<sup>1770</sup>. Así, cada explorador ha de recorrer *su* camino, *sus* palabras, impostaciones de palabras ajenas, expresiones recicladas que perpetúan la cadena de palabras, palabras, palabras.

Deberíamos buscar tal vez, como Bernard, un lenguaje elemental, palabras sueltas, inarticuladas, despojadas de frases hermosas, floridas, ridículas<sup>1771</sup>. Desde nuestro jardín solitario descubrimos que las palabras en cadena traicionan incluso el pensamiento de quien las pronuncia, y exponen la imposibilidad de la comunicación plena:

El arte es la apoteosis de la soledad. No hay comunicación posible porque no hay medio alguno para comunicarse. Incluso en las ocasiones en que sucede que la palabra o el gesto constituyen expresiones correspondientes a la personalidad, éstos pierden toda significación, como si tuviesen que atravesar el telón móvil de una catarata antes de alcanzar la personalidad opuesta. Bien hablamos y actuamos por nosotros mismos y, en tal caso, nuestro discurso y nuestros actos se ven deformados y vaciados de su sentido por una inteligencia distinta de la nuestra, o bien hablamos y actuamos en nombre de otro y, en este caso, nuestro discurso y nuestros actos no son más que mentiras<sup>1772</sup>.

Todos poseemos nuestro propio código comunicativo, cuyas entrañas ni siquiera nosotros mismos conocemos. “Estamos solos. No podemos conocer, como tampoco ser conocidos”<sup>1773</sup>. Y si la comunicación –la exploración en el conocimiento del *otro*– es imposible, también lo es la concordia entre seres humanos, unidos en un tiempo circular que nos desvuelve a los mismos

<sup>1770</sup> WOOLF, Virginia. *Las olas*, *op. cit.*, p. 324.

<sup>1771</sup> *Ibid.*, pp. 324-325. Ya Marco Aurelio nos previene: “Cuando da la impresión de que las cosas son extraordinariamente dignas de confianza, desnúdalas y contempla su banalidad, y quítales el cuento con que se solemnizan” (MARCO AURELIO. *Meditaciones*, *op. cit.*, p. 79).

<sup>1772</sup> BECKETT, Samuel. *Proust*. 1931. Barcelona: Tusquets, 2013, p. 53.

<sup>1773</sup> *Ibid.*, p. 54.

conflictos: guerras, odio, muerte, y siempre el deseo de reafirmarse a través del *otro*. Es fácil descansar de nuestra culpa proyectando el mal en *otros*, especialmente si esos *otros* son los malos del cuento, criminales que, aparentemente, nada tienen que ver con nosotros. El mal se nos vuelve así ajeno y podemos vivir en paz, en tanto que individuos y sociedad. Pero, como el Principio de Razón Suficiente, pese a la comodidad que nos brinda, es falso. Criminal o no, ese *otro* –semejante pero distinto en cuanto a género, religión, color, sexualidad, ideología o cualquier otra “marca”– debe ser destruido porque, conscientes o no, nos devuelve el reflejo de la rata en nuestro espejo.

Aunque sin llegar a la revelación absoluta –¿acaso existe?–, la literatura respecto a la filosofía se acerca probablemente con mayor sinceridad a la imagen oculta tras el espejo:

Supone la novela una riqueza humana mucho mayor que la Filosofía, porque supone que algo está ahí, que algo persiste en el fracaso; el novelista no construye ni añade nada a sus personajes, no reforma la vida, mientras el filósofo la reforma, creando sobre la vida espontánea una vida según pensamientos, una vida creada, sistematizada. La novela acepta al hombre tal y como es en su fracaso, mientras la Filosofía avanza sola, sin supuestos<sup>1774</sup>.

En ese “fracaso”, además de la imposibilidad comunicativa y fraternal –más allá de gestos puntuales, con frecuencia producto de intereses egoístas– participa la negación de la síntesis contradictoria que somos, de bien y mal, de eternidad y contingencia, de vida y muerte. Nadie puede escapar. Tal vez no seamos tan diferentes los unos de los otros. Tal vez nada tenga sentido. Pero en ese camino cíclico que, con gusto, nos empuja al abismo –el mal, la contingencia, la muerte–, la posibilidad de unirnos a la imagen frente al espejo, al *otro* –nosotros– deja de ser un imposible y se convierte en posibilidad de la posibilidad, cumbre del sujeto en angustia, en busca de todo, con respuestas sobre nada.

Y he aquí una pregunta trascendental: ¿Qué soy yo mismo? Kierkegaard responde: “aquello que es a la par lo más abstracto y lo más concreto, es decir, la libertad”<sup>1775</sup>. Pero esta libertad que aparece en cuanto posibilidad frente a la posibilidad es el angustioso abismo. Y ya sabemos que la posibilidad de caer nos atrae. Como dijo Schopenhauer, es el mal lo que nos hace sentir. Fue también el pecado lo que permitió a Adán verse finito ante Dios, ante la eternidad y, por tanto, tener conciencia de sí mismo. En consecuencia, bien pudiera ser el mal, como para Kierkegaard, la “categoría de la individualidad”<sup>1776</sup>, aquello que singulariza al ser

<sup>1774</sup> ZAMBRANO, María. *Los intelectuales en el drama de España y escritos de la guerra civil*. 1939. Madrid: Trotta, 1998, p. 159.

<sup>1775</sup> KIERKEGAARD, Sören. *La enfermedad mortal*, op. cit., p. 13.

<sup>1776</sup> *Ibid.*

humano y que constituye, por tanto, su verdadera naturaleza. Desde esta premisa “es preciso asumir lo natural, renunciando a la construcción de una pura idea; es preciso aceptar las leyes y condicionamientos que la naturaleza impone”<sup>1777</sup>. El ser ideal platoniano desprecia nuestra imagen interna proyectada en el espejo, la imagen real de un sujeto –hombre y mujer– que se construye día a día. Acaso por eso “la acción de las mujeres sólo puede aparecer en la Historia si está abordada desde la perspectiva de la vida cotidiana”<sup>1778</sup>. También debería ser el mal contemplado desde lo cotidiano y no sólo a partir de las catástrofes naturales, guerras y conflictos internacionales. Así, hemos elegido el camino del mal diario a través de la mujer, hasta ahora anclada en lo privado y efímero, como el mal cotidiano. Sin embargo, este mal nos pertenece a todos, es universal y radical. Del mismo modo que “las obras maestras no son realizaciones individuales y solitarias; son el resultado de muchos años de pensamiento común, de modo que a través de la voz individual habla la experiencia de la masa”<sup>1779</sup>, también el mal es un desarrollo individual, reflejo del sustrato perverso que fluye desde el origen remoto de la humanidad. Lo individual y lo colectivo, como ya expusieron Schopenhauer, Kierkegaard o Unamuno, conviven en armónico dialogismo.

La “obra circular” de Espido Freire nos abre las puertas del camino hacia estas deliciosas y oscuras cavernas del ser humano. *Irlanda, Donde siempre es octubre, Melocotones helados, Diabulus in musica, Nos espera la noche, Soria Moria y La flor del norte*. Siete novelas. Siete<sup>1780</sup>. Todas ellas prueban que el mal canalizado a través de los personajes femeninos vertebró la narrativa de Espido Freire. Otros temas asociados son la eterna lucha entre el bien y el mal, así como la muerte, física o simbólica. Existen otros motivos recurrentes como el desdoblamiento de la identidad como imagen del mal, el agua como extensión del espejo que seduce e invita a un engañoso descanso eterno, el laberinto y su relación con el tiempo cíclico que reproduce eternamente el mal, la música como metáfora sonora de la melancolía y del propio mal, los fantasmas, los celos y la histeria asociados socialmente a la mujer, o los niños y los juegos infantiles como dulces y engañosos signos del mal. Aparecen también el olvido y las historias no contadas, tan sólo intuitas, así como la incomunicación y la soledad de los

---

<sup>1777</sup> BEL, María Antonia. *La historia de las mujeres desde los textos*, op. cit., p. 16.

<sup>1778</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>1779</sup> WOOLF, Virginia. *Una habitación propia*, op. cit., p. 91.

<sup>1780</sup> Además de la simbología ya explicada en torno al número siete (a la vez divino y diabólico), nótese no obstante que el ocho representa según la numerología cristiana la resurrección, el renacer. Así, la octava novela de Espido Freire, *De la melancolía* (título provisional, pues la autora también baraja el de *Elogio de la melancolía*) aborda la regeneración a través de la depresión que sufre su protagonista femenina, a caballo entre diferentes lugares, uno de ellos París. Carecemos de mayor información sobre su próxima novela (su fecha de publicación aún no está determinada), aunque agradecemos igualmente a Espido Freire que, días antes de terminar estas páginas, haya tenido a bien explicarnos un somero esbozo de su nueva novela, que sin duda nos abrirá futuras vías de investigación.



personajes. Esto se construye mediante un tiempo y una obra circulares con constantes anacronías. La anáfora, la aliteración y la repetición contribuyen a crear un ritmo e intensidad *in crescendo*, esto es, la “intensionalización”. A este respecto tiene gran relevancia la utilización de la elipsis o paraelipsis, base de su magistral dominio de la retórica de la ocultación, al dosificar u omitir intencionalmente información esencial que se nos revela de manera sorprendente al final del relato a modo de analepsis interna homodiegética (completiva o no). La perspectiva está marcada por el empleo del narrador homodiegético-intradiegético, a menudo infidente, o bien el narrador heterodiegético pero, como en Henry James, asumiendo la perspectiva del personaje protagonista. Es frecuente la visión “polifónica” o “caleidoscópica” que combina diversos puntos de vista, lo que favorece además la simultaneidad temporal, en una línea de experimentación semejante a Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa o Cristina Fernández Cubas. Acerca de la perspectiva destaca también el uso habitual de la *mise en abyme*, el relato metadiegético, las metalepsis y el monólogo interior, si bien es en sus cuentos donde se alcanza un mayor nivel de experimentación.

Por su parte, los personajes femeninos viven sometidos, explícita o implícitamente, a un sistema opresivo (social, educativo, familiar o religioso) real o imaginario que les lleva frecuentemente a rebelarse de modo malvado. A diferencia del cuento de hadas o, en ocasiones, en la narrativa de Henry James, sus personajes no son maniqueos sino que, como el universo legendario de Ana María Matute, nos ofrece personajes abiertos a la ambigüedad, capaces –como nosotros– del bien y del mal, según se refleja en las tipologías ambivalentes de sus personajes femeninos (mujer “pseudofatal”, frágil, malvada y víctima-verdugo). Espido Freire, además de transgredir el maniqueísmo del cuento maravilloso, cuestiona los modelos femeninos allí planteados: la mujer no espera a un príncipe que la libere de la fechoría del monstruo, sino que se enfrenta sola al mal. No hay remisión para nadie. A diferencia del cuento de hadas, no existen moralejas. La fechoría, el mal, base del cuento según Vladimir Propp, no tiene resolución en Espido Freire o, si la tiene, resulta inesperada. Lo que da sentido a sus narraciones, a la vida, no es la victoria, sino la lucha. “La vida es tragedia, y la tragedia es perpetua lucha, sin victoria ni esperanza de ella; es contradicción”<sup>1781</sup> pues, como dijimos, la lucha es constante, contra los demás, pero también, y sobre todo, contra nosotros mismos. Es trágica, pues carece de resolución. Es contradictoria, porque nos enfrenta a nuestro propio pensamiento, que intenta ocultarnos nuestra maldad. Sin embargo, como en el cuento de hadas, la atmósfera espídiana viene marcada por la atemporalidad y no localización exactas. No en vano, a nivel metafísico el tiempo, circunscrito en el espacio, carece de pasado, presente y

---

<sup>1781</sup> UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida, op. cit.*, p. 58.

futuro, “porque cada momento es enteramente lo mismo que la suma de los momentos, un proceso, un pasar”<sup>1782</sup>. En el plano narrativo no importa el tiempo ni el espacio, pues en el fondo la trama concreta es un soporte para alcanzar pensamientos universales. Como en Borges, nos encontramos ante un sentido universalizante con dos niveles narrativos: el concreto y el conceptual. La ausencia de nombres o su carácter genérico, presente en el cuento de hadas, contribuye a este sentido. En la línea de la anterior aseveración, afirmamos que la originalidad y la maestría de la autora en la creación del espacio narrativo es resultado de su localización imposible en el espacio, de su propia negación, pues el auténtico espacio en el que se desenvuelven sus cuentos y novelas no es sino nuestra mente. Oilea, Gyomaendrod, Desrein o Duino no son auténticas ciudades sino un *effet de réel*, receptáculos de pensamiento, de lo intangible, de lo abstracto.

Espido Freire nos ofrece por tanto un universo literario catalizador del mal entendido como una substancia universal con entidad propia, construido a través de la alteridad y la violencia simbólica que puede conducir a la rebelión de los personajes femeninos, participando también ellos del mal, en ocasiones más allá de lo simbólico. En un movimiento circular “de l'œuvre vers la littérature (ou le genre), et de la littérature (du genre) vers l'œuvre”<sup>1783</sup> hace de la literatura a través de sus novelas el mejor canal de expresión del mal pues, en ese juego de “rapport du signifié et du signifiant”<sup>1784</sup> los signos se ven trascendidos a través de lo simbólico. Así, el símbolo al que se aferra Espido Freire nos cuenta el cuento del ser humano, de nosotros, unidos a la corriente siempre en movimiento que fluye cíclicamente:

Más que una expresión de doble sentido el símbolo es un signo de reconocimiento que los hombres se dirigen unos a otros [...]. El símbolo recuerda y religa, a la vez. Cuenta a cada uno una historia que es la suya pero que comenzó antes que él, que seguirá después de él, y donde se escuchan también las voces innumerables de los que no son ya y de los que deben aún venir<sup>1785</sup>.

No obstante, algunos de los personajes espidianos, sobrepasados por la angustia, se despojan del símbolo y se convierten en “hombres del instante” o, como algunos prefieren, sujetos “posmodernos”:

La búsqueda de la intensidad máxima, cuando falla, sólo permite subsistir en él el vacío

<sup>1782</sup> KIERKEGAARD, Sören. *El concepto de la angustia*, op. cit., p. 85.

<sup>1783</sup> TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., p. 11.

<sup>1784</sup> BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture...*, op. cit., p. 129.

<sup>1785</sup> PORÉE, Jérôme. “Paul Ricœur y la cuestión del mal”, op. cit., p. 56.

donde se alimentan su depresión y su desesperanza. Hombre del instante, es el hombre de la nada. Su vida misma se le aparece como una especie de muerte; sólo vale en su totalidad lo que vale el instante en que todo comienza y donde todo termina, donde todo se prueba y donde nada se realiza<sup>1786</sup>.

Por el contrario, el símbolo nos permite explorar esa “nada” que lo es todo: “el símbolo es un signo, pero un signo cuyo contenido manifiesto, como en los sueños, expresa un sentido oculto. Su poder específico es revelar la parte oscura de nuestra experiencia y hacer retroceder el punto donde la reflexión se deteriora en el silencio”<sup>1787</sup>. Se produce entonces una situación paradójica entre el símbolo y el relato literario, ya que “si la función del símbolo es expresar la desmesura y la discordancia que constituyen la experiencia del mal, la función del relato, al contrario, es integrar esta experiencia en una historia coherente”<sup>1788</sup>. Como el bien y el mal –caras de una misma moneda–, el símbolo y el relato se complementan. Como lo siniestro freudiano, se unen “siguiendo una ambivalencia hasta coincidir al fin con su opuesto”<sup>1789</sup>, es decir, mediante “l'opposition d'éléments symétriques”<sup>1790</sup>. De esa unión trágica y su asunción por parte del ser humano brota el develamiento de nuestra síntesis contradictoria, de la que la literatura espidiana nos permite disfrutar mediante la oposición/fusión de fuerzas y personajes enfrentados. Así, el símbolo y el relato ofrecen la delectación en el mal estético, aunque describa hechos o emociones *a priori* desagradables o violentas, pues “acaso contribuya en no menor medida a este resultado [el placer estético] que el poeta nos habilite a gozar en lo sucesivo, sin remordimiento ni vergüenza algunos, de nuestras propias fantasías”<sup>1791</sup>. En consecuencia, Espido Freire nos devuelve con gusto, a través del juego literario como sublimación del fantaseo infantil, nuestra rata sumergida en el espejo<sup>1792</sup> a través de una gran urna de cristal claustrofóbica, puesto que “eso es precisamente la literatura, una prisión de

---

<sup>1786</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>1787</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>1788</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>1789</sup> FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Vol. XVII, *op. cit.*, p. 226.

<sup>1790</sup> GIRARD, René. *La Violence et le Sacré*, *op. cit.*, p. 70.

<sup>1791</sup> FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Vol. IX, *op. cit.*, p. 135.

<sup>1792</sup> Ya dijimos que “todo niño que juega se comporta como un poeta, ya que crea un mundo propio, o, más exactamente, transpone las cosas del mundo donde vive a un nuevo orden de su conveniencia [...]. Lo contrario del juego no es lo serio, sino la realidad” (*ibid.*, p. 127). Cuando deja la edad de los juegos infantiles, los sublima, a veces a través de la literatura (*ibid.*, p. 128). De hecho Freud considera que mitos, leyendas y cuentos son en realidad “los desfigurados relictos de unas fantasías de deseo de naciones enteras” (*ibid.*, p. 134). Acerca de esos “desfigurados relictos” apunta a que “en la técnica para superar aquel escándalo, que sin duda tiene que ver con las barreras que se levantan entre cada yo singular y los otros, reside la auténtica *ars poetica*” (*ibid.*, p. 135. Cursivas en el original). No en vano, explicamos que “le roman structuré, transforme l'accidentel en exemplaire, la contingence en signification, les signes en symboles, le temps en histoire, l'espace en scène, la fragmentation en totalité” (JOUVE, Vincent. *L'effet personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 62).

cristal”<sup>1793</sup>. Nuestra perversa *Gesinnung* kantiana que nos esforzamos en negar se desvela sin pudor. El contenido en caos aparece bajo la forma del orden literario<sup>1794</sup>, uniendo la *tyché* y la *techné* platonianas.

La literatura se convierte así en catalizadora del mal. Es catártica en el sentido trágico, pues supone la confrontación pero también la purificación de las pasiones tamizadas por la técnica, el estilo, la estética, el Arte, frente a la vulgaridad de los *fantasmes* en bruto<sup>1795</sup>. También así Espido Freire expone en toda su crueldad el mal que anida en cada persona, hombres y mujeres unidos por la presencia radical del mal. Si Leibniz consideraba que toda sustancia era un mundo completo y un espejo de Dios, del Orden<sup>1796</sup>, el espejo espidiano nos sumerge en la contingencia, la angustia, la muerte, la alteridad y la violencia en un eterno sinsentido schopenhaueriano donde sólo queda el sufrimiento. Va más allá de la metafísica del mal de Schelling al asumir que el ser humano, a nivel moral, es un ser periférico y no central<sup>1797</sup>.

Tal vez sin embargo hemos errado el tiro. Tal vez lo que desde aquí llamamos mal no sea más que la ausencia de él, como también la ausencia del bien: “Imaginaos un ser como la naturaleza, que es derrochadora sin medida, indiferente sin medida, que carece de intenciones y miramientos, de piedad y justicia, que es feraz y estéril e incierta al mismo tiempo, imaginaos la indiferencia misma como poder”<sup>1798</sup>. “Esto es el infierno, la libertad absoluta”<sup>1799</sup>, que ya Shakespeare plantea al trazar “un puente entre lo que dice y lo que quiere ilustrar mediante la tragedia interna de una mente que se debate frente al dilema más básico de su humanidad: se

---

<sup>1793</sup> MARTÍN GAITE, Carmen. *La Reina de las Nieves*, op. cit., p. 327.

<sup>1794</sup> “El poeta atempera el carácter del sueño diurno egoísta mediante variaciones y encubrimientos, y nos soborna por medio de una ganancia de placer puramente formal, es decir, estética, que él nos brinda en la figuración de sus fantasías” (FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Vol. IX, op. cit., p. 135).

<sup>1795</sup> Como ya dijimos, Aristóteles señala que, a diferencia del historiador, “no es oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron, sino como debieran o pudieran haber sucedido, probable o necesariamente” (ARISTÓTELES. *El arte poética*, op. cit., p. 45), pues “aquél cuenta las cosas tales cuales sucedieron, y éste como era natural que sucediesen. Que por eso la poesía es más filosófica y doctrinal que la historia” (*ibid.*). Es decir, el poeta dispone a la moderación de las pasiones, cauteriza los instintos y permite la catarsis a través de la universalización de las pasiones. A la realización de dicha catarsis contribuye el que el espectador (el lector) sienta la fragilidad del mundo a través de la obra literaria (NUSSBAUM, Marta. *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, p. 385). Y esa revelación final o anagnórisis, cuando se experimenta de modo colectivo, tal vez abra las puertas a la fraternidad momentánea pues, como plantea Hannah Arendt, “cuando la tragedia expresa la profundidad de las acciones humanas al develar los diversos ángulos de crueldad y sufrimiento, nos encontramos con la necesidad de conectarnos con los otros que, a su vez, se sienten estimulados por este conocimiento adquirido acerca de quiénes somos” (PÍA LARA, María. *Narrar el mal...*, op. cit., p. 89).

<sup>1796</sup> LEIBNIZ, Gottfried. *Discurso de metafísica*, op. cit., p. 11.

<sup>1797</sup> SCHELLING, Friedrich. *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana...*, op. cit., p. 220.

<sup>1798</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Más allá del bien y del mal*, op. cit., p. 27. En realidad ya desarrollamos esta posibilidad fundamentalmente en los subepígrafos “Mal de injusticia y subversión del orden (paradójico). Opresores vs. oprimidos” de la primera parte, así como en “Las sectas, ¿refugio del sujeto en angustia?” y, brevemente, en “Sobre el buen envenenador”, ambos en la segunda parte.

<sup>1799</sup> FREIRE, Espido. *Cuentos malvados*, op. cit., p. 38.

trata de aquella dimensión trágica de su propia libertad”<sup>1800</sup>, una libertad indiferente, sin límites, abierta al vacío, el todo, la nada.

Mas los límites del viaje sobre el papel se imponen. Cansados, felices, llegamos al final –el comienzo– del camino. Un camino largo, abrupto y sin concesiones, una caída dolorosa y necesaria en forma de preludio y dos temas: el universo femenino y el mal; un desarrollo a través de sus novelas, y motivos que se unen a la intrincada polifonía que tejen las tramas espidianas; una “reexposición” o *coda* que, como la sonata cíclica, nos devuelve al punto de partida. Y es que con más dudas que certezas, abrimos nuevas puertas, bifurcaciones, recodos y puntos muertos sin salida. No somos héroes, pero ¿acaso existen? Somos seres de carne y hueso, música minimalista, cíclica, repetitiva, o tal vez un poema sinfónico *fin de siècle*<sup>1801</sup> de contrapunto imbricado, que se zambulle con placer en las tinieblas de lo desconocido. Se nos podrá acusar de pesimistas pero no de débiles, pues ¿no existe acaso un pesimismo de los fuertes? ¿Una inclinación intelectual a la dureza, al horror, al mal, a la incertidumbre de la existencia, producida por la exuberancia de la salud, por un exceso de vida? ¿Hay quizá un sufrimiento en esta misma plenitud?<sup>1802</sup>

Como el poema sinfónico straussiano, buscamos la conclusión politonal, ambigua, pero vienen a nuestro oído las armonías de Mahler, sus luchas también titánicas entre el hombre y las fuerzas indiferentes de la naturaleza, que se concretizan sin embargo en la simplicidad del ser humano desnudo, despojado de frases y armonías floridas, ridículas, solo frente al poema, la canción. Es ese hipotético héroe el que se acerca al poeta espidiano, muerto para el mundo y el mundo para él, capaz de comprender la síntesis contradictoria, dispuesto al sacrificio.

Y el tiempo huye. Como las agujas del reloj, se mueve en círculos que nos devuelven una y mil veces a las mismas vidas, las mismas historias, instantes entrelazados que se repiten en el reposo del infinito. Nuestro tiempo ha llegado. Es el *momento*. *Lisboa está destruida, bailan en París* y yo sigo aquí, solo, en mi espacio seguro. Oigo un grito, pero aquí permanezco. Es un gesto; es ausencia de gesto. Un desgarrar. Silencio. Aquí y ahora. Siempre. Eso es el mal. Anida en nosotros. Somos nosotros.

---

<sup>1800</sup> PÍA LARA, María. *Narrar el mal...*, *op. cit.*, p. 64.

<sup>1801</sup> *Así habló Zaratustra* (1986), subtítulo por el propio Richard Strauss *Optimismo sinfónico en forma fin de siècle dedicado al siglo XX*, ofrece la visión vitalista de Nietzsche en torno al héroe (el superhombre) combinada con cierto pesimismo, propio de Schopenhauer. El final politonal planteado por Strauss, entre Do y Si, es una evidencia *fin de siècle* alejada del final victorioso de Nietzsche. Esta misma idea la encontramos en otros de sus poemas sinfónicos como *Muerte y Transfiguración* (1889), *Don Quijote* (1897) o *Vida de héroe* (1898) (RODRÍGUEZ, Samuel. “*El origen de la tragedia de Nietzsche...*”, *op. cit.*, p. 26).

<sup>1802</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *El origen de la tragedia*, *op. cit.*, p. 33.

## BIBLIOGRAFÍA

### 1. OBRAS DE ESPIDO FREIRE

#### Corpus de obras analizadas:

FREIRE, Espido. *Irlanda*. Barcelona: Planeta, 1998.

\_\_\_\_\_. *Donde siempre es octubre*. Barcelona: Seix Barral, 1999.

\_\_\_\_\_. *Melocotones helados*. Barcelona: Planeta, 1999.

\_\_\_\_\_. *Diabulus in musica*. Barcelona: Planeta, 2001.

\_\_\_\_\_. *Nos espera la noche*. 2003. Madrid: Suma de Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. *Soria Moria*. Sevilla: Algaida, 2007.

\_\_\_\_\_. *La flor del norte*. Barcelona: Planeta, 2011.

#### Otras obras de Espido Freire<sup>1803</sup>:

\_\_\_\_\_. *Primer amor*. Madrid: Temas de Hoy, 2000.

\_\_\_\_\_. *Aland la blanca*. Barcelona: Plaza & Janés, 2001.

\_\_\_\_\_. *Cuentos malvados*. 2001. Madrid: Suma de Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. *El tiempo huye*. 2001. Madrid: Onlybook, 2006.

\_\_\_\_\_. *La última batalla de Vincavec el bandido*. 2001. Madrid: SM, 2008.

\_\_\_\_\_. *Cuando comer es un infierno*. 2002. Madrid: Suma de Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. *Juegos míos*. Madrid: Alfaguara, 2004.

\_\_\_\_\_. *Querida Jane. Querida Charlotte*. Madrid: Aguilar, 2004.

\_\_\_\_\_. *La diosa del pubis azul*. Barcelona: Planeta, 2005<sup>1804</sup>.

\_\_\_\_\_. *Mileuristas. Retrato de la generación de los mil euros*. Barcelona: Ariel, 2006.

---

<sup>1803</sup> Incluimos aquí las conferencias realizadas por Espido Freire.

<sup>1804</sup> Novela a cuatro manos junto a Raúl del Pozo.

- \_\_\_\_\_. “Culpa”. *Trastornos de la Conducta Alimentaria* 5 (2007): pp. 423-438.
- \_\_\_\_\_. *El trabajo os hará libres*. Madrid: Páginas de Espuma, 2008.
- \_\_\_\_\_. *La generación de las mil emociones. Mileuristas II*. Barcelona: Ariel, 2008.
- \_\_\_\_\_. “La piel y el animal”. *Lo que los hombres no saben... el sexo contado por las mujeres*. Ed. y prólogo Lucía Etxebarria. Madrid: Martínez Roca, 2008, pp. 86-95.
- \_\_\_\_\_. *Cartas de amor y desamor*. Madrid: 451 Editores, 2009.
- \_\_\_\_\_. “El cuento”. Conferencia a cargo de Espido Freire en la Universidad Complutense de Madrid dentro del ciclo *Escritores en la biblioteca*, organizado por el Foro Complutense de la Fundación General de la Universidad Complutense de Madrid y presentado por Ángel García Galiano. 22-1-2009. En línea: <http://www.youtube.com/watch?v=eZ9vfMIQwxY> (revisado el 5 de mayo de 2016).
- \_\_\_\_\_. *Hijos del fin del mundo*. Madrid: Imagine, 2009.
- \_\_\_\_\_. “Margaret Atwood: la sirena de géneros”. *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura* 185 (2009): pp. 91-98.
- \_\_\_\_\_. “The black sheep”. Trad. Toshiya Kamei. *Metamorphoses* 17.2 (2009): pp. 135-137.
- \_\_\_\_\_. “Figurines”. Trad. Toshiya Kamei. *The dirty goat* 22 (2010): pp. 90-93.
- \_\_\_\_\_. “La flor del norte que se marchitó de pena”, 25-11-2011.  
En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=UUUViFhjGBnk> (revisado el 5 de mayo de 2016).
- \_\_\_\_\_. “Me interesan las novelas de personajes, no las históricas”, 12-2-2011.  
En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=fznIH4R5I-s> (revisado el 5 de mayo de 2016).
- \_\_\_\_\_. (ed.). *Una copa para dos. Relatos de mujer y vino*. León: Everest, 2011.
- \_\_\_\_\_. “Literatura y moda”. Conferencia en el Museo Casa Lis. Salamanca. 26-4-2013. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=1QLRb-IYrhE> (revisado el 5 de mayo de 2016).
- \_\_\_\_\_. *Los malos del cuento*. Barcelona: Ariel, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Quería volar. Cuando comer era un infierno*. Barcelona: Ariel, 2014.
- \_\_\_\_\_. “El mal en mi obra”. Conferencia a cargo de Espido Freire en el Colegio de España de París, presentado y organizado por Samuel Rodríguez con la colaboración de la Universidad

Paris-Sorbonne (École Doctorale IV y CRIMIC). 20-5-2015. En línea: [http://www.dailymotion.com/video/x3i8qwp\\_conference-de-l-ecrivaine-espido-freire-i\\_creation](http://www.dailymotion.com/video/x3i8qwp_conference-de-l-ecrivaine-espido-freire-i_creation) (revisado el 5 de mayo de 2016).

\_\_\_\_\_. “Espido Freire, de tinta, constancia y talento”, 31-10-2015.

En línea: [www.cedecom.es/noticias/espido-freire/](http://www.cedecom.es/noticias/espido-freire/) (revisado el 5 de mayo de 2016).

\_\_\_\_\_. *Para vos nací. Un mes con Teresa de Jesús*. Barcelona: Ariel, 2015.

\_\_\_\_\_. *La vida frente al espejo. Belleza impuesta y trastornos de alimentación*. Madrid: Díaz & Pons, 2016.

## 2. OBRAS, ENTREVISTAS<sup>1805</sup> Y ARTÍCULOS SOBRE LA AUTORA

AGUILAR, Andrea. “Espido Freire indaga en el lado oscuro de la vida en *Juegos míos*”, *El País*, 20-10-2004, p. 46.

ALONSO SOLDEVILLA, Alicia Valeria. “El tratamiento de la obra de Espido Freire en dos medios de comunicación: *El País* y *ABC*”. Trabajo de Fin de Carrera. Universidad CEU San Pablo, 2006.

En línea: [http://www.espidofreire.com/pdf/Obra\\_Espido\\_Medios\\_Comunicacion.pdf](http://www.espidofreire.com/pdf/Obra_Espido_Medios_Comunicacion.pdf) (revisado el 5 de mayo de 2016).

ARNAÍZ, Joaquín. “La niña que susurraba a los caballos”, *La Razón*, 24-10-2003, p. 45.

BARRERA GARCÍA, Consuelo. “Fantasía, onirismo y muerte en las novelas de Espido Freire”. *Huarte de San Juan. Filología y didáctica de la Lengua* 7 (2004): pp. 21-58.

\_\_\_\_\_. “Naturaleza, videncia y misterio en las novelas de Espido Freire”. *Huarte de San Juan. Filología y didáctica de la Lengua* 8 (2005): pp. 17-51.

CONTE, Rafael. “La imaginación y sus límites”, *ABC Cultural*, 13-11-1999, p. 14.

FANO, Amaia. “Me divierte que puedan pensar que soy un escritor y no una escritora”. *Revista DEIA*. 19-2-1999. En línea: [http://www.espidofreire.com/entr\\_octubre.htm](http://www.espidofreire.com/entr_octubre.htm) (revisado el 5 de mayo de 2016).

FREIRE, Espido. “Lucía Etxebarria y Espido Freire. Cara a cara”, *El cultural*, 14-3-2001, pp.

<sup>1805</sup> Las entrevistas las citamos considerando a Espido Freire como su autora aunque con referencia al entrevistador.



11-13.

\_\_\_\_\_. “Entrevista a Espido Freire”. Entrevista de Paula Arenas. *Prensa cuatro*, 3-12-2003. En línea: [http://www.espidofreire.com/entr\\_nosesperalanoche.htm](http://www.espidofreire.com/entr_nosesperalanoche.htm) (revisado el 5 de mayo de 2016).

\_\_\_\_\_. “Del bien y del mal. Una entrevista con Espido Freire”. Entrevista de Christine Henseler. *Letras peninsulares* 17 (2004): pp. 249-258.

\_\_\_\_\_. “Entrevista a Espido Freire”. Entrevista de Marina de Miguel. 20-12-2004. En línea: [www.espidofreire.com/entr\\_juegosmios.htm](http://www.espidofreire.com/entr_juegosmios.htm) (revisado el 5 de mayo de 2016).

\_\_\_\_\_. “Entrevista a Espido Freire en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo”. Entrevista de Regino Mateo. 25-8-2009. En línea: <http://www.youtube.com/watch?v=mnJ2j70qSZI> (revisado el 5 de mayo de 2016).

\_\_\_\_\_. “Silencio, se lee. El autor y su obra: Espido Freire”, 5-3-2011. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=2uND69f8AI0> (revisado el 5 de mayo de 2016).

\_\_\_\_\_. “Cuando la comida se convierte en angustia y cuando en placer, disfrute”. Entrevista de Samuel Rodríguez en la Universidad Blaise Pascal de Clermont-Ferrand. 1-4-2016. En línea: <http://videocampus.univ-bpclermont.fr/?v=DaMYtnLkEf6g> (revisado el 5 de mayo de 2016).

GARCÍA GALIANO, Ángel. “La nueva narrativa bilbaína ante el tercer milenio: Espido Freire”. *Bilbao. El espacio lingüístico. Simposio 700 Aniversario*. Eds. Ana Elejabeitia Ortuondo, Juan Otaegi *et al.* Bilbao: Universidad de Deusto, 2002, pp. 455-463.

\_\_\_\_\_. *El fin de la sospecha. Calas significativas en la narrativa española (1993-2003)*. Málaga: Universidad de Málaga, 2004.

GARCÍA JAMBRINA, Luis. “El diablo en la novela”, *ABC Cultural*, 2-1-2002, p. 10.

GARCÍA POSADA, Miguel. “Del Olvido y la Muerte”, *Babelia*, 13-11-1999, p. 7.

GÓMEZ-ELEGIDO CENTENO, Ana María. “La pérdida del paraíso. Matrimonio y convención social en *Soria Moria*, de Espido Freire”. *Espéculo. Revista de estudios literarios* 40 (2008).

En línea: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero40/soriamoi.html> (revisado el 5 de mayo de 2016).

\_\_\_\_\_. “Voces y presencias femeninas en la literatura de Espido Freire”. *Letra de mujer*. Eds.

Milagros Arizmendi Martínez y Guadalupe Arbona Abascal. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2008, pp. 1-29.

\_\_\_\_\_. “Las huellas de la posmodernidad en la obra de Espido Freire: *Diabulus in musica*”. *Literatura de la posmodernidad*. Madrid: Fragua, 2009, pp. 241-261.

IBÁÑEZ, Andrés. “Voces en el espejo”, *ABC Cultural*, 13-03-1999, p. 13.

IWASAKI CAUTI, Fernando. “Mr. Hyde y señora”. *Renacimiento. Revista de Literatura* 45 (2004): pp. 45-46.

LASAGABASTER, Jesús María. “Presencia de escritores vascos en la narrativa española contemporánea”. *XV Congreso de Estudios Vascos: Donostia-Baiona 2001. Ciencia y cultura vasca, y redes telemáticas*. Donostia: Eusko Ikaskuntza, 2002, pp. 649-659.

LINARES, Félix. “La escritora Espido Freire conversa con el periodista Félix Linares”, *El correo digital*, 10-5-2003.

En línea: [http://servicios.elcorreo.com/auladecultura/espido\\_freire3.html](http://servicios.elcorreo.com/auladecultura/espido_freire3.html) (revisado el 5 de mayo de 2016).

\_\_\_\_\_. “Fragmented Identities: The Narrative World of Espido Freire”. *Women in the Spanish Novel Today*. Eds. Kyra Kietrys y Montserrat Linares. Jefferson N.C.: McFarland, 2009, pp. 205-218.

MARTÍN GIL, Marta. “Cinco escritoras pasan revista a la literatura hecha por mujeres”, *ABC*, 1-9-2001, p. 38.

MORENO, Sebastián. “Début brillante de Espido Freire”, *Tiempo*, 13-4-1998.

OLIVARES LOS BARRIOS, Yolanda. “Espido Freire: *Me interesa el malo de baja intensidad, el que machaca sin destruir*”, *EuropaSur*, 20-11-2015. En línea: <http://www.europasur.es/article/comarca/2158459/espido/freire/me/interesa/malo/baja/intensidad/machaca/sin/destruir.html> (revisado el 5 de mayo de 2016).

PANIAGUA, Antonio. “Espido Freire publica *Nos espera la noche*, una novela que evoca los cuentos de hadas”, *El Norte de Castilla*, 22-10-2003.

POZA DIÉGUEZ, Mónica. “Sugerencia de la trama o la magia narrativa de Espido Freire”. *Espéculo* 20 (2002).

En línea: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero20/freire.html> (revisado el

5 de mayo de 2016).

POZUELO YVANCOS, José María. “Fantasías sin cuerpo”, *ABC Cultural*, 10-1-2004, p. 9.

\_\_\_\_\_. “Perversas”, *ABC*, 18-12-2004, p. 9.

RODRIGUEZ, Béatrice. “Figures archaïques et mythologies modernes dans le roman espagnol contemporain écrit par les femmes (1945–2001)”. Tesis dirigida por Michèle Ramond. Universidad Vincennes Saint-Denis (París VIII), 2005 (inédita).

\_\_\_\_\_. “L'envers d'Antigone: *Melocotones helados* (1999) d'Espido Freire”. *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours)*. Eds. Rose Duroux y Stéphanie Urdician. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010, pp. 169-178.

RODRÍGUEZ FISHER, Ana. “Tres en discordia”, *Babelia*, 5-1-2002, p. 8.

RODRÍGUEZ, Samuel. “Espido Freire y el cuento. Universo femenino y perversión en *Juegos míos*”. Memoria de fin de máster dirigida por Viviane Alary. Universidad Blaise Pascal de Clermont-Ferrand, 2013 (inédita).

\_\_\_\_\_. “Espido Freire y la renovación del cuento literario español: Aspectos teóricos y estético-formales”. *Revista Internacional de Estudios Vascos* 59.2 (2014): pp. 396-419.

\_\_\_\_\_. “Perversión y muerte como fundamentos narrativos en la obra de Espido Freire”. *La tragedia del vivir: dolor y mal en la literatura hispánica*. Eds. Ricardo de la Fuente Ballesteros, Jesús Pérez Magallón y Francisco Estévez. Valladolid: Verdelis, 2014, pp. 339-348. En línea: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5031542> (revisado el 5 de mayo de 2016).

\_\_\_\_\_. “Hacia los orígenes del mal. Violencia simbólica y personajes femeninos en la narrativa de Espido Freire”. *Violencia y discurso en el mundo hispánico. Género, cotidianidad y poder*. Eds. Miguel Carrera Garrido y Mariola Pietrak. Sevilla: UMCS/ Ediciones Padilla Libros, 2015, pp. 159-172.

\_\_\_\_\_. “Hacia los orígenes del mal. Violencia simbólica y personajes femeninos en la narrativa de Espido Freire”. *Iberic@l* 8 (2015): pp. 133-148 (versión ampliada). En línea: <http://iberical.paris-sorbonne.fr/wp-content/uploads/2015/12/Iberic@l-no8-automne-2015-op.pdf> (revisado el 5 de mayo de 2016).

\_\_\_\_\_. “Le conte de fées comme catalyseur du mal dans l'œuvre d'Espido Freire”. *Gradiva. Réflexions sur les créations au féminin*. Universidad de Pau, 2015. En línea: <http://gradiva.univ->

[pau.fr/live/digitalAssets/139/139282\\_Les\\_contes\\_de\\_f\\_es\\_comme\\_catalyseurs\\_du\\_mal.pdf](http://pau.fr/live/digitalAssets/139/139282_Les_contes_de_f_es_comme_catalyseurs_du_mal.pdf)

(revisado el 5 de mayo de 2016).

\_\_\_\_\_. “Reseña sobre *Los malos del cuento* de Espido Freire”. *Iberic@l* 7 (2015): pp. 185-188. En línea <http://iberical.paris-sorbonne.fr/numero-7-printemps-2015-article-15/> (revisado el 5 de mayo de 2016).

\_\_\_\_\_. “Trauma y opresión como mecanismos de construcción de la identidad femenina (perversa) en *Irlanda* de Espido Freire”. *¿Decir lo indecible? Traumas de la historia y las historias del trauma en las literaturas hispánicas*. Eds. Dominika Jarzombkowska y Katarzyna Moszczyńska-Dürst. Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, 2015, pp. 347-366.

En línea: [http://www.academia.edu/16722561/Dominika\\_Jarzombkowska\\_Katarzyna\\_Moszczy](http://www.academia.edu/16722561/Dominika_Jarzombkowska_Katarzyna_Moszczy%C5%84ska-D)

[%C3%BCrst\\_eds.\\_Decir\\_lo\\_indecible\\_Traumas\\_de\\_la\\_historia\\_e\\_historias\\_del\\_trauma\\_en\\_las\\_literaturas\\_hisp%C3%A1nicas.\\_Varsovia\\_Biblioteka\\_Iberyjska\\_Instituto\\_de\\_Estudios\\_Ib%C3%A9ricos\\_e\\_Iberoamericanos\\_de\\_la\\_Universidad\\_de\\_Varsovia\\_2015](http://www.academia.edu/16722561/Dominika_Jarzombkowska_Katarzyna_Moszczy%C3%BCrst_eds._Decir_lo_indecible_Traumas_de_la_historia_e_historias_del_trauma_en_las_literaturas_hisp%C3%A1nicas._Varsovia_Biblioteka_Iberyjska_Instituto_de_Estudios_Ib%C3%A9ricos_e_Iberoamericanos_de_la_Universidad_de_Varsovia_2015) (revisado el 5 de mayo de 2016).

\_\_\_\_\_. “*Voces y espejos* de Espido Freire. Hacia una estética de la perversión en el relato especular”. *Acta Hispánica* 19 (2015): pp. 51-62. En línea: <http://publicatio.bibl.u-szeged.hu/5035/1/Katona%20ActaHispanica2014.pdf> (revisado el 5 de mayo de 2016).

\_\_\_\_\_. “Perspectivas literarias en torno a la relación entre madres e hijas. *Loco con cuchillo* de Espido Freire o cómo matar a tu madre frente al espejo”. *Tuércele el cuello al cisne. Las expresiones de la violencia en la literatura hispánica contemporánea (siglos XX y XXI)*. Sevilla: Renacimiento, 2016, pp. 561-574.

SANZ VILLANUEVA, Santos. “*Diabulus in musica*, de Espido Freire”, *El cultural*, 17-10-2001, p. 15.

SENABRE, Ricardo. “*Nos espera la noche*, de Espido Freire”, *El cultural*, 6-11-2003, p. 15.

SENÍS FERNÁNDEZ, Juan. *Mujeres escritoras y mitos artísticos en la España contemporánea (Carmen Martín Gaité, Espido Freire, Lucía Etxebarria y Silvia Plath)*. Madrid: Pliegos, 2009.

SOLIÑO, María Elena. *Women and Children First: Spanish Women Writers the Fairy Tale Tradition*. Potomac: Scripta Humanistica, 2002.

URIOSTE, Carmen. "Narrative of Spanish Women Writers of the Nineties: An Overview". *Tulsa Studies in Women's Literature* 20.2 (2001): pp. 279-295.

VILLARINO MARTÍNEZ, Beatriz. "Trayectoria narrativa de Espido Freire: Temas, tendencias, técnicas y procedimientos narrativos". *Espéculo* 28 (2004).

En línea: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero28/efreire/htm> (revisado el 5 de mayo de 2016).

VV.AA. *De brumas y páramos*, 2006, p. 11. En línea: [file:///C:/Users/b/Downloads/02.DE%20BRUMAS%20Y%20PARAMOS%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/b/Downloads/02.DE%20BRUMAS%20Y%20PARAMOS%20(2).pdf) (revisado el 5 de mayo de 2016).

### **3. OBRAS Y ARTÍCULOS DE FILOSOFÍA, RELIGIÓN, SOCIOLOGÍA, PSIQUIATRÍA, PSICOANÁLISIS, HISTORIA Y ESTUDIOS DE GÉNERO**

AÏN, Joyce. *Perversions, aux frontières du trauma*. Ramonville: Saint-Agne, 2006.

ALLISON, Henry. *Kant's Theory of Taste. A reading of the Critique of Aesthetic Judgment*. Nueva York: Cambridge University Press, 2001.

ANDRÉS, Ramón. *Semper dolens. Historia del suicidio en occidente*. Barcelona: Acantilado, 2015, pp. 104-146.

ARAUZ MERCADO, Diana. *La protección jurídica de la mujer en Castilla y León (siglos XII-XIV)*. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2007.

ARENAL, Concepción. *La mujer del porvenir. La mujer de su casa*. 1870. 1883. Barcelona: Orbis, 1989.

ARENDT, Hannah. *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen, 1963.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicómaco*. Madrid: Gredos, 2010.

\_\_\_\_\_. *Obras*. Madrid: Aguilar, 1973.

ATWOOD, Margaret. *La maldición de Eva*. 2005. Barcelona: Lumen, 2006.

BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves*. 1942. París: Librairie José Corti, 1947.

BARANDE, Ilse y Robert. *De la perversion*. Lyon: Censure Lyon, 1987.

- BARRE, Poulain de la. *De l'égalité des deux sexes*. 1673. París: Fayard, 1984.
- BEAUVOIR, Simone. *Le deuxième sexe. Les faits et les mythes*. 1949. París: Gallimard, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Le deuxième sexe. L'expérience vécue*. 1949. París: Gallimard, 2010.
- BERNSTEIN, Albert. *Vampiros emocionales*. Madrid: Edaf, 2001.
- BOECIO. *Consolación de la Filosofía*. Munich: Saur, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. "Sur le pouvoir symbolique". *Annales* 3 (1977): pp. 405-411.
- \_\_\_\_\_. *El sentido práctico*. Madrid: Taurus, 1991.
- \_\_\_\_\_. "À propos de la famille comme catégorie réalisée". *Actes de la recherche en sciences sociales* 100 (1993): pp. 32-36.
- \_\_\_\_\_. *La miseria del mundo*. Madrid: Akal, 1993.
- \_\_\_\_\_. *La domination masculine*. 1998. París: Seuil, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- BOURDIEU, Pierre y PASSERON, Jean Claude. *La reproducción. Éléments pour une théorie du système d'enseignement*. París: Les éditions de Minuit, 1970.
- BRAUNSTEIN, Néstor Alberto. *Memoria y espanto o El recuerdo de infancia*. México: Siglo XXI, 2008.
- BRAVO, Ángela. *El eterno masculino*. Madrid: Alianza, 1999.
- CALDERÓN CONCHA, Percy. "Teoría de conflictos de Johan Galtung". *Revista de paz y conflictos* 2 (2009): pp. 60-81.
- CARUTH, Cathy. "Trauma and experience". *Trauma: Explorations in Memory*. Ed. Cathy Caruth. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995, pp. 3-12.
- CASHDAN, Sheldon. *La bruja debe morir*. Barcelona: Debate, 2000.
- DEPINO, Héctor Alfredo. "La mirada. Acto perverso-acto creador". *Desde el jardín de Freud* 9 (2009): pp. 159-168.
- DUBY, Georges. *Damas del siglo XII. Eloisa, Leonor, Iseo y algunas otras*. Madrid: Alianza, 1995.

- DUESO, José. *Brujería en el país vasco*. 1999. Bilbao: ...de la luna, 2001.
- ECO, Umberto. *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen, 1998.
- FERNÁNDEZ BEITES, Pilar. “Individuación y mal. Una lectura de Schelling”. *Revista de Filosofía* 6.10 (1993): pp. 413-437.
- FERNÁNDEZ, Juan Manuel. “La noción de violencia simbólica en la obra de Pierre Bourdieu: una aproximación crítica”. *Cuadernos de trabajo social* 18 (2005): pp. 7-31.
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité. (L'usage des plaisirs et Le souci de soi. Vols. II y III)*. París: Gallimard, 1984.
- FREESE, Roland, MÜLLER-ISBERNER, Rüdiger y JÖCKEL, Dieter. “Psychopathy and comorbidity in a German hospital order population”. *Issues in Criminological and Legal Psychology* 24 (1996): pp. 45-47.
- FREUD, Sigmund. *Ensayos sobre la vida sexual y la teoría de la neurosis*. 1905. Madrid: Alianza, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1992.
- GALTUNG, Johan, *Violencia cultural*. Gernika-Lumo: Gernika Gogoratuz, 2003.
- GARRIDO, Vicente. *El psicópata. Un camaleón en la sociedad*. Alzira: Algar, 2000.
- GIL CALVO, Enrique. *Medias miradas. Un análisis cultural de la imagen femenina*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- GIRARD, René. *La Violence et le Sacré*. París: Grasset, 1972.
- \_\_\_\_\_. *La route antique des hommes pervers*. París: Grasset & Fasquelle, 1985.
- GÓMEZ CAFFARENA, José. “Sobre el mal radical. Ensayo de la heterodoxia kantiana”. *Isegoría* 30 (2004): pp. 41-53.
- GONZÁLEZ MARÍN, Carmen. “Las mujeres y el mal”. *Azafea: revista de filosofía* 7 (2005): pp. 119-129.
- \_\_\_\_\_. “Contingencia, género y sujeto”. *Thémata. Revista de Filosofía* 39 (2007): pp. 619-622.
- HARE, Robert. *Sin conciencia. El inquietante mundo de los psicópatas que nos rodean*. 1995.

Barcelona: Paidós, 2003.

HEIDEGGER, Martin. *Ser y Tiempo*. 1927. México: FCE, 1974.

\_\_\_\_\_. *Qué es filosofía*. 1955. Madrid: Narcea, 1978.

HERNÁNDEZ, Silvestre Manuel. “Notas sobre la configuración del mal en Platón”. *Revista de Filosofía* 60.3 (2008): pp. 7-25.

HIRSCHBERGER, Johannes. *Historia de la filosofía*. Vol. I. Barcelona: Herder, 1985.

HOBBS, Thomas. *Del ciudadano. Leviatán*. 1642. 1651. Ed. Enrique Tierno Galván. Madrid: Tecnos, 1987.

HORACIO. *Sátiras. Epístolas. Arte poética*. Ed. bilingüe de Horacio Silvestre. Madrid: Cátedra, 1996.

KANT, Immanuel. *La religión dentro de los límites de la mera razón*. 1793. Madrid: Alianza, 2007.

\_\_\_\_\_. *Opúsculos de filosofía natural*. Madrid: Alianza, 1992.

KEARNEY, Richard. *The wake of Imagination*. Londres: Routledge, 1994.

KIERKEGAARD, Sören. *O lo uno o lo otro*. 1843. Madrid: Trotta, 2007.

\_\_\_\_\_. *El concepto de la angustia*. 1844. Madrid: Espasa Calpe, 1959.

\_\_\_\_\_. *La enfermedad mortal*. 1849. Madrid: Sarpe, 1984.

KOESTLER, Arthur. *Janus*. París: Calmann-Lévy, 1979.

LE DŒUFF, Michèle. *Le sexe du savoir*, París: Alto Aubier, 1998.

LE GOFF, Jaques. *Histoire et mémoire*. 1977. París: Gallimard, 1988.

LEIBNIZ, Gottfried. *Discurso de metafísica*. 1686. Buenos Aires: Aguilar, 1955.

LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío*. 1983. Barcelona: Anagrama, 2002.

LORING GARCÍA, María Isabel. “Sistemas de parentesco y estructuras familiares en la Edad Media”. *La familia de la Edad Media. XI Semana de Estudios Medievales*. Ed. José Ignacio de la Iglesia Duarte. Nájera: Instituto de Estudios Riojanos, 2000, pp. 13-38.

LOVEJOY, Arthur Oncken. *La gran cadena del ser*. 1936. Barcelona: Icaria, 1983.



MANSO DE BARROS, Rita Maria y GAMA E SILVA FURTADO DE MENDONÇA, Ligia. “Algunas questões sobre a perversão estrutural na mulher”. *Revista Affectio Societatis* 17 (2012): pp. 1-17.

MARCO AURELIO. *Meditaciones*. Madrid: Alianza, 2013.

MARTÍN ESTALAYO, Cándido. *El laberinto de las sectas*. Madrid: Religión y cultura, 1998.

MOLINA, Cristina. “Género y poder desde sus metáforas. Apuntes para una topografía del patriarcado”. *Del sexo al género*. Ed. Silvia Tubert. Madrid: Cátedra, 2003, pp. 123-160.

MONTAIGNE, Michel Eyquem de. *Essais*. Vol. III. 1588. París: Livre de Poche, 1980.

NETTESHEIM, Agrippa von. *De l'excellence et de la supériorité de la femme*. París: Chez Louis, Libraire, 1801.

NIETZSCHE, Friedrich. *El origen de la tragedia*. 1872. Madrid: Espasa Calpe, 2007.

\_\_\_\_\_. *Más allá del bien y del mal*. 1886. Madrid: Alianza, 1972.

NUSSBAUM, Marta. *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

ONIEGA, Antonio Juan. *Florilegio de mujeres españolas*. 1952. Burgos: Hijos de Santiago Rodríguez, 1958.

ORTEGA Y GASSET, José. *Obras completas*. Vol. VII. Madrid: Revista de Occidente. 1961.

PAGE, Raymond Ian. *Mitos nórdicos*. Madrid: Akal, 1992.

PASCAL, Blaise. *Les Pensées*. 1670. París: Flammarion, 1976.

PÉREZ ESTÉVEZ, Antonio. “Tomas de Aquino y la razón femenina”. *Revista de filosofía* 59 (2008): pp. 9-22.

PESSOA, Fernando. *Libro del desasosiego*. Barcelona: Acantilado, 1984.

PÍA LARA, María. *Narrar el mal. Una teoría posmetafísica del juicio reflexionante*. Barcelona: Gedisa, 2009.

PLATÓN. *El Banquete. Critón*. Buenos Aires: Gradifco, 2004.

\_\_\_\_\_. *La República o el Estado*. Barcelona: Edicomunicación, 1994.

- \_\_\_\_\_. "Protágoras". *Diálogos*. México: Porrúa, 1984.
- PORÉE, Jérôme. "Paul Ricœur y la cuestión del mal". *Ágora* 25 (2006): pp. 45-60.
- PRECIADO, Nativel. *El sentir de las mujeres*. Madrid: Temas de Hoy, 1996.
- PULEO, Alicia. "Mujer, sexualidad y mal en la filosofía contemporánea". *Revista de filosofía* 14 (1997): pp. 167-172.
- QUESADA MARTÍN, Julio. "El problema del mal". *Cuaderno gris* 1 (1991): pp. 18-29.
- \_\_\_\_\_. *La filosofía y el mal*. Madrid: Síntesis, 2004.
- RANGEL CRUZ, Pedro. "La vigencia del concepto de poder en Michel Foucault". *Compendium* 23 (2009): pp. 49-66.
- RICŒUR, Paul. *Le mal. Un défi à la philosophie et à la théologie*. París: Labor et Fides, 1986.
- RODRÍGUEZ DÍEZ, José. "Confesiones religiosas y sectas parareligiosas especialmente en España". *Anuario jurídico y económico* 36 (2003): pp. 575-617.
- ROMMERU, Claude. *Le mal. Essai sur le mal imaginaire et le mal réel*. París: Éditions du temps, 2000.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Profession de foi du vicaire savoyard*. 1762. París: Flammarion, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Les Confessions*. 1770. París: Gallimard, 1973.
- SAFRANSKI, Rüdiger. *El mal o El drama de la libertad*. 1997. Barcelona: Tusquets, 2008.
- SAN AGUSTÍN. *Las Confesiones*. Madrid: Tecnos, 2009.
- SCHELLING, Fiedrich Wilhelm Joseph. *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana y los objetos con ella relacionados*. 1809. Barcelona: Anthropos, 1989.
- SCHOPENHAUER, Artur. *El mundo como voluntad y representación*. 1844. Vol. II. Madrid: Gredos, 2010.
- \_\_\_\_\_. *El amor, las mujeres y la muerte*. Madrid: Edaf, 1970.
- SHATTUCK, Roger. *Conocimiento prohibido*. 1994. Barcelona: Taurus, 1998.
- SÉNECA, Lucio Anneo. *Diálogos*. Madrid: Editora Nacional, 1984.

SIERRA DEL MOLINO, Rosa María. “El Ragnarök: ¿el final de los tiempos? Apocalipsis o *el destino de las potencias* en el universo mitológico nórdico”. *Arys* 10 (2012): pp. 127-146.

SORIANO, Elena. *El donjuanismo femenino*. Barcelona: Península, 2000.

SVENDSEN, Lars. *Filosofía del tedio*. 1999. México, 2008.

THALER SINGER, Margaret y LALICH, Janja. *Las sectas entre nosotros*. 1995. Barcelona: Gedisa, 1997.

TUBERT, Silvia (ed.). *Del sexo al género. Los equívocos de un concepto*. Madrid: Cátedra, 2003.

UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*. 1913. Ed. Pedro Cerezo-Galán. Madrid: Espasa Calpe, 1976.

VATTIMO, Gianni. *El sujeto y la máscara. Nietzsche y el problema de la liberación*. 1974. Barcelona: Península, 1989.

VIGNOLES, Patrick. *La Perversité. Essai et textes sur le mal*. París: Hatier, 2000.

VORAGINE, Jacques de. *La légende dorée*. París: Editions citadelles et Mazenod, 2007.

VV.AA. *Biblia de referencia Thompson* (versión Reina-Valera). Miami: Vida, 1988.

VV.AA. *Utopies du lieu commun. Le mythe comme lieu de la tradition et de la création. “Saint Georges et le dragon”*. Le Mons: Cahiers internationaux de symbolisme, 2000.

\_\_\_\_\_. <http://porfiria.org/> (revisado el 5 de mayo de 2016).

\_\_\_\_\_. <http://www.fundacionprincesakristina.com/> (revisado el 5 de mayo de 2016).

\_\_\_\_\_. <http://www.sanvicentedelasonsierra.org/Los-Picaos.1392.0.html> (revisado el 5 de mayo de 2016).

\_\_\_\_\_. <http://www.turismoextremadura.com/viajar/turismo/es/explora/Los-Empalaos/> (revisado el 5 de mayo de 2016).

WARHOL, Andy. *Mi filosofía de A a B y de B a A*. Barcelona: Tusquets, 2002.

WEININGER, Otto. *Sexo y carácter*. 1903. Madrid: Losada, 2004.

WOLLSTONECRAFT, Mary. *Vindicación de los derechos de la mujer*. 1792. Ed. Isabel Burdiel. Madrid: Cátedra, 1994.

WOOLF, Virginia. *Una habitación propia*. 1929. Barcelona: Seix Barral, 1984.

ZWEIG, Stefan. *Le monde d'hier*. 1944. París: Belfond, 1993.

#### 4. OBRAS Y ARTÍCULOS DE MÚSICA Y ARTE

AREZZO, Guido d'. *Micrologus*. Ed. Marie-Noëlle Colette y Jean-Christophe Jolivet. París: IPMC, 1993.

BARRIO, Adelino. *Tratado de Armonía. Teoría y Práctica*. Vol. I. Madrid: Musicinco, 1986.

BERG, Alban. *Lulu* (DVD). 1979. Orquesta filarmónica de Londres. Andrew Davis (director musical), Paul Brown (director de escena), Christine Schäfer (soprano). Glyndebourne: NVC Arts, 1996.

BLANQUER, Amado. *Técnica del contrapunto*. 2001. Madrid: Real Musical, 2003.

BROSSARD-DECONINCK, Françoise. “Tempéraments baroques du mal”. *Le mal et ses masques. Théâtre, imaginaire, société*. Ed. Gisèle Venet. ENS Éditions: Fontenay-aux-Roses, 1997, pp. 251-265.

CADDY, Davinia. “Variations on the Dance of the Seven Veils”. *Cambridge Opera Journal* 17.1 (2005): pp. 37-58.

DAVIES, Martin. “Uccello's *St. George* in London”. *The Burlington Magazine* 101 (1959): pp. 309-316.

DOTTIN-ORSINI, Mireille. *Cette femme qu'ils disent fatale: textes et images de la misogynie fin de siècle*. París: Grasset, 1993.

\_\_\_\_\_. (ed.). *Salomé*. París: Autrement, 1996.

DUNKERTON, Jill y ASHOK, Roy. “Uccello's *Saint Georges and the dragon*: Technical Evidence Re-evaluate”. *National Gallery Technical Bulletin* 19 (1998): pp. 26-30.

GIBSON, Michael. *Le symbolisme*. 1997. Colonia: Taschen, 2006.

GLASS, Philip. *The Hours* (CD). The Liric Quartet. Nick Ingmann (director), Michael Riesman (piano). Londres: ASCAP, 2002.

GROUT, Donald Jay y PALISCA, Claude Victor. *Historia de la música occidental*. 1960. Vol. I. Madrid: Alianza, 2002.

HINTERHAUSER, Hans. *Fin de siglo, figuras y mitos*. Madrid: Taurus, 1998.

HOPPIN, Richard Hallowell. *La música medieval*. 1978. Madrid: Akal, 2000.

KRAMER, Lawrence. “*Fin-de-siècle fantasies: Elektra degeneration and sexual science*”. *Cambridge Opera Journal* 5.2 (2008): pp. 141-165.

LLACER PLÁ, Francisco. *Guía analítica de formas musicales para estudiantes*. 1982. Madrid: Real Musical, 2001.

MAHLER, Gustav. *Ich bin der Welt abhanden gekommen* (recital en directo). 1901. Friedrich Rückert (texto). Orquesta filarmónica de Nueva York. Zubin Metha (director), Jessye Norman (soprano), 1989. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=bxh-VTqNK0c> (revisado el 5 de mayo de 2016).

METZGER, Rainer. *Gustav Klimt. Dessins et Aquarelles*. París: Hazan, 2005.

MOLINS, Patricia. *Salomé: un mito contemporáneo: 1875-1925*. Madrid: Comunidad Autónoma de Madrid, 1995.

MONTEVERDI, Claudio. *L'incoronazione di Poppea*. 1642. Orquesta de Les Arts Florissants. William Christie (director), Pier Luigi Pizzi (escenografía), Danielle de Niese (soprano), Philippe Jarousky (contratenor). Munich: Virgin, 2010.

ORTEGA Y GASSET, José. *Tres ensayos sobre la mujer: La Gioconda, Esquema de Salomé y Divagación ante el retrato de la marquesa de Santillana*. Barcelona: Almacenes Generales de Papel, 1972.

PARDO SALGADO, Carmen. “Prolegómenos de un desacuerdo”. *Páginas de Filosofía* 9.11 (2004): pp. 29-41.

PUCCINI, Giacomo. *Turandot*. 1924. Orquesta y coro de la Orquesta del Metropolitan Opera de Nueva York. James Levine (director), Eva Marton (soprano), Plácido Domingo (tenor), 1988. Hamburgo: Deutsche Grammophon, 2003.

RODRÍGUEZ NAVARRO, María Victoria. “Dos etapas en el último viaje de la triste Ofelia: Millais y Rimbaud”. *Littérature, langages et arts: rencontres et création*. Eds. Dominique Bonnet, María José Chaves García *et al.* Huelva: Universidad de Huelva, 2007, pp. 1-13.

RODRÍGUEZ, Samuel. “La danza de los siete velos de *Salomé* de Richard Strauss. Antecedentes artísticos y literarios e interpretación del mito”. Memoria de fin de máster dirigida por Francesc Cortès. Universidad Autónoma de Barcelona, 2010 (inédita).

\_\_\_\_\_. “El origen de la tragedia de Nietzsche y la dramaturgia musical de fin de siglo: El caso Richard Strauss”. *Sinfonía Virtual* 23.1 (2012).

En línea: [www.sinfoniavirtual.com/revista/023/nietzsche\\_tragedia\\_strauss.pdf](http://www.sinfoniavirtual.com/revista/023/nietzsche_tragedia_strauss.pdf) (revisado el 5 de mayo de 2016).

\_\_\_\_\_. “Perspectivas estéticas en torno a la mujer de fin de siglo”. *Sinfonía Virtual* 23.2 (2012). En línea: [www.sinfoniavirtual.com/revista/023/gustav\\_klimt\\_mujer.pdf](http://www.sinfoniavirtual.com/revista/023/gustav_klimt_mujer.pdf) (revisado el 5 de mayo de 2016).

\_\_\_\_\_. “La música como elemento de representación poético-histórica en *Penúltima nostalgia* de Ángel González”. *Sinfonía Virtual* 28.1 (2015).

En línea: <http://www.sinfoniavirtual.com/revista/028/mg.pdf> (revisado el 5 de mayo de 2016).

SCHUMANN, Robert. *Frauenliebe und Lebe* (CD). 1841. Jessye Norman (soprano), Irwin Gage (piano). Londres: DECCA, 1977.

SMALL, Christopher. *Música, sociedad y educación*. Madrid: Alianza, 1989.

STRAUSS, Richard. *Así habló Zaratustra* (CD). 1896. Orquesta filarmónica eslovaca. Zdenek Kosler (director). Londres: Naxos, 1989.

\_\_\_\_\_. *Salomé* (DVD). 1905. Orquesta de la Royal Opera House. Edward Downes (director musical), Peter Hall (director de escena), Elizabeth Keen (coreógrafa), Maria Ewing (soprano). Londres: Covent Garden Pioneer, 1992.

\_\_\_\_\_. *Elektra* (DVD). 1909. Coro y orquesta de la Staatsoper de Viena. Claudio Abbado (director musical), Harry Kupfer (director de escena), Eva Marton (soprano). Viena: Art Haus Musik, 1989.

\_\_\_\_\_. *Capriccio* (DVD). 1942. Orquesta del Metropolitan Opera de Nueva York. Andrew Davis (director musical), Peter McClintock (director de escena), René Fleming (soprano). London: DECCA, 2011.

STRAVINSKY, Igor. *La consagración de la primavera* (CD). 1913. Estudio preliminar de Santiago Martín Bermúdez. Orquesta filarmónica checa. Karel Ancerl (director musical). Madrid: Diario El País, 2004.

THÉBERGE, Pierre (ed.). *Paradis perdu: l'Europe symboliste*. París: Flammarion, 1995.

VV. AA. *Vienne 1900. Klimt, Schiella, Moser, Kokoschka*. París: Réunion des musées nationaux, 2005.

ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de formas musicales*. Barcelona: Idea Books, 2002.

## 5. OBRAS Y ARTÍCULOS DE CRÍTICA Y TEORÍA LITERARIA<sup>1806</sup>

ALBORG, Concha. “Espido Freire: (re)Lectura y (sub)Versión de los cuentos de hadas”. *La pluralidad narrativa. Escritores españoles contemporáneos (1984-2004)*. Eds. Ángeles Encinar Félix y Kathleen Gleen. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005, pp. 243-254.

ALCALÁ GALÁN, Mercedes. “Mujeres en el espejo. Cuentos de escritoras españolas sobre madres e hijas”. *El cuento en la década de los noventa*. Eds. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajos. Madrid: Visor Libros, 2001, pp. 177-186.

ÁLVAREZ DE MIRANDA, Ángel. *La metáfora y el mito*. Madrid: Taurus, 1963.

ANDERSON IMBERT, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. 1979. Barcelona: Ariel, 1992.

ANTONI TESSIER, Aude. “La réécriture des contes de fées dans la littérature espagnole de l'après guerre. L'exemple d'Ana María Matute”. Tesis doctoral dirigida por Sadi Lakhdari. Universidad Paris-Sorbonne, 2008. En línea: <http://www.theses.paris-sorbonne.fr/these.antoni.tessier.pdf> (revisado el 5 de mayo de 2016).

ARISTÓTELES. *El arte poética*. Madrid: Espasa Calpe, 1964.

BAJTÍN, Mijaíl Mijáilovich. *La poétique de Dostoievski*, París: Seuil, 1970.

\_\_\_\_\_. *Esthétique et théorie du roman*. París: Gallimard, 1978.

\_\_\_\_\_. *Esthétique de la création verbale*. París: Gallimard, 1984.

BAQUERO GOYANES, Mariano. *El cuento español*. 1959. Barcelona: Ariel, 1996.

\_\_\_\_\_. *Qué es el cuento*. Murcia: Universidad de Murcia, 1988.

BARTHES, Roland. “L'effet de réel”. *Communications* 11 (1968): pp. 84-89.

<sup>1806</sup> Incluimos aquí las obras y artículos que abordan como aspecto esencial la literatura desde una perspectiva de género.

\_\_\_\_\_. *Le degré zéro de l'écriture. Suivi de nouveaux essais critiques*. París: Seuil, 1972.

BATAILLE, Georges. *La littérature et le mal*. 1957. París: Gallimard, 2013.

BECKETT, Samuel. *Proust*. 1931. Barcelona: Tusquets, 2013.

BEL, María Antonia. *La historia de las mujeres desde los textos*. Barcelona: Ariel, 2000.

BOLLNOW, Otto Friedrich. *Rilke*. Stuttgart: Kohlhammer, 1951.

BOYER, Christian. “La cruauté dans les récits courts d'Emilia Pardo Bazán”. Tesis doctoral dirigida por Sadi Lakhdari. Universidad Paris-Sorbonne, 2015. En línea: [http://www.e-sorbonne.fr/sites/www.e-sorbonne.fr/files/theses/boyer\\_christian\\_2014\\_these.pdf.pdf](http://www.e-sorbonne.fr/sites/www.e-sorbonne.fr/files/theses/boyer_christian_2014_these.pdf.pdf) (revisado el 5 de mayo de 2016).

BUSSIÈRE PERRIN, Annie. “Une poétique de la confusion”. *Le roman espagnol actuel. Pratique d'écriture. 1975-2000*. Vol. II. Montpellier: CERS, 2001, pp. 12-33.

CARRILLO MARTÍN, Nuria. *El cuento español en la década de los ochenta*. Madrid: Fundación para la Investigación y Desarrollo de la Cultura Española, 1997.

\_\_\_\_\_. “Las antologías del cuento español en los noventa”. *El cuento en la década de los noventa*. Eds. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajos. Madrid: Visor Libros, 2001, pp. 47-66.

CIPLIJAUSKAITĖ, Biruté. *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos, 1988.

\_\_\_\_\_. “Escribir el cuerpo desde dentro”. *Escribir mujer, narradoras españolas hoy*. Ed. Cristóbal Cuevas García. Málaga: Universidad de Málaga, 2000, pp. 15-32.

CORTÁZAR, Julio. “Algunos aspectos del cuento”. *La casilla de los Morelli*. Barcelona: Tusquets, 1981, pp. 133-152.

CUDER DOMÍNGUEZ, Pilar. “Re-crafting the heroic, constructing a female hero: Margaret Cavendish and Aphra Behn”. *Sederi* 17 (2007): pp. 28-46.

DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire*. París: Seuil, 1977.

DÍAZ NAVARRO, Epicteto y GONZÁLEZ, José Ramón. *El cuento español en el siglo XX*. Madrid: Alianza, 2002.



DOMÍNGUEZ LEIVA, Antonio. “La violencia y lo macabro en la joven cuentística de los noventa”. *El cuento en la década de los noventa*. Eds. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajos. Madrid: Visor Libros, 2001, pp. 67-77.

DUJARDIN, Édouard. *Le monologue intérieur*. 1931. París: Hachette, 1985.

DUROUX, Rose y URDICIAN, Stéphanie. “Antigone. Retours sur une fascination”. *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours)*. Eds. Rose Duroux y Stéphanie Urdician. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010, pp. 13-32.

ENCINAR FÉLIX, Ángeles. “Escritoras actuales frente al cuento: autoras y tendencias”. *El cuento en la década de los noventa*. Eds. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajos. Madrid: Visor Libros, 2001, pp. 129-150.

FERGUSON, Margaret. “Renaissance Concepts of the *Woman Writer*”. *Women and Literature in Britain 1500-1700*. Ed. Helen Wilcox. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, pp. 143-168.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Cristina. “El cuento de hadas como germen de la novela finisecular: *Red Shoes* (1998) y *La reina de las nieves* (1994)”. *El cuento en la década de los noventa*. Eds. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajos. Madrid: Visor Libros, 2001, pp. 207-217.

FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos de la novela*. 1927. Barcelona: Debate, 1990.

FRANZ, Marie-Louise von. *L'interprétation des contes de fées*. 1970. París: Albin Michel, 1995.

\_\_\_\_\_. *La femme dans les contes de fées*. 1972. París: Jacqueline Renard, 1991.

FREIXAS, Laura (ed.). *Madres e hijas*. Barcelona: Anagrama, 1996.

\_\_\_\_\_. *Literatura y mujeres*. Barcelona: Destino, 2000.

\_\_\_\_\_. “Qué fue de las escritoras”, *El País*, 6-7-2013.

En línea: [http://elpais.com/elpais/2013/06/25/opinion/1372182616\\_612684.html](http://elpais.com/elpais/2013/06/25/opinion/1372182616_612684.html) (revisado el 5 de mayo de 2016).

GASCÓN-VERA, Elena. “To be or not to be: La ansiedad de la androginia en Virginia Woolf”. *Clepsydra* 1 (2002): pp. 99-110.

GENETTE, Gérard. *Discours du récit*. 1972, 1983. París: Seuil, 2007.

\_\_\_\_\_. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Seuil, 1982.

GRANDES, Almudena. “La conquista de una mirada”. *En sus propias palabras: escritoras españolas ante el mercado literario*. Ed. Christine Henseler. Madrid: Torremozas, 2003, pp. 47-71.

GUTIÉRREZ DÍAZ-BERNARDO, Esteban. *El cuento español del siglo XIX*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2003.

HERRERO CECILIA, Juan. “Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas”. *Cédille. Revista de estudios franceses* 2 (2011): pp. 17-48.

HOLM, Helgue Vidar. “Le concept de polyphonie chez Bakhtin”. *Polyphonie-linguistique et littéraire* 7 (2003): pp. 95–110.

ISER, Wolfgang. *L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique*. 1976. Sprimont: Mardaga, 1997.

JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. 1978. París: Gallimard, 1990.

JOUBE, Vincent. *L'Effet-Personnage dans le roman*. París: Presses Universitaires de France, 1992.

KUNDERA, Milan. *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets, 1994.

KUNZ, Marco. *El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*. Madrid: Gredos, 1997.

LAUSBERG, Heinrich. *Manual de retórica literaria*. Vol. II. Madrid: Gredos, 1966.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *El horror sobrenatural en la literatura*. 1927. Madrid: Valdemar, 2010

LOZANO MIJARES, María del Pilar. *La novela española posmoderna*. Madrid: Arco/Libros, 2007.

MARTÍN GAITE, Carmen. *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*. 1987. Madrid: Espasa Calpe, 1993.

MARTÍN LÓPEZ, Rebeca. “Las manifestaciones del doble en la narrativa breve contemporánea”. Tesis doctoral dirigida por Fernando Valls Guzmán. Universidad Autónoma de Barcelona, 2006. En línea: <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/4876/rml1de1.pdf>

(revisado el 5 de mayo de 2016).

MARTÍN NOGALES, José Luis. “Tendencias del cuento español en los años noventa”. *El cuento en la década de los noventa*. Eds. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajos. Madrid: Visor Libros, 2001, pp. 35-45.

MATUTE, Ana María. (Sin título). *Escribir mujer; narradoras españolas hoy*. Ed. Cristóbal Cuevas García. Málaga: Universidad de Málaga, 2000, pp. 127-140.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Sentido y Sinsentido*. 1948. Barcelona: Península, 1977.

NAVAJAS, Gonzalo. *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*. Barcelona: Ediciones del Mall, 1987.

NUÑEZ-BARGUEÑO, Natalia. “Avanzando a ciegas: Estudio comparado, desde el punto de vista de la teoría del trauma, de la construcción de personajes y espacio urbano en *Si te dicen que caí* (Juan Marsé) y *Nada* (Carmen Laforet)”. *La construction du personnage: l'être et ses discours*. Ed. Sadi Lakhdari. París: Indigo, 2011, pp. 66-81.

ORTEGA Y GASSET, José. *Ideas sobre la novela*. 1925. Madrid: Revista de occidente, 1956.

OSORIO, Olga. “La Tierra Baldía: Un Palimpsesto del siglo XX”. *Espéculo. Revista de estudios literarios* 20 (2002).

En línea: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero20/eliot.html> (revisado el 5 de mayo de 2016).

PAVEL, Thomas. *Univers de la fiction*. París: Seuil, 1988.

PICARD, Michel. *La lecture comme jeu. Essai sur la littérature*. París: Minuit, 1986.

POZUELO YVANCOS, José María. *Desafíos de la teoría. Literatura y Géneros*. Mérida: El otro mismo, 2007.

PROPP, Vladimir. *Morfología del cuento*. 1928. Madrid: Fundamentos, 1987.

PULEO TIRADO, Genara. “La teoría del cuento en la España de los años noventa. Un balance”. *El cuento en la década de los noventa*. Eds. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajos. Madrid: Visor Libros, 2001, pp. 561-577.

RACZYMOW, Enri. *La mort du grand écrivain. Essai sur la fin de la littérature*. París: Stock, 1994.

REDONDO GOICOECHEA, Alicia. “Mujer y espacio narrativo”. *Escribir mujer, narradoras españolas hoy*. Ed. Cristóbal Cuevas García. Málaga: Universidad de Málaga, 2000, pp. 221-234.

\_\_\_\_\_. “Ginocrítica polifónica”. *Contexto. Revista anual de estudios literarios* 5.7 (2001): pp. 212-221.

\_\_\_\_\_. “Para un catálogo de las escritoras españolas de cuentos en castellano en los años noventa”. *El cuento en la década de los noventa*. Eds. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajos. Madrid: Visor Libros, 2001, pp. 151-166.

RODRÍGUEZ, Ileana. *Cánones literarios masculinos y relecturas transculturales. Lo trans-femenino/ masculino/ queer*. Barcelona: Anthropos, 2001.

RODRÍGUEZ MARCOS, Javier. “Seré un monstruo pero no estoy loco”, *El País*. 20-10-2001. En línea: [http://elpais.com/diario/2001/10/27/babelia/1004139550\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2001/10/27/babelia/1004139550_850215.html) (revisado el 5 de mayo de 2016).

ROMERA CASTILLO, José. “Perspectivas de estudio del cuento literario en España en los albores del nuevo siglo”. *Forma breve* 1 (2003): pp. 15-38.

RUIZ DE LA CIERVA, María del Carmen. “El proceso de *intensionalización* en la estructura del cuento actual”. *El cuento en la década de los noventa*. Eds. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajos. Madrid: Visor Libros, 2001, pp. 589-600.

SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael. “Del pasado no tengo más que vergüenza, de toda mi vida, hasta ayer”. Entrevista de Inés Martín Rodrigo. *ABC*, 4-4-2015. En línea: <http://www.abc.es/cultura/libros/20150404/abci-rafael-sanchez-ferlosio-201504021712.html> (revisado el 5 de mayo de 2016).

STEINER, Georges. *The Death of Tragedy*. Nueva York: Knopf, 1968.

SULLÁ, Enric (ed.). *Teoría de la novela actual. Antología de textos del siglo XX*. 1996. Barcelona: Crítica, 2001.

TAUZIN-CASTELLANOS, Isabelle. *L'Amérique Latine écartelée: pouvoir et violence à l'épreuve de la fiction*. Lituma en los Andes, Abril rojo, Los trabajos del reino. París: Presses Universitaires de France, 2012.

TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. París: Seuil, 1970.

TRABADO CABADO, José Manuel. “La memoria hecha relato. Escritura especular y esquizofrenia narrativa en *El hechizo de Iris*, de José María Merino”. *El cuento en la década de los noventa*. Eds. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajos. Madrid: Visor Libros, 2001, pp. 287-298.

UNAMUNO, Miguel de. *Vida de don Quijote y Sancho*. 1905. Madrid: Espasa Calpe, 1975.

VIGNE, Marie-Paule. “Le thème de l'eau dans l'œuvre de Virginia Woolf”. Tesis dirigida por Jean Guiguet. Universidad de Niza, 1980. Burdeos: Presses universitaires de Bordeaux, 1984.

VILA, Juan. “La génération des fils. Mémoire et histoire dans le roman espagnol contemporain”. *Le roman espagnol actuel. Pratique d'écriture*. 1975-2000. Vol. II. Ed. Annie Bussière Perrin. Montpellier: CERS, 2001, pp. 200-218.

VV. AA. <http://oaks.nvg.org/ntales34.html#soria> (consultado el 5 de mayo de 2016).

WILES, David. “Place et espace du mal dans *Macbeth*”. *Le mal et ses masques. Théâtre, imaginaire, société*. Ed. Gisèle Venet. Fontenay-aux-Roses: ENS Éditions, 1997.

ZAMBRANO, María. *Los intelectuales en el drama de España y escritos de la guerra civil*. 1939. Madrid: Trotta, 1998.

ZAPATA RUIZ, Teresa. *El cuento de hadas, el cuento maravilloso o el cuento de encantamiento*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.

## 6. OBRAS LITERARIAS DE REFERENCIA

ANDERSEN, Hans Christian. *El soldadito de plomo y otros relatos*. Barcelona: Bruguera, 1981.

\_\_\_\_\_. *Cuentos completos*. Vol. I. Madrid: Anaya, 1989.

ANÓNIMO. *Beowulf*. Ed. Luis Lerate y Jesús Lerate. Madrid: Alianza, 1994.

ANÓNIMO. *Cantar de los nibelungos*. Madrid: Cátedra, 2005.

ANÓNIMO. *Cantar de Mio Cid*. Madrid: Espasa Calpe, 1993.

ARENAL, Concepción. *Fábulas en verso originales*. 1851. Madrid: Castalia, 1994.

ARRABAL, Fernando. *Carta de amor (Como un suplicio chino). Vuela hacia Cecilia*. Madrid: Fundación Autor, 2004.

ATWOOD, Margaret. *Érase una vez*. 1977. Barcelona: Lumen, 2007.

AUB, Max. *Crímenes ejemplares*. 1956. Madrid: Espasa Calpe, 1999.

AUSTEN, Jane. *Sentido y sensibilidad*. 1811. Barcelona: Plaza & Janés, 1999.

\_\_\_\_\_. *Emma*. 1816. Barcelona: Orbis, 1997.

\_\_\_\_\_. *La abadía de Northanger*. 1818. Barcelona: Bruguera, 1983.

BALLESTER, Torrente. *Javier Mariño*. 1943. Barcelona: Seix Barral, 1990.

\_\_\_\_\_. *Los gozos y las sombras (1957-1962)*. Madrid: Alfaguara, 2007.

BARBA, Andrés. *La hermana de Katia*. Barcelona: Anagrama, 2001.

\_\_\_\_\_. *La recta intención*. Barcelona: Anagrama, 2002.

\_\_\_\_\_. *Ahora tocad música de baile*. Barcelona: Anagrama, 2004.

BAZIN, Hervé. *Vipère au poing*. 1948. París: Grasset, 2013.

BORGES, Jorge Luis. *El Aleph*. 1944. Madrid: Alianza, 1971.

\_\_\_\_\_. *Ficciones*. 1944. Madrid: Espasa Calpe, 1999.

\_\_\_\_\_. *El hacedor*. 1960. Madrid: Alianza, 2001.

\_\_\_\_\_. *Nueva antología personal*. Barcelona: Bruguera, 1980.

BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. 1847. Madrid: Aguilar, 1962.

BRONTË, Emily. *Cumbres borrascosas*. 1847. Ed. Carmen Posadas. Barcelona: RBA, 2008.

CALDERON DE LA BARCA, Pedro. *La vida es sueño*. 1635. Ed. Ciriaco Morón. Madrid: Cátedra, 1994.

\_\_\_\_\_. *El gran teatro del mundo*. 1637. Zaragoza: Ebro, 1959.

CAMUS, Albert. *L'étranger*. 1942. París: Gallimard, 2006.

CASONA, Alejandro. *La barca sin pescador. Siete gritos en el mar*. 1945. 1952. Ed. Mauro Armiño. Madrid: Edaf, 1991.

- CAVAFIS, Constantino. *Poesía completa*. Madrid: Visor, 2003.
- CELA, Camilo José. *La familia de Pascual Duarte*. 1942. Barcelona: Destino, 1996.
- \_\_\_\_\_. *La colmena*. 1951. Barcelona: Noguer, 1978.
- CERRADA, Cristina. *Compañía*. Madrid: Lengua de trapo, 2004.
- CHEJOV, Antón Pávlovich. *La señora del perro y otros cuentos*. Madrid: Espasa Calpe, 1972.
- CHRISTIE, Agatha. *El asesinato de Roger Ackroyd*. 1926. Madrid: Santillana, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Matar es fácil*. 1939. Barcelona: RBA, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Maldad bajo el sol*. 1941. Barcelona: Círculo de Lectores, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Un cadáver en la biblioteca*. 1942. Barcelona: RBA, 2005.
- CORTÁZAR, Julio. *Cuentos completos*. Vols. I y II. Madrid: Alfaguara, 2010.
- CSÁTH, Géza. *Cuentos que acaban mal*. Valencia: El Nadir, 2007.
- DON JUAN MANUEL. *El conde Lucanor*. Barcelona: Edicomunicación, 1994.
- DOSTOIEVSKI, Fiodor. *Crimen y castigo*. 1866. Barcelona: Juventud, 2001.
- \_\_\_\_\_. *El jugador*. 1867. Madrid: Unidad Editorial, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Los hermanos Karamazov*. 1890. Madrid: Pérez del Hoyo, 1975.
- ELIOT, Thomas Stearns. *La tierra baldía*. 1922. Madrid: Cátedra, 2005.
- ESQUILO. *Tragedias*. Barcelona: Iberia, 1955.
- EUGENIDES, Jeffrey. *Las vírgenes suicidas*. 1993. Barcelona: Anagrama, 2013.
- EURÍPIDES. *Medea*. Madrid: Club Internacional del Libro, 1984.
- FAULKNER, William. *El ruido y la furia*. 1929. Ed. María Eugenia Díaz Sánchez. Madrid: Cátedra, 1995.
- FERNÁNDEZ CUBAS, Cristina. *El ángulo del horror*. 1990. Barcelona: Tusquets, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Con Agatha en Estambul*. Barcelona: Tusquets, 1994.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1949.

- FUENTES, Carlos. *Cuentos naturales*. Madrid: Alfaguara, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Cuentos sobrenaturales*. Madrid: Alfaguara, 2007.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Bodas de sangre*. 1936. Ed. Allen Josephs y Juan Caballero. Madrid: Cátedra, 1985.
- GARCÍA SÁNCHEZ, Javier. *Ella, drácula. (Vida y crímenes de Erzsébet Báthory, la Condesa Sangrienta). Hungría, 1560-1614*. Barcelona: Planeta, 2005.
- GENET, Jean. *Les bonnes*. 1968. Ed. Michel Corvin. París: Gallimard, 2001, p. XXXV.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*. Madrid: Unidad Editorial, 1999.
- GONZÁLEZ, Ángel. *Palabra sobre palabra* (antología completa). Barcelona: Seix Barral, 2011.
- GOPEGUI, Belén. *La escala de los mapas*. Barcelona: Anagrama, 1993.
- GRANDES, Almudena. *Modelos de mujer*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1996.
- HIERRO, José. *Antología poética*. Ed. José Olivio Jiménez. Madrid: Alianza, 2002
- HUYSMANS, Joris-Karl. *À rebours*. 1884. París: Garnier-Flammarion, 1978.
- IBSEN, Henrik. *Nora o Una casa de muñecas. El pato salvaje*. 1879, 1884. Ed. Luis Ángel García Melero. Madrid: Club Internacional del Libro, 1983.
- IWASAKI, Fernando. *Un milagro informal*. Madrid: Alfaguara, 2003.
- JAMES, Henry. *Diario de un hombre de cincuenta años*. 1879. Madrid: Funambulista, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Las bostonianas*. 1886. Barcelona: Seix Barral, 1971.
- \_\_\_\_\_. *El mentiroso*. 1888. Madrid: Funambulista, 2005.
- \_\_\_\_\_. *La otra casa*. 1896. Barcelona: Alba, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Otra vuelta de tuerca*. 1898. Madrid: El Mundo, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Los periódicos*. 1903. Barcelona: Alba, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Relatos*. Ed. Luis Magrinyà. Barcelona: Debate, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Relatos*. Madrid: Cátedra, 2005.



- KAFKA, Franz. *La metamorfosis*. 1912. Madrid: Edimat, 1999.
- \_\_\_\_\_. *El proceso*. 1924. Madrid: Unidad Editorial, 1999.
- LACAN, Jacques, “Séminaire XXII: RSI”. *Jacques Lacan: Séminaires 1952-1980*. París: Anthropos, 2000, pp. 47-56.
- MANN, Thomas. *La muerte en Venecia, La montaña mágica, Doctor Faustus*. 1912. 1924. 1947. Barcelona: Plaza & Janés, 1996.
- MÁRAI, Sándor. *La hermana*. Barcelona: Salamandra, 2007.
- MARÍAS, Javier. *Mala índole. Cuentos aceptados y aceptables*. Madrid: Santillana, 2012.
- MARTÍN GAITE, Carmen. *La Reina de las Nieves*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1994.
- MATEO DÍEZ, Luis. *La fuente de la vida*. 1986. Ed. Santos Alonso. Madrid: Cátedra, 2002.
- MATUTE, Ana María. *Pequeño teatro*. 1954. Bibliotex, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Los niños tontos*. 1956. Valencia: Media Vaca, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Primera memoria*. 1959. Barcelona: Destino, 1960.
- \_\_\_\_\_. *Algunos muchachos y otros cuentos*. Madrid: Alianza, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Olvidado rey Gudú*. 1996. Barcelona: Destino, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Aranmanoth*. Madrid: Espasa Calpe, 2000.
- MAUPASSANT, Guy de. *Le Horla*. 1887. París: Pocket, 1998.
- McCLEEN, Grace. *Un mundo soñado*. 2012. Barcelona: Salamandra, 2013.
- ONETTI, Juan Carlos. *Cuentos completos*. Madrid: Santillana, 1994.
- OVIDIO. *L'art d'aimer*. París: Librairie Générale Française, 1972.
- PALOL, Miquel. *Igur Nebli*. Barcelona: Anagrama, 1994.
- POE, Edgar Allan. *Ensayos y críticas*. Ed. y trad. Julio Cortázar. Madrid: Alianza, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Cuentos de imaginación y misterio*. Ed. y trad. Julio Cortázar. Barcelona: Libros del Zorro Rojo, 2009.
- POMBO, Álvaro. *El metro de platino iridiado*. 1990. Barcelona: Anagrama, 2001.

- \_\_\_\_\_. *Aparición del eterno femenino contada por S. M. el Rey*. Barcelona: Anagrama, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Donde las mujeres*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- \_\_\_\_\_. *El temblor del héroe*. Barcelona: Destino, 2012.
- PRADA, Juan Manuel de. *Coños*. Madrid: Valdemar, 1995.
- \_\_\_\_\_. *La tempestad*. Barcelona: Planeta, 1997.
- QUIROGA, Horacio. *Antología de cuentos*. Madrid: Cátedra, 1999.
- RIERA, Carme. *En el último azul*. Madrid: Alfaguara, 1996.
- RILKE, Rainer María. *Historias del buen Dios*. 1900. Barcelona: Plaza & Janés, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Elegías de Duino. Los Sonetos a Orfeo*. 1922. Ed. Eustaquio Barjau. Madrid: Cátedra, 1990.
- RULFO, Juan. *El llano en llamas*. 1953. Ed. Carlos Blanco Aguinaga. Madrid: Cátedra, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Pedro Páramo*. 1955. Ed. José Carlos González Boixo. Madrid: Cátedra, 1990.
- SADE, Donatien Alphonse François de. *La Philosophie dans le boudoir*. 1795. París: Flammarion, 2006.
- SAGAN, Françoise. *Bonjour tristesse*. 1954. París: Julliard, 2004.
- SÁNCHEZ-ANDRADE, Cristina. *Las lagartijas huelen a hierba*. Madrid: Lengua de trapo, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Los escarpines de Cristina de Noruega*. Barcelona: Roca Editorial de Libros, 2010.
- SCHLINK, Bernhard. *Amores en fuga*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- SCHNITZLER, Arthur. *Juventud en Viena*. 1920. Barcelona: Acantilado, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Mademoiselle Else*. 1925. París: Librairie Générale Française, 1993.
- SHAKESPEARE, William. *Sonetos*. 1609. Barcelona: Orbis, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Coriolano*. 1611. Madrid: Espasa Calpe, 1990.
- \_\_\_\_\_. *La Tempestad*. 1611. Madrid: Cátedra, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Dramas. Comedias*. Ed. Carlos Pujol. Barcelona: Nauta, 1967.

- SILVA, Lorenzo. *El déspota adolescente*. Barcelona: Destino, 2003.
- SÓFOCLES. *Ayante. Electra. Las traquinias*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1948.
- TIZÓN, Eloy. *Labia*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- TOLSTOI, Leon. *La muerte de Ivan Ilich*. Barcelona: Juventud, 2011.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Femeninos. Epitalamio*. Madrid: Cátedra, 1992.
- VARGAS LLOSA, Mario. *Lituma en los Andes*. 1993. Barcelona: Planeta. 2010.
- VEGA, Lope de. *Fuenteovejuna. El castigo sin venganza*. 1619. 1932. Barcelona: Orbis, 1992.
- \_\_\_\_\_. *El caballero del Olmedo*. 1641. Ed. Francisco Rico. Madrid: Cátedra, 1984.
- VV. AA. *Antología del microrrelato español (1906-2011)*. Ed. Irene Andrés-Suárez. Madrid: Cátedra, 2012.
- WEDEKIND, Franck. *Lulú*. 1924. Madrid: Cátedra, 1993.
- WILDE, Oscar. *Salomé*. París: Flammarion, 1993.
- WOOLF, Virginia. *La señora Dalloway*. 1925. Ed. María Lozano. Madrid: Cátedra, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Al faro*. 1927. Madrid: Alianza, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Las olas*. 1931. Madrid: Cátedra, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Relatos completos*. Madrid: Alianza, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Selected works of Virginia Woolf*. Londres: Wordsworth Editions, 2005.

## ÍNDICE ONOMÁSTICO<sup>1807</sup>

### A

ABAD, Mercedes.....	28n
<i>Abraham</i> .....	299, 316n
<i>Adam Dianordia (Nos espera la noche<sup>1808</sup>)</i> .....	48, 67, 82n, 294n, 298, 300, 305, 306, 310
<i>Adán</i> .....	96, 151, 155n, 159, 366
ADÓN, Pilar.....	28n, 38
<i>Adrián</i> (“Viaje de regreso” en <i>El trabajo os hará libres<sup>1809</sup></i> ).....	43, 145n
<i>Adriana Dianordia (NELN)</i> .....	48, 59, 72, 86, 294n, 298, 306, 314n
<i>Agamenón</i> .....	331n, 337
<i>Agnes</i> (“El monstruo” en <i>Juegos míos<sup>1810</sup></i> ).....	87
AGRIPINILA.....	298
<i>Aigle Barclay (Donde siempre es octubre<sup>1811</sup>)</i> ....	219n, 223
<i>Aiken (DSEO)</i> .....	229
AÏN, Joyce.....	120n, 212n
ALARY, Viviane.....	18
ALBORG, Concha.....	181n
ALCALÁ GALÁN, Mercedes.....	336n
<i>Alfonso X el Sabio (La flor del norte<sup>1812</sup>)</i> .....	167, 339n, 340n, 343, 343n, 345n
ALIGHIERI, Dante.....	114
<i>Aliosha Karamazov</i> .....	83n, 139n, 170n, 311
ALLISON, Henry.....	15
ALONSO SOLDEVILLA, Alicia Valeria.....	37
ALTENBERG, Peter.....	85
ÁLVAREZ DE MIRANDA, Ángel.....	139, 140n, 210n
<i>Aly (DSEO)</i> .....	223, 229
<i>Amapola Lombo (DSEO)</i> .....	104, 105, 107
<i>Ana Ozores</i> .....	104
<i>Ana Petri</i> (“Italiana” en <i>ETOHL</i> ).....	87
<i>Ana Sergejevna</i> .....	232
ANDERSEN, Hans Christian.....	179, 179n
ANDERSON IMBERT, Enrique.....	49, 49n, 51, 52, 52n, 55, 55n, 74n
<i>Andrea</i> (“El monstruo de madera” en <i>JM</i> ).....	48
<i>Andrea</i> (personaje de <i>Nada</i> de C. Laforet).....	192
ANDRÉS, Ramón.....	148n
<i>Anja</i> (“Anja” en <i>JM</i> ).....	74, 118
<i>Ann Kirstin Betancourt (Soria Moria<sup>1813</sup>)</i> .....	118, 323, 324

<sup>1807</sup> Los nombres propios ficticios figuran en cursivas y en minúsculas. Si tuvieran apellido, se empleará de todos modos su nombre para el orden alfabético. Los personajes de Espido Freire se acompañan entre paréntesis de la obra en la que aparecen. Los personajes reales, si son citados en narrativa, se ajustarán al mismo criterio aplicado a los nombres ficticios.

<sup>1808</sup> A partir de ahora *NELN*.

<sup>1809</sup> A partir de ahora *ETOHL*.

<sup>1810</sup> A partir de ahora *JM*.

<sup>1811</sup> A partir de ahora *DSEO*.

<sup>1812</sup> A partir de ahora *LFDN*.

<i>Antígona</i> .....	26, 84, 251
<i>Antonia (Melocotones helados</i> <sup>1814</sup> ).....	66, 77, 85, 100, 105, 117, 147, 242, 243, 244, 246, 252, 253, 254, 255, 256, 260n
<i>Antonio (MH)</i> .....	242, 243
<i>Apolo</i> .....	141
ARAUZ MERCADO, Diana.....	343n, 344n, 345n, 347n, 352n
ARBONA ABASCAL, Guadalupe.....	242n
<i>Ardid</i> .....	353n
ARENAL, Concepción.....	327, 332, 332n
ARENAS, Paula.....	62n
ARENDT, Hannah.....	112, 113, 371
AREZZO, Guido d'.....	278, 278n, 279
<i>Ariadna (DSEO)</i> .....	72, 231
<i>Ariel</i> .....	149, 150, 179
ARISTÓTELES.....	44, 44n, 51n, 125, 125n, 131, 131n, 132, 154, 178n, 213n, 371n
ARIZMENDI MARTÍNEZ, Milagros.....	242
AUSTEN, Jane.....	32n, 38, 166, 204n, 323
<i>Ayax Oileo (DSEO)</i> .....	222
<i>Azrael (DSEO)</i> .....	158

## B

BACHELARD, Gaston.....	15, 15n, 71, 71n, 131n, 210n, 220, 220n, 289n, 290n, 296n
BACH, Johann Sebastian.....	309n
<i>Bagheera (SM)</i> .....	316, 316n, 320n
BAJTÍN, Mijaíl Mijáilovich.....	36, 50, 50n, 51n, 62, 160n
<i>Balder (Baldr) (DIM)</i> .....	266, 266n, 267, 267n, 268, 270, 271, 271n, 272n, 274, 280n, 281, 282, 283, 284, 284n, 287, 287n, 288, 288n, 290n
BALLESTER, Torrente.....	222n
BARANDE, Ilse y Robert.....	163, 164n, 212n
BARBA, Andrés.....	38
<i>Bárbara</i> (“Sinfonía” en <i>JM</i> ).....	91, 104, 178, 183, 185
BARGALLÓ, Juan.....	227
BARJAU, Eustaquio.....	73n
BARRE, Poulain de la.....	154, 154n
BARRERA GARCÍA, Consuelo.....	41n, 46n, 61, 61n
BARRIO, Adelino.....	278n
BARRIOS, Nuria.....	28n
BARTHES, Roland.....	55n, 57, 57n, 369n
<i>Baruch (LFDN)</i> .....	347n
BATAILLE, Georges.....	208, 208n
BÁTHORY, Erzsébet.....	89, 238, 238n
BAZIN, Hervé.....	336n

<sup>1813</sup> A partir de ahora *SM*.

<sup>1814</sup> A partir de ahora *MH*.

<i>Beatriz Mas</i> .....	157n
BEAUVOIR, Simone.....	27, 27n, 94, 94n, 97, 98n, 104, 104n, 154n, 155, 156n, 160, 161n, 178n, 236, 236n, 256n, 305n, 332n, 333n, 335, 336n
BECCARIA, Lola.....	28n
BECKETT, Samuel.....	365n
BÉCQUER, Gustavo Adolfo.....	27
BEETHOVEN, Ludwig van.....	309n
<i>Beherens</i> .....	142n
BEHN, Aphra.....	34n, 39n, 238, 238n
<i>Belial Aryam (DSEO)</i> .....	116n, 232
<i>Bella</i> .....	106
<i>Bella durmiente</i> (“Sin hada” en <i>ETOHL</i> ).....	86, 106, 167, 173, 177, 180, 181, 186, 186n
BEL, María Antonia.....	295n, 296n, 267n
BERENGUELA DE CASTILLA.....	339n, 340n
BERG, Alban.....	84n
BERGSON, Henri.....	48, 136
BERMEJO, Bartolomé.....	273
BERNSTEIN, Albert.....	199n
<i>Berta</i> (“Nuestra familia” en <i>JM</i> ).....	321n
<i>Bilawal Pozbipieta (NELN)</i> .....	67, 294, 294n, 295, 298, 302, 303, 303n, 304, 305, 309, 309n, 310, 312
BIRD, Carmel.....	174
<i>Bitón</i> .....	314
<i>Bitte Litten (LFDN)</i> .....	347, 362
<i>Blanca (MH)</i> .....	47, 82, 89, 100, 133, 133n, 134, 149, 187, 245, 246, 257, 286
<i>Blancanieves</i> .....	182, 183, 331
BOECIO.....	111n
BOLLNOW, Otto Friedrich.....	43n
BONNET, Dominique.....	289n
BORGES, Jorge Luis.....	18n, 38, 182n, 226, 226n
<i>Borja</i> .....	201n
BOURDIEU, Pierre.....	26n, 33, 33n, 58n, 59n, 60n, 80, 106, 107n, 162n, 163, 163n, 164n, 165n, 166, 166n, 168, 168n, 179n, 181n, 256n, 293n, 304, 331n, 333, 333n, 345n
BOZON, Michel.....	179n
BRAUNSTEIN, Néstor Alberto.....	194, 194n, 195, 195n
BRONTË, Anne.....	38, 56, 166, 315n, 320
BRONTË, Branwel.....	56, 315n
BRONTË, Charlotte.....	32n, 38, 56, 166, 315, 315n, 320, 327
BRONTË, Emily.....	32n, 38, 56, 166, 315, 315n, 320
BROSSARD-DECONINCK, Françoise.....	278n
BRUCKNER, Anton.....	271n
<i>Brunant Pithivier (DSEO)</i> .....	218, 223
BURDIEL, Isabel.....	328n
BURNE-JONES, Sir Edward Coley.....	338n
BUSSIÈRE PERRIN, Annie.....	46n, 248n, 250n
BUSTELO, Gabriela.....	37n

## C

CABALLERO, Juan.....	140n
CALDERÓN CONCHA, Percy.....	162n
CALDERON DE LA BARCA, Pedro.....	130n
<i>Camila (NELN)</i> .....	67, 294n, 310
<i>Candelaria Hamilton (Candela) (SM)</i> .....	321n, 325, 328
<i>Carenta (DSEO)</i> .....	104, 147, 218, 224
<i>Carlos (MH)</i> .....	67, 77, 217, 242, 244, 245, 248, 249, 250, 250n, 251, 343n
CARLOS II.....	238n
CARRERA GARRIDO, Miguel.....	110n
CARUTH, Cathy.....	194n
<i>Casandra</i> .....	221, 337
CASAVELLA, Francisco.....	37n
CASHDAN, Sheldon.....	337n
<i>Casilda</i> .....	250n
CASONA, Alejandro.....	170n, 295n
CASTAÑO, Yolanda.....	38
CASTRO, Luisa.....	28n, 37
<i>Catherine Morland</i> .....	204n, 323
CAVAFIS, Constantino.....	39, 218, 246n
CAVENDISH, Margaret.....	34n, 39n, 238, 238n
<i>Cécile</i> .....	84
<i>Cecilia Haakondatter (LFDN)</i> .....	69, 87, 160, 341, 348, 348n, 349, 354, 354n, 356, 356n, 362
<i>Cecily Hamilton (SM)</i> .....	82, 83, 89, 90, 118, 135, 153, 167, 171, 304, 317n, 323, 324, 325, 326, 328, 328n, 329, 330, 331, 333, 334, 336, 336n, 337, 338n, 343, 345, 346, 355
CELA, Camilo José.....	219n, 335n
<i>Cenicienta</i> .....	106, 180, 181, 185, 186, 195, 331, 337n
CERCAS, Javier.....	37n
CEREZALES, Agustín.....	37, 70
CERVANTES, Miguel de.....	30, 138n, 220n
<i>César (MH)</i> .....	66, 77, 105, 105n, 246, 249
CHAVES GARCÍA, María José.....	289n
CHEJOV, Antón Pávlovich.....	224n, 232n, 234n
CHRISTIE, Agatha.....	123n, 198, 229n
<i>Christopher Random (Chris) (DIM)</i> .....	66n, 134, 147, 179, 179n, 186, 265, 266, 267, 267n, 268, 269, 269n, 270, 274, 275, 275n, 280, 280n, 282, 282n, 283n, 284, 284n, 285n, 286, 287, 288, 290
<i>Cimbelino</i> .....	149
CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté.....	95n, 96, 96n
CIRIACO, Morón.....	130n
<i>Claire</i> .....	202
<i>Clara (Diabulus in musica<sup>1815</sup>)</i> .....	82, 86, 266n, 267, 267n, 269, 277n, 282, 284, 286, 287n

<sup>1815</sup> A partir de ahora *DIM*.

<i>Clarissa Dalloway</i> .....	149, 149n
CLAUDEL, Paul.....	139
<i>Claudia</i> (“Nuestra familia” en <i>JM</i> ).....	321n
<i>Cleobis</i> .....	314
<i>Cleopatra</i> .....	26, 255
<i>Clitemnestra</i> .....	26, 331n, 337
COCTEAU, Jean.....	139
COLERIDGE, Samuel Taylor.....	40
CONSTANTINO V.....	276n
<i>Constanza de Aragón (LFDN)</i> .....	87, 90, 311n, 340n, 354
CONTE, Rafael.....	58n
<i>Copelia Letor (DSEO)</i> .....	117, 223
<i>Copelia Swam (DSEO)</i> .....	215n, 223
<i>Cordelia (La última batalla de Vincavec el bandido<sup>1816</sup>)</i> .....	187n
CORTÁZAR, Julio.....	54n, 74n, 188, 226n, 368
CORVIN, Michel.....	202n
COWPER, William.....	40
<i>Creonte</i> .....	260
<i>Crisotemis</i> .....	342
<i>Cristina</i> (“El monstruo de aire” en <i>JM</i> ).....	93
<i>Cristina de Noruega (Kristina Haakonardóttir) (LFDN)</i> .....	44, 53n, 55, 56, 59, 77, 78, 87, 90, 91, 93, 98, 107, 116, 117, 118, 135, 153, 167, 169, 172, 274n, 339, 339n, 340, 340n, 341, 341n, 342, 343, 343n, 344, 344n, 345, 345n, 346, 347, 347n, 348, 349, 350, 351, 351n, 352, 352n, 353, 354, 354n, 355, 356, 356n, 358, 359, 359n, 360, 361, 362, 363
CSÁTH, Géza.....	171, 172n
CUDER DOMÍNGUEZ, Pilar.....	34n, 39n, 236n
CUEVAS GARCÍA, Cristóbal.....	31n, 39n, 96n
<i>Cundrie (DSEO)</i> .....	230

## D

<i>Dalila</i> .....	81, 255n
<i>Dámaso</i> (“Viaje de regreso” en <i>ETOHL</i> ).....	145n
<i>Dandel Ianua (NELN)</i> .....	294n, 305, 313n
<i>Daniel</i> (“Soldaditos” en <i>JM</i> ).....	186
<i>Dario Pozbipieta (NELN)</i> .....	303
DAVIES, Martin.....	272n, 274n
<i>Deagad Juvara (pater) (NELN)</i> .....	48, 67, 135, 294n, 298, 299, 301, 305, 308
<i>Deirdre Beneir (DSEO)</i> .....	105, 223, 225, 230n
<i>Delian Aryam (DSEO)</i> .....	43, 64, 82, 92, 116, 117, 217, 218, 221, 224, 225n, 232, 233, 234
<i>Demetrio Karamazov</i> .....	170n

<sup>1816</sup> A partir de ahora *LUBDVEB*.



<i>Denholm Durach (NELN)</i> .....	304
<i>Dere (DSEO)</i> .....	230
DESCARTES, René.....	276n, 281n
<i>Desdémona</i> .....	26
DEPINO, Héctor Alfredo.....	165n, 212n
<i>Diana</i> .....	208n
DÍAZ SÁNCHEZ, María Eugenia.....	62n
DICKENS, Charles.....	316
<i>Dionisio</i> .....	20, 20n, 141
<i>Dolores Hamilton (Lola) (SM)</i> .....	44, 68, 68n, 77, 90, 98, 127n, 135, 167, 171, 315, 316, 316n, 317, 317n, 318, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 325n, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 334, 334n, 335, 336, 337, 338n, 344n, 355, 360n
DOMÍNGUEZ LEIVA, Antonio.....	161n
<i>Don Alonso (DIM)</i> .....	274, 274n, 275, 275n, 281
<i>Don Enrique (LFDN)</i> .....	346
<i>Don Fadrique (LFDN)</i> .....	340n, 346
<i>Don Felipe (LFDN)</i> .....	69, 91, 339n, 340n, 346, 347, 350, 351, 352, 358, 360, 361, 361n, 362
<i>Don Fernando (LFDN)</i> .....	344n
DON JUAN MANUEL.....	340n
<i>Don Rodrigo (DIM)</i> .....	274, 274n, 275, 275n, 281
<i>Don Sancho (LFDN)</i> .....	346
<i>Doña Inés (DIM)</i> .....	91, 118, 153, 172, 275, 341, 352, 358, 359, 359n, 360, 361
<i>Dora</i> (“La carta de Guilles” en <i>ETOHL</i> ).....	93
DOSTOIEVSKI, Fiodor.....	50n, 51n, 83n, 139, 152n, 170n, 172, 172n, 228n, 280n, 288n, 311n
DOTTIN-ORSINI, Mireille.....	80n
<i>Duarte Juvara (NELN)</i> .....	42, 43, 48, 87, 136, 148, 293, 298, 305, 306, 307, 309, 312, 314, 314n, 335n, 346n
DUBY, Georges.....	345n, 361n
DUESO, José.....	201n, 204n, 208n, 229n
<i>Duncan</i> (“Sinfonía” en <i>JM</i> ).....	91
DUNKERTON, Jill.....	272n
DUROUX, Rose.....	241n, 250n

## E

ÉBOLI, Princesa de (Ana de Mendoza y de la Cerda).....	91n
ECO, Umberto.....	130n
<i>Eduardo Berriel (SM)</i> .....	330
<i>Edward Cullen</i> .....	267n
<i>Effie</i> .....	251
EGIDO, Aurora.....	30
EHRENFELS, Christian von.....	80

EICHMANN, Adolf.....	112
<i>Eider Sauso (DSEO)</i> .....	221, 224, 234
<i>Eldar Barclay (DSEO)</i> .....	187n, 219n
<i>Eleanor Prime (DSEO)</i> .....	42, 85, 103, 147, 215n, 218, 221, 224, 229, 234, 235, 268
<i>Electra</i> .....	84, 84n, 331, 336n, 337, 342
<i>Elena</i> (“Quedemos para la merienda” en <i>JM</i> y “Herencia” en <i>ETOHL</i> ).....	87, 93, 167
<i>Elías (LFDN)</i> .....	343n
ELIOT, Thomas Stearns.....	132, 139, 302n, 310
<i>Elisabeth de Austria (SM)</i> .....	317n
<i>Elsa grande (MH)</i> .....	47, 65n, 66, 77, 105, 106, 133, 135, 241, 241n, 242, 243, 243n, 244, 245, 245n, 246, 247, 250, 251, 252, 256, 256n, 257, 259, 262, 263, 286
<i>Elsa pequeña (MH)</i> .....	65, 65n, 66, 77, 106, 114, 117, 118, 150, 169, 241, 241n, 242, 243, 243n, 245, 246, 247, 250, 250n, 251, 257, 259, 259n, 260, 260n, 261, 261n, 262, 263
<i>Elsita (MH)</i> .....	43, 46, 66, 75, 77, 95, 117, 140, 147, 241, 242, 242n, 244, 245, 245n, 246, 247, 248, 249, 250, 250n, 251, 254, 255, 256, 256n, 261, 261n, 263, 287, 305, 359
<i>Emelot (NELN)</i> .....	298, 306, 307
<i>Emer (DSEO)</i> .....	89, 147, 218, 238
“Empalaos”.....	302n
ENCINAR, Ángeles.....	29, 181n, 336n
<i>Eneas</i> .....	221, 222n
EPICURO.....	20n
<i>Eric de Arisaig (LUBDVEB)</i> .....	187n
<i>Erin (DSEO)</i> .....	147, 218, 229
<i>Esteban (MH)</i> .....	66, 77, 105, 147, 158n, 244, 246, 248, 251, 252, 253, 254, 254n, 255, 260n
<i>Estejarda Athairfada (NELN)</i> .....	107, 306
<i>Estela</i> (“El monstruo de aire” en <i>JM</i> ).....	93, 118
<i>Eudes (DSEO)</i> .....	47, 233, 234
EURÍPIDES.....	84n, 179n, 336n
<i>Eva</i> (personaje bíblico).....	96, 155, 157n, 159n, 236, 239
<i>Eva</i> (“Viaje de regreso” en <i>ETOHL</i> ).....	145n
ETXEARRIA, Lucía.....	28n, 33n, 37n

## F

FANO, Amaia.....	40n
FAULKNER, William.....	61, 62n
FAURÉ, Gabriel.....	271n, 290
KEATS, Nombre.....	40
<i>Fedra</i> .....	26
<i>Fedro</i> .....	312n

<i>Felipe Magno (LFDN)</i> .....	351
<i>Felipe Simonsson (LFDN)</i> .....	241
<i>Fenrir</i> .....	272n
FERGUSON, Margaret.....	27n
FERNÁNDEZ BEITES, Pilar.....	114n, 115, 115n, 120n, 128, 128n, 129, 129n, 148n, 299n
FERNÁNDEZ CUBAS, Cristina.....	28n, 54n, 70, 202, 202n, 219, 219n, 368
FERNÁNDEZ, Juan Manuel.....	162n
FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ, Inés.....	30
FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Cristina.....	176, 176n
FERNANDO III EL SANTO.....	340n
FEUERBACH, Ludwig.....	260n
FICHTE, Johan Gottlieb.....	227
<i>Fiona (DSEO)</i> .....	43, 95, 132, 136, 147, 218, 228, 229, 230, 320
FLAUBERT, Gustave.....	81n, 84n
FORSTER, Edward Morgan.....	77n
FOUCAULT, Michel.....	60, 102, 102n
<i>Fran</i> (“Soldaditos” en <i>JM</i> ).....	186
<i>Frances (DIM)</i> .....	283n, 284n, 286, 286n, 320
<i>Francine (DSEO)</i> .....	218
<i>Francisco Fernando de Austria (SM)</i> .....	317, 317n
<i>Francón de Colonia (DIM)</i> .....	278
FRANZ, Marie-Louise von.....	162n, 174n, 177n, 181n, 183n, 320n
FREESE, Roland.....	211n
FREIXAS, Laura.....	26, 26n, 28n, 29, 29n, 30n, 33, 33n, 34, 34n, 35, 35n, 58n, 203, 248n
FREUD, Sigmund.....	60, 61n, 80, 80n, 95, 104n, 136n, 143, 143n, 153, 153n, 154n, 165n, 170n, 171, 171n, 194, 194n, 195, 195n, 196, 196n, 198n, 205, 205n, 207n, 210, 210n, 211n, 212, 212n, 227n, 228n, 237, 242n, 319, 319n, 335n, 336n, 370, 370n, 371n
<i>Frieda Avaroa (DSEO)</i> .....	223, 232, 232n, 233
FUENTES, Carlos.....	74n
FUX, Johan Joseph.....	277n

## G

<i>Gabriel (I)</i> .....	301, 309, 92, 146, 147n, 195, 196, 199, 200, 201n, 202, 203, 204, 205n, 266, 309
<i>Gadea (NELN)</i> .....	300
<i>Galahad Pozbipieta (NELN)</i> .....	303, 304
<i>Galen Lombo (DSEO)</i> .....	104, 224
GALTUNG, Johan.....	157n, 162, 162n, 304, 332n
GARCÍA GALIANO, Ángel.....	17, 19n, 20n, 37, 37n, 38n, 47n, 53, 53n, 54, 54n, 56, 57, 57n, 63n, 70n, 197, 197n, 216n, 218, 219n, 223n, 241n, 297n
GARCÍA JAMBRINA, Luis.....	36n

GARCÍA LORCA, Federico.....	140, 140n, 210
GARCÍA MELERO, Luis Ángel.....	72n
GARCÍA MORALES, Adelaida.....	44
GARCÍA POSADA, Miguel.....	58n
GARCÍA SÁNCHEZ, Javier.....	238n
GARRIDO, Vicente.....	197n, 207n, 208, 208n, 209, 209n, 212n, 322n
GASCÓN-VERA, Elena.....	71n
<i>Gastón (DSEO)</i> .....	226, 235
<i>Gavriilo Princip (SM)</i> .....	317, 317n
GENET, Jean.....	202n
GENETTE, Gérard.....	46n, 49, 49n, 50n, 52n, 66n, 216n, 318n
<i>Gessida</i> .....	26
GIBSON, Michael.....	239n
GIDE, André.....	139
GIL CALVO, Enrique.....	40, 40n
GIRARD, René.....	165n, 169n, 170n, 206, 206n, 207n, 212n, 227, 370n
GLEEN, Kathleen.....	181n
<i>Godiva (DSEO)</i> .....	232, 232n, 233
GOETHE, Johann Wolfgang von.....	25
GÓMEZ CAFFARENA, José.....	115n
GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón.....	223
GÓMEZ-ELEGIDO CENTENO, Ana María....	242n, 243n, 269n, 284n, 285n, 318n
GONZÁLEZ, Ángel.....	309n
GONZÁLEZ BOIXO, José Carlos.....	216n, 222n
GONZÁLEZ MARÍN, Carmen.....	154n, 156, 156n, 159, 159n, 160, 160n
GOPEGUI, Belén.....	37, 37n
<i>Gorogó</i> .....	201n
GOYTISOLO, Juan.....	250n
<i>Gracia</i> (“Soldaditos” en <i>JM</i> ).....	186
GRANDES, Almudena.....	27, 27n, 28n, 29, 29n, 30, 30n, 32, 32n, 33n, 131n
GREGORY, John.....	329n
<i>Gretel</i> .....	331
GRIMM, Jacob.....	178n
GRIMM, Wilhelm.....	178n
GROUT, Donald Jay.....	276n, 278n, 279n
<i>Grushegnka</i> .....	83n
<i>Gudú</i> .....	251, 251n, 297, 343, 353n
<i>Guiderio</i> .....	149
<i>Guiem</i> .....	201n
GUIGUET, Jean.....	149n
<i>Guillemette (DSEO)</i> .....	82, 85, 92, 147, 218, 221, 223, 224, 231, 232, 232n, 233
<i>Guilles</i> (“La carta de Guilles” en <i>ETOHL</i> ).....	92, 93
<i>Gurov</i> .....	224n
<i>Gustav Aschenbach</i> .....	308, 312
GUTIÉRREZ CARBAJOS, Francisco.....	28n, 34n, 45n, 161n, 176n, 336n
<i>Györg</i> (“El monstruo de madera” en <i>JM</i> ).....	48

## H

<i>Haakon III (LFDN)</i> .....	69, 341, 354, 358
<i>Haakon IV (LFDN)</i> .....	167, 261, 339n, 341n, 343
<i>Haakon el Joven (LFDN)</i> .....	341, 343, 343n, 348, 349, 350, 352, 354, 356, 356n, 358, 362
HALLIGAN, Marion.....	174
<i>Halvor (SM)</i> .....	316
<i>Hamilton (mayor) (SM)</i> .....	317, 329, 330, 331
<i>Hamlet</i> .....	75, 130n, 146, 149, 215, 287, 290n, 331, 331n
<i>Hans Castorp</i> .....	317n
<i>Hansel</i> .....	331
HARE, Robert.....	207n
HARTMANN, Edward von.....	102
<i>Hedwig</i> .....	311
HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich.....	126
HEIDEGGER, Martin.....	122, 126, 126n, 137, 137n, 295, 295n
<i>Hel</i> .....	272n
HENSELER, Christine.....	27n, 61n
HERÁCLITO.....	137n
<i>Hercule Poirot</i> .....	123n
<i>Hércules</i> .....	222
HERNÁNDEZ, Silvestre Manuel.....	110n
HERNANDO, Violeta.....	37n
HERRERO CECILIA, Juan.....	122, 126, 126n, 160, 160n, 206, 206n, 227n, 270n, 284n
<i>Hibernia (Irlanda)<sup>1817</sup></i> .....	55, 75, 163, 195
HIERRO, José.....	48n, 131, 131n, 136n
HINTERHAUSER, Hans.....	85, 85n
HIRSCHBERGER, Johannes.....	110n
<i>Hjordis Silvencraft (DSEO)</i> .....	215, 218, 218n, 221, 221n
HOBBS, Thomas.....	152, 152n, 162n, 165, 338n, 395
<i>Hod (Hödr)</i> .....	272n
HOFMANNSTHAL, Hugo von.....	84n, 336n, 342
HOMERO.....	38, 308, 308n
HOPPIN, Richard Hallowell.....	276n
HORACIO.....	124n
HUERTAS, Begoña.....	28n
HUYSMANS, Joris-Karl.....	290n

## I

IBÁÑEZ, Andrés.....	37, 37n, 176, 176n
IBSEN, Henrik.....	72, 72n, 218
<i>Ifigenia</i> .....	337
IGLESIA DUARTE, José Ignacio de la.....	346n
IGLESIAS, Carmen.....	30

---

<sup>1817</sup> A partir de ahora *I*.

IGLESIAS, Eduardo.....	37n
<i>Ignacio</i> (“La escalera” en JM).....	268n
<i>Iliria Lombo</i> (DSEO).....	104
<i>Imogen</i> .....	149
<i>Inés Rodríguez Girón</i> (doña Inés) (LFDN).....	91, 118, 153, 172, 275, 341, 352, 358, 359, 359n, 360, 361
<i>Inga Varteig</i> (LFDN).....	69, 153, 341, 346, 353, 354, 354n, 362
IONESCO, Eugène.....	112n
<i>Ira</i> ( <i>Magdala Casthabule</i> ) (DSEO).....	234
<i>Iria Ianua</i> (NELN).....	294n, 303, 305, 313
<i>Irlanda</i> (Irlanda).....	44, 59, 75, 89, 90, 103, 116, 119, 127n, 145n, 150, 164, 170, 171, 191, 192, 192n, 195, 196, 197n, 198, 199, 200, 200n, 201, 201n, 202, 202n, 203, 204, 204n, 205, 205n, 206, 207, 207n, 208, 208n, 211, 212, 213, 302, 320, 322, 323, 356, 360n
<i>Isaac</i> .....	299, 316n
<i>Isabella Betancourt</i> (SM).....	44, 68, 68n, 77, 90, 127n, 204n, 315, 316, 316n, 317n, 318, 318n, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 326n, 330, 356, 360n
<i>Isabella Thorpe</i> .....	204n
ISER, Wolfgang.....	51, 51n
<i>Isolda</i> (“El monstuo de agua” en JM).....	55, 87, 149
<i>Iván Fedorovitch Karamazov</i> .....	152n, 220n, 288n
<i>Ivar Englisson</i> (LFDN).....	70, 116, 341, 346, 348, 350, 351n, 352, 356, 356n, 362
<i>Iverne Ortrude Castile Rashle</i> (DSEO).....	89, 104, 107, 119, 225, 226, 227, 235, 300, 305
IWASAKI CAUTI, Fernando.....	73n, 74, 74n
<i>Izan Vise</i> (DSEO).....	104, 219n, 236

## J

<i>Jack el destripador</i> .....	84n
<i>Jacob</i> .....	298, 299
<i>Jaime I el Batallador</i> (LFDN).....	90, 340n, 350
JAMES, Henry.....	39, 52, 53, 84, 197, 251, 311, 368
JAMESON, Frederic.....	165
JANÉS, Clara.....	28n, 30
<i>Jan Gudleik</i> (LFDN).....	341, 348, 352, 356
JANKELEVITCH, Vladimir.....	319n
<i>Jantes</i> ( <i>Aland la blanca</i> ).....	222, 307
JARZOMBKOWSKA, Dominik.....	191n
<i>Jasar Ralco</i> (NELN).....	304, 306
JAUSS, Hans Robert.....	51, 51n
JESÚS DE NAZARET (Cristo).....	275n, 284n, 320n
<i>Jezabel</i> .....	81
JIMÉNEZ, José Olivio.....	48n
JÖCKEL, Dieter.....	211n

<i>John Swordborn (MH)</i> .....	34
<i>Josben (DSEO)</i> .....	218, 223, 232, 233
<i>José (MH)</i> .....	244
JOSEPHS, Allen.....	140n
JOURDE, Pierre.....	227n, 270n
JOUVE, Vincent.....	50n, 51, 51n, 58, 58n, 78, 78n, 318n, 370n
<i>Juan Antonio</i> .....	201n
<i>Juan Brown (SM)</i> .....	329
JUDAS ISCARIOTE.....	275n
<i>Judith</i> (personaje bíblico).....	81
<i>Judith</i> (personaje de <i>Un mundo soñado</i> de G. McCleen).....	212
JUNG, Carl Gustav.....	181n, 227n, 320n, 336n

## K

KAMEI, Toshiya.....	215n
KANT, Immanuel.....	15n, 16, 16n, 103, 103n, 109, 114, 114n, 115, 115n, 116, 116n, 117, 117n, 118, 119, 119n, 121, 122, 122n, 123, 126, 152, 152n, 157, 158, 168, 195n, 211n, 223, 238, 253, 319, 322, 355, 371
<i>Karen (DIM)</i> .....	147, 286, 289n
KEARNEY, Richard.....	15n
<i>Kelsey Akleigh (DSEO)</i> .....	147, 218, 230, 313
KEPLER, Francis.....	227n
KIERKEGAARD, Sören.....	48, 48n, 76, 109, 114, 114n, 115, 115n, 118, 121, 121n, 122, 126, 126n, 127n, 128, 128n, 129, 130n, 132, 132n, 135, 135n, 136, 136n, 138, 141, 141n, 142, 142n, 143, 144n, 146, 146n, 151, 154, 155n, 197n, 198, 198n, 220, 220n, 247n, 257, 260, 265, 285, 285n, 286n, 288, 288n, 289n, 295n, 298, 299, 307, 312n, 314, 315n, 317n, 362, 366, 366n, 367, 369
KIETRYS, Kyra.....	70n
KIPLING, Rudyard.....	40, 316
KLIMT, Gustav.....	102n
<i>Knut Haakosson (LFDN)</i> .....	343n
KOESTLER, Arthur.....	164, 164n
<i>Kristin (LFDN)</i> .....	341
KUNDERA, Milan.....	138n
KUNZ, Marco.....	65n, 288n

## L

LACAN, Jacques.....	123, 123n, 154n
---------------------	-----------------

<i>Lady Macbeth</i> .....	26, 316
<i>Laertes</i> .....	149
LAFORET, Carmen.....	192, 193n
LAKHDARI, Sadi.....	193n
LALICH, Janja.....	258n, 259n, 260n, 261n, 262n
LAMB, Charles.....	40
LANDERO, Luis.....	70
LANG, Andrew.....	316n
<i>Lautaro Pozbipieta (NELN)</i> .....	43,67, 105, 148, 149, 150, 294n, 298, 300, 301, 303, 303n, 305, 307, 309, 309n, 310, 311, 312, 313, 313n, 314
<i>Lavinia Lothlorien (DSEO)</i> .....	116, 221, 225, 228, 230n, 233, 234, 235
LE DŒUFF, Michèle.....	25, 26n
LE GOFF, Jaques.....	248, 248n
LEIBNIZ, Gottfried.....	111n, 122, 140, 224, 225n, 371, 371n
<i>Leonardo</i> .....	250n
LEÓN, Fray Luis de.....	58, 59
<i>Leonor (MH)</i> .....	249, 255
LEONOR DE PLANTAGENET.....	346
<i>Lestat</i> .....	267
<i>Leverkhün</i> .....	179n, 276n, 280n, 281n, 308n
LÉVI-STRAUSS, Claude.....	345n
LÉVY-BRUHL, Lucien.....	177n
<i>Lilian (DIM)</i> .....	286
<i>Lilith</i> .....	81
LINARES, Félix.....	54n
LINARES, Montserrat.....	70, 70n, 103, 103n, 192n, 283, 284n, 285n, 320, 320n
<i>Linda (LUBDVEB)</i> .....	187n
<i>Linda</i> (personaje de <i>Maldad bajo el sol</i> de A. Christie).....	229
<i>Linda Hamilton (SM)</i> .....	167, 171, 328, 330, 334
<i>Lindroth Marbe (DSEO)</i> .....	215n, 224, 233
LIPOVETSKY, Gilles.....	161n
LLACER PLÁ, Francisco.....	19n, 216n
<i>Llandudno Lombo (DSEO)</i> .....	104, 105, 107, 224
<i>Loeffler (DSEO)</i> .....	43, 308, 308n, 309
<i>Loki (DIM)</i> .....	272n, 281, 296n, 310
<i>Lorde (DSEO)</i> .....	232
LORENZ, Konrad.....	162n
<i>Lorenz</i> .....	277n
LORIGA, Ray.....	70
LORING GARCÍA, María Isabel.....	346n
LOVECRAFT, Howard Phillips.....	76, 76n
LOVEJOY, Arthur Oncken.....	110n
LOZANO MIJARES, María del Pilar.....	37n, 75n, 282n
LUCHENI, Luigi.....	317n
<i>Lucía Berriel (SM)</i> .....	48, 90, 140, 150, 321, 321n, 323, 324, 326, 330
<i>Lucifer</i> .....	158
<i>Ludemil Silvencraft (DSEO)</i> .....	43, 147, 218, 221, 223



LUDWIG II.....	314
<i>Luis IX de Francia (LFDN)</i> .....	340n, 356
<i>Luzbel</i> .....	158

## M

MACHADO, José.....	37n
<i>Madame</i> .....	202, 202n
<i>Madame Carlo</i> .....	201n
<i>Madame Curie (SM)</i> .....	331
<i>Mademoiselle (Marie) (SM)</i> .....	320, 331, 334
MAESTRE, Pedro.....	37n
<i>Magni</i> .....	272n
<i>Magnus VI el Legislador</i> .....	341, 354
MAGNUSSON, Inge.....	341n
MAGRINYÁ, Luis.....	37n
MAHLER, Gustav.....	308, 308n, 372
<i>Malfi (duquesa de)</i> .....	26
MANN, Thomas.....	49n, 126n, 142, 142n, 158n, 169n, 180n, 224n, 277n, 280n, 281n, 308, 308n, 312n, 313n, 314n, 315n, 317n
<i>Manuel</i> .....	201n
<i>Manzanito (MH)</i> .....	245
MAÑAS, José Ángel.....	37n, 70
MARCO AURELIO.....	21n, 48, 48n, 67, 68, 68n, 126, 126n, 175, 315n, 338n, 339, 340n, 365n
MARCOS.....	84n
<i>Margrat Eriksdotter (LFDN)</i> .....	341, 354
<i>Margrat Skulesdatter (LFDN)</i> .....	339n, 355
<i>María</i> (“Loco con cuchillo” en <i>JM</i> ).....	226, 227, 227n, 336n
<i>María Fernanda (LFDN)</i> .....	351
<i>María Magdalena</i> .....	177
MARÍAS, Javier.....	243n
<i>Mariquilla (LFDN)</i> .....	358
MARSÉ, Juan.....	193n
<i>Martín</i> (“Soldaditos” en <i>JM</i> ).....	186
MARTÍN ESTALAYO, Cándido.....	258n
MARTÍN GAITE, Carmen.....	27, 27n, 28n, 34, 34n, 58, 58n, 59n, 101, 101n, 104n, 174, 181, 192n, 203, 203n, 250n, 265n, 269n, 371n
MARTÍN GARZO, Agustín.....	70
MARTÍN GIL, Marta.....	25n, 33n, 34n
MARTÍN LÓPEZ, Rebeca.....	226n
MARTÍN RODRIGO, Inés.....	112n
MATEO.....	84n
MATEO DíEZ, Luis.....	70, 218
<i>Matia</i> .....	192, 201, 201n, 211, 335
MATUTE, Ana María.....	28n, 30, 31, 31n, 32n, 36, 39, 60, 61, 70, 181,

	192, 201n, 202n, 251n, 255n, 297, 319n, 338n, 368
<i>Mauricio</i> .....	250n
<i>Mayo</i> (“Nuestra familia” en <i>JM</i> ).....	321n
MAYORAL, Marina.....	28n
McCLEEN, Grace.....	212
<i>Medea</i> .....	179n, 359
<i>Melchor Arana (MH)</i> .....	253
MELLIER, Denis.....	227n
MERINO, José María.....	70
MERLEAU-PONTY, Maurice.....	16n, 19n, 20n
<i>Mesore (DSEO)</i> .....	104, 105, 149, 224
<i>Meursault</i> .....	197
MEYER, Stephanie.....	267n
<i>Midgardsormr</i> .....	272n
<i>Miguel (MH)</i> .....	66, 77, 117, 242, 244, 245, 248, 249, 250, 255
MIGUEL, Marina de.....	116n
<i>Mikel Henry Goienuri (DIM)</i> .....	43, 66n, 134, 136, 147, 147n, 179, 265, 266, 266n, 267, 267n, 268, 270, 271, 272n, 274, 275, 275n, 277n, 279, 280, 282, 283, 284, 284n, 285n, 286, 287, 287n, 290, 290n, 309, 313
<i>Milena</i> (“Anja” en <i>JM</i> ).....	118
MILLAIS, John Everett.....	289n
MILLS, Jeannie.....	261n
<i>Miranda (DSEO y “Herencia” en ETOHL)</i> .....	93, 221
<i>Miusof</i> .....	152n
<i>Modi</i> .....	272n
MODJESKA, Drusilla.....	174
MOE, Jørgen.....	316n
<i>Moira Cannon (DSEO)</i> .....	85, 147, 187n, 218, 219n, 238
MOLINA, Cristina.....	60, 60n
MOLINS, Patricia.....	81n
<i>Monlora (DSEO)</i> .....	233
MONTAIGNE, Michel Eyquem de.....	118, 118n, 119, 124n, 154
MONTERO, Rosa.....	28n
MONTEVERDI, Claudio.....	278, 281n, 290n
MORENO, Sebastián.....	70n
MORRIS, William.....	338n
<i>Morten (NELN)</i> .....	309, 310n
MOSZCZYNSKA-DÜRST, Katarzyna.....	191n
<i>Muda, la (Josefa) (LFDN)</i> .....	153, 172, 356, 358
MÜLLER-ISBERNER, Rüdiger.....	211n
MUÑOZ MOLINA, Antonio.....	70
<i>Muriel Ficte (DSEO)</i> .....	82, 231, 233

## N

<i>Natalia (I)</i> .....	44, 55, 59, 63, 68, 75, 77, 78, 89, 92, 93, 100, 103, 116, 117, 127n, 132, 134, 140, 145n, 146, 150, 164, 170, 171, 191, 191n, 192, 192n, 193, 193n, 194, 195, 195n, 196, 196n, 197, 197n, 198, 198n, 199, 200, 200n, 201, 201n, 202, 202n, 203, 204, 204n, 205, 205n, 206, 207, 207n, 208, 209, 209n, 210, 211, 212, 213, 243, 243n, 257, 282, 282n, 286, 287, 290, 306, 320, 323, 325, 360n, 363
NAVAJAS, Gonzalo.....	268n, 286n
NAVALES, Ana María.....	28n
<i>Nena (la) (I)</i> .....	191, 197, 202
NERÓN.....	290n, 342
NERVAL, Gérard de.....	297
NIETZSCHE, Friedrich.....	20, 20n, 124, 131, 131n, 138, 141, 141n, 188, 188n, 269n, 308, 308n, 309n, 314n, 371n, 372n
<i>Nora</i> .....	336
<i>Nordri Sauso (DSEO)</i> .....	92, 147, 215n, 218, 221, 224, 233, 234
NORMAN, Friedman.....	52
<i>Northrop (NELN)</i> .....	306
<i>Numaios (DSEO)</i> .....	117, 223
NUÑEZ-BARGUEÑO, Natalia.....	193, 193n, 196n
NUSSBAUM, Marta.....	371n

## O

<i>Oban Bethnan (DSEO)</i> .....	224
OCTAVIA.....	290n
<i>Odin (DIM, LFDN)</i> .....	271n, 271n, 274, 275, 311, 313, 354n
<i>Ofelia</i> .....	86, 149, 150, 289, 289n, 290n, 298, 306, 311, 316n
<i>Olaf Haakonsson (LFDN)</i> .....	356, 356n, 362
<i>Oleander (NELN)</i> .....	86, 87, 149, 297, 310
<i>Olga</i> (“La escalera” en <i>JM</i> ).....	84, 167, 268n
OLIVARES LOS BARRIOS, Yolanda.....	112n
ONETTI, Juan Carlos.....	218
<i>Oona</i> (“Juegos míos” en <i>JM</i> ).....	226
<i>Oradea Tyorswsian (NELN)</i> .....	305, 305n, 306, 309n, 310, 312, 313
<i>Ordalia Helor (DSEO)</i> .....	90, 104, 107, 157, 228, 228, 236
OREJUDO, Antonio.....	37, 37n
ORTEGA Y GASSET, José.....	57, 57n, 77, 106, 106n, 295n
ORTIZ, Lourdes.....	28n
ORTUONDO, Ana Elejabeitia.....	20n
OSBORNE, Dorothy.....	238n
OSORIO, Olga.....	132n, 302n
OTAEGI, Juan.....	20n

Otto Fade Odeimberg (DSEO)..... 89, 90, 219n, 225, 226, 232, 235, 236

## P

<i>Pablo (DIM)</i> .....	267
PAGE, Raymond Ian.....	271n, 272n
PALISCA, Claude Victor.....	276n, 278n, 279n
PALOL, Miquel.....	297
<i>Pandora</i> (“El monstruo de tierra” en <i>JM</i> ).....	55
PANERO, Leopoldo María.....	173, 180, 211, 211n
PANIAGUA, Antonio.....	67n, 297n
PARDO SALGADO, Carmen.....	276n, 281n
PAREJA, Ramos de.....	278
PASCAL, Blaise.....	126n, 127n, 129, 129n, 241n, 250n
PASSERON, Jean Claude.....	166n
<i>Pater Merade (NELN)</i> .....	294n
<i>Patria (MH)</i> .....	245, 249, 255
<i>Paula</i> (“Viaje de regreso” en <i>ETOHL</i> ).....	145n
<i>Paul Poiret (SM)</i> .....	329
PAVEL, Thomas.....	57, 57n
PAVESE, Cesare.....	38
PÉLADAN, Joséphin.....	85
“ <i>Pelé</i> ”.....	311
PENDERECKI, Krzysztof.....	271n
PÉREZ ESTÉVEZ, Antonio.....	96n, 111n, 154n, 155n, 166n
<i>Perla Durach (NELN)</i> .....	304, 305
<i>Perlita (NELN)</i> .....	294
PERRAULT, Charles.....	175n, 186n
PESSOA, Fernando.....	127n
PETRONIO.....	141
PÍA LARA, María.....	16n, 371n, 372n
“ <i>Picaos</i> ”.....	301, 301n, 302
PIERCE, Franklin.....	294n
PIETRAK, Mariola.....	110n
PIPINO EL BREVE.....	276n
PLATÓN.....	20n, 27n, 40, 40n, 52, 52n, 110, 110n, 119, 121, 125, 125n, 131, 135, 137n, 228n, 268, 309n, 312n, 367, 371
<i>Plutón</i> .....	72
POE, Edgar Allan.....	85
<i>Polonio</i> .....	149
POMBO, Álvaro.....	149, 224, 233, 311, 330n
PONTICO, Evagrio.....	127n
POPEA.....	290n, 342
PORÉE, Jérôme.....	110n, 169, 169n, 170n, 369n
POZA DIÉGUEZ, Mónica.....	45n, 204, 204n
POZO, Raúl del.....	17, 18n
POZUELO YVANCOS, José María.....	37n, 58n, 282n

PRADA, Juan Manuel de.....	37n, 38, 65, 65n
PRECIADO, Nativel.....	30
PROPP, Vladimir.....	174n, 176, 176n, 177, 177n, 178n, 182, 183, 186, 187, 187n, 293n, 296, 368
<i>Proserpina</i> .....	72
PROUST, Marcel.....	50n, 55n
PUÉRTOLAS, Soledad.....	28n, 30
PUJOL, Carlos.....	130n
PULEO, Alicia.....	102n, 103n, 165, 165n

## Q

<i>Quentin</i> .....	314
QUESADA MARTÍN, Julio.....	122, 122n, 124n, 125, 125n, 137n, 141n, 168n, 220n
<i>Quijote</i> (don).....	138, 138n, 220n, 372n

## R

RACINE, Jean.....	139
RACZYMOW, Enri.....	29n
<i>Ragnelle Vise</i> (DSEO).....	218, 224, 234, 235
RAMEAU, Jean Philippe.....	279n
RAMÓN, Andrés.....	148n
RAMOND, Michèle.....	102n
RANK, Otto.....	227n
RASCH, Wolfdietrich.....	85
<i>Reason Sverker</i> (NELN).....	67, 100, 119, 206, 294n, 296, 296n, 309, 309n, 310, 310n
REDONDO GOICOECHEA, Alicia.....	28n, 39, 39n, 59, 59n, 269n
<i>Reganne</i> (“El monstruo de metal” en <i>JM</i> ).....	87
REGÁS, Rosa.....	28n, 44
REINA, Casiodoro de.....	299
REINHARDT, Heinrich.....	81n
<i>Ricardo Jordán</i> .....	170n, 295
RICHTER, Jean-Paul.....	227
<i>Riclitza</i> (LFDN).....	344n
RICŒUR, Paul.....	110, 111, 111n, 143n, 169, 169n, 170n, 262, 369n
RIERA, Carme.....	30, 157n
RILKE, Rainer María.....	38, 73, 73n, 146, 149, 241n, 307
RIMBAUD, Arthur.....	289n
RÍO, Isabel del.....	54n
<i>Riquilda Birgersdotter</i> (LFDN).....	349, 351n, 356
RIVERA DE LA CRUZ, Marta.....	38
<i>Roberto</i> (I).....	196, 200, 200n, 203

<i>Robin Ianua (NELN y “El monstruo de madera en JM)</i> .....	42, 47, 48, 56, 67, 105, 134, 136, 148, 294n, 303, 304, 305, 307, 310n, 311, 312, 313, 314, 314n, 354n
<i>Robin i'the Hood (LFDN)</i> .....	340n
<i>Rodia</i> .....	172
<i>Rodolfo de Habsburgo (SM)</i> .....	317n
<i>Rodrigo (MH)</i> .....	105, 133, 135, 245, 245n, 250, 256n, 274, 274n, 286
RODRIGUEZ, Béatrice.....	102n, 241n, 242n, 243n, 247, 247n, 248, 248n
RODRÍGUEZ DÍEZ, José.....	260, 260n, 261, 261n
RODRÍGUEZ FISHER, Ana.....	36n
RODRÍGUEZ MARCOS, Javier.....	211n
RODRÍGUEZ NAVARRO, María Victoria.....	289n
RODRÍGUEZ, Samuel.....	18n, 54n, 81n, 84n, 102n, 110n, 140n, 173n, 191n, 219n, 226, 227n, 308n, 309n, 321n, 337n, 372n
<i>Roe (tío) (LFDN)</i> .....	353
<i>Roja-flor</i> .....	182
ROMERA CASTILLO, José.....	28n, 34n, 45n, 161n, 176n, 336n
ROMERO PESCADOR, Félix.....	37n
ROMMERU, Claude.....	113n, 123n, 160n
<i>Ronde Mismane (DSEO)</i> .....	118, 147, 218, 223, 238
<i>Rosa Kodama (MH)</i> .....	127n, 244, 252, 253, 253n
<i>Rosalinda</i> .....	26
ROSSÉ, Clément.....	227n
ROSSETTI, Ana.....	28n
ROSSETTI, Dante Gabriel.....	72
ROUSSEAU, Jean-Jacques.....	103, 111, 111n, 114, 169, 211, 262, 320, 322n, 332n
<i>Royd (“Ceud mile failte” en ETOHL)</i> .....	93
<i>Rudiger Mercian (NELN)</i> .....	95, 294, 305
RUIZ DE LA CIERVA, María del Carmen.....	45n
RULFO, Juan.....	61, 216n, 218, 221n, 222n

## S

SADE, (Marqués de) Donatien Alphonse François de.....	102
SAFRANSKI, Rüdiger.....	121, 121n, 123n
SAINTINE, Joseph-Xavier Boniface.....	209n
SALABERT, Juana.....	37, 37n
SALAS, Margarita.....	30
SALIERI, Antonio.....	309n
<i>Salomé</i> .....	80n, 81, 81n, 84, 84n, 106, 106n
<i>Samael (DSEO)</i> .....	85, 87, 221, 224, 320
<i>Sammael</i> .....	224n, 276n
SAN AGUSTÍN.....	111, 111n, 121, 121n, 277n

SÁNCHEZ-ANDRADE, Cristina.....	339, 339n
SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael.....	112n, 333
SÁNCHEZ-OSTIZ, Miguel.....	70
<i>Sancho</i> .....	138, 138n
<i>Sandra</i> (“A subasta” en <i>JM</i> ).....	106
SANDYS, Anthony Frederick Augustus.....	73
SAN FRANCISCO.....	363
SAN GABRIEL.....	274, 301, 310
SAN JORGE.....	272, 272n, 273, 274, 281
SAN JUAN EL BAUTISTA.....	84n
SAN MIGUEL.....	274, 284n
<i>San Olav</i> ( <i>LFDN</i> ).....	339n, 347
SAN PABLO.....	228n
SANZ, Marta.....	38
SANZ VILLANUEVA, Santos.....	36n
SARTRE, Jean-Paul.....	76, 139
SAURA, Carlos.....	81n
SCHELLING, Fiedrich Wilhelm Joseph.....	109, 114, 114n, 115, 115n, 120, 120n, 121, 122, 128, 128n, 129n, 147, 148n, 151, 299, 299n, 371, 371n
SCHNITZLER, Arthur.....	80n
<i>Schön</i> ( <i>doctor</i> ).....	84n
SCHOPENHAUER, Arthur.....	18, 18n, 42n, 102, 103, 103n, 113, 113n, 126, 126n, 137n, 139, 139n, 143, 143n, 144n, 151, 152n, 155, 155n, 168, 213n, 286n, 308, 328n, 363n, 366, 367, 371, 372n
SCHUMANN, Robert.....	308
<i>Scott Hawkins</i> ( <i>SM</i> ).....	68, 171, 315, 316, 316n, 317, 317n, 318, 321,
SEATHL, Noah.....	324, 325, 329, 330
<i>Séfora</i> ( <i>NELN</i> ).....	95, 305
<i>Segismund</i> .....	130
SEÑABRE, Ricardo.....	37n
SÉNECA, Lucio Anneo.....	125, 144n, 148, 290n, 320
SENÍS FERNÁNDEZ, Juan.....	37n, 40, 40n, 41n, 47n, 56n, 205, 206n, 215, 215n, 216n, 230, 230n, 241n, 293n
<i>Señora Ramsay</i> .....	336n
<i>Sera Meste</i> ( <i>DSEO</i> ).....	117, 223
<i>Settembrini</i> .....	126n, 277n, 280
SHAKESPEARE, William.....	38, 40, 130n, 139, 146n, 149, 149n, 203n, 215, 270n, 277n, 290n, 371
SHATTUCK, Roger.....	197n
SHOWALTER, Elaine.....	34n
<i>Sibila Castabule</i> ( <i>NELN</i> ).....	47, 59, 67, 141n, 167, 294, 298, 305, 307
<i>Sibila Cumea</i> .....	141n, 305
SIERRA DEL MOLINO, Rosa María.....	271, 272
<i>Sigfrido</i> .....	314
<i>Sigurd Haakonsson</i> ( <i>LFDN</i> ).....	42, 69, 135, 218n, 274n, 313, 341, 354, 356, 356n
SILVA, Lorenzo.....	37n
SILVESTRE, Horacio.....	110n, 124n

<i>Silvia</i> (hermana de Mikel) ( <i>DIM</i> ).....	286
<i>Silvia Kodama</i> ( <i>MH</i> ).....	105, 127n, 158n, 244, 251, 252, 253, 286
<i>Sirenita</i> .....	179, 184, 276, 280, 280n, 283n
<i>Sísifo</i> ( <i>SM</i> ).....	335
SKAKKE, Erling.....	341n
<i>Skule Bardsson</i> ( <i>LFDN</i> ).....	345
<i>Smerdiakov</i> .....	170n
<i>Snorri Sturlusson</i> ( <i>LFDN</i> ).....	343n
<i>Sobna</i> ( <i>DSEO</i> ).....	117, 221, 223
SÓCRATES.....	125
<i>Sofía Chotek</i> .....	317n
SÓFOCLES.....	84n, 130, 130n, 250, 336n
<i>Solange</i> .....	202
SOLANO, Francisco.....	37n
<i>Soldadito de plomo</i> .....	186
SOLIÑO, María Elena.....	181n
<i>Sorella Swam</i> ( <i>DSEO</i> ).....	215n, 223, 224
<i>Sorel Swam</i> ( <i>DSEO</i> ).....	117, 215n, 218, 223, 232
<i>Sorgenfri Cerno</i> ( <i>DSEO</i> ).....	219n, 234
SORIANO, Elena.....	102n, 158, 159n, 343n, 351n, 352, 352n
STEINER, Georges.....	139, 139n
<i>Stephen</i> ( <i>DIM</i> ).....	274, 274n, 275n, 284n
<i>Stephen Lane</i> .....	123n
STERNE, Laurence.....	40
STOLTENBERG, Jens.....	316n
STRAUSS, Richard.....	81n, 84n, 308n, 309n, 372, 372n
STRAVINSKY, Igor.....	271n, 301
<i>Sturli Thordasson</i> ( <i>LFDN</i> ).....	339n, 340n, 343n, 348
<i>Susan</i> .....	201
SVENDSEN, Lars.....	127n, 140, 140n, 287n, 320n
<i>Sverre I</i> ( <i>LFDN</i> ).....	69, 341n, 353, 354, 362

## T

TÁCITO.....	290n
<i>Tadzio</i> .....	309, 311
TALENS, Manuel.....	70
<i>Taronjí</i> .....	294
<i>Tata (la)</i> ( <i>MH</i> ).....	66, 77, 105n, 243, 243n, 246, 254
<i>Tausthorn Preset</i> ( <i>DSEO</i> ).....	218, 219n
TENNYSON, Alfred.....	310n
TERESA DE JESÚS.....	142, 151, 154, 351n
TERPANDRO.....	308, 308n
<i>Teseo</i> ( <i>DSEO</i> ).....	72, 231, 232
THALER SINGER, Margaret.....	258, 258n, 259n, 260n, 261n, 262n
THÉBERGE, Pierre.....	81n
<i>Theodor Severin Kittelsen</i> ( <i>SM</i> ).....	316, 316n
THOMALLA, Ariane.....	85



<i>Thomas Miller (SM)</i> .....	98, 135, 167, 171, 315, 316, 316n, 317n, 318, 320, 321, 324, 325, 326, 329, 330, 334
<i>Thonolan Mercian (NELN)</i> .....	67, 134, 306
TIERNO GALVÁN, Enrique.....	152, 152n
<i>Tiresias</i> .....	298
TIZÓN, Eloy.....	37, 37n, 131
<i>Toby (MH)</i> .....	245
TODOROV, Tzvetan.....	21n, 175n, 197, 197n, 210n, 297n, 369n
TOLKIEN, John Ronald Reuel.....	316
<i>Tomás Carreño</i> .....	54n
TORTONESE, Paolo.....	227n, 270n
<i>Trevanion</i> (“Nuestra familia” en <i>JM</i> ).....	48, 321n
<i>Tristán</i> .....	149, 361
TUBERT, Silvia.....	26n, 60n, 94, 94n, 95n, 96n
<i>Turandot</i> .....	241
TUSQUETS, Esther.....	28n, 181
<i>Tyr</i> .....	311

## U

UCCELLO, Paolo.....	20n, 73, 272, 272n, 273, 273n, 274n, 275
<i>Ulises</i> .....	130
<i>Ultrice Himbere (NELN)</i> .....	75, 150, 298, 306, 307
UNAMUNO, Miguel de.....	27, 27n, 72n, 114, 114n, 123n, 137, 137n, 138, 138n, 139, 139n, 142, 142n, 144n, 153n, 213n, 220n, 222, 222n, 269n, 275, 286n, 295, 367, 368n
URDICIAN, Stéphanie.....	241n, 250n
URIOSTE, Carmen.....	29n, 35, 35n, 241n

## V

<i>Vali</i> .....	272n
VALLS GUZMÁN, Fernando.....	226n
VARGAS LLOSA, Mario.....	54n, 368
<i>Vasia Luvde (DSEO)</i> .....	82, 216, 222, 231, 232, 233
VATTIMO, Gianni.....	269n
VEGA, Lope de.....	274
VENET, Gisèle.....	60n, 278n
VERDI, Giuseppe.....	271n
<i>Verónica</i> (“El monstruo de aire” en <i>JM</i> ).....	93
<i>Victoria (MH)</i> .....	254
VICTORIA, Tomás Luis de.....	271n
<i>Vidal Aryam (DSEO)</i> .....	132, 217, 219n, 225n, 227, 228, 229
<i>Vidarr</i> .....	272n
VIGNE, Marie-Paule.....	149n

VIGNOLES, Patrick.....	124n, 228n, 238, 238n, 319, 319n, 322n
VILA, Juan.....	248n
VILLARINO MARTÍNEZ, Beatriz.....	46, 46n, 70, 71, 71n, 79, 79n, 85, 145, 145n, 150
<i>Villiers Domenart (DSEO)</i> .....	46, 46n, 70, 71, 71n, 79, 79n, 105, 117, 218, 221, 223, 224n, 230, 234, 238
<i>Vincavec (DSEO, NELN y LUBDVEB)</i> .....	47, 56, 67, 187n, 294, 294n, 298, 306
<i>Violante de Aragón (LFDN)</i> .....	70, 87, 90, 91, 116, 119, 311n, 340n, 343, 347, 348, 351, 354, 356, 360
VIRGILIO.....	38
VIVALDI, Antonio.....	301
VON NETTESHEIM, Agrippa.....	154, 154n
VORAGINE, Jacques de.....	272n

## W

WAGNER, Richard.....	271n, 309n
WARHOL, Andy.....	130n
WEDEKIND, Franck.....	84n
WEININGER, Otto.....	40, 40n, 103, 103n
WILCOX, Helen.....	27n
WILDE, Oscar.....	84n
WILES, David.....	60, 60n
WOLLSTONECRAFT, Mary.....	328n, 229n, 332n, 333n, 336n, 350n
WOOLF, Virginia.....	15n, 26, 26n, 32, 32n, 38, 39, 40n, 71n, 110n, 148, 149, 149n, 156, 156n, 202n, 203n, 216n, 221n, 226, 226n, 238n, 285n, 310n, 329, 351n, 365n, 367n
<i>Worsen Castile (DSEO)</i> .....	86, 103, 133, 215n, 223, 224, 233, 235, 268

## Y

<i>Ydgard Aly (DSEO)</i> .....	223
YEATS, William Butler.....	139

## Z

ZAMACOIS, Joaquín.....	19n, 216n
ZAMBRANO, María.....	366n
<i>Zandria Unclea Vise d'Aubert (DSEO)</i> .....	133, 134, 216n, 230, 234, 235
<i>Zossima</i> .....	139n

## Univers féminin et mal dans l'œuvre d'Espido Freire

### Résumé :

Espido Freire nous plonge dans un univers littéraire catalyseur du mal considéré comme une substance universelle possédant sa propre entité, construit à travers l'altérité et la violence symbolique qui peut conduire à la rébellion des personnages féminins –les éternels protagonistes de son œuvre–, participant eux aussi au mal, parfois au-delà du symbolique. Mais le mal est un concept profondément vaste et polysémique chez un sujet marquée par l'angoisse, la “maladie mortelle” kierkegaardienne. La violence peut être l'une de ses conséquences immédiates. Pourtant, souvent nous considérons aussi bien le mal que la violence d'après leur apparence externe et d'après l'altérité. Le mal sont les *autres*, la violence est ostensible. Par contre, l'œuvre d'Espido Freire renvoie au mal caché chez tous et toutes, où habite une violence subtile exercée fréquemment à travers des voix symboliques, invisibles pour les personnages, notamment les féminins.

La violence (symbolique ou non) chez Espido Freire se construit à travers la suggestion du mal et l'universelle “intention” (*Gesinnung*) kantienne du sujet angoissé de faire le mal. Il faut donc déployer les concepts de mal, d'angoisse, de mort –liée au principe de contingence angoissante– et de violence par rapport au réseau complexe des personnages féminins –opresseurs et opprimés– qui font partie de l'œuvre d'Espido Freire, notamment dans les sept romans que nous analysons ainsi que dans ses contes. Au-delà du profond débat philosophique autour de cette éternelle (non) substance représentée par le mal, nous avons recours à des outils psychiatriques, psychanalytiques, sociologiques, narratologiques et picturaux permettant d'élucider le phénomène de la projection du mal et de la violence ainsi que la musique, qui participe au dialogue interdiscursif avec le texte littéraire à l'aide des formes, des *leitmotive* et des textures qui offrent un dialogisme bakhtien de “polyphonie textuelle”.

## Feminine universe and evil in Espido Freire's work

### Abstract:

Espido Freire offers us a literary universe which is a catalyst of the evil understood as a universal substance with proper entity, and which is built through alterity and symbolic violence what can lead to the rebellion of the female characters who are also part of evil –on occasions more than symbolically. However, the evil is a deeply wide and polysemous concept in a subject marked by anguish, the Kierkegaardian “sickness unto death”. Violence can be one of its immediate consequences. However, we often consider evil as much as the violence from their external appearance and from the alterity. The evil are *the others*, the violence is ostensible. On the other hand, the work of Espido Freire refers to the hidden evil in everyone where a subtle violence lies often exercised through oppressive, symbolic ways which are invisible even for the own –especially feminine– characters.

The (symbolic or not symbolic) violence by Espido Freire is established through the suggestion of evil and the Kantian universal “intention” (*Gesinnung*) of the subject distressed because of doing wrong. It is thus necessary to develop the concepts of evil, anguish, death –linked to the principle of anguishing contingency– and violence in the complex network of –oppressive and oppressed– female characters that the narrative of Espido Freire consists of, especially in the seven novels analyzed by us, as well her tales. In addition to the extensive debate in philosophy about this eternal (no) substance that represents evil, we use psychiatric, psychoanalytic, sociological, narratological and pictorial tools that illuminate the phenomenon of projecting evil and violence as well as music that participates in the interdiscursive dialogue with the literary text through the forms, leitmotifs and textures that offer a Bakhtinian dialogism of “textual polyphony”.

## UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE/ UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

École Doctorale IV (ED0020) Cultures, littérature et Sociétés, 28 rue Serpente, 75006 Paris (FRANCE). Études Romanes Espagnoles, Littérature du XXIème siècle.