

01013  
61



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**EL RECOGIMIENTO DE LA TRADICIÓN  
ROMÁNTICA: TRES NOVELAS DE LAURA ESPIDO  
FREIRE**

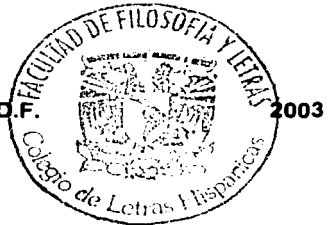
**TESIS**  
**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:**  
**LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS**  
**HISPÁNICAS**

**PRESENTA:**  
**INGRID SOLANA** *Vesquez*

**ASESOR DE TESIS:**  
**JOSÉ MARÍA VILLARIÁS ZUGAZAGOITIA**



**FILOSOFIA  
Y LETRAS  
UNAM**



**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

**A**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## ÍNDICE:

AGRADECIMIENTOS.....	1
1. INTRODUCCIÓN.....	2
1.1 Contexto socio cultural de la literatura del siglo XXI.....	10
1.2 Metodología de investigación.....	13
1.3 Biografía de Laura Espido Freire.....	15
1.4 Análisis argumental de las novelas tratadas( <i>IRLANDA, MELOCOTONES HELADOS Y DIABULUS IN MUSICA</i> ).....	18
2. EL RECOGIMIENTO DE UNA TRADICIÓN: EL ROMANTICISMO.....	27
2.1 Angustia por la carencia de fundamento.....	30
2.2 El sueño como una segunda vida.....	43
2.3 Mitos: el eterno retorno y el Uno primordial.....	54
2.4 Descensos: los infiernos y el reino de la noche.....	67
2.5 El doble y la alteridad.....	74
2.6 "Soy tú, soy yo": los espejos.....	84
3. TEORÍA DEL ORDEN.....	93
3.1 Las leyes del mundo ficcional.....	96
3.2 Caos y muerte.....	104
3.3 Dicotomías y contrarios.....	112
3.4 El orden de la locura.....	119
3.5 Supuestas armonías.....	126
4. UN ORDEN.....	132

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

13

4.1 Rupturas: nueva música.....	134
4.2 Génesis.....	138
5. CONCLUSIONES.....	140
6. BIBLIOGRAFÍA GENERAL.....	146

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

### **Agradecimientos:**

Agradezco a José María Villarías Zugazagoitia por su dedicación, empeño y apoyo para que este trabajo se realizara a tiempo y de la mejor manera en la que pude hacerlo. Asimismo, agradezco a Paciencia Ontañón por su constante apoyo en toda la carrera y en la realización de esta tesis. Gracias a mi adorada Graciela Cándano por su amistad y continuo apoyo en todas las cosas que he emprendido en la Universidad. Agradezco también a José Antonio Muciño y a Axayácatl Campos García Rojas por tener la paciencia de leer esta tesis y de participar en ella.

Gracias a Gabriel Nagore y a Jimena de Santiago por su paciencia en todos estos años. Gracias también a Pablo Domínguez por la fuerza a distancia y a mi familia por sus apoyos y motivaciones.

# 1. INTRODUCCIÓN

George Steiner en *Lenguaje y silencio* encuentra en la crítica literaria tres aspectos fundamentales; el primero debe mostrarnos qué leer y cómo, el segundo se refiere al establecimiento de vínculos entre la "comunicación técnica" y la literatura y, con respecto al tercero, dice:

La tercera función de la crítica es la más importante. Se refiere al juicio de la literatura contemporánea. Hay una distinción entre contemporáneo e inmediato. Lo inmediato acosa al comentarista. Pero es evidente que el crítico tiene una responsabilidad especial ante el arte de su propia época. Debe preguntarse no sólo si tal arte constituye un adelanto o un refinamiento técnicos, si añade un giro estilístico o si juega astutamente con la sensibilidad del momento, sino también por lo que contribuye o lo que sustrae a las manguadas reservas de la inteligencia moral.<sup>1</sup>

No hay que olvidar que Steiner pensaba en las consecuencias bárbaras del nazismo y creía que ningún poeta y ningún escritor, podía retratar en la obra de arte el sufrimiento de los campos de concentración, y más aún, condenaba el ensalzamiento de este tipo de regímenes políticos. De esta manera, Steiner aboga por un silencio significativo que vale más que el desperdicio de la lengua, que la convierte en "moneda verbal", concluyendo que: "Vivimos en una cultura que es, de manera creciente, una gruta eólica del chismorreo [...]."<sup>2</sup>

Sin tomar en cuenta, dentro de la crítica literaria, esas "reservas de la inteligencia moral", cabe advertir la importancia que tuvo para el pensador, la literatura contemporánea a él, en tanto reflejo de ciertas circunstancias político- sociales y como medio de expresar una estética novedosa, que encierra una tradición. Dentro de esta crítica, hay una cercanía a lo inmediato que hace al comentarista, pero que también, va

---

<sup>1</sup> George Steiner. *Lenguaje y silencio*. p. 25

<sup>2</sup> *Ibidem*. pp. 72-771

generando un aparato crítico que se construye día a día; hecho en parte, de esas reseñas que esbozan los comentaristas sobre una obra inmediata, de las circunstancias que, sin ser lo sustancial en un escritor, lo rodean y retratan un marco histórico necesario, aunque no indispensable, para observar cómo se desarrolla el momento presente, aunque después la propia historia lo fije en su acervo de forma distinta.

Dentro del marco propio de la crítica y la historia, la observación de las obras literarias actuales resulta fundamental en tanto delatan las condiciones de ciertos contextos, pero también es una forma de impulsar no sólo a los escritores sino a los propios lectores, acercándolos a una literatura que señala los símbolos de su presente cultural.

En el presente trabajo propongo un acercamiento a la obra prosística de una autora española nacida en 1974. Laura Espido Freire ha sido cuestionada por periodistas y críticos debido al galardón que le ofreció la editorial Planeta en 1999 por su novela *Melocotones helados*. El premio ha suscitado comentarios de todo tipo, pero, sobre todo, críticas negativas que terminan siendo burdos artículos sobre la vida privada de la autora, o comentarios enconados contra la premiación de Planeta. En el primer caso, me parece que los artículos pueden ser útiles sólo para tratar de armar el contexto de la autora, el cual, debido a su juventud, no ha sido realizado de forma seria y fundamentada. Y en el segundo, apuesto por el indudable resentimiento que genera el ganar 320,000 dólares en el medio literario. Independientemente de que el premio Planeta sea un premio comercial o no —es decir, el premio, sin duda, se lo otorgan a la novela más vendida—, me resulta fundamental aclarar dos puntos. El primero, que no importa que una novela sea vendida porque eso no influye en su calidad, pero tampoco quiere decir que una novela sea excelente por ganar un premio. Sin duda, *Melocotones helados* no es la mejor novela de Espido Freire, lo cual no quiere decir que sea una mala novela. Es una novela de mediana calidad que delata una pluma

joven en formación. Me parece importante subrayar estos aspectos porque un tipo de comentario que se ha hecho en torno a esta autora es el que pongo a continuación a manera de ejemplo:

Lo único que advierto es que sois tan torpes, tú y la mayoría de los bestsellerados [sic], que no podéis si quiera plantearos una escena en serio hasta sus últimas consecuencias. Todo ha de ser banal, intrascendente, falso y de circunstancias, como vuestra forma de entender el arte de narrar. No sois capaces de volcaros en lo que estáis contando, ni os lo tomáis en serio ni en el fondo, os importa un bledo vuestra historia. Sólo interesa como medio para conseguir nombre, dinero, fama.<sup>3</sup>

Evidentemente un comentario como el anterior sólo puede ser el de un estudiante molesto con todo su entorno que se desquita con la novela que leyó esa semana, pero lo coloqué aquí porque es muy gracioso y en cierta forma resume lo que la crítica negativa, aparentemente *seria* –de la que el comentario anterior no forma parte puesto que el artículo se titula “Melocotones indigestos” firmado por el magnánimo Clandestino Menéndez–, dice, en concreto, de esa novela. Lo que molesta al estudiar la obra de Espido Freire es el tono extra-literario de dichos comentarios, porque, en realidad, no desgajan la obra para analizarla, sino que parten de una serie de presupuestos sociales que ni siquiera son dichos con la elegancia suficiente para que alguien les ponga verdadera atención académica. Un ejemplo de éstos es el siguiente:

Excusaríamos en una principiante que nos dejara tan helados como los melocotones que emplea a modo de símbolo de los sueños rotos o de las promesas incumplidas, pero no en alguien que va a vender a destajo sin necesidad de lucir palmito en los escaparates públicos.<sup>4</sup>

Como este punto de vista son casi todos los que vuelcan estados anímicos dentro de la perspectiva acerca de la novela. No es una justificación para los defectos que la narración de Espido Freire pudiera tener, pero habría que tomar en

---

<sup>3</sup> Clandestino Menéndez. “Melocotones indigestos”. En: <http://www.virtualibro.com/subsección.php?ID=21> p. 1.

<sup>4</sup> Antonio Lozano. “Qué leer”. En: <http://www.lateral-ed.es/revista/articulos/espejofreire.html>



cuenta que en este caso la edad influye para cuestionarnos sobre la calidad de las novelas. Sin embargo, no es conveniente, ni en sentido positivo ni en el negativo, que estos datos de la autora (e incluso el premio Planeta), influyan en nuestras interpretaciones. La crítica literaria debe someterse a un riguroso hermetismo al sumergirse en un complejo narrativo y olvidar, momentáneamente, ciertos datos e informaciones que puedan condicionar nuestros análisis.

Si he escogido a esta autora para analizar tres de sus novelas es, en parte, porque confío en las aportaciones que la literatura contemporánea puede ofrecer al marco crítico y también por toda la polémica suscitada en torno a sus novelas. Mi análisis, por supuesto, pretende la aplicación de un marco definido que sustente rasgos concretos dentro de la prosa de Espido Freire para buscar trascender estos comentarios superficiales que, finalmente, sólo entorpecen los procesos de lectura y la propia crítica literaria.

Por otro lado, en el ámbito de las cuestiones extra-literarias me parece importante resaltar que siempre resulta gratificante el saber que los jóvenes publican, venden sus obras y además participan en la vida pública de un país. Reprocho, en parte, el hecho de que en México eso resulte prácticamente imposible, sobre todo, en personas muy jóvenes, aunque admito que existen casos excepcionales, pero no es lo común. Aunque en España hay más apertura en lo que respecta a las publicaciones, Laura Espido Freire es vista como un fenómeno dentro del mundo de las letras, los artículos acerca de ella, como vimos, recalcan la juventud y el género de la escritora, cuestión subrayada por la postura de ella con referencia a temas de gran polémica en la sociedad actual. Entre dichos temas se encuentran: la posición de la mujer en la sociedad actual, las enfermedades nerviosas alimenticias (anorexia y bulimia), el rechazo a ciertos medios de comunicación y su propia postura frente a su obra y las condiciones que la crítica ha imputado a ésta de manera injusta. Para ejemplificar la postura de Espido Freire, transcribo a continuación algunas ideas que la autora

expresó en una conferencia virtual (por Internet) llamada *Problemática de la mujer en la juventud*:

Se entiende que literatura femenina es lo que leen las mujeres en sus casas; esas novelas un poco sentimentales, rosas, en las que existe una historia de amor. Pues bien, si atendemos a los datos actuales del Ministerio de Educación y Fomento, quienes están sosteniendo la cultura, la literatura, el comercio relacionado con los libros y con las revistas, son precisamente esas marujas que leen en sus ratos libres. Las mujeres en general somos, hoy por hoy, las mayores lectoras de ficción; otra cosa son los periódicos y los ensayos. Y las novelas de ficción se mantienen básicamente porque existe una población de mujeres que dedican su ocio, su tiempo libre, a leer, a inquietarse por otro tipo de historias, a cultivar una serie de sentimientos que tradicionalmente han sido siempre despreciados por una sociedad<sup>5</sup> que se ha dedicado a esclavizar tanto a hombres como a mujeres mediante una serie de valores.

Independientemente del tipo de consideraciones que pudiéramos extraer de estas opiniones de la autora, es necesario observar el papel públicamente activo que ésta ocupa dentro la sociedad en la que vive, que de alguna manera también forma parte de su obra y se desenvuelve, aunque sigiloso y un tanto mudo, sobre la misma. Forma parte de aquello que constituye su momento histórico y social y la labor de un estudioso, en tanto desee que su investigación sea más completa, es tomar en cuenta todos los aspectos posibles para enriquecer no sólo su propia lectura y sus propios "horizontes receptivos"<sup>6</sup>, sino los de los otros lectores.

El riesgo que se corre de "sobre interpretar" –es decir, de dar más sentidos al texto de los que en realidad quiere expresar-, una obra contemporánea es una de las desventajas a las que expongo esta tesis; sin embargo, es posible extraer una infraestructura precisa que se refiere a una tradición concreta observando la manifestación de elementos, símbolos y cualidades estéticas dentro de las novelas y no basándome solamente en interpretaciones de lo dicho dentro del ámbito literario. En este sentido difiero de la opinión de Susan Sontag cuando dice:

---

<sup>5</sup> Laura Espido Freire. "Problemática de la mujer en la juventud." En: <http://elcorredigital.com/auladecultura/freire.html>

<sup>6</sup> George Gadamer. "Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica." (Debido a que este artículo lo trabajé con fotocopias no aparece la referencia completa en la Bibliografía) p. 21

El antiguo estilo de interpretación era insistente, pero respetuoso; sobre el significado literal erigía otro significado. El moderno estilo de interpretación excava y, en la medida en que excava, destruye hasta "más allá del texto" para descubrir un subtexto que resulte ser el verdadero.

La búsqueda de ese "otro significado" que subyace debajo del sentido literal del texto es, sin duda, el principal fin de toda lectura "modelo"<sup>8</sup>. Sin embargo, hay que tomar en cuenta los distintos aspectos simbólicos que un texto nos sugiera. Evidentemente no podemos extraer símbolos de donde no los haya, hacerlo denotaría un análisis que, en efecto, encuentra sentidos donde no los hay. Pero el hecho de interpretar algo que subyace dentro de ese sentido literal sigue siendo lo óptimo. En primer lugar porque amplía los "horizontes receptivos" de los otros lectores y en segundo, porque vuelve más agudas las distintas percepciones individuales de una obra. No quiere decir que exista un texto verdadero, sino que debajo de cierta estructura narrativa puede o no haber un "texto oculto"<sup>9</sup>.

Este texto oculto es precisamente lo que intentaré desentrañar en este trabajo mediante la aplicación del Romanticismo en tres novelas de Espido Freire: *Irlanda*, *Melocotones helados* y *Diabulus in musica*. Para encontrar el texto que subyace debajo del sentido literal de las novelas parto de dos hipótesis, la primera es que el Romanticismo es una tradición porque no sólo se manifiesta como movimiento artístico y literario, sino como un proceso mediante el cual la cultura se transforma arraigándose en el pensamiento occidental posterior a los cambios generados por el mismo, y la segunda, que la tradición se encuentra impresa en las novelas expresada con los mismos símbolos y, a la vez, con una infraestructura novedosa, propia de la literatura contemporánea.

---

<sup>7</sup> Susan Sontag, "Contra la interpretación", p. 29 (Debido a que este artículo lo trabajé con fotocopias no cuento con la ficha bibliográfica completa por lo que se omite en la bibliografía.)

<sup>8</sup> Término de Umberto Eco en *Seis paseos por los bosques narrativos*.

<sup>9</sup> Al respecto, las teorías de Ricardo Piglia sobre el cuento son muy interesantes. Piglia dice: "El cuento es un relato que encierra un relato secreto. No se trata de un sentido oculto que dependa de la interpretación: el enigma no es otra cosa que una historia que se cuenta de un modo enigmático. En "Tesis sobre el cuento". Lauro Zavala. (comp.) *Teorías de los cuentistas*. p. 57

Para lograr lo anterior exploraré el complejo universo romántico mediante la observación de sus ejes rectores. La primera parte de esta tesis se concentra en partes constitutivas fundamentales del romanticismo que son aplicadas a la obra de Espido Freire, de esta manera, el apartado primero trata sobre uno de los temas estructurales del mismo: "la muerte Dios", temática que nos orilla a la revalorización del Romanticismo en la historia del pensamiento occidental, puesto que en éste se generan una serie de pensamientos y sensaciones que se erigen como una crítica casi inconsciente a la vida occidental y al pensamiento positivista de la Ilustración científica. Partiendo de la temática de "la muerte de Dios" descubriremos las dicotomías que rigen al Romanticismo y que conforman una estética peculiar arrastrada hasta la literatura posterior, uno de los grandes temas que encontramos repetido también en Laura Espido Freire es la presencia del sueño y su singular relación con la vigilia, lo que nos lleva a otras temáticas igual de importantes tratadas en cada uno de los apartados, entre éstas tenemos, el doble y la alteridad –temática recurrente en los románticos que viven escindidos por el sentimiento de orfandad provocado por la muerte de Dios–, que se relaciona con otro elemento importante en el romanticismo: los espejos. Guardando una íntima relación con el sueño y con los procesos mencionados se encuentran los descensos a los infiernos que los románticos utilizaban para alcanzar la palabra poética; estos procesos serán estudiados en uno de los apartados señalando a la vez, la presencia de mitos importantes como lo son: el eterno retorno y la búsqueda de la unidad primordial. Todas estas temáticas se presentan, de una u otra forma, en las novelas de Laura Espido Freire y la primera parte de esta tesis trata de comprobar cómo el romanticismo se despliega en una concepción y en una estética innovadoras que forman un complejo narrativo autónomo que tiene como base la tradición romántica.

A partir de la revisión de la importancia del movimiento romántico en la concepción occidental es posible extraer nuevas características del mismo, que tal y

como Xavier Villaurrutia intuye, rebasan las apreciaciones simplistas de gran parte de la crítica literaria. Estas características demuestran que el Romanticismo es orden, armonía e infraestructura, contrario al carácter desordenado, inarmónico y sentimental que la crítica infundada ha visto en éste. A partir de lo que el Romanticismo genera como crítica del pensamiento occidental —crítica que después desarrollará el filósofo Nietzsche—, es posible extraer un **orden** en tanto entidad filosófica y en cuanto al nivel temático y a la estética del mismo. Este orden es lo que ocupará el estudio en la segunda parte de esta tesis, para observar lo que se generará una segunda revisión de los elementos románticos para conformar el orden de éste y el orden que, a su vez, Espido Freire crea en sus novelas con su propia inventiva retomando esta tradición. La comparación del orden romántico y el de Espido Freire nos llevará a establecer ciertas convergencias con otros pensamientos como el de la antigüedad griega para penetrar lo más posible dentro de la concepción **orden**, de la cual, se buscarán interesantes conexiones con la filosofía en especial con el pensamiento de Michel Foucault.

De la manera anterior, llegaré a conformar una génesis-muestra, es decir, una revisión de ciertas obras contemporáneas generadas a partir de una tradición concreta que demostrará cómo la literatura de nuestro tiempo asimila ciertos conceptos arraigados desde un momento literario preciso, que se considera como tradición de ruptura porque ocasionó cambios importantes en el pensamiento occidental con sus teorías y principios.

## 1.1 Contexto socio-cultural de la literatura del siglo XXI

Hablar del presente histórico es altamente complejo, sin embargo, en la obra literaria se plasma siempre un contexto histórico, que aunque no sea comprendido en su totalidad, al menos debe ser tomado en cuenta.

La transición del siglo XX al siglo XXI fue difícil, confusa y desató múltiples problemas políticos gestados con anterioridad, pero manifiestos hasta principios del siglo XXI. El ataque que Estados Unidos recibió a las Torres gemelas en Nueva York en el año 2000, impulsó a que Occidente se concentrara en una guerra contra el mundo Oriental que sigue su curso aún hoy y que, se venía manifestando desde mucho tiempo atrás. La guerra desatada contra Afganistán y contra Irak son los dos grandes momentos históricos que marcan rotundamente los inicios del nuevo milenio, junto a éstos, la guerra de medios de comunicación, la división política entre las grandes potencias económicas, el descontento público y masivo contra la guerra, la represión por la manifestación de una ruptura y otros múltiples factores hacen del comienzo del siglo XXI un desastre anunciado desde mediados del siglo XX y quizá desde antes, con los mismos problemas humanos de siempre: el poder y la destrucción. Sólo que ahora hay algo distinto, mientras que muchos eventos históricos se manifestaban en la zona de conflicto o en las zonas afectadas por el mismo, hoy en día todo lo que ocurre en el mundo nos afecta a todos y genera graves consecuencias a nivel global. La ecología, por ejemplo, es uno de esos factores en los que nadie piensa y que sufre un gran riesgo. Lo mismo la salud humana y por supuesto, la psicología humana. Dichos recursos se encuentran cada día más vulnerables ante la fuerza que, paradójicamente, los posee.

Quizá lo anterior se deba a que hemos llegado al aniquilamiento de todas las cosas, de todos los órdenes. Sin importar la teoría de que es necesario un equilibrio de fuerzas para que el mundo funcione, es decir, que haya guerra, paz, odio, amor,

etc., es un hecho que el ser humano agota con más facilidad sus propios recursos de existencia, que poco a poco, tiene más tendencia al auto-aniquilamiento. Porque es innegable que vivimos sumergidos en la violencia y ya ni siquiera la vemos. Pero ésta no es una posición moral, ni siquiera es una posición, es el hecho de señalar un ámbito cultural que está latiendo constantemente en múltiples manifestaciones insignificantes, en las calles, en las condiciones climáticas, en los grandes fenómenos políticos, en las palabras de todos los seres humanos y en su visión del mundo.

La excesiva información que, además, recibimos de múltiples formas delata una cultura de aglutinación, en la que la propia información es utilizada como un mecanismo de evasión. La información nos enfrenta al mundo pero al mismo tiempo nos hace evadirnos de una realidad tangible e individual. Resulta casi imposible concentrarse en un solo aspecto, resulta difícil explorar un pequeño ámbito del mundo. Los medios de comunicación se encargan de ofrecernos fuentes inagotables y con deficiente grado de credibilidad. Occidente se ha convertido en la cultura de la desconfianza. Una cultura que no sabe si cuenta con certezas o mentiras, si se ha vuelto mártir o más destructora que antes, si puede creer en sus Instituciones y en ciertos valores éticos que suenan huecos. Si puede creer en los otros y en su inherente condición social.

En este sentido este contexto influye en la literatura contemporánea. En Espido Freire, por ejemplo, se manifiesta en una constante lucha interior del ser humano y con los que le rodean, que lo debate en la violencia y que vulnera su parte más íntima y frágil. Del mismo modo, nos presenta un mundo caótico representado mediante un universo sobrenatural e incomprensible que, en cierta forma, simboliza todo aquello que hoy en día la razón humana es incapaz de explicarse.

Aunados a los puntos anteriores el imaginario de Espido Freire traduce esa historia callada que se despliega, poco a poco, en la obra. Ésta aparentemente se mantiene un tanto alejada e independiente de las condiciones históricas que, sin

embargo, la dominan:

[...] Es verdad que vivo en una sociedad muy conflictiva y es inevitable que un escritor capte ese tipo de historias que son terribles. Creo que esta novela [*Melocotones helados*] permite muchas lecturas. He apostado por una secta, un grupo de presión que lava el cerebro de los adeptos buscando dinero y poder, pero caben otras interpretaciones.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Ángel Vivas. "Espido Freire. La fuerza de la juventud." En: <http://www.map.es/gobierno/muface/il77/perfil.htm>.



## 1.2 Metodología de investigación

En esta tesis se pretende establecer las características que las tres novelas de Laura Espido Freire mantienen del Romanticismo. Para ello, se utilizarán como fuentes bibliográficas los estudios de Albert Béguin, Xavier Villaurrutia, Víctor Hugo, etc., así como textos románticos que considero fundamentales para comprender el Romanticismo en su totalidad, entre ellos se encuentran, las obras del poeta francés Gérard de Nerval, los relatos de Jean Paul Richter, la poesía de Novalis y otras fuentes que revelan cuestiones importantes

Con respecto a ciertos fenómenos que se adecuan a los distintos temas planteados aquí tomaré como punto de partida las ideas de teóricos como Mircea Eliade, Roland Barthes, Friedrich Nietzsche, Hans-Georg Gadamer, Karl Kerényi, etc.

El aparato crítico será utilizado al servicio de las tres novelas que he elegido de Laura Espido Freire. Al respecto cabe aclarar que el estudio de la literatura contemporánea necesita que se elabore un corte temporal y espacial dentro de la obra del autor para lograr un análisis conciso y completo. En este caso, el corte temporal comprende tres novelas publicadas en un lapso de tres años, desde 1999 (*Melocotones helados e Irlanda*), hasta el 2001 (*Diabulus in musica*). El corte espacial al que me refiero comprende al género novela, aunque estudiaré cuando sea pertinente ciertos cuentos y relatos de la autora, sobre todo, de *Donde siempre es octubre*.

La segunda parte de este trabajo toma como punto de partida al filósofo Michel Foucault con una idea del mismo esbozada en su libro *Las palabras y las cosas*. En esta parte de la tesis, llamada *Teoría del orden*, estableceré convergencias y divergencias del Romanticismo y de la obra de Espido Freire con otro tipo de pensamientos o marcos conceptuales. Para ello, las fuentes utilizadas serán textos de la antigüedad griega clásica, y las teorías al respecto de diversos estudiosos como

Kerényi y Nietzsche.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

### 1.3 Biografía de Laura Espido Freire

Laura Espido Freire es considerada como parte de la "literatura de jóvenes narradores en España", debido al considerable número de publicaciones de escritores jóvenes y debido a la participación activa y destacada de Espido Freire en el ámbito público.

Espido Freire nació en 1974 en Bilbao; sus padres, de origen gallego, le hicieron sentir un apego especial por Galicia, sitio paradisíaco al que la autora continuamente se refiere con un tono de ineludible nostalgia. Esto también provocó que la autora, desde pequeña, tuviera una educación musical que más tarde se desarrollaría con estudios especializados sobre canto. La educación musical de la autora se concentró en la música antigua, entidad que se vuelve una presencia constante en sus obras.

Durante su adolescencia Espido Freire realizó giras artísticas gracias a sus estudios de canto y pudo visitar muchos países europeos, sin embargo, pronto supo que cantar no era su vocación y puso más atención en otras actividades, como la escritura, el dibujo, etc. Al respecto, Espido Freire dice que: "Se daba por supuesto que sería cantante de ópera, pero hubiera sido una locura, porque esa carrera exige tal dedicación que, si no estás convencido hasta el tuétano, no sobrevives. Y con la literatura sí tengo esa convicción."<sup>11</sup>

Aunque algunas fuentes señalan que la autora estudió derecho antes que filología inglesa, sin importar esto, es un hecho que dicha carrera influyó notablemente en su escritura. En la Universidad de Deusto, academia que acoge a Espido Freire, también le permiten la realización de diversos proyectos culturales, entre ellos, algunas revistas de opinión y creación literaria. Cabe decir, que hoy en día, la autora está

---

<sup>11</sup> Vivas. "Espido Freire. La fuerza de la juventud." Op. cit. p. 3

comprometida con la Universidad de Deusto para la elaboración de diversos proyectos culturales.

La primera novela que Espido Freire publica es *Irlanda* (1998), en el mismo año publica el cuento "Hermanita", posteriormente sale a la luz *Donde siempre es octubre* (1999), y después viene *Melocotones helados* y la premiación de Planeta (1999). En el año 2000 publica su ensayo *Primer amor*, en el cual hace una revisión de los cuentos populares infantiles, para en el 2001 publicar *Diabulus in musica*. Las últimas publicaciones de Espido Freire son la novela adolescente *La última batalla de Vincavec el bandido*, el libro de crítica social *Cuando comer es un infierno*, una obra testimonial sobre las enfermedades alimenticias, anorexia y bulimia. Asimismo, la autora incursiona en el género de la poesía con el poemario *Aland la blanca*.

Laura Espido Freire ha recibido múltiples críticas, referidas, en su mayor parte, al galardón de la editorial Planeta. Sin contestar a esas críticas que traspasan la crítica a la obra literaria y se concentran en la vida personal de la autora, ella se dedica a participar activamente en ciertos ámbitos de la vida pública; entre éstos destacan, su defensa de la posición de la mujer, el apoyo a los escritores jóvenes, y la manifestación abierta contra enfermedades de la sociedad actual. La postura de Espido Freire en la sociedad a menudo constituye el retrato de los obstáculos a los que se enfrenta cualquier joven en pleno desarrollo laboral; al respecto ella misma declara:

[...] Siempre he tenido muy presentes los obstáculos que se me iban a interponer por ser joven, por ser mujer y por no tener contactos en el mundo literario. Entonces he intentado paliar esas limitaciones en la medida de lo posible: publiqué mi primera novela cuando ya tenía otras dos escritas, además de varios libros de relatos. De modo que si le iba bien o mal a esa primera novela, ello no me afectara en el futuro inmediato. Doy a conocer mis libros dos o tres años después de haberlos escrito. Eso me permite revisarlos, pensar en qué línea editorial pueden encajar mejor y me proporciona una distancia emocional con la obra de manera que las críticas no las tomo tan a pecho.<sup>12</sup>

El universo narrativo de la autora se encuentra en plena formación, lo

---

<sup>12</sup> Güemes, César. "Laura Espido Freire, escritora distinguida con el premio Planeta 1999". En: <http://www.jornada.unam.mx/2000/mar00/000328/cul6.html>

notable es que realmente hace un ejercicio comprometido con la escritura, trabajando continuamente y de forma veloz en la creación de sus obras. Ella misma admite que si tiene suerte y vive 50 años más, entonces se verá si tenía algo que decir<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> *Ibidem.* p. 1

## 1.4 Análisis argumental de las novelas tratadas

### *IRLANDA (1998)*

Narrada en primera persona, *Irlanda* es la historia de una joven que vive bajo el velo de la locura. Natalia, personaje central de la novela, nos relata sus experiencias en la casa de campo de sus abuelos, en unas vacaciones de verano que pasa al lado de sus primos. En esta experiencia el personaje enfrenta una rivalidad terrible con su prima Irlanda, que viene a representar todo lo que Natalia desea ser: la belleza, la gracia, la aceptación social, y sobre todo, la madurez. Una parte importante del personaje la conforman las múltiples carencias que aparentemente la afectan mucho. Éstas se refieren a la poca o nula atención que las personas ponen en su persona: Natalia siempre está alejada de todo y no es lo suficientemente interesante, bella e inteligente para que alguien la prefiera sobre otra persona, sobre su hermana Sagrario, por ejemplo, o sobre su prima Irlanda.

La novela empieza haciendo mención a la muerte de Sagrario, la hermana mayor de Natalia, que sufre de una enfermedad mortal del corazón que la hace estar en cama al final de su vida, y en una silla de ruedas cuando la enfermedad todavía no es amenaza de muerte. Continuamente la narración se mezcla con diálogos entre Natalia y Sagrario, marcados gráficamente por el uso de cursivas, que señalan la gran fijación de Natalia hacia su hermana.

Durante el verano Natalia va a casa de sus abuelos para convivir con sus primos y olvidar la muerte de Sagrario, allí se encuentra con Irlanda, sus amigas y con su primo Roberto y su amigo Gabriel del cual se enamora y que, irremediablemente sucumbe a los encantos de su prima. Natalia comienza a vivir la vida alejada de su familia con el recelo de una niña pequeña, resaltan su escasa adaptabilidad, y su

condición de aislamiento. Al ver que sus primos han crecido y actúan como adultos ella trata de acercarse a ellos, pero ante su soledad y lo que parece su desbordante imaginación crea un mundo en el que seres imaginarios y muertos (entre ellos Sagrario), conviven con los objetos y personas del mundo real.

Toda la primera parte de la novela nos muestra a una Irlanda cruel y fría, incapaz de comprender y aceptar a la dulce y desprotegida Natalia que lucha por sanar de los múltiples traumas. Sin embargo, en un momento nos damos cuenta que fue Natalia quien, en realidad, asesinó a su hermana, y ha estado acosando a su prima mediante actos perversos, entre éstos, la destrucción de sus libros, el asesinato de su gato, y la presión psicológica de que, en realidad, es Irlanda quien le hace daño.

La narración conforma un universo fantástico poblado por los miedos y traumas de Natalia, la cual vive sus sueños y vuelve 'reales' sus más terribles fantasías. Dicho universo se expresa mediante símbolos muy claros, por ejemplo, Natalia identifica a un viejo roble del caserón con su hermana Sagrario.

La relación entre Irlanda y Natalia se vuelve muy tensa, mostrando al lector que los nervios y la psicología de Natalia se han transformado presentando a una mujer desquiciada. La situación llega al punto límite cuando Natalia descubre que su adorado Gabriel mantiene relaciones con Irlanda y todas las noches la visita clandestinamente en su habitación. Natalia descubre las uñas de Irlanda en la espalda de Gabriel y se desquicia por completo. Uno de los símbolos que expresan la locura desatada es el medallón de Gabriel, una gran esmeralda verde, que dicho personaje da a Irlanda como símbolo de su pasión por ella. Como es obvio, Natalia no soporta que ese medallón esté en poder de su encantadora prima.

Después de fingir una reconciliación, Natalia promete a Irlanda portarse bien para que lleven una vida armoniosa debido a que la madre de Natalia decide incorporarla a ella y a su hermana pequeña, en el Colegio prestigioso de Irlanda, donde ella, por supuesto, es la líder por su belleza y buen comportamiento. Al saber esto

Irlanda, que sospecha de la maldad de Natalia la amenaza diciéndole que le hará la vida imposible en el colegio a ella y a su hermanita. Natalia le pide perdón y le promete que su comportamiento cambiará.

Sin embargo, una tarde Irlanda decide ayudar a Natalia a bajar sus plantas de la vieja torrecilla del caserón, sitio al que, además, tenían prohibido subir por el deterioro del lugar. Desde las alturas, mientras Irlanda observa a Gabriel, Natalia embiste contra su prima y la tira de la torre. A punto de morir también, es rescatada por su primo Roberto. Ningún personaje intuye que Natalia asesina a Irlanda como lo hizo con su hermana Sagrario.

La escena final es aterradora, pues Natalia visita, junto con su hermana menor, la tumba de Irlanda, relatando cómo fue su funeral, y cómo es su vida en el colegio de Irlanda. Natalia le cuenta a Irlanda sus avances en el colegio y recalca que ésa es la herencia tan codiciada que su prima le ha regalado, entre los incalculables dotes de la herencia, se encuentra el medallón de Gabriel.



## **MELOCOTONES HELADOS (Premio Planeta 1999)**

Es una novela que relata, a través del presente narrativo de un personaje (Elsa grande), las historias olvidadas de una familia que recupera su pasado. Los melocotones helados son el hilo conductor de las historias, el símbolo que preserva el pasado comunal y lo trae de vuelta en los personajes jóvenes. En la novela hay tres Elsas diferenciadas por la edad: Elsa grande, Elsa pequeña y la niña Elsitita perdida en el monte mucho tiempo atrás.

Con evidentes influencias de Gabriel García Márquez, *Melocotones helados* toma como pretexto la huida de Elsa grande hacia Duino, el pueblo de sus abuelos, debido a las amenazas que recibe de la Orden del Santo Grial –una secta fanática anti-religiosa que dominaba Desrein, la ciudad de Elsa grande–, una vez allí Elsa grande provoca la remembranza del pasado familiar y a la vez, se reencuentra con sus orígenes.

La historia de Esteban, el abuelo, muestra una vida desgarrada por la guerra y un amor frustrado con Silvia Kodama. El relato nos enfrenta a las dudas del pasado y a las pasiones, también muestra los instantes de felicidad del abuelo perdidos en el sabor de un postre. Esteban tiene que regresar con Antonia (la abuela) y cumplir su compromiso, al lado de ella, con sus hijos y la pastelería, se relata una vida sosegada y tranquila, llena de pequeños placeres que se traducen en los ingredientes de los pasteles, en el azúcar desperdigado como los sueños de los personajes.

Lo anterior es un pasado que Elsa grande intuye poco a poco en las pequeñas cosas, en los silencios de su abuelo, en la ausencia de Antonia y en los mimos y cariños de la Tata que la sigue viendo como una niña. Asimismo, comienza a

cuestionarse su presente, su vida monótona de retratista, su poca ambición en el mundo, su estable y armoniosa relación con Rodrigo. Al mismo tiempo, se compara con Elsa pequeña, su prima menor, que representa todo lo contrario a ella y que se ha metido en múltiples llos que incluso, repercuten en Elsa grande, como las amenazas de los grialistas (éstos las confunden y por eso amenazan a Elsa grande, porque creen que es su prima). Blanca, la amiga de Elsa grande, representa también el lado oscuro e inexplorado por Elsa grande, un mundo de emociones nunca sentidas que al mismo tiempo son deseadas: un romance con un profesor en un curso de verano. Blanca es, a diferencia de Elsa grande, el ingenio, la pasión y la aventura.

Una de las historias centrales de la novela es la historia de la niña Elsa, la consentida de Antonia, una niña pulcra y aislada de los otros que simboliza la tierra y la pertenencia a ésta. La niña Elsitita se pierde una tarde en el monte con César, el cocinero de la pastelería que encontraba sumo placer en espiar a las parejas en los rincones de la montaña. Después de una búsqueda interminable la niña Elsa se da por perdida, y su espíritu vaga en todas las páginas de la novela, recordándonos que sus primas son desdoblamientos de ella porque han recibido su nombre y porque sólo así impiden que se olvide que nunca encontraron su cuerpo, que existe la remota posibilidad que haya sobrevivido. Elsa grande trata de recuperar esas historias, intenta saber qué sucedió con toda esa vida perdida por los años, por la distancia. A la vez todo aquello comienza a cambiar su perspectiva de vida, los gritos de la niña Elsitita adquieren más importancia conforme avanza la novela.

Después de una recuperación indispensable, Elsa pequeña comienza a incorporarse a la vida cotidiana lejos de su familia, sin saber que su prima se sacrifica por ella. Después de haber vivido sórdidas experiencias de masoquismo con la Orden de los grialistas, Elsa pequeña es reincorporada al mundo, pero finalmente la ira del fanatismo la alcanza y una tarde es asesinada por tres hombres en una calle oscura. El narrador omnisciente nos indica que "En el monte la niña Elsa dejó de gritar". Entonces

sabemos que todo ha terminado, que ese viaje por los retazos de las vidas de una familia está cumplido y que sólo a Elsa grande le corresponde transmitir ese pasado y revivirlo. La historia de la familia se preserva mediante el nombre que no debe ser olvidado puesto que sólo olvidando las cosas y las personas realmente dejan de existir, éste es uno de los grandes tópicos de la novela. Finalmente, la novela cierra el ciclo presentado disertando sobre el olvido y la comunidad y así cierra el círculo temático por el cual empieza.

## **DIABULUS IN MUSICA (2001)**

En *Diabolus in musica* hay una infraestructura simbólica representada mediante los personajes, la temporalidad y la presencia de elementos repetitivos. La historia es acerca de dos fantasmas, uno de ellos es quien narra la historia, nunca sabemos su nombre, pero a través de su voz reconocemos una mujer frágil que continuamente se encuentra al borde de una crisis emocional. La narradora es un personaje obsesivo que delata la dependencia que genera con los otros.

La narración se encuentra inmersa en un tono melancólico y sombrío, los espacios generan un ambiente un tanto oscuro y lúgubre. Aunque nunca sabemos, sino hasta el final, que la narradora nos habla después de su muerte, la presencia de la muerte y del más allá es una de las constantes en la obra. *Diabolus in musica* nos presenta un universo regido por dicotomías puesto que generalmente, hace alusión a dos mundos enfrentados, el mundo 'real' y el reino de lo desconocido, es decir, el de los fantasmas.

El título de la novela se debe a ciertas teorías que se relacionan con la música antigua. En la escala griega de notas existía la prohibición de obtener una cuarta aumentada al componer canciones porque eran el *diabolus in musica* (la acepción correcta del término es *diabolo*), que representaba al demonio inserto en la escala musical. Uno de los personajes de la novela llamado Mikel representa continuamente el *diabolus in musica* al simbolizar el aspecto oculto de la vida de un adolescente trastornado. Este personaje es quien rige la historia porque es el primer amor de la narradora en la adolescencia y porque finalmente, es quien la orilla a suicidarse. La historia de Mikel es la de un joven que no puede realizar, por presiones familiares, la profesión que más le agrada, la música. Una tarde lo encuentran

ahorcado en su habitación y los personajes intuyen cierto rito extraño. Mikel siente gran afición por una película llamada *Ragnarok*, y se asimila a uno de los protagonistas de la misma, Balder, un dios escandinavo casi inmortal que sólo podía ser lastimado por el muérdago. Durante años Mikel trata de imitar a Balder y cuando muere se convierte en él, debido a símbolos que así lo sugieren, entre otros, la continua identificación que la propia narradora hace. La gran coincidencia de la novela es que la narradora conoce al actor que representó al dios Balder en la película (y al cual Mikel imitaba), Christopher Random, y entabla una relación amorosa con él.

El relato de la relación de la narradora con el actor Christopher Random constituye el pasado inmediato de la historia, mezclado con los recuerdos sórdidos de la narradora con Mikel, su vida como cantante de ópera y su estancia en Londres, sitio en el que conoce al actor gracias a su mejor amiga. Gran parte de la historia relata la peculiar relación entre Christopher y ella; una relación dependiente e incluso masoquista por parte de ambos. Sin embargo, en muchas ocasiones Christopher parece incidental ya que la verdadera caracterización del personaje está dada por Balder del cual provienen los dos personajes masculinos.

La narradora nos relata sus celos y la enorme codicia que genera hacia el actor, sentimientos que derivan en una obsesión del personaje. Dicha obsesión es en realidad hacia Balder, puesto que cuando Balder/Mikel la llama, ella se suicida y se reúne con él en el más allá. La novela hace disertaciones interesantes y complejas sobre el orden de las cosas en el mundo, sobre los suicidas y sobre las relaciones interpersonales. Hay un curioso manejo de desdoblamientos en lo que se refiere a los personajes, que podríamos comparar incluso con el cine, con la película *Lost Highway*<sup>14</sup>, por ejemplo. En cuanto a estructura, también presenta una serie de recursos complicados que sumergen al lector en un universo distinto en el que se

---

<sup>14</sup> Director David Lynch.

<sup>15</sup> Octavio Paz. *Los hijos del limo*. p. 91

intuye que algo es extraño, pero que se revela sólo hacia el final.

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

## 2. EL RECOGIMIENTO DE UNA TRADICIÓN: EL ROMANTICISMO

Octavio Paz en su ensayo *Los hijos del limo* dice lo siguiente:

El Romanticismo fue un movimiento literario, pero asimismo fue una moral, una erótica y una política. Si no fue una religión fue algo más que una estética y una filosofía: una manera de pensar, sentir, enamorarse, combatir, viajar. Una manera de vivir y una manera de morir.<sup>15</sup>

Quando algo se convierte en "una manera de vivir y en una manera de morir" es imposible que, culturalmente, se olvide. Se queda dentro de la memoria colectiva y se preserva mediante el pensamiento individual. La *historia* es precisamente un continuo devenir de formas de vivir y formas de morir, no es, en modo alguno, un cúmulo de hechos aislados sin relaciones que se suscitan en tiempos determinados y que por sí solos conllevan ciertas consecuencias. Por el contrario, la historia entrelaza todos los sucesos y cuenta siempre, con una serie de antecedentes y con ciertas consecuencias que se conectan a otros hechos y a otras circunstancias que, finalmente, forman un complejo que resume, no la vida y muerte de un pueblo o una sociedad, sino la vida y muerte del universo humano.

La idea de continuidad dentro de la historia es, sin duda, aplicable al arte, a la literatura, a la filosofía, a la ciencia, y a todos los ámbitos de conocimiento en los que el ser humano se desenvuelve. Tomando en cuenta, además, la indudable relación que tienen todos estos campos de conocimiento y aprendizaje.

Los manuales literarios y los compendios de historia resumen de manera superficial, cada uno de los periodos de la historia y del arte humanos, mostrándolos como acontecimientos aislados sin un **porqué**. Nos acostumbran a pensar en fragmentos de historia sin sentido, sin correlaciones, hasta el punto en que nosotros los observamos como focos aislados en el tiempo que simplemente no tienen resonancia en nuestro presente. Con respecto a la literatura concluimos tristemente lo

siguiente: 'después del Barroco terriblemente recargado en cuanto a su estética viene el periodo neoclásico. El Neoclasicismo recupera la antigüedad clásica y pone una serie de reglas para la poesía, el teatro, y la música. Contra éste viene el Romanticismo, el Romanticismo pugna por el sentimiento contra la razón neoclásica.' Podemos decir, que los cambios de un periodo a otro constituyen ciertas conexiones complejas que deben desentrañarse desde múltiples ámbitos receptivos.

En el sentido anterior debemos contemplar al Romanticismo, como una red de conexiones; como una infraestructura. Dentro de la misma, se encuentra su estética y cada una de las distintas temáticas que se convierten en obsesiones dentro del movimiento literario como tal, pero que tienen su génesis y sus consecuencias en diversas esferas de la historia, la literatura y la vida misma, vista como pensamiento colectivo. Partiendo de estas ideas, parece fundamental contemplar al Romanticismo no sólo como influencia de la literatura posterior, sino como miembro central dentro de cierta estructura formal y temática. Ello no pone al margen lo histórico anterior, si acaso lo encierra también pues el Romanticismo no surge solo, resulta **consecuencia de** y a la vez es **consecuencia**. Para partir del Romanticismo como fuente principal observada en cierto autor es necesario tomar en cuenta su importancia, entender el porqué resulta sustancial y partir de la hipótesis de que determinado autor recoge, como fuente central en su propia obra, ciertos ejes románticos que articulan una nueva infraestructura.

El Romanticismo se convierte en una tradición, en tanto que resurge una y otra vez en el arte, la literatura, y la vida como mecanismo inconsciente, en tanto palpita en el pensamiento y se manifiesta en diversas expresiones<sup>16</sup>. Es esto, precisamente, lo que tenemos que observar, lo que comprobaremos en una autora

---

<sup>16</sup> El Romanticismo transforma paulatinamente el pensamiento occidental, cabría recordar que tiene como uno de sus antecedentes el *Sturm und drang*, que tuvo como tentativa "superar los límites que la Ilustración había reconocido como propios de la razón humana apelando a la experiencia mística y a la fe." Nicola Abbagnano. *Diccionario de filosofía*. p. 1025



contemporánea.

La importancia del Romanticismo se ve también reflejada en su evidente aportación a la crítica literaria: "El Romanticismo alemán va a representar un paso importante en el análisis de los textos y en su esfuerzo por establecer un diálogo científico con el pasado"<sup>17</sup>. La literatura se convierte en una entidad independiente en la que el proceso escritural adquiere una grave importancia. Terry Eagleton dice: "La literatura se convierte en algo más que la criada de la ideología moral: es la ideología moral de los tiempos modernos"<sup>18</sup>. Comentario que podemos anexas al de Octavio Paz: el Romanticismo es "una manera de vivir, y una manera de morir". La importancia que el lenguaje en sí mismo tiene será, más que una preocupación estética, un cuestionamiento trascendente que obsesionará la mente romántica: "La frase expresa una limitación de la ontología antigua (no ya sólo del periodo medieval). Pero esto significa para la conciencia romántica que el lenguaje nunca alcanza el misterio último e indescifrable de la persona individual". Veremos que para el romántico la palabra poética se convertirá en un medio de salvación, pero a la vez, en un laberinto por donde procesos de conciencia e inconsciencia del ser humano se suscitan incansables. Frente al poderío occidental en el cual la razón se convierte en el medio más eficaz de acceder al mundo, el romántico se enfrenta a la escritura de un modo distinto, será igualmente un medio pero también constituirá una serie de anhelos; un universo independiente que se respeta y ama, que representa la luz, la más pura belleza —no entendida como mimesis, ni como armonía—, y la forma de acceder al individuo, aunque, como bien dice Gadamer, nunca hasta lo más profundo, siempre dejando misterios por develar.

---

<sup>17</sup> Emilio Lledó. "Literatura y crítica filosófica." En: *Hermenéutica*, p. 41

<sup>18</sup> Terry Eagleton. *Introducción a la teoría literaria*, p. 41

## 2.1 Angustia por la carencia de fundamento

Gran parte de la crítica literaria se ha equivocado al señalar ciertas características del Romanticismo:

Por una estratificación de la crítica, por una costumbre que no revela sino una pereza del espíritu, el concepto *Romanticismo* ha sido despojado de su complejo contenido. Y, en virtud de la ley del menor esfuerzo, todo lo romántico ha quedado peligrosamente reducido a designar, casi siempre, lo desordenado, lo espontáneo, cuando no el verbalismo o la elocuencia.<sup>19</sup>

Ese "complejo contenido" al que el poeta mexicano se refiere se relaciona con un tema desarrollado por primera vez por el movimiento romántico que, además, abrirá nuevos senderos dentro del pensamiento occidental: "la muerte de Dios". El primer romántico que trata la temática es el poeta alemán Jean Paul Richter en su libro fundamental *Sueños*. En el "Discurso de Cristo muerto desde lo alto del Edificio del Mundo, no hay Dios", Jean Paul proclama al mundo:

Entonces, una alta y noble figura, marcada por el sufrimiento eterno, descendió sobre el altar y todos los muertos gritaron: "¡Cristo! ¿no hay Dios?". Él respondió: "No hay". La sombra entera de cada muerto, no sólo el pecho, se puso a temblar y el estremecimiento fue causa de su desintegración.<sup>20</sup>

En el esbozo que los románticos realizan de esta problemática se generan múltiples consecuencias que se traducen en una estética peculiar. ¿De dónde pudo surgir la idea de la carencia del Padre? Sin duda, de una religión que impulsó que cierto pensamiento se tradujera en angustia, en desolación y sufrimiento, Victor Hugo dice:

---

<sup>19</sup> Xavier Villaurrutia. "Prólogo" a *Aurelia* de Gérard de Nerval. p. 7

<sup>20</sup> Jean Paul Richter. "Discurso de Cristo muerto desde lo alto del Edificio del Mundo, no hay Dios." Adriana Yáñez. (comp.) *El nihilismo y la muerte de Dios*. p. 35

[...] la influencia del cristianismo introdujo en el espíritu de los pueblos un sentimiento nuevo, que los antiguos desconocían y que se halla particularmente desarrollado en los modernos; un sentimiento que es más que la gravedad y menos que la tristeza: la melancolía.<sup>21</sup>

La melancolía se convierte dentro del espíritu romántico en un símbolo muy preciso que Villaurrutia advierte como elemento central en estos autores: el sol negro. El sol negro que conjunta a la noche, al descenso y al sentimiento de la melancolía representa también la angustia romántica por la carencia de fundamento. La muerte de Dios hace perder a los hombres un Padre, pero ese Padre, visto tras la figura de Cristo, es en realidad la relación primordial del hombre con el mundo, es decir, el fundamento del ser. Al perder al Padre, a Cristo, el hombre se encuentra solo en el universo: "Es el universo del sin sentido y de la soledad. El ojo de Dios es una órbita vacía y sin fondo. Un ojo sin párpado, ni siquiera un recuerdo: una ausencia, un silencio."<sup>22</sup> Lo que esta angustia provoca se convierte en un sentimiento terrible que acompaña las grandes obras románticas: la culpa. Soledad y desolación son manifestaciones de esa gran culpa generada por el cristianismo, esa culpa que más tarde Nietzsche encontrará como la más repudiable enfermedad de la decadencia, y entonces este pensador dirá, contundente: "[la voluntad humana] prefiere querer *la nada*, a *no querer*."<sup>23</sup> El impacto de la muerte del Padre orilla al pensamiento romántico hacia el *nihilismo* y éste se traduce como esa reacción angustiosa del hombre ante el hecho de carecer de fundamento. Nietzsche, en su revisionismo de la moral de Occidente, verá ese nihilismo como decadencia, como falta de temor y amor hacia el hombre. Su pensamiento, al contrario de los románticos, se concentrará, precisamente en aquello que está después de la muerte del Padre, sitio en el que el pensamiento romántico sólo encuentra un gran vacío de la nada. Roland Barthes dice:

---

<sup>21</sup> Víctor Hugo. "Cromwell drama en cinco actos". p. 7

<sup>22</sup> Yáñez. Op. cit. p. 30

<sup>23</sup> Friedrich Nietzsche. *La genealogía de la moral*. p. 114

“La muerte del Padre suprimió muchos de los placeres de la literatura. ¿Si no hay Padre para qué seguir contando historias?”<sup>24</sup> Esta idea se refiere en parte a la obsesión romántica por detallar en todos los relatos, novelas y poesía, la muerte de Dios, pero se refiere también al hecho de no encontrar nada después de la misma.

Pero el hecho de que los románticos hayan intuido, con esa clara certeza, la ausencia de fundamento, el silencio más vil al que se somete el ser humano, es precisamente lo que convierte al siglo XIX en un tiempo evidentemente crítico. Es perfectamente comprensible el que los románticos hayan recurrido a un nihilismo casi involuntario e inconsciente a manera de respuesta ante el grave hecho de encontrarse sin Dios, sin fundamento; en la nada.

Jean Paul dice:

—¡Muda y rígida Nadal, ¡Necesidad eterna y fría!, ¡Insensato azar!, ¡Conoces todo lo que está debajo de tí? ¿Cuándo me destruirás a mí mismo y al Edificio del Mundo?  
—Azar, ¡sabes tú mismo cuándo pasarás con huracanes entre las ráfagas nevadas de las estrellas, cuándo, a tu paso, se apagará el brillante rocío de las constelaciones?  
—¡Cuán solos estamos en la gran fosa del Todo! Sólo me tengo a mí mismo.”<sup>25</sup>

La misma percepción nos deja la obra del poeta francés Gérard de Nerval. En *Aurelia* la representación del Dios cristiano está en la muerte de la amada, el hecho de que el personaje no asista al funeral de Aurelia se convierte en un pecado; hace de él un hombre blasfemo. Entonces siente una culpa terrible porque el hecho en sí significa la afirmación de que “Dios no existe”. La sensación que recorre a *Aurelia* es de un constante abandono, de una angustia contra el ser en sí mismo, contra sus propios ideales y sus descubrimientos. El descubrir la ausencia del Padre tiene que ser forzosamente algo doloroso y que simplemente brota para no extinguirse jamás. Sin embargo, los románticos alcanzan a intuir algo sumamente importante que se permeará en la concepción de vida del pensamiento en Occidente. Para Jean Paul,

<sup>24</sup> Roland Barthes. *El placer del texto*, p. 76

<sup>25</sup> Richter. Yáñez (comp.) Op. cit. p. 37

como hemos visto, la orfandad resulta un elemento crucial dentro de la temática de la muerte de Dios, ésta representa la muerte del Padre, pero también el reflejo del poeta: su destino trágico ineludible. Cuando Jean Paul dice: "Sólo me tengo a mí mismo", el poeta se convierte en un sufriente de la vida misma, pero a la vez en un pequeño dios que tiene la misión de dictar sus propias leyes.

Gérard de Nerval encuentra en *Aurelia* el sentimiento de orfandad y vive, durante todo el transcurso de la novela, un angustioso recorrido por los laberintos del sueño para encontrar el perdón del Dios de Aurelia. Pero finalmente, la ansiada Aurelia se convierte en la palabra poética y Nerval sabe que su propia creación va a salvarlo, que ella, vista como una paradoja que encierra a Dios y a su propia creación, se convierte en un medio para que él sea un nuevo dios.

A partir de esta concepción del creador como dios, la individualidad del ser comienza a tener gran importancia. Nos enfrentamos a hombres que por primera vez cuestionan su entorno y no sólo a éste, sino a los grandes fundamentos de su propio pensamiento. Es casi obvio que mientras los griegos tenían ciertos dioses, que noblemente asumían las culpas de los hombres<sup>26</sup>, el triste y patético hombre cristiano asumiera la culpa como propia, y que así, como si fuera una deducción casi lógica se auto-nombrara como un dios. Al respecto Octavio Paz señala:

El tema de la muerte de Dios es un tema romántico. No es un tema filosófico, sino religioso. Para la razón Dios existe o no existe. En el primer caso, no puede morir, y en el segundo, ¿cómo puede morir alguien que nunca ha existido? Este razonamiento es válido solamente desde la perspectiva del monoteísmo y del tiempo sucesivo e irreversible de Occidente. La antigüedad sabía que los dioses son mortales pero que, manifestaciones del tiempo cíclico, resucitan y regresan.<sup>27</sup>

La apreciación de Paz conlleva dos tipos de pensamiento distinto (el pensamiento oriental y el occidental), de dos civilizaciones que enfrentan sus concepciones de tiempo, sin embargo, atina al decir que la temática de la muerte de

---

<sup>26</sup> Esta idea está esbozada en *El nacimiento de la tragedia* de Friedrich Nietzsche.

<sup>27</sup> Paz. Op. cit. p. 73

Dios es un tema religioso; sin quitarle el carácter filosófico que hoy nos ofrece como objeto de estudio y que sin duda tiene, este carácter religioso que Paz advierte permitió que la idea de carencia de Padre y fundamento se arraigara en la memoria occidental. Ese dolor primordial manifiesto en la muerte de Dios, así como el proceso de 'crítica al fundamento' se instaló en las generaciones posteriores de escritores, artistas, pensadores, etc. Mucho más tarde el poeta chileno Vicente Huidobro, para ejemplificar este punto, dirá en *Altazor*:

Abri los ojos en el siglo  
En que moría el cristianismo.  
Retorcido en su cruz agonizante  
Ya va a dar el último suspiro  
¿Y mañana qué pondremos en el sitio vacío?  
Pondremos un alba o un crepúsculo  
¿Y hay que poner algo acaso?<sup>28</sup>

Lo que debemos destacar de estos versos de Huidobro es precisamente "el alba y el crepúsculo" que no es, según mi interpretación, más que la palabra poética. Los románticos sabían que en la palabra poética estaba su salvación, pero en ella veían también la redención de esa enorme culpa por haber matado a Cristo. La poesía posterior, después de asimilar durante un siglo la muerte de Dios, comprende que hay más después de la carencia de fundamento, para muchos la propia creación ya sin la culpa primigenia, para otros la voluntad creadora –voluntad que los románticos también consideraron al nombrarse pequeños dioses, pero voluntad que no pudieron arrastrar hasta sus últimas consecuencias porque pesaba más la culpa, la desolación y el sol negro. A diferencia de esto último las vanguardias lo saben muy bien, lo tienen asimilado no sólo en la propia creación poética, sino en el pensamiento, y ese sentir se traduce en fuerza y es precisamente lo que Huidobro expresa casi como resignación: "¿Y hay que poner algo acaso?"

Para el pensamiento romántico –cuya génesis se relacionó no sólo con

---

<sup>28</sup> Vicente Huidobro. *Altazor*. p. 64

en cristianismo y su historia, sino con una serie de condiciones político-sociales<sup>29</sup>, los cuestionamientos sobre la vida en sí se 'sintieron' con toda la fuerza del 'instinto', es por ello, que ese sentimiento de melancolía puede confundirse con una pugna, por demás superficial, entre la 'razón' y el 'sentimiento'. Los románticos 'sintieron' hondamente la muerte de Dios; pero a la vez, les resultó imposible librarse de su infraestructura conceptual del mundo, es decir, del pensamiento racional. A fin de cuentas, el Romanticismo es orden, pulcritud y belleza; categorías que se transforman en medios artísticos distintos de los anteriores, que llevan sobre sí la bandera de "lo grotesco"<sup>30</sup>, para traducir el sentimiento de orfandad:

El cristianismo encauzó la poesía hacia la verdad. Como él, la musa moderna lo observará todo desde un punto de vista distinto, más elevado y más amplio; percibirá que todo en la creación no es humanamente bello, que lo feo existe a su lado, que lo deforme coexiste con lo gracioso, que lo grotesco es la contraparte de lo sublime, que el mal y el bien se confunden, así como la luz y la sombra.<sup>31</sup>

A partir de la nueva estética que el Romanticismo impulsó, la literatura posterior a éste se transformó de forma paulatina. Así como Víctor Hugo advierte estos nuevos rasgos de "la musa moderna", también Xavier Villaurrutia anota como elemento notable lo siguiente:

[...] el Romanticismo y la poesía moderna buscan en las imágenes, aun en las imágenes más morbidas, el camino que conduce a las regiones ignoradas del alma, "no por curiosidad ni para sanearlas, sino para encontrar en ellas el secreto de todo lo que, en el tiempo y en el espacio, nos prolonga más allá de nosotros mismos y hace de nuestra existencia actual un simple punto en la línea de un destino infinito". Curar al hombre de sus neurosis, curar al poeta de sus visiones, de sus delirios, de sus obsesiones y de sus sueños parece ser la pretensión del psicoanalista, cuando precisamente Edgar Allan Poe, Baudelaire y más tarde los surrealistas no han dudado en enfermarlo más profundamente.<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> Durante finales del siglo XVIII y principios del XIX Europa se convierte en un conjunto de sociedades que crecen, en las que el individuo se pierde como un número entre los otros; los otros que no se miran y que no se toman en cuenta. Se suscita la industrialización, las grandes ciudades empiezan a convertirse en grandes centros productivos, en los que el capital y la inversión tienen cada vez más importancia. Un ejemplo del sentimiento de orfandad y soledad del poeta perdido en la multitud, que simplemente no tiene medios para divertirse y para encontrar sentido en la existencia es el denominado *spleen* de Charles Baudelaire.

<sup>30</sup> Lo grotesco emparentado con el drama. Víctor Hugo. Op. cit.

<sup>31</sup> Hugo. Op. cit. p. 8

<sup>32</sup> Villaurrutia. Op. cit. 12

Cuando el poeta romántico sabe que carece de fundamento emplea ciertos medios para acercarse a la palabra poética, entre ellos, como veremos, están, el sueño, la locura, la concepción de lo grotesco, el descenso a los inferos y, tal y como lo señala Villaurrutia, la enfermedad. Freud piensa lo contrario: al individuo hay que sanarlo, curarlo de su neurosis. Mientras que para el romántico es necesario el descenso a la enfermedad para a partir de ella encontrar su propia creación. ¿Cómo influyen estas concepciones generadas por el romanticismo en la literatura contemporánea? Como una forma de concebir el arte y la vida misma. Para el romántico era necesario entrar en ciertos procesos de inconsciencia que fungían como mecanismos reveladores de la esencia de las cosas y de la poesía; para la literatura contemporánea el proceso de escritura traduce el inconsciente del poeta y de su sociedad, simplemente porque a partir de los románticos el acto de escritura se convierte en un proceso plenamente individual que se manifiesta desde el *yo* (la idea del poeta-dios no lucha contra las implicaciones sociales, solamente reivindica la figura individual del creador), hacia lo externo, hacia lo social:

R.B.: [...] escribir es una perversión. La perversión es intransitiva; la figura más simple y más elemental de la perversión es hacer el amor sin procrear; la escritura es intransitiva en este sentido, no procrea, no da productos. La escritura es efectivamente una perversión, porque en realidad se determina del lado del goce.<sup>33</sup>

Este 'goce'<sup>34</sup> al que Barthes se refiere constituyó para los románticos un dolor primordial; el dolor del 'darse cuenta' de la carencia de ciertos fundamentos que sustentaban una serie de condiciones de vida, una religiosidad que comenzaba a ser decadente. Paralela a este dolor primordial, la escritura se convirtió en el mecanismo

---

<sup>33</sup> Roland Barthes. "¿Adónde/o va la literatura?". (Diálogo con Maurice Nadeau en el programa *Dialogues*). *Variaciones sobre la literatura*. p. 190

<sup>34</sup> El goce no necesariamente implica placer, implica también dolor. Quizá los goces más placenteros son a la vez, y paradójicamente los que provocan más dolor.



de salvación más apropiado, permitía que el poeta contara con una estructura simbólica para manifestar sus ideas, para señalar su angustia. Esta percepción permitió que, más adelante, las vanguardias emplearán con toda la fuerza posible, ese goce por el hecho de que el poeta se convirtiera en un pequeño dios.<sup>35</sup>

La temática de la muerte de Dios influye en la literatura posterior a nivel conceptual y se convierte en una serie de recursos tanto estéticos como temáticos que se manifiestan inconscientemente. La obra de Espido Freire mantiene la temática en ciertos rasgos que observaremos en el transcurso de este ensayo. Con respecto a la ausencia del Padre observamos ciertos elementos que mantienen la temática pero con distintas variantes importantes que vale la pena señalar.

En tres novelas de Espido Freire: *Irlanda*, *Melocotones helados* y *Diabulus in musica*, encontramos ciertas visiones particulares de los personajes y de los narradores, que durante el transcurso de cada una de las historias, explotan un recurso peculiar que encontramos dentro de la infraestructura romántica referida a la muerte de Dios. Éste nos remite a la concepción romántica de la enfermedad, del descenso, como veremos más adelante, y se relaciona íntimamente con las visiones de los personajes planteadas en cada una de las historias. Los personajes de estas tres novelas nos insertan en un mundo interior angustioso que nos remite, como en el romanticismo, al universo tanto de la locura, del sueño, de la enfermedad, y todo ello en ciertos ejes temporales y espaciales que se mueven alrededor de ciertos mitos. Veremos con detalle, en los capítulos siguientes cómo funciona el sueño, la locura y el mito como ejes rectores a nivel temático y formal. Tendremos en cuenta que aunque la obra de Espido Freire no expresa la angustia por la carencia de fundamento como lo

---

<sup>35</sup> Precisamente para las vanguardias que tomaban como precepto principal innovar resultaba fundamental la fuerza creadora. Habiendo asimilado la angustia romántica, las vanguardias se despliegan con la perfecta conciencia de que la palabra poética es salvación y de que el poeta tiene el poder de transformar la creación. Recordemos, por ejemplo, otra vez, el "Arte poética" de Vicente Huidobro: "Que el verso sea como una llave/ Que abra mil puertas." "El poeta es un pequeño Dios." *Poética y estética creacionistas*. p. 19

hizo el Romanticismo, sí encierra una angustia.

La angustia en la obra de Espido Freire no desemboca en el nihilismo como sucede en las obras de muchos románticos porque no se refiere, concretamente, a un mundo que por primera vez, admite que Dios está muerto. Esta idea está asimilada después de tres siglos de plasmarse en la literatura y en el arte, sin embargo, la concepción implícita de un mundo decadente donde el ser humano sólo puede encontrar su propio Dios a través de lo otro, es una constante que se traduce como angustia, y que lleva a los personajes a buscarse y a descender a los infiernos y a la enfermedad, tal y como sucede con la necesidad romántica por encontrar la palabra poética como medio salvador.

La angustia expresada por Espido Freire se observa en los personajes desgajados cuya carencia de fundamento es no encontrarse a ellos mismos. En el caso de *Irlanda* y *Diabulus in musica* es claro el hecho de que las narradoras de ambas novelas viven una escisión clave que se manifiesta en la enfermedad que puede ser locura, en el primer caso, y dependencia y masoquismo, en el segundo. En estos ejemplos la narración expresa una angustia constante que corroe los universos de cada uno de los personajes y que se manifiesta de diversas maneras. En el primer ejemplo, encontramos un personaje que se convierte en un dios que crea todo un universo ficcional, mediante la locura, alrededor de sus deseos, al grado de decidir quién merece vivir y quién no. En lo que respecta al segundo, encontramos un personaje que halla en un hombre: Christopher Random (que en la novela representa en una película a Balder; un dios escandinavo), a su dios.

En las dos novelas encontramos que el papel transgresor de ambos personajes, este hecho los acerca a la concepción romántica anti-religiosa, o más bien, contra el fundamento. En el caso de *Irlanda*, nos enfrentamos a una narradora asesina que no siente culpa alguna por la negación del mundo que la rodea, el hecho de no aceptar las condiciones que vive, la llevan a crear un universo individual, que además

arrastra al lector a colaborar con las tramas urdidas por el personaje. En este sentido la palabra poética, como en el Romanticismo, funciona como salvación, pero no del hombre que se siente angustiado porque no encuentra ataduras en el mundo, sino del propio personaje que sabe que hace un uso adecuado de ésta para convencer, tanto al lector como a sí mismo de la propia ficción creada dentro de la locura, para así justificar las acciones transgresoras planteadas a lo largo de la obra. "Figuritas", cuento de *Donde siempre es octubre*, nos presenta un personaje similar a Natalia, una muchacha que crea todo un universo alrededor del cual gira ella misma y en el que se siente con derecho de desechar lo que no le sirve a sus propios fines; igual que Natalia, el personaje crea sus propias leyes, pero en lugar de asesinar ella misma a su rival lo hace mediante prácticas vudú: una muestra contra los fundamentos éticos y morales de una sociedad evidentemente religiosa, llena de convenciones morales:

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>36</sup>

La actitud transgresora de 'las leyes de Dios' la encontramos también en otro relato bastante significativo al respecto: "Ratas en el espejo", donde el personaje central comete una blasfemia terrible al sentir deseo y pasión por un hombre que mata ratas dentro de la Iglesia, cuando, paradójicamente, el cuento nos relata cómo él mismo, Gastón, es una rata. Por último dentro de los cuentos de *Donde siempre es octubre*, encontramos una narración en primera persona que resulta iluminadora con respecto a la muerte de Dios<sup>37</sup> :

---

<sup>36</sup> Laura Espido Freire. "Figuritas". *Donde siempre es octubre*. p. 23

<sup>37</sup> Cabe anotar que varios cuentos de *Donde siempre es octubre* pueden identificarse como portadores de la temática de la muerte de Dios, sin embargo, he tomado los ejemplos que me parecen más significativos al respecto. No hay que olvidar, por otra parte, que muchos de los ejes conceptuales del romanticismo giran en torno a la muerte de Dios, es decir, todos los temas, recursos, estructura formal, etc., están unidos y no se excluyen, por lo que siempre hay que tener en cuenta la interrelación entre los distintos elementos y tratar de conjuntarlos en el análisis.

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. Las dudas me envolverán. ¡Cuántas voluntades débiles sucumben en esta lucha cruel y continual! Aprendan las vírgenes a ser vigilantes de sí mismas y guardianas de su recato si desean que las gentes las veneren. Y a su paso los ojos y las lenguas procaces se refrenarán.<sup>38</sup>

Este relato muestra a una mujer que, como en "Ratas en el espejo", se debate entre la pasión y el amor a Dios, pero este último tiene una carga negativa y enfermiza que se expresa a lo largo de la historia. La mujer detesta su condición femenina porque la cree propensa al pecado, sin embargo, delata la postura del hombre abandonado que de pronto se cuestiona la fe y creencia en Dios. Al entregarse a la pasión, que tiene un carácter profundamente blasfemo, el personaje busca salvarse, como hacen todos los románticos, pero aquí la resolución del personaje es aún más drástica, ya que ante Cristo se autonombra un Dios:

Pronto sonará el Ángelus. Me arrodillo y comienzo a rezar por la salvación eterna; por la de Izán. 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>39</sup>

*Diabolus in musica* no escapa de estas apreciaciones, también transgrede planteando que incluso en la música, instrumento celestial, se encuentra el demonio inserto en la séptima nota, pero también mostrando a un ser escindido que no puede desenvolverse por sí misma y que en su desolación, su angustia y su carencia de fundamento, termina suicidándose como única alternativa posible como sucede en el universo romántico, donde, después de la muerte de Dios, no hay nada.

---

<sup>38</sup> Espido Freire. Op. cit. p. 141

<sup>39</sup> *Ibidem*. p. 143

En *Melocotones helados* la palabra en sí misma tiene una connotación particular que la propia autora expresa: "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>40</sup> En esta novela el ciclo de repeticiones es lo que mantiene la trama angustiosa en cada una de las historias, es, como veremos adelante, un constante retorno al origen y a la vez, como en la concepción romántica, un descenso a los inferos, y las tierras prohibidas para encontrar fundamento.

Hay, sin embargo, en esta novela cierta visión anti-religiosa como en los otros ejemplos expuestos. Como hemos visto, los personajes generalmente se encuentran solos y tienen una carencia, esa misma angustia del hombre romántico que empieza a ser moderno; y entonces buscan algo, y ese algo, dentro de la historia se convierte en un pequeño universo religioso que los salva momentáneamente. Esto sucede en *Diabulus in musica* con la narradora y en *Irlanda* se consuma al presentarnos un personaje que dirige las vidas de los otros. En *Melocotones helados*, tenemos un motivo curioso que parece un nimio pretexto para que el personaje de Elsa grande abandone Desrein, ya que una orden anti-religiosa llamada la Orden del Grial la acosa y la amenaza de muerte. Los hechos planteados en la novela parecen un motivo mágico dentro de la narración, sin embargo, la Orden representa el mal y la carencia:

No habían reparado en que los grialistas se habían extendido como las sombras con la noche, y se habían aposentado sólidamente en el cogollo de la buena sociedad. Los asesinatos existían, pero eran más numerosas las justificaciones.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> José María García Linares. *Melocotones helados*. Espido Freire. (Entrevista) En: <http://www.mujaactual.com/entrevistas/freire/index2.html>

<sup>41</sup> Laura Espido Freire. *Melocotones helados*. p. 40

Asimismo, la Orden se presenta como el "sol negro romántico", como esa noche eterna en la que el hombre está desprotegido y abandonado, solo y vulnerable. Entonces se originan diversos medios para el retorno al mito, a la esencia primordial.

La temática de la muerte de Dios se modifica poco a poco con el paso del tiempo, la percepción que tanto la literatura como el arte tienen de ésta se plasma de distintas maneras y se acentúa en ciertos autores como en el caso de Espido Freire, ya que emplea muchos de los ejes que el romanticismo utilizó para expresar la angustia por la carencia de fundamento. Sin embargo, es pertinente señalar que el tema se presente quizá de forma inconsciente, delatando ciertos cuestionamientos que se hace el hombre en la actualidad y que se originan con el Romanticismo, que fue una ruptura profunda a nivel conceptual, y que insertó ciertos temas y cierta estética como parte sustancial del arte en Occidente

## 2.2 El sueño como una segunda vida

"Los sueños son la actividad estética más antigua", dice Borges en un prodigioso ensayo de *Siete noches* titulado "La pesadilla". Desde la antigüedad griega, bajo el manto del oráculo; sitio de ensueño y revelación, el sueño representa una zona misteriosa que nos guía por el sendero del descubrimiento, que nos devela los secretos del ser, que incluso, predice nuestro futuro y desentraña nuestro presente. Ha habido períodos literarios en los que el sueño pasa a segundo plano, como por ejemplo, en el realismo. Durante mucho tiempo la novela española estuvo sumergida en la 'realidad' sin poner ninguna atención al mundo mágico de los sueños, de la imaginación y de la fantasía. En una entrevista Espido Freire dice:

[...] creo que existe una falta de fantasía evidente, una falta de imaginación en la novela española. No digo que eso sea malo, sino que es un único camino. Hemos estado siempre muy apegados a una novela cuasi costumbrista, realista. Últimamente, entre los jóvenes narradores se ha derivado hacia un hiperrealismo urbano. Aun gustándome mucho esas novelas, esas tendencias, he preferido buscar un camino diferente.<sup>42</sup>

Esta "falta de fantasía evidente" de la que Espido Freire habla se relaciona con su propia y particular concepción de la novela, concepción que vemos reflejada en las obras. Dentro de éstas observamos un estilo que, en efecto, más que seguir parámetros estéticos realistas se acerca más al Romanticismo. Uno de los elementos predominantes que observamos en cada una de las novelas y en sus cuentos y relatos es la presencia del sueño como elemento central. Alberto García-Teresa dice con respecto a *Diabulus in musica*:

La atmósfera onírica tan característica de la bilbaína también está presente aquí, desde el arranque (espléndido, por otra parte) hasta el final (que es el mismo punto), recorriendo toda la novela con

---

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 2

momentos de mayor y menor lirismo. Pero, en definitiva, siempre palpable.<sup>43</sup>

Pero cabría preguntarnos en primer lugar por los enigmas del sueño, más allá de cualquier explicación psicológica o médica, en el sueño se traducen numerosos símbolos no sólo de una vida sino del universo entero. Los poetas han visto en él un oráculo, un espacio de predicciones y augurios. Jorge Luis Borges dice:

Tenemos esas dos imaginaciones: la de considerar que los sueños son parte de la vigilia, y la otra, la espléndida, la de los poetas, la de considerar que toda la vigilia es un sueño. No hay diferencia entre las dos materias. La idea llega al artículo de Groussac: no hay diferencia en nuestra actividad mental. Podemos estar despiertos, podemos dormir y soñar y nuestra actividad mental es la misma. Y cita, precisamente, aquella frase de Shakespeare: "estamos hechos de la misma madera que nuestros sueños".<sup>44</sup>

Para el Romanticismo la importancia del sueño es fundamental. Recordemos que, por un lado, la muerte de Dios se expresa mediante el sueño en el caso de Jean Paul Richter y que, por otro, como la novela *Aurelia* de Gérard de Nerval lo expresa: "El sueño es una segunda vida"<sup>45</sup>. Analicemos la primera idea. Adriana Yáñez dice:

La versión definitiva del "sueño" es de 1796. En ella se acentúa el carácter profundamente cristiano blasfemo de este texto que tantas y tan variadas consecuencias tendrá para el pensamiento romántico posterior. Estamos frente al Jean Paul visionario y apocalíptico: Cristo, hijo de Dios, afirma: "No hay Dios". Religiosidad contradictoria. Certeza de una religión vacía. Misa y teatro. Representación de un momento irrepetible, de un hecho impensable. Y efectivamente la estructura del "sueño" tiene mucho de una representación escénica.<sup>46</sup>

En este caso particular, el hecho de que la muerte de Dios se consume dentro del sueño provoca que la intensidad dramática del texto sea, sin duda, un poco menor que plantear las cosas dentro del estado de la vigilia. Lo mismo sucede en la

---

<sup>43</sup> Alberto García-Teresa. "La cotidianidad de lo fantástico". En:

<http://www.drimar.com/users/bibliopolis/reseñas/reseo155.htm> p. 2

<sup>44</sup> Jorge Luis Borges. "La pesadilla". *Siete noches*. p. 40

<sup>45</sup> De Nerval. Op. cit. p. 25

<sup>46</sup> Yáñez. Op. cit. p.29



obra de Nerval, en la que el sueño se convierte en el medio más eficaz para buscar la redención. A diferencia de Freud, que ve en el sueño un desplazamiento del inconsciente, los románticos lo toman como parte de la vida misma, como una segunda vida: "El sueño nos permite sumergirnos en las fuentes mismas de la vida fisiológica y coincidir con la fuerza productiva, siempre una y la misma que da origen a las fuerzas de la naturaleza igual que a las imágenes psíquicas."<sup>47</sup> La percepción de Bégúin se relaciona con el descenso, con esa serie de estados provocados para alcanzar la fuerza creativa:

Por el contrario, todos los románticos admiten que la vida oscura se encuentra en incesante comunicación con otra realidad más vasta, anterior y superior a la vida individual. Otro tanto puede decirse sobre el fin que se propone el psicoanálisis: reintegrar a una honrada conducta social al hombre que es víctima de una neurosis. El romanticismo, indiferente a esta forma de salud, buscará, aun en las imágenes mórbidas, el camino que conduce a las regiones ignoradas del alma; no por curiosidad, no para limpiarlas y hacerlas más fecundas para la vida terrena, sino para encontrar en ellas todo aquello que, en el tiempo y en el espacio, nos prolonga más allá de nosotros mismos y hace de nuestra existencia actual un simple punto en la línea de un destino infinito.<sup>48</sup>

Sabemos que el sueño tiene una gran importancia para el pensamiento occidental. Sin embargo, la concepción del sueño generalmente nos lleva a buscar las causas del mismo, lo que simboliza o representa para el individuo para entenderse a sí mismo, cuando para el romántico, por el contrario, contenía la idea de continuación, de algo que complementa la vigilia y que a la vez la construye. En *Aurelia* sucede eso precisamente, si recordamos la segunda parte de la novela, observamos que es prácticamente imposible separar los sueños del personaje con lo que sucede 'realmente': "En Nerval [...] el esfuerzo realizado para "dirigir su sueño eterno en vez de sufrirlo" pasivamente es un esfuerzo deliberado [...]"<sup>49</sup>

*Diabulus in musica* de Espido Freire contiene, en tanto estilo y nivel temático, una estructura compleja que como dice García-Teresa remite a una

<sup>47</sup> Albert Bégúin. *El alma romántica y el sueño*. p. 115

<sup>48</sup> *Ibidem*. p. 21

<sup>49</sup> *Ibidem*. p. 435

atmósfera evidentemente onírica. El uso de los sueños no se enfoca precisamente a desplazamientos del inconsciente en los personajes que están girando en torno a ciertas neurosis; por el contrario, la idea del sueño como anhelo y como parte complementaria del estado de vigilia es lo primero que encontramos en la obra.

En el Romanticismo el sueño se convierte en un laberinto en el que augurios, predicciones y señales adquieren una importancia fundamental para acceder al universo de la creación. En el caso de *Diabulus in musica* el laberinto del sueño está construido mediante el reino de la muerte. La muerte como sueño eterno es el eje que rige toda la acción narrativa. A través del sueño eterno requerido por la narradora es que gira todo el esquema que impulsa sus acciones, que, paradójicamente, la mantienen viva durante su historia para finalmente llevársela y retornar a un tiempo y espacio míticos, como veremos adelante.

La importancia del sueño se manifiesta también a través de otros elementos, por ejemplo, en *Irlanda* se liga íntimamente con la locura, como a la vez ocurre en el romanticismo. En *Aurelia* Nerval dice: "A ejemplo suyo, voy a tratar de transcribir las impresiones de una larga enfermedad que penetró completamente en los misterios de mi espíritu; y ciertamente no sé por qué digo enfermedad, cuando jamás me he encontrado mejor."<sup>50</sup> La enfermedad a la que alude el poeta francés es la locura vista también, como el sueño, como un descenso a los infiernos. En *Irlanda* de Espido Freire ambos procesos –tanto la locura como el sueño–, son de capital importancia ya que, en primer lugar, la locura es lo que permite al personaje central Natalia crear un universo ficcional en el que se siente completamente cómoda y justifica sus acciones dementes; el sueño, por su parte, permite al lector desentrañar la trama de la novela, mediante la cual la narradora nos ha tendido una emboscada para sumergirnos en sus juegos de mentiras. La enfermedad del personaje consiste en tomar como principio un juego de pesadillas que nos guían para descubrir el verdadero

---

<sup>50</sup> De Nerval. Op. cit. p. 26

rostro de Natalia. La palabra "pesadilla" se relaciona con algunos demonios:

En griego la palabra es *efialtes*: Efiáltes es el demonio que inspira la pesadilla. En latín tenemos el *incubus*. El incubo es el demonio que oprime al durmiente y le inspira la pesadilla. En alemán tenemos una palabra muy curiosa: *Alp*, que vendría a significar el elfo y la opresión del elfo, la misma idea de un demonio que inspira la pesadilla. [...]

Llegamos ahora a la palabra más sabia y ambigua, el nombre inglés de la pesadilla: *the nightmare*, que significa para nosotros "la yegua de la noche".<sup>51</sup>

Mediante una pesadilla infantil de Natalia en la que una tortuga le camina por el cuerpo, nos damos cuenta de los demonios que aquejan al personaje y comprendemos una serie de símbolos referidos tanto a la narradora como a las imágenes que la persiguen de forma obsesiva. Su narración llega a constituir un descenso a los infiernos en tanto la vemos rodeada de espíritus malignos. Las imágenes y los símbolos de sus pesadillas son, como en el caso de Nerval, augurios y predicciones que condicionan su comportamiento:

Sagrario tenía cinco o seis años, y mis padres le compraron una tortuga grandecita, porque ella no podía moverse mucho y la tortuga no era muy veloz. A mí no me gustaba verla caminar sobre las patas cortas; tampoco me divertía en el agua, mostrando su vientre amarillo de culebra. Pero Sagrario le había cogido cariño al bicho, e incluso dormía con él sin temor a aplastarlo.

Una mañana desperté y me sorprendió el olor a humedad. Entonces abrí los ojos y encontré la cabeza de la tortuga a dos centímetros de mí, en mi almohada, mirándome fijamente y abriendo y cerrando la boca negra. Me arrinconé contra la pared, alejándome de ella, y la tortuga caminó hacia mí sobre las sábanas. Luego, dio la vuelta, y siguió el camino de la mesilla hasta la cama de mi hermana.

Desde entonces la idea de que podía encontrar a la tortuga paseándose sobre mi cuerpo me persiguió [...]

Espere pacientemente a que el bicho se muriera como se nos habían muerto los peces de colores, pero cuando pregunté a mi padre por su edad me contó que las tortugas podían vivir siglos. Me asusté. Veía a la tortuga por todas partes; cada vez mayor, más similar en todo a un monstruo, más repugnante.

Yo estaba en la cocina y la tortuga comía lechuga en su rincón. Mi madre había salido con mi hermana, y mi padre dormía en su habitación. Entonces agarré la hoja de lechuga, y la tortuga no la soltó. Tiré de la hoja y la tortuga, haciendo presa con su boca afilada, se arrastró sin dejarla. La golpeé y la pisoteé como para librarme de un demonio, hasta que vi que su cuello se había alargado y ya no se movía [...]

La descubrieron patas arriba a la noche, y todos creyeron que alguien la había aplastado con la silla.<sup>52</sup>

La tortuga se convierte en una obsesión del personaje. Cuando llega a casa de sus primos la visión de la tortuga comienza a atormentarla en tanto descubre

<sup>51</sup> Borges. Op. cit. pp. 41-42

<sup>52</sup> Laura Espido Freire. *Irlanda*, p. 136-138

que su hermosa prima Irlanda la aventaja en todas las cosas. Como símbolo, expresa la génesis de los asesinatos de la perturbada Natalia y funciona como uno de los elementos del inconsciente del personaje. Mónica Poza Diéguez advierte con acierto que: "[...] los símbolos juegan un papel predominante, sobre todo porque nos insertan [como en *Diabulus in musica*] dentro del mundo de lo onírico, de lo sobrenatural."<sup>53</sup> Y ve en estos rasgos influencias del mundo céltico que atribuye al origen gallego de la autora, sin embargo, cabe decir que la estructura de *Irlanda* es evidentemente romántica, el final, como en *Diabulus in musica*, nos confirma el hecho de que el sueño viene a ser parte fundamental dentro de la infraestructura de estas novelas. En ambos casos el papel de la muerte es fundamental; algo impulsa a Natalia a terminar con las vidas de los otros, como algo impulsa a la narradora de *Diabulus in musica* a fusionarse con Balder; símbolo de la muerte y del sueño eterno.

El sueño se manifiesta en un plano simbólico en la obra de Espido Freire, pero también, como sucede en *Donde siempre es octubre* y en *Melocotones helados*, en un nivel espacio-temporal. En el primer caso, las distintas historias incluidas nos muestran personajes que siempre buscan el retorno a Oilea; este espacio se convierte en un sitio de retorno y se mueve en tiempo mítico: la imagen de la ciudad en sí misma da la impresión de un oasis perdido entre todos los espacios, y funciona como el sueño en tanto viaje. Lo mismo sucede en *Melocotones helados*. Aquí Duino representa, como veremos con detalle, un retorno, un viaje, y se convierte en esa tierra de sueño por donde han pasado generaciones enteras y que necesita de la presencia de Elsa grande para regenerar sus distintas significaciones.

La idea del sueño como parte fundamental del viaje es introducida por los románticos porque todo viaje constituye un descenso al reino de lo oculto. Como Orfeo

---

<sup>53</sup> Mónica Poza Diéguez. "La sugerencia de la trama o la magia narrativa de Espido Freire". En: <http://www.ucm.es/info/especula/numero20/freire.html>. p.3

en busca de Eurídice, el romántico se sume en esa 'conciencia infinita'<sup>54</sup> para tratar de fusionarse con el todo:

[...] el sueño es una prefiguración de la muerte. [...] Si durante toda nuestra vida hemos estado constituídos por una doble tendencia a la individualidad y a la unidad confundidora, la muerte no puede ser otra cosa que la disolución final de la individualidad, el cumplimiento de nuestra aspiración a reincorporarnos en el Todo, y los sueños son un primer anticipo de esa reincorporación.<sup>55</sup>

En las novelas de Espido Freire, la reincorporación a la disolución en el todo se cumple y cierra los distintos ciclos planteados en cada una de las historias. El sueño en la obra de esta autora no es un momento provocado como en el caso romántico (con la salvedad de *Irlanda*, donde el sueño le permite al personaje construir su propio universo ficcional para justificar sus acciones y su locura, ante sí misma y ante los lectores), es decir, hay una conciencia del sueño provocado cuando los personajes buscan la muerte. Los sueños en sí mismos son parte constitutiva de los personajes y se presentan como un ámbito inherente a los mismos que traduce su universo interior. Los sueños son una segunda vida en la que revelan los secretos de los personajes, asimismo extraen sus múltiples demonios y, a la vez, los orientan en una búsqueda incesante de sí mismos.

Las historias por sí mismas dan la impresión de ese 'ambiente onírico' en parte por el estilo narrativo y en parte porque los personajes presentan una profunda y compleja red de significados simbólicos que representan en acciones que los trascienden.

El sueño le permite al romántico acercarse a la idea de que puede acceder a una fusión con el todo en el universo. A partir de esta idea crea una autoconciencia de infinitud de las cosas y del mundo que lo impulsa a ver en la

---

<sup>54</sup> El término de 'infinito' ha sido aplicado por varios autores (entre ellos Nicola Abbagnano y Albert Béguin) para señalar una de las principales ideas profundas rectoras del romanticismo; esta se refiere a que el romántico descubre que la conciencia es infinita y por ello busca como fin supremo, casi religioso fusionarse con el todo.

<sup>55</sup> Béguin. Op. cit. p. 113

muerte, el proceso más idóneo para ser parte del todo. Dicha autoconciencia la encontramos también en Espido Freire. Aunque ésta no se expresa mediante los mismos símbolos románticos, también encuentra en la muerte el sitio de fusión con todo en el universo. La participación del sueño dentro de este proceso sirve para que los personajes se sumerjan en los laberintos del alma que poco a poco los acercan a la muerte. La importancia atribuida al sueño en ambos casos va más allá de ser otro estado en la vida del hombre porque es el hombre.

Viendo al sueño como "una segunda vida", es entendible el hecho de que los sucesos del sueño influyan de forma activa en los estados de vigilia de los personajes. La muerte de Dios planteada por Jean Paul dentro del sueño tuvo participación activa dentro del pensamiento pero también dentro de la vida del propio autor, así como la obra de Nerval es un reflejo de su vida<sup>56</sup>.

El sueño como una segunda vida aparece en Espido Freire como una doble vida que por ciertas circunstancias determinantes se presenta en la existencia de los personajes. El cuento de *Donde siempre es octubre* llamado "Ratas en el espejo" nos muestra un personaje femenino, Iverne, que se debate entre dos opuestos muy claros; el amor (donde entraría cierto 'compromiso moral' de Iverne hacia su prometido Otto), y el deseo (desbordado hasta sus últimas consecuencias y en cierta forma ocasionado por el personaje casi diabólico de Gastón). Al crear esta dicotomía, el personaje se encuentra escindido y hay un punto determinado dentro de la historia en el que le parece imposible vivir sin esa segunda vida que sería la pasión por 'el hombre de las ratas'. Todo lo que sucede dentro de ese mundo oculto –incluyendo la propia interioridad de Iverne–, es como un descenso; un sueño que al personaje le parece indispensable porque le crea pesadillas que inciden en su vida cotidiana:

---

<sup>56</sup> Es además muy significativo que hay en varias obras nervalianas obsesiones repetidas hasta el cansancio y que son partes de su biografía, su amor por la actriz Jenny Colon, por ejemplo, aparece en *Aurelia* y en *Sylvie*, el tema del suicidio es otra constante, muy semejante a lo que sucedió con el poeta al que encontraron ahorcado una mañana de invierno en una calle de París.

Una de esas tardes me quedé dormida. Soñé que el hombre de las ratas volvía a abrazarme y que yo no podía huir. Desperté gritando y Otto dejó su periódico y me acunó.

—¿Tenías una pesadilla?

Me aferré a su cuello y oculté el rostro.

—Otto, tú me salvarías, ¿verdad? Si yo estuviera rodeada de serpientes y te llamara me salvarías, ¿verdad?

—Te salvaría. Siempre te salvaré. No llores —me dijo, pero yo no le solté hasta que volví a dormirme.<sup>57</sup>

Por otra parte, el comienzo de *Diabulus in musica* se nos presenta como una especie de sueño ya que la vida fantasmal y la 'realidad' se confunden en toda la novela. Sin embargo, después de relatar el primer encuentro entre Balder y la narradora, ésta nos dice mientras dialoga con Balder:

[Balder] —Ahora nada. El tiempo. Todo el tiempo del mundo.

[Ella] Me dejó marchar. No me llevó consigo, sino que se perdió, a su manera taimada y habitual, entre las sombras: como se desvanecían bajo la luz cruda de las farolas los años pasados. Cuando amaneció, Chris aún dormía, y no supe si despertarle, si contarle o no mi sueño.<sup>58</sup>

En esta cita la narradora nos habla de esa noche terrible en la que Christopher la encuentra en la tina con las muñecas destrozadas y, sin embargo, la autora nos presenta la escena como un sueño. Esto es muy significativo porque reafirma, por un lado, la idea de la muerte como sueño supremo —el hecho de que la existencia trascienda los espacios vitales con la presencia de Balder y de la propia narradora desde el limbo de los muertos, nos muestra la muerte como el objetivo de trascender la finitud—, y, por otro lado, le otorga al sueño el carácter doble y de continuidad, en el que se mezclan lo fantástico y la vigilia. Cabe señalar que además estas primeras escenas de la novela son un recurso muy eficaz, pues hacen que el lector no intuya que el personaje está muerto. Asimismo le confieren una estructura cíclica pues el principio y el final corresponden a la misma escena.

La importancia fundamental de la memoria es otro tema que debemos

<sup>57</sup> Espido Freire. "Ratas en el espejo" Op. cit. (*Donde siempre es...*) p. 76

<sup>58</sup> Espido Freire. Op. cit. (*Diabulus...*) p. 16

tomar en cuenta al hablar del sueño. Primero, porque para los románticos establecer ese centro que comunicaba los dos estados –tanto el sueño, como la vigilia–, era crucial para seguir una continuidad de su doble vida y segundo porque la memoria dentro del pensamiento en Occidente nos permite pensar en esa ‘teoría de las sensaciones’ que hasta Marcel Proust se extiende como eje dominante de ciertas concepciones del mundo. La función de la memoria actúa directamente sobre el mito-historia al llevar a los personajes sobre su pasado y sobre la palabra misma. Esto es lo que sucede en Marcel Proust, donde hay un detonador: una galleta que provoca una sensación, que a la vez regenera la memoria completa de una vida conectada a muchas otras y éstas que generan el proceso de la escritura hasta sus últimas consecuencias.

La memoria se construye con base a un número infinito de acontecimientos nimios y trascendentes conectados y relacionados de forma ineludible. Cuando el poeta romántico percibe las redes que se tejen en torno a su memoria cobra conciencia de infinitud. Luego, existe el deseo de preservar esos recuerdos mediante la palabra escrita, palabra que además, lo conduce a la exploración de las zonas ocultas del ser. La palabra poética se ofrece como salvación por haber matado al Padre y el romántico la busca en sus sueños, en la enfermedad y en la locura. Una vez que la palabra poética preserva al poeta se convierte en la memoria del mundo.

*Melocotones helados* arranca haciendo ciertas disertaciones sobre el olvido. La historia comienza con el relato de retorno de Elsa grande a Virto. Ella no regresa a su tierra de origen por el simple hecho relatado en la novela –que por cierto es bastante simplista, ya que el personaje tiene que huir de Desrein porque recibe amenazas de una orden anti-religiosa fanática–, sino porque va a realizar ese ejercicio de la memoria para preservar sus orígenes, su pasado comunal y la propia tierra de sus padres y abuelos. La misma función tiene Oilea en *Donde siempre es octubre*,



ciudad a la cual los personajes siempre tienen la necesidad de regresar.

En este sentido como la búsqueda romántica por la palabra poética, en Espido Freire hay una constante preocupación por la palabra, por la escritura, por ello el olvido del nombre se constituye como hecho trágico (sin la carga negativa que suele tener el concepto), y por ello también significa la muerte. Paradójicamente, la muerte se convierte en sitio anhelado por el que se conseguirá la infinitud, pero la forma de manifestar esa autoconciencia del infinito es precisamente tratando de preservar el pasado –una de las formas plenamente románticas de manifestar esta autoconciencia es el sueño–, haciendo una mezcla constante del tiempo que es lo que sucede en *Melocotones helados*, donde las historias de tres personajes se ven mezcladas –Elsa grande, Elsa pequeña y la niña Elsa–, de tal forma que los recuerdos, las opiniones o ideas que cada personaje tiene del otro se presentan como reminiscencias que, a la vez, los hace verse a sí mismos.

La función y la importancia tanto del recuerdo como de la reminiscencia es la misma que la del sueño romántico, digamos que se convierten en un descenso a las regiones ignoradas del alma, y mediante éste, se consigue la creación y la palabra poética. Asimismo, son lo que permite a los narradores y a los personajes conectar una serie de hechos para construir su pasado y revivirlo. Y los tiempos pasados se convierten en autoconciencia y ésta se mueve dentro de un espacio por momentos ambiguo que parece como un sueño.

### 2.3 Mitos: el eterno retorno y el uno primordial

Una de las funciones del mito es que se "convierte en portador de una verdad propia, inalcanzable para la explicación racional del mundo."<sup>59</sup> El pensamiento occidental realiza una división casi inconsciente entre mito y razón, porque la explicación del mito obedece a "un orden espiritual". Kerényi dice:

Al mundo griego sólo se le puede llamar intelectualista si se reconoce al intelecto, junto a su peculiaridad espiritual, una universalidad, de forma que él sólo pueda servir también de base a experiencias genuinamente religiosas y de actos volitivos con calor vital.<sup>60</sup>

Dentro del pensamiento griego que funde la espiritualidad y el intelecto, se conforma un "saber":

El <<saber>> griego significa un contemplar que, dirigido al mundo visible, da con algo que es intemporal y por tanto, eterno: figuras invisibles que sin embargo a pesar de su invisibilidad, son objeto de una contemplación.<sup>61</sup>

Esa contemplación a la que Kerényi se refiere, son las visiones de los dioses, pero también, la conciencia de un orden espiritual, superior e invisible, un mundo de explicaciones 'irracionales' sobre la constitución del mundo; suaves murmullos de un universo constantemente manifiesto en ritos, en relatos, en la simple y llana vida cotidiana. Nicola Abbagnano divide el mito en tres partes:

- 1) el [Mito] como forma atenuada de intelectualidad
- 2) el [Mito] como forma autónoma del pensamiento o de vida
- 3) el [Mito] como instrumento de control social<sup>62</sup>

---

<sup>59</sup> Hans-George Gadamer. *Mito y razón*, p. 16

<sup>60</sup> Karl Kerényi. *La religión antigua*. p. 109

<sup>61</sup> *Ibidem*. p. 108

<sup>62</sup> Abbagnano. *Op. cit.* p. 808

Más adelante agrega:

La segunda concepción del M. es aquella según la cual es una forma autónoma de pensamiento y de vida. En este sentido, el M. no tiene una validez o una función secundaria y subordinada con referencia a la conciencia racional, sino función y validez originarias y se coloca en un plano diferente, pero de igual dignidad, al del entendimiento. [...]

El Romanticismo se apropió de este concepto del M. y lo amplificó en una metafísica teológica. <sup>63</sup>

A diferencia del pensamiento griego que se ubicaría dentro de la primera definición de mito que este autor ofrece, el romántico le dará una importancia incalculable, pero tomándolo como una fuerza independiente que complementa, mas no es parte de éste, el pensamiento racional. ¿De dónde surge la necesidad romántica por encontrar en el mito parte sustancial de dudas existenciales y de respuestas clave sobre el propio pensamiento? Más que justificar ciertos temas, entre otros, la muerte de Dios, por ejemplo, el pensamiento romántico se centraba en una trascendencia espiritual, de ahí que Octavio Paz, lo llame “un pensamiento religioso”. Béguin dice:

Todo empeño de los románticos tiende a rebasar las apariencias efímeras y engañosas para llegar a la unidad profunda, la única real, de manera que se esfuerzan por encontrar todo lo que en nosotros puede sobrevivir de nuestros poderes anteriores a la separación. <sup>64</sup>

La búsqueda de la unidad profunda se relaciona con la “autoconciencia de infinitud”, ambos procesos se refieren al hombre fundido con el universo. El acto de descender en el sueño u otros procesos, implica la búsqueda existencial de esa unidad. La muerte, pues, se convierte en el vértice donde coinciden todos estos mecanismos que, aparentemente, se convierten en metas o fines del poeta:

El Romanticismo correrá la aventura con todos sus riesgos, con todos sus naufragios y también con todas sus oportunidades.

Y resucitará algunos grandes mitos: el de la Unidad universal, el del Alma del mundo, el del Número

<sup>63</sup> *Ibidem*, pp. 808-809

<sup>64</sup> Béguin. Op. cit. p. 106

soberano; y creará otros: la Noche, guardiana de los tesoros, el Inconsciente, santuario de nuestro diálogo sagrado con la realidad suprema, el Sueño, en que se transfigura todo espectáculo y en que toda imagen se convierte en símbolo y en lenguaje místico.<sup>65</sup>

El mito permite al romántico, por otro lado, reafirmar su propia individualidad, aunque, paradójicamente, busque la fusión con todas las cosas del universo:

El mito equivale a una forma primitiva de un conocimiento balbuciente que no aprehende más que pedacitos desfigurados de la realidad: desde el momento en que uno ya no se reconoce a sí mismo en lo que imagina, tampoco puede reconocer en ello ninguna presencia, ninguna realidad fuera de uno mismo.<sup>66</sup>

Los mecanismos dirigidos del Romanticismo, interrelacionados los unos con los otros, funcionan como ese aparato mitológico que encierra las causas y conexiones misteriosas de las cosas en el universo. La continua inclinación por descender se relaciona estrechamente con ciertos mecanismos que el hombre primitivo y arcaico, según el teórico Mircea Eliade, utilizaba dentro de su existencia sagrada (alternante siempre con el tiempo profano de la vida diaria).

El universo romántico está construido con base en ciertas dicotomías que estructuran los aspectos temáticos utilizados por los autores, así como los distintos esquemas formales y estéticos de los mismos. En la obra de Jean Paul Richter y en la de Gérard de Nerval estas dicotomías son fácilmente perceptibles, sobre todo, en lo que respecta al sueño y a la vigilia (estados inducidos que se encuentran en continua alternancia). Lo vivido por el romántico durante el día, es decir, en la vida de la conciencia, en tiempo 'real', sería aquello que el hombre primitivo o arcaico consideraba "tiempo profano", mientras que, el "tiempo sagrado" lo constituirían todos los momentos inducidos en busca de la autoconciencia de infinitud. Digamos que el sueño, la noche, la locura, etc., son una especie de procesos rituales en los que el

---

<sup>65</sup> *Ibidem*. p. 77

<sup>66</sup> *Ibidem*. pp. 75-76

hombre accede a la divinidad. Con esta idea, no nos parece extraño el hecho de que los acontecimientos más importantes ocurran durante el sueño, en tiempo ritual y que además resulten determinantes y reveladores dentro del "tiempo profano", por ejemplo, la anunciación de la muerte de Dios. Sin embargo, este acceso a la divinidad no implica, por supuesto, acercarse a ciertos principios concretos de determinadas religiones (como sería el caso de tradiciones orientales que tienen estos esquemas de pensamiento insertos de forma inmanente), lo que sucede en el romanticismo es prácticamente el descubrimiento de sellar el tiempo lineal de Occidente, para incursionar en esas "regiones ignoradas del alma", que todo el siglo anterior se había empeñado, de forma acérrima, en negar. En el momento de sellar esa linealidad, el romántico conforma un universo especial y sagrado, en el que tanto los hechos, como los pensamientos acerca de los mismos, no se adecuan a la infraestructura "histórica" que tiene Occidente para pensar y vivir la vida. Allí, dentro de esos espacios encontramos un cúmulo de tradiciones olvidadas (provenientes sobre todo de la antigüedad griega), y una buena cantidad de mitos que ayudan al hombre a soportar no sólo esa alternancia de dos mundos, sino el dolor que se presenta en ambos.

El apego que los románticos sintieron hacia la antigüedad griega lo vemos manifiesto claramente en continuas referencias formales y temáticas hacia divinidades concretas, espacios, y concepciones fundamentales de ese pensamiento. Uno de los mitos recurrentes en la obra de Nerval, por ejemplo, es el descenso de Orfeo en busca de su esposa Eurídice al Hades<sup>67</sup>, tomado este mito como símbolo del

---

<sup>67</sup> Recordemos *grosso modo* el mito de Orfeo: Orfeo era hijo de una de las nueve musas llamada Caliope, su padre fue Egeiro (quien a veces era Apolo). Orfeo era devoto de Dionisos, adepto a la magia y a toda suerte de sabiduría. Su actividad era la música y conquistaba, mediante ésta, a todos los seres. El instrumento que portaba era la lira. Se casó con la arlade Eurídice, cuyo nombre quiere decir: "la que juzga ampliamente". Aristo se enamoró de ella y quiso obligarla a ceder a sus deseos, pero ella al negarse es castigada con la picadura de una serpiente y muere. Orfeo, devastado por la muerte de su amada, decide bajar al Hades, región de los muertos, para rescatarla. Allí deleitó a tal extremo con su música que le concedieron lo que pedía: el retorno de Eurídice al mundo de los vivos, con la única condición de al ir saliendo del Hades no voltear hacia atrás hasta estar en la tierra. Pero mientras Orfeo caminaba con Eurídice a sus espaldas, al no escuchar los pasos de ella, volteó hacia atrás y ella desaparece. Orfeo, desolado, rechaza a todas las mujeres de Tracia y ellas, encolerizadas se arrojan sobre él en una orgia dionisiaca y lo despedazan. Su cabeza fue arrojada al río Hebro, donde, al parecer,

descenso en sí mismo, en parte significando la búsqueda de la amada, pero también la salvación y la unidad primordial. Asimismo, los doce sonetos de Nerval llamados *Las Quimeras* constituyen un recorrido interior que toma principios fundamentales del pensamiento griego. La idea de un mundo alterno, oscuro e inferior (en tanto está por debajo de las cosas del mundo 'real'), nos presentan estos sonetos herméticos, en los que es necesario sumergirse para entender que se refieren a ciertos sentidos míticos.

La idea de la unidad primordial se encuentra inserta en esos mitos griegos que los románticos adoptan y comprenden como parte de su ideario. Los mismos mecanismos —descensos—, que utilizan para llegar a ellos encierran también la concepción de la unidad primordial como fin último y profundo.

La unidad primordial, como hemos visto, se hermana y relaciona estrechamente con la conciencia de infinitud, es decir, con la certeza humana de ser parte de todo en el universo y con el deseo profundo de fusionarse con el todo. En esto, el acto creativo cumple una importante tarea ya que otorga una voz imperecedera al creador, lo vuelve inmortal. La obra de arte quedará como vestigio de esa conciencia, dejará rastro de ese hombre que, mediante la muerte, se ha fundido con todas las cosas, y será la prueba fidedigna de ese espíritu: "de una forma de vivir y de una forma de morir".

Si el fin último del romántico era fusionarse con el todo en el universo, antes de nacer se encontraba en un estado embrionario que constituía ese todo. Para volver a acceder a ese 'paraíso' primigenio era necesario retornar, y los descensos, esas zonas inciertas perdidas en ámbitos tan humanos como el sueño, eran requeridas por el romántico casi como un talismán, pero ellas en sí mismas quieren decir algo:

[...] esas regiones salvajes, incultas, etcétera, están asimiladas al Caos: participan todavía de esa modalidad indiferenciada, informe, de antes de la Creación. Por eso, cuando se toma posesión de un territorio así, es decir, cuando se empieza a explotar, se *realizan ritos* que repiten simbólicamente el acto

---

flotó hasta la isla Lesbos, en la que, supuestamente, hay un oráculo de Orfeo. En: Rosé, H.J. *Mitología griega*.

de la Creación: la zona inculca es primeramente "cosmizada", luego habitada.<sup>68</sup>

Así, esos territorios desconocidos para el romántico como lo son el sueño, la locura, la noche, etcétera, eran ritualizados en cierta manera para habitarlos poco a poco, para hacerlos parte de sí mismos. Pero todos estos estados y los ritos concernientes a cada uno de ellos obedecían a un mismo fin: retornar al momento de la Creación y repetirla en esos pequeños ritos que siempre alternaban con la vida cotidiana, con la realidad.

El "retorno al origen" es parte fundamental dentro de las concepciones, sobre todo, de religiones orientales. Occidente, por el contrario, con su noción de "historia" ve la vida de una manera lineal, en la que hay un comienzo y un fin, en la que los hechos se suceden unos a otros irrepetibles, en la que los hombres nacen y mueren. Durante siglos, esta concepción se manifestó en todos los actos creativos del ser humano, muchos periodos como el neoclasicismo aplicaron esta idea de linealidad con fervor<sup>69</sup>. Y aún hoy se manifiesta. Aunque es prácticamente imposible salirse de concepciones arraigadas de pensamiento, Eliade hace una observación interesante con respecto a lo que el "hombre moderno" piensa acerca del eterno retorno:

Creemos estar autorizados para descubrir en ellas, más que una resistencia a la historia, una rebelión contra el tiempo histórico, una tentativa para reintegrar ese tiempo histórico, cargado de experiencia humana, en el tiempo cósmico, cíclico e infinito. En todo caso es interesante señalar que la obra de dos de los escritores más significativos de nuestro tiempo –T.S. Eliot y James Joyce– está profundamente impregnada por la nostalgia del mito de la repetición eterna y, en resumidas cuentas, de la abolición del tiempo. Asimismo es menester considerar que cuanto más se agrave el terror a la historia, cuanto más

---

<sup>68</sup> Mircea Eliade. *Mito del eterno retorno*. p. 22

<sup>69</sup> En *El mito del eterno retorno*, Eliade explica que la linealidad de pensamiento comienza en el siglo XVII y se vuelve popular en el XIX con las teorías evolucionistas; me parece que se refiere a un campo de estudios sobre procesos cíclicos y que está dejando a un lado la literatura. A partir de ello explica que la noción del tiempo cíclico es retomada en el siglo XX y menciona a varios autores como Nietzsche, Spengler y Toynbee. Eliade, pues, se refiere a que el siglo XX retomó estos aspectos en tanto estudios, y a ello se refiere con "modernidad" y "hombre moderno". Mi fin es demostrar que las ideas del siglo pasado de este teórico son aplicables a fenómenos actuales y que trascienden sus aplicaciones (es decir, no sólo me refiero a estudios sobre el tema, sino a cómo el arte en sí mismo aplica el mito del eterno retorno, y a concepciones de pensamiento que incluso pueden manifestarse de forma inconsciente).

precaria se haga la existencia debido a la historia, tanto más crédito perderán las posiciones del historicismo.<sup>70</sup>

La literatura contemporánea recoge en gran medida las influencias fundamentales de Joyce en el caso de la novela y de Eliot en el de la poesía. Pero más que trasladar el mito del eterno retorno, ya sea como objeto de estudio o como temática, resulta interesante observar cómo poco a poco, se inserta dentro del pensamiento en Occidente. La necesidad de recurrir a este mito para explicar ciertos hechos, o para justificar la existencia del hombre en el mundo implica quizá, que el hombre ya no es concebido como fuente primigenia de sabiduría, por el contrario, se admite que existen otros órdenes más poderosos e incomprensibles —desde ámbitos propiamente naturales, hasta zonas cósmicas por habitar—.

Las novelas de Laura Espido Freire presentan esbozado el mito del eterno retorno. En un artículo llamado "Un paraíso perdido", Espido Freire habla sobre Galicia, lugar donde nació:

No pertenecíamos a la tierra en la que habíamos nacido; ni siquiera al tiempo que nos vio crecer. Estábamos sujetos a las raíces de nuestros padres, a la época en la que ellos vivieron porque el resto de lo que nos rodeaba era engañoso, irreal, transitorio. Para gran parte de los hijos de los emigrantes, la vida, la auténtica vida, se iniciaría en el momento en que regresáramos a Galicia, el paraíso abandonado, en el instante en el que el orden interrumpido por los viajes, la mala fortuna o el ansia emprendedora se reanudara.<sup>71</sup>

Así como el pensamiento romántico necesitaba habitar esas "regiones ignoradas del alma", la posesión de Galicia, constituida como utopía por la autora, significaría, dentro del tiempo del propio artículo, darle una forma precisa en el mundo. Sin embargo, al evocarla de esta manera, haciendo hincapié en su lejanía existe el deseo de retornar a ella. El Paraíso es por excelencia el sitio al que se debe volver a toda costa, la visión del Paraíso como lugar sagrado es una constante en varios tipos

---

<sup>70</sup> Eliade. Op. cit. p. 171

<sup>71</sup> Laura Espido Freire. "Un paraíso perdido". p. 50



de pensamiento, en el caso del cristianismo se nos presenta como el lugar que se perdió por culpa del primer hombre (Adán), y de la primera mujer (Eva), así como el dulce lugar al que accederán sólo los buenos y los que no han pecado. Aunque en otras culturas el Paraíso no es un mundo perfecto, repleto de bondad y amor, se relaciona estrechamente con la muerte, como en el caso del Hades griego, lugar de los muertos (sin distinción). En la concepción occidental los paraísos son, generalmente, lugares inaccesibles; se concibe infelicidad y desolación en la tierra, y es una tendencia general las creencias en mundos mejores después de la muerte (aunque dichas creencias no sean de la religión cristiana. Hoy en día algunos sectores tienden a formar un híbrido de religiones mezclando creencias).

Sin tomar en cuenta los sentimientos de la autora con respecto a su lugar natal, es evidente que este esquema que nos presenta como parte de su historia personal es aplicable a *Melocotones helados*, *Irlanda*, *Diabulus in musica* y también a sus cuentos de *Donde siempre es octubre*.

El mito del eterno retorno y la búsqueda romántica de la unidad primordial se equiparan en tanto implican el regreso para reencontrar algo. Pero el regreso en sí mismo puede reducir el mito a su forma más simple, para que esto no sea así, es necesario tratar de comprender uno de los puntos principales que señala Eliade, según el cual, todos los actos del hombre tienden a **repetir** modelos celestes. El uso de la ley, por ejemplo, es un legado que el hombre repite por tener como arquetipo, en primer lugar, las acciones trascendentes de los dioses. Y esto sucede en todos los actos del hombre: "Los hombres no hacen sino repetir infinitamente esos gestos ejemplares y paradigmáticos."<sup>72</sup> Más adelante agrega: "Los hombres tendrán, pues, la tendencia a hacerse arquetípicos y paradigmáticos."<sup>73</sup> En el Romanticismo esta actitud arquetípica es fácilmente identificable cuando el poeta se concibe como un

---

<sup>72</sup> Eliade. Op. cit. 44

<sup>73</sup> *Ibidem*. p. 45

dios, su actitud es la certeza –culposa en este caso específico–, de poder lograr esa unidad primordial mediante sus propias acciones sin necesitar de ese rígido Dios cristiano.

En *Diabulus in musica* encontramos un esquema singular con respecto a lo anterior. Dentro de la trama, la obra nos presenta la historia de un dios escandinavo, Balder el blanco, representado por dos personajes. En el caso de Mikel, el personaje se obsesiona por Balder y se autonombra como éste; Christopher, por el contrario, es la cara de Balder ya que tiene que representarlo en una película. En ambos casos los personajes buscan equiparar sus acciones a las del dios. No es casual que, sin importar la carga positiva o negativa de ambos, se presenten con cierta condición heroica que descubrimos en diversas facetas de sus respectivas personalidades (admitiendo que no hay maniqueísmo dentro de la historia<sup>74</sup>).

Uno de los aspectos centrales del dios Balder es su resistencia a la muerte, sólo el muérdago: "una ramita débil y tierna", es lo único que puede matarlo y es mediante ésta como el dios muere por una flecha de muérdago que su hermano ciego (por culpa del dios malvado Loki), le da para que participe en los juegos de los dioses. Pero Balder el blanco, según nos explica la novela, se queda en las mentes de los jóvenes y Mikel se apropia de ese personaje, se hace llamar como él, y conforma una personalidad misteriosa que en principio nos parece indestructible (hasta su suicidio), sin embargo, Mikel se vuelve indestructible y permanece después de la muerte.

Este "imitar las acciones ejemplares de los dioses" es claramente visible en Mikel: "Mikel, en su esfuerzo por ser Balder, lo vivía peor que yo. Su vida, su familia, el ambiente gris y lluvioso, invernal y metálico en que se movía, eran reales."<sup>75</sup> Sin embargo, los tres protagonistas –incluyendo a la narradora–, sufren una especie de

---

<sup>74</sup> La relación de esta condición heroica de los personajes se debe a que no por ésta son buenos o malos, sino que presentan a la vez, una condición humana.

<sup>75</sup> Espido Freire. Op. cit. (*Diabulus...*) p. 85

asimilación al dios (esto es visible en Mikel y en la narradora, Christopher resulta un poco más secundario al respecto):

Oculté las manos: las uñas clavadas en las palmas habían dejado una hilera de medias lunas. Me miró con sus ojos imprecisos, y 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, que era así como tenía que ser y que, en el rincón junto a la ventana, bajo las guirnaldas de colorines y las serpentinas, Balder asentía y daba por terminada la búsqueda.<sup>76</sup>

La presencia de Balder/Mikel se convierte en una constante dentro de la novela: él es Balder, el verdadero Balder; la muerte. Al mismo tiempo, se convierte en una suerte de espacio sagrado que la narradora debe conquistar. Eliade dice:

La abolición del tiempo profano y la proyección del hombre en el tiempo mítico no se producen naturalmente, sino en los intervalos esenciales, es decir, aquellos en que el hombre es verdaderamente él mismo: en el momento de los rituales o de los actos importantes (alimentación, generación, ceremonia, caza, pesca, guerra, etcétera). El resto de su vida se pasa en tiempo profano y desprovisto de significación en el "devenir".<sup>77</sup>

Cada vez que Balder aparece en escena la narradora muestra su ser interior, y esos momentos se constituyen como un rito en el cual, ella se acerca cada vez más a esa zona desconocida por habitar que es el principio de todo y que, en la novela, cumple un círculo perfecto (no sólo el hecho de que la novela termine como empieza, sino los términos simbólicos que sugiere: la vida y la muerte están mezcladas, y esta última es un retorno, el regreso al origen perpetuo en que vida y muerte siempre se funden).

El mito nórdico representa, de forma compleja, el mito del eterno retorno mediante un aparato simbólico intangible representado por el dios Balder. En *Melocotones helados* lo encontramos, por el contrario, esbozado un poco más simple, allí la unidad primordial y el retorno se dan pero con respecto a la tierra. Este

---

<sup>76</sup> *Ibidem*. p. 30

<sup>77</sup> Eliade. Op. cit. p. 47

fenómeno es similar a algunos pasajes románticos, en los que el poeta desciende, mediante el sueño o la locura, a esos paraísos perdidos de la infancia. En Nerval esto es claro en *Aurelia* y en *Sylvie*, en ambas la tierra que vio crecer al hombre se vuelve un medio importante de acceso a la unidad primordial.

Como Eliade repite constantemente en su libro, es necesario tomar en cuenta que a toda Creación antecede el Caos, pero éste resulta necesario para cumplir un ciclo (es la misma idea de que la vida necesita de la muerte y viceversa). El hombre, que tiende a repetir las acciones ejemplares, realiza en ciertas civilizaciones ritos que fungen como regeneradores de un tiempo sagrado para lograr completa armonía con el tiempo profano. *Melocotones helados* nos representa un rito iniciático de un personaje adulto por la tierra de su infancia. Como en *Diabulus in musica*, encontramos dos personajes que se funden con otro más antiguo, la niña Elsitá, pero aquí no tratan las otras dos Elsas de repetir las acciones ejemplares de ese arquetipo, al menos no voluntariamente. Esto último es significativo, ya que no podemos decir que la niña Elsa represente a una diosa, por el contrario, representa el dolor histórico y se convierte en un mito. Eliade se pregunta: "¿En qué medida la memoria colectiva conserva el recuerdo de un acontecimiento "histórico"? Y se responde que todo lo que provoque dolor en la historia se convierte en mito para hacerlo soportable, y entonces no se olvida, sino que se preserva. En esta novela sucede precisamente eso, es tal el dolor de Virto de haber perdido a la niña en el monte, que se le convierte en fantasma, en algo que palpita perpetuamente.

Cabe recordar respecto a lo anterior que: "la niña Elsa nunca deja de gritar en el monte" y constantemente se hace alusión a su presencia, como si Elsa grande, la que regresó para cerrar ese ciclo, tuviera que repetirlo como una especie de ritual regenerador. La muerte de la niña Elsa se convierte en mito para hacerse soportable (ninguno de los personajes la olvida), pero a la vez, se preserva en la memoria trasladando su nombre a las dos primas: Elsa pequeña y Elsa grande. Sin

embargo, sólo esta última, que ha emprendido el viaje de reencuentro, el retorno, es la que sobrevive, recordemos que después del Caos viene la Creación:

Uno de los hombres dio un paso. La cogió por el pelo rubio, que tanto se había esmerado en colocar, y la derribó de una bofetada. Otro le acertó en el brazo con una patada, y con otra le estrelló el cráneo contra la pared. No hizo falta más. Pesaba cuarenta y tres kilos. Brotó un hilillo de sangre de su nariz, y luego se deslizó hasta el suelo, dos o tres gotas lentas.  
En el monte, la niña Elsa dejó de gritar.<sup>78</sup>

Elsa pequeña, por su parte, consigue fundirse en el infinito, incluso es previsible su destino trágico aunque el personaje busque mantenerse con vida al final de la novela<sup>79</sup>.

Así como *Virto* adquiere una importancia incalculable, en *Irlanda* y en los cuentos de *Donde siempre es octubre* los espacios físicos resultan sustanciales para representar el retorno a la tierra paradisiaca. En *Irlanda* este espacio también recuerda los paraísos infantiles de los que hemos hablado, y en los cuentos, la ciudad de Oilea, como *Virto*, es la generadora de una serie de fuerzas que encaminan a los personajes.

La similitud de *Irlanda* con el Romanticismo es realmente muy clara, no sólo porque recoge ejes centrales de éste, sino porque detalladamente reconstruye el universo romántico en ambientes, atmósferas, e incluso en la manera formal de detallarlos. Como en la obra romántica, la trama de *Irlanda* nos presenta la autosuficiencia del narrador/personaje principal. Es un personaje que se autoseñala como dios repitiendo las acciones arquetípicas al tomar la libertad para juzgar y eliminar, mediante la muerte, a sus semejantes. En esta novela hay un hecho clave que introduce otro tema fundamental con respecto al mito del eterno retorno: éste es el sacrificio como forma ritual.

En primer lugar, podemos decir que en *Irlanda* hay un retorno a esos

---

<sup>78</sup> Espido Freire. Op. cit. (*Melocotones...*) p. 314

<sup>79</sup> Aunque la crítica literaria que se ha hecho en torno a *Melocotones helados* es muy dura respecto a la historia, me parece que los hechos sucedidos dentro de la novela son meramente incidentales ya que hay muchos rasgos simbólicos que nos permiten desentrañar una estructura profunda y compleja.

espacios perdidos de la infancia, en los que los personajes se van apropiando, mediante pequeños actos rituales, de todas las cosas; recordemos, por ejemplo, cómo Natalia e Irlanda se reparten vestidos y sombreros de sus abuelos contenidos en unos armarios antiguos. Poco a poco, habitan la casa y convierten todo lo que tiene que ver con ésta en tiempo profano. Sin embargo, la narración nos encamina por zonas oscuras interiores, otra de las similitudes románticas, en las que emprendemos el viaje interior de locura de Natalia. Y finalmente, nos paralizamos ante la culminación de ese viaje definitivo, porque un personaje es sacrificado. Eliade dice:

Todos los sacrificios se cumplen en el mismo instante mítico del comienzo; por la paradoja del rito, el tiempo profano y la duración quedan suspendidos. Y lo mismo ocurre con todas las repeticiones, es decir, con todas las imitaciones de los arquetipos; por esa imitación el hombre es proyectado a la época mítica en que los arquetipos fueron revelados por primera vez.<sup>80</sup>

Con la muerte de Irlanda, así como el suicidio de la narradora en *Diabulus in musica*, se logra la regeneración completa de la zona habitada y la unidad primordial mediante la muerte.

Con todo lo expuesto anteriormente cabría decir que una de las funciones principales del mito del eterno retorno es “la anulación del tiempo irreversible”, así se admite, en el caso de *Diabulus in musica*, el retorno de los muertos a la vida, la palpante amenaza postrera de Natalia que sólo se deja entrever en *Irlanda*, y un continuo proceso de repetición en *Melocotones helados*.

Finalmente es necesario poner especial atención en el recogimiento de estos mitos retomados por diversos escritores contemporáneos, ya que delatan un creciente y paulatino cambio en nuestro pensamiento, que es necesario estudiar para comprender la valorización o “desvalorización” del tiempo.

---

<sup>80</sup> Eliade. Op. cit. p. 46

## 2.4 Descensos: los infiernos y el reino de la noche

En los dos apartados anteriores hemos observado la importancia del descenso para los románticos. Uno de los mecanismos centrales del descenso es el sueño, pero también existe otro igual de importante que es la locura.

Gérard de Nerval, por ejemplo, sufre de "esquizofrenia con rasgos paranoides" y al final de su vida padece varias de estas crisis que ocasionan su suicidio en 1855.<sup>81</sup> En su soneto *El desdichado* el poeta expresa el destino de: "Un hombre aplastado por la enfermedad, consciente de la inutilidad de su búsqueda. En este poema Nerval se despidió del mundo real."<sup>82</sup> Las obras de este poeta generalmente ofrecen esa impresión de enfermedad, en tanto un universo alterno se mezcla con 'lo real'. En *Aurelia* es altamente visible cómo la confusión entre el sueño y la vigilia, dan como resultado un universo caótico que nos remite a la locura. No hay un orden temporal ni espacial y ello no obedece solamente a un afán imaginativo por parte del autor sino a la conciencia de descender para buscar algo —este 'algo' es la unidad primordial, la autoconciencia de infinitud.

A diferencia del pensamiento desarrollado durante el siglo XVIII que observaba al sueño —particularmente, pero también a la locura—, como parte de mecanismos fisiológicos:

[...] los románticos [...] se apoyan en una metafísica idealista o en una experiencia inmediata que concuerde con ella, y llegan a afirmaciones del todo opuestas: para ellos, son precisamente el sueño y los demás estados "subjetivos" los que nos hacen descender en nosotros mismos y encontrar esa parte nuestra que "es más nosotros mismos" que nuestra misma conciencia.<sup>83</sup>

La cercanía a la locura se relaciona más con el sentimiento trágico de los griegos que con el pensamiento occidental; este sentimiento trágico admitía en el ser

---

<sup>81</sup> Yáñez. Op. cit. p. 37

<sup>82</sup> *Ibidem.* p. 38

<sup>83</sup> Béguin. Op. cit. p. 29

humano un cúmulo de fuerzas amorales que se manifestaban sin cesar constantemente. La locura forma parte de esa concepción, de la aceptación de un universo dual en el que las fuerzas no se debaten, sino simplemente se manifiestan.

La imagen de la locura se personifica en el Romanticismo, generalmente se le menciona como si fuera el infierno en tanto bajar a los *Inferos* significa descender en espacio y tiempo en busca de una revelación —el paralelismo con Dante es evidente. La locura es mencionada constantemente en la obra de los románticos y se convierte en un punto de partida para tratarla como temática en la literatura posterior. La locura está presente en las tres novelas de Espido Freire, aunque en *Irlanda* se manifiesta con toda su fuerza.

Generalmente, Espido Freire tiende a presentarnos personajes desgajados, perdidos dentro de un infierno personal. La narradora de *Diabulus in musica* nos demuestra esto último; inmersa en el infierno de los celos y de la inseguridad, el personaje se encuentra siempre al borde de sí mismo, cuando habla sobre sí es evidente el tono romántico de angustia mezclada con melancolía, siempre rondando la locura:

No he sabido aguardar. Mi paciencia fue siempre forzosa, un irritante modo de soportar que los acontecimientos se retrasaran. No había nada peor que la espera, nada más humillante que saberse perpetuamente elegida, perpetuamente rechazada. No aprendí lo que es la tibieza. No conocía término medio entre la indiferencia y la obsesión, entre el mareo terrible del deseo y la conciencia no menos clara de que no quedaba nada por lo que aguardar.<sup>84</sup>

Este personaje confunde su infierno personal con lo que realmente sucede en la historia, el mecanismo es semejante al de *Irlanda* donde el lector es, en cierta forma, manipulado por la narradora (Natalia). En *Diabulus in musica* la narradora parece un ser débil y enfermizo, pero que finalmente no pierde noción de lo que es la realidad. Sin embargo, conforme avanza la historia nos damos cuenta que dentro de

---

<sup>84</sup> Espido Freire. Op. cit. (*Diabulus...*) 142



ella, un infierno se desenvuelve poco a poco de forma sigilosa:

Tal vez me hubiera ido mejor siendo hombre. No lo sé. Cada mirada correspondida supuso siempre un prodigio inexplicable para mí. No se me presentó jamás nada más antinatural, más increíble, que las casualidades. Muchas leyes debieron quedar en suspenso la primera vez que acaricié a Chris. Si ciertamente nuestros actos afectan al universo, y cada decisión es un afilero en la trama vital, quién sabe qué tragedias provoqué, qué desastres atraje.<sup>85</sup>

Un mundo imaginario, compuesto por ideas y sentimientos angustiosos en su mayoría, funcionan en *Diabulus in musica* como los augurios y predicciones en Gérard de Nerval. Estos elementos imaginativos están desde el principio de la novela, sólo que nosotros los lectores no lo sabemos sino hasta el final, cuando entendemos que el personaje nos habla desde la muerte; sin embargo, el mismo aspecto dual mostrado en el romanticismo está presente en la novela, reforzando ese ambiente de locura que nunca se menciona literalmente:

Pero una broma nunca es sólo una broma, y yo buscaba en su cara, como él en mí aquel día, algún indicio, algo desconocido que pudiera hacerme sospechar. Buscaba la importancia que aquel fantasma podría tener. Así fue siempre. Yo luchaba con los fantasmas mientras los demás fingían no verlos.<sup>86</sup>

En *Irlanda* la locura como descenso muestra algo interesante con respecto al Romanticismo, mientras éste acciona la locura como detonador interno para buscar revelaciones, en *Irlanda* ese descenso se produce en el personaje pero para que el propio lector descienda en éste. Mónica Poza Diéguez advierte lo siguiente:

El lector recorre las páginas de Irlanda [sic] y atraviesa paisajes húmedos y ensombrecidos en los que la frontera entre la vida y la muerte se desdibuja a cada línea; en los que las fuerzas telúricas y sobrenaturales llegan a unirse creando un universo desatado, donde la lucha de poder entre Natalia y su prima Irlanda (y lo que ambas representan) llega a desarrollarse con una intensidad progresiva que alcanza su momento cumbre en el final trágico de la novela, momento en el que al lector se le revela el rostro de la voz que lo ha ido guiando página a página, y por qué no decirlo, seduciendo perversamente:

---

<sup>85</sup> *Ibidem*. p. 142

<sup>86</sup> *Ibidem*. p. 145

No sólo las dos protagonistas anteriores, que también son narradoras, presentan ese universo de locura que circunda cada una de las obras. En *Diabulus in musica* Mikel, que funciona, como veremos, como un desdoblamiento de los otros personajes, también representa el universo desconocido, su historia significa el descenso a los infiernos al encaminarnos hacia el error musical: hacia el *diabulus in musica*:

Sentí un temor agudo, una sensación de amenaza que descendía por mi espalda. En las articulaciones de sus dedos, con borbón negro, había trazado la mano guineana, 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>88</sup>

Al insertarse la narradora dentro de la historia de Mikel hay un descenso profundo que desemboca, como en el romanticismo, en la muerte. No es casual que los dos personajes se suiciden, y que la idea de morir en busca de algo sea una determinante dentro de la novela. *Irlanda* nos presenta un esquema semejante, sólo que el momento de muerte está marcado por el asesinato; una especie de sacrificio realizado por Natalia, que nos sumerge en su mundo de mentiras y en su locura total.

En *Melocotones helados* la idea de descenso a los infiernos es equiparable con el retorno a la tierra, se relaciona con un regreso ritual para “cosmizar” un espacio inhabitado. En este caso, la locura no es un medio del personaje central —Elsa grande—, para descender a la búsqueda de la unidad primordial, más bien, la locura de los otros, de su prima Elsa pequeña, por un lado, y de las acciones subversivas, por otro lado, de la Orden del Santo Grial son los detonadores que la

---

<sup>87</sup> Mónica Poza Diéguez. “La sugerencia de la trama o la magia narrativa de Espido Freire”. En: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero20/freire.html> p. 2

<sup>88</sup> Espido Freire. Op. cit. (*Diabulus...*) p. 84

orillan a descender a Virto. La novela se convierte, como *Aurelia* o *Sylvie* de Nerval, en un recorrido minucioso por la tierra de la infancia, en el que el personaje, poco a poco, recupera algo. Albert Béguin dice:

Como en Jean Paul y en Víctor Hugo, el sentimiento de los orígenes se asocia a la vez al de la infancia perdida y a la angustiada visión de un caos en que todo se encuentra en estado de nacimiento, de fusión continua, de incesante confusión. Hay extrañas analogías entre lo que vio Jean Paul, gracias a sus sueños provocados, y los países volcánicos que Nerval recorrió en sus sueños. Hay en los dos esa visión del abismo que se hunde a través del globo terrestre y pasa junto al fuego central y a las venas incandescentes trazadas en las entrañas telúricas por los ríos de metal derretido.<sup>89</sup>

Este sumergirse en el paraíso de la infancia es el mismo que encontramos en *Melocotones helados*, es un descenso por la vida de la niña Elsa perdida en el monte, que, dentro del presente narrativo de la novela, Elsa grande tiene que recorrer y recuperar. Como si toda la estancia de este personaje fuera un sueño, se constituye como descenso en tanto tiende a recuperar esos orígenes, el final, nos remite a *Irlanda*, un personaje sacrificado para que todo el ritual tenga sentido y significación. En ambos casos, la locura ocupa un lugar importante; en *Melocotones helados* trasciende en tanto la locura de la Orden del Santo Grial alcanza a Elsa pequeña; en *Irlanda*, la demencia de Natalia germina sin ofrecernos una resolución dentro del espacio narrativo.

Así como la locura, el sueño, el mito, etc., se constituyen en tanto descensos, parte de éstos también es la noche como ámbito esencial en el desarrollo de cada uno de estos ejes temático-conceptuales. Vimos, en el apartado *El sueño como una segunda vida*, las distintas etimologías de la palabra 'pesadilla' en distintas lenguas. La derivación inglesa de la palabra es *nightmare* que significa "la yegua de la noche". Sin embargo, Borges explica que la raíz de la palabra es *niht mare* o *night maere* que significa: "el demonio de la noche"<sup>90</sup>. La noche, para el romántico es un

---

<sup>89</sup> Béguin. Op. cit. p. 441

<sup>90</sup> Borges. Op. cit. p. 42

sitio ideal para explorar los laberintos oscuros del alma. La noche también es el espacio para que los fantasmas y los demonios salgan de sus escondrijos y guelen al poeta en los senderos misteriosos de la creación.

Mónica Poza Diéguez dice con respecto a *Irlanda*:

Irlanda en esta novela lo es todo. El caserón antiguo en el que se desarrolla la trama. Una enorme casa de características góticas que se va desmoronando como el propio equilibrio psicológico de la voz narrativa, Natalia, que es [...] la voz que lo va guiando [al lector] a través de las páginas, al más puro estilo de Edgar Allan Poe. El paisaje que rodea al caserón es un paisaje sombrío y abundante en malas hierbas, zarzas, ortigas... Y más allá se extiende el bosque de castaños y laureles oscuros, símbolo éste tras el que se oculta la figura de la autora.<sup>91</sup>

En cuanto a la ambientación es indudable que la influencia romántica es una de las más relevantes dentro de la novela, la presencia de la noche también resulta fundamental:

El verano nos ofrecía las estrellas más hermosas, pero me pareció que brillaban moviéndose en un ángulo nuevo, deformado, un deambular sin rumbo que estremecía la piel ya habituada al calor constante y desolador de aquellos días. "Quizás, pese a todo, esto no sea más que un sueño." Con el fondo de la noche, los cristales de la galería reflejaban el resplandor de Irlanda y la transformaban en un hada que flotaba en la oscuridad.<sup>92</sup>

La estrecha relación entre los aspectos nocturnos y el sueño es también evidente, generalmente se asocian con las pesadillas que la protagonista tiene con respecto a su hermana Sagrario y a su prima Irlanda: "Irlanda ocupó esa noche mis pesadillas. Yo me encontraba en un foso y sin que yo la viera me seguía la tortuga de Sagrario."<sup>93</sup> Asimismo, en *Diabulus in musica* los aspectos nocturnos ofrecen un ambiente por excelencia romántico que nos remite, en numerosos pasajes, al sueño como realidad alterna mezclada con la ambientación diurna y el estado de la vigilia.

---

<sup>91</sup> Mónica Poza Diéguez. Op. cit. p. 3. Habría que acotar en esta cita que el nombre 'Irlanda' es sustancial, tal y como lo señala esta autora, el nombre proviene del étimo 'Hibernia' que quiere decir: "país de los hielos perpetuos".

<sup>92</sup> Espido Freire. Op. cit. (*Irlanda*) p. 109

<sup>93</sup> *Ibidem*. p. 129

La noche en sí misma constituye un descenso, en los románticos la figura de la noche se representa mediante el sol negro, elemento que señala la muerte de Dios, la melancolía, pero a la vez, el sitio donde se concreta la unidad primordial, el lugar donde el hombre poco a poco encuentra su esencia vital.

*Diabulus in musica* nos sitúa dentro de un ambiente nocturno desde que comienza la novela, de tal forma que los lectores vamos relacionando la noche con la fuerza poderosa planteada dentro de la historia que culmina en el suicidio. La noche ofrece una serie de espacios que traducen símbolos concretos: en *Irlanda* el bosque, la tortuga, la casa de campo, etc., son esos elementos espectrales los que nos sumergen en un ambiente fantasmal y confuso; en *Diabulus in musica* la escuela donde la narradora daba clases, la casa de Christopher, y sobre todo, el conservatorio musical donde el personaje conoce a Balder, son los aspectos nocturnos de esas vidas perdidas en ambos casos.

La noche, por otro lado, encierra a lo oculto, a lo misterioso, a aquello que aún debe develarse. En este sentido, la noche resulta un camino para la unidad primordial que es la muerte y la vida misma a la vez, Novalis dice:

Descender al seno de la tierra,  
lejos del reino de la luz,  
el golpe salvaje y el furor doloroso  
son señal de un viaje feliz.  
Pronto llegamos en la barca estrecha  
a la ribera del cielo.<sup>94</sup>

Para concluir este apartado es necesario contemplar todos estos procesos como parte de un conjunto de fenómenos que se interrelacionan y se complementan. La noche, el sueño y la locura muestran que esta unión hace acercarse al hombre a la unidad primordial y a la palabra poética.

---

<sup>94</sup> Novalis. "Anhelo de la muerte". p. 35

## 2.5 El doble y la alteridad

La alteridad como fenómeno ha sido estudiado desde diversos campos de conocimiento dentro de las ciencias humanas, ya sea desde un punto de vista sociológico, psicológico, antropológico, etc. La literatura se ha ocupado de tratar este fenómeno como parte sustancial de ciertos procesos históricos, sociales, políticos y económicos, entre los cuales, algunos ejemplos son: la Conquista de América, la apertura de Oriente a Occidente durante el modernismo hispanoamericano, o la alteridad dentro de ciertos ejes temporales polémicos como lo son: la "modernidad" y la "post-modernidad".

Para el Romanticismo la temática del doble es sumamente importante y se relaciona con ciertos aspectos concretos que observaremos en el apartado siguiente llamado "Soy tú, soy yo": los espejos.

Al hablar del sentimiento de orfandad respecto a la muerte de Dios nos referimos a una serie de estados internos que el romántico sufrió para acceder, si no a una comprensión profunda del hecho, por lo menos al sentir más trágico del mundo, a la circunstancia de encontrarse solo por primera vez en el universo. Para Nietzsche la conclusión romántica con respecto a la muerte de Dios es algo semejante a un nihilismo relativo, ya que el hombre se encuentra desgarrado por la muerte del Padre, y aunque tiene conciencia de infinitud, el romántico sabe que en vida, por ser finito, sólo posee su fuerza creadora, y ésta es trágica porque lo ha visto todo, o más bien, porque ha contemplado el acontecimiento más terrible: la muerte de Dios. El desgarramiento interno del ser humano ante este hecho lo convierte en un ser escindido, sufriente, paradójico y trágico. Las escisiones del romántico lo dividen en muchas partes dentro de sí mismo, pero singularmente le ofrecen por excelencia un aspecto dual del mundo. Por ello, los principales ejes rectores del romanticismo

constituyen un doble aspecto que se manifiesta dentro de la creación, es así como el sueño, la vigilia, la locura, la salud, etc., conviven y convergen en un mismo espacio repleto de fuerzas aparentemente contrapuestas pero que lo equilibran:

Perseguido por la idea de lo "doble" y por la obsesión de su dualismo, Jean Paul se salva de ella por completo en el instante del sueño, y ni siquiera ese dualismo es nunca en él lo que será en todos sus sucesores: la perpetua coexistencia de un yo que vive y sueña y de otro yo que asiste como espectador crítico a la vida y al sueño.<sup>95</sup>

Como el universo posee este doble aspecto, el hombre que se convierte en un personaje también lo manifiesta. No es el mismo hombre 'real' el que interactúa en la cotidianidad en la que no existen fantasmas, que el otro que aparece en los sueños; el otro que se enferma y desciende en una búsqueda perpetua por los laberintos del caos. Gérard de Nerval coloca de manera prodigiosa este doble aspecto del personaje de su novela *Aurelia*; el doble es una preocupación que Nerval manifiesta:

"Yo siento dos hombres en mí" ha escrito un Padre de la Iglesia. El concurso de dos almas ha depositado este germen mixto en un cuerpo que ofrece a la vista dos porciones similares reproducidas en todos los órganos de su estructura. Hay en todo hombre un espectador y un actor: el que habla y el que responde. Los orientales han visto ahí dos enemigos: el bueno y el mal genio.<sup>96</sup>

La teoría de lo doble dentro del ser humano nos remite, en primer lugar, a la concepción platónica del mundo de las ideas y al mundo de las apariencias, concepción que el cristianismo lleva hasta sus últimas consecuencias haciendo la división radical entre el alma y el cuerpo. En Oriente, como Nerval lo señala, el bien y el mal forman parte de un solo ser y constituyen esos dos enemigos que continuamente combaten. El romántico sabe que en los descensos su otro yo actúa en otra dimensión del universo, en profunda soledad encuentra a los otros dentro de sí

---

<sup>95</sup> Béguin. Op. cit. p. 240

<sup>96</sup> De Nerval. Op. cit. p. 68

mismo, y su relación primordial es consigo mismo, con los seres que lo contienen.

Abbagnano define esta problemática de la siguiente manera:

Otro, problema del: Con esta expresión se indica en la filosofía moderna y contemporánea, el problema concerniente a la existencia de otros yos (espíritus o personas) independientes de aquel que se formula el problema del mismo. Este problema nace de dos puntos de vista diferentes y sin embargo, conectados entre sí por algunos supuestos comunes. El primero es el del *idealismo romántico* [...] según el cual, por ser la realidad un Principio absoluto y universal (por ejemplo, el Yo absoluto de Fichte) se trata de ver de qué manera se quiebra o se multiplica en la diversidad de los yos singulares. El segundo es el punto de vista genéricamente idealista y espiritualista, según el cual lo que a cada uno de nosotros nos es dado originariamente es sólo el propio yo y sus experiencias psíquicas de las cuales algunas (solamente en parte) se referían a otros individuos.<sup>97</sup>

Es importante observar de dónde podría provenir la preocupación por *lo otro*, ya que en términos simplistas, tendemos a pensar que el problema de la alteridad deviene de nuestra relación con los otros, cuando, por el contrario, empieza desde nosotros mismos y se encamina hacia nuestro propio ser. De lo poco que comprendemos de nosotros, tratamos, entonces sí, de entender y comprender a los demás. La problemática romántica se suscita dentro del ser desgarrándolo, multiplicando su existencia, sobre todo, en un doble aspecto. El poseer esta dualidad hace que la búsqueda del otro yo, conlleve esos procesos de los que hemos hablado; así, el sueño, la locura, la enfermedad, serán un recorrido por los laberintos del alma donde esos otros yos se desenvuelven y encaminan las búsquedas.

Así como es claro que en la obra de los románticos, los personajes sufren una especie de desdoblamiento para interactuar en diversos ámbitos, la temática se presenta en Espido Freire de forma muy semejante y, obviamente, con sus propias peculiaridades.

La palabra adquiere una función importante en las novelas de esta autora con respecto al fenómeno de la alteridad. Hay un uso recurrente de nombres y un recurso empleado frecuentemente para fijar la palabra; para detenerla dentro del tiempo y el espacio narrativos. La repetición se vuelve un proceso importante dentro

<sup>97</sup> Abbagnano. Op. cit. 884



de las novelas de Espido Freire, sirve para fijar dentro de la memoria de los personajes un nombre que encierra muchos sentidos simbólicos. Esto es muy claro en *Melocotones helados*, novela en la que la alteridad se manifiesta con tres personajes que tienen el mismo nombre. Sin confundir a los personajes, ya que tienen características personales que los distinguen durante toda la historia, al verse orillados a convivir, a retomar su pasado y su historia familiar, la novela insinúa que Elsa grande y Elsa pequeña son una especie de desdoblamientos del personaje anterior que llevó por vez primera el nombre: la niña Elsa<sup>98</sup>. Este personaje, cuyo sentido simbólico es casi obvio, debido a la intrínseca relación que tiene con la tierra, se preserva en toda la historia mediante el nombramiento de sus primas. El cómo ellas lo asimilan es lo interesante, para Elsa grande, por ejemplo, la cuestión del nombre tiene mucha importancia:

A Elsa grande le preocuparon esas cosas en plena adolescencia; odiaba su nombre, y se aferraba a la idea de que demasiados nombres repetidos sólo conducían al caos y a la mezcolanza. Si lo que deseaban era perpetuar el recuerdo de aquella niña, ahí les quedaba la prima Elsa. Por lo pronto, las habían marcado de por vida: Elsa grande, Elsa pequeña, las llamaban para diferenciarlas. Ella deseaba llamarse Lillian, O Alejandra. Con el tiempo, Elsa le pareció adecuado. Tendría diecisiete años para que, de nuevo, quisiera ocultar su nombre.<sup>99</sup>

Dentro de la trama narrativa hay un momento en el que los personajes se encuentran muy unidos, lo que hace que se conviertan en desdoblamientos del personaje central: la niña Elsa. El recurso de la repetición por otro lado y como veremos con detalle, consigue formar una teoría de los espejos, en la cual, un personaje refleja partes importantes de sí mismo en otros personajes; de esta manera, la niña Elsitita tendría otras caras u otros reflejos, que son las dos primas.

*Diabolus in musica* nos presenta, como la novela anterior, un esquema semejante pero más complejo debido a que todos los personajes parecen ser

<sup>98</sup> A manera de dolo, no podemos dejar de advertir la similitud con la novela *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, donde muchos personajes tienen el mismo nombre y apellido, lo que provoca una impresión peculiar en el lector.

<sup>99</sup> Espido Freire, Op. cit. (*Melocotones...*) p. 17

desdoblamiento de una entidad superior –representada por el dios Balder–, ésta es la muerte.

Desde el comienzo de la novela se nos plantea el problema del doble de manera muy semejante al Romanticismo: "Esta historia ha sido contada de muchas maneras, en muchas ocasiones, pero nunca con dos fantasmas. Son dos, sin embargo, los que la originan."<sup>100</sup> Al plantear la problemática la narradora admite que hay una tradición que fluye dentro de la novela, esto acentúa el carácter simbólico de la misma y vuelve a recordarnos el universo romántico lleno de zonas deshabitadas, de misterio.<sup>101</sup> Pero, en efecto, los personajes conforman un mundo dual, en el que dependen sobre todo de otro ser, para ser ellos mismos. El doble aspecto de los dos personajes masculinos es claro y se constituye como una relación triple, muy semejante a la de los personajes femeninos de *Melocotones helados*. En este caso el desdoblamiento sería de la siguiente manera: dios Balder el blanco = Mikel/Christopher. A diferencia del Romanticismo, donde el aspecto dual de un solo ser se da dentro de éste, en esta autora el fenómeno se presenta mostrándonos seres distintos que parten de una entidad superior, simbólica, en torno a la cual, no sólo los personajes derivados de la misma se mueven sino a la que todos los personajes aspiran a llegar. Este arribo es lo que hemos llamado para el Romanticismo "conciencia de infinitud", es el retorno primordial que permite el acceso a todas las fuerzas –muerte, vida, caos etc.–, y que en las novelas de Espido Freire también se encuentra representado. El mecanismo del doble, sin duda, se manifiesta de forma distinta. En *Diabulus in musica* el fenómeno de la alteridad es presentado de forma peculiar:

---

<sup>100</sup> Espido Freire. Op. cit. (*Diabulus...*) p. 17

<sup>101</sup> Parece que Laura Espido Freire está pensando en la influencia que las narraciones infantiles tienen en su obra. Recordemos su ensayo *Primer amor*, en el que nos presenta sus interpretaciones de los cuentos clásicos y tradicionales para niños. Pero al decir que la historia de *Diabulus in musica* nunca ha sido contada con dos fantasmas, parece dejar de lado esta fuente principal del Romanticismo, en la cual, la presencia de fantasmas, de un mundo onírico y de un universo 'sobrenatural' a fin de cuentas, se desenvuelve en dicho periodo tejiendo redes que se observan claramente en su obra.

Oculté las manos: las uñas clavadas en las palmas habían dejado una hilera de medias lunas. Me miró con sus ojos imprecisos, y 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, que era así como tenía que ser y que, en el rincón junto a la ventana, bajo las guirnaldas de colorines y las serpentinas, Balder asentía y daba por terminada la búsqueda.<sup>102</sup>

Sin duda, el hecho de que todos los personajes giren en torno a Balder, nos ofrece una clave importante sobre la carga simbólica de ese personaje que finalmente es una abstracción de la muerte. El final de la novela nos confirma su cercanía al romanticismo en tanto una serie de fuerzas se conjuntan abrumadoramente como en *Aurelia* de Nerval. En este caso, el personaje termina recluido en un hospital psiquiátrico (como sucedió en la vida de Nerval en uno de sus últimos accesos de locura antes de su suicidio) y allí, después del arduo recorrido del personaje por los laberintos oscuros del descenso, hace una recuperación prodigiosa de su propia creación, ya que mediante el recuento de sus objetos personales esboza la última reflexión que lo acerca cada vez más al retorno y por tanto, a la muerte:

[...] La hora de nuestro nacimiento, el punto de la tierra donde aparecemos, nuestro primer gesto, el nombre, residencia y todas estas consideraciones y todos estos ritos que se nos imponen, establecen una serie, ya afortunada, ya fatal, de donde el porvenir depende en absoluto. Pero si esto es ya terrible, según los cálculos humanos, comprended lo que deberá ser relacionándolo a las formas misteriosas que establecen el orden de los mundos. Se ha dicho justamente: ¡Nada es indiferente, nada es importante en el universo; un átomo puede disolverlo todo, un átomo puede todo salvarlo!<sup>103</sup>

En *Diabulus in musica*, el final es romántico porque los personajes retornan a su nacimiento al ir hacia la muerte, se funden y además, utilizan un medio que en el Romanticismo era socorrido por los poetas, el suicidio:

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 los pasos audibles.<sup>104</sup>

<sup>102</sup> Espido Freire. Op. cit. (*Diabulus...*) p. 30

<sup>103</sup> De Nerval. Op. cit. pp. 112-113

<sup>104</sup> Espido Freire. Op. cit. (*Diabulus...*) p. 186

Más adelante, la frase final nos demuestra que la narradora encuentra una fusión absoluta con el todo —la conciencia de infinitud romántica—:

Balder permanece lejos del colegio, como si supiera (lo sabe) que otro fantasma lo habita, que es tierra sagrada. [...] En esos casos, yo me encierro en el cuarto de baño, me siento sobre una de las tazas con la cabeza entre las rodillas y me abrazo muy fuerte. Siento miedo, una aguja fría recorriendo mi columna vertebral, un recuerdo perpetuo de culpa. Sé qué penas me causó mientras estuvimos vivos, mientras al menos uno de los dos permaneció vivo. No quiero ni imaginar de qué torturas es capaz ahora que los dos compartimos oscuridad y frío, ahora que los dos estamos definitivamente muertos, definitivamente vivos.<sup>105</sup>

Y, cabría señalar que su enfrentamiento final con Mikel —el verdadero Balder ya que está muerto—, ofrece esta perspectiva de lo doble y la alteridad como esa serie de desdoblamientos de una entidad superior y abstracta, que da como resultado que el personaje acceda a la muerte y, por tanto, que se funda con el universo. La perspectiva resulta aún más curiosa si examinamos los sentimientos de la narradora al respecto; no existe, sin duda, una paz interior, el personaje sigue siendo una condenada y una sufriente. ¿En qué punto se equipara este sentir con la angustia romántica por carecer de fundamento? En el punto donde coinciden los sacrificios de la vida; en la palabra. Aunque el romántico ve en la muerte el principal acceso para fundirse con el universo, en vida, lo único que encuentra como medio salvador es la palabra poética. En el caso de Espido Freire, la palabra se vuelve el medio más eficaz para perpetuar nombres, historias y retornos.

Hemos dicho que durante los descensos, en el sueño y en la locura, otro yo actúa en ese universo alterno; esto no quiere decir que dichos procesos se encuentren separados de la 'realidad' porque como vimos: "el sueño es una segunda vida". Con lo anterior me refiero, más bien, al ser humano escindido, que encuentra dentro de sí múltiples facetas por explorar.

---

<sup>105</sup> *ibidem*, p. 186

En uno de los sueños manados en *Aurelia*, Nerval sueña con su otro yo:

Un resplandor fatal iluminó de repente aquella oscuridad... ¡Aurelia no estaba ya conmigo!... Creí oír hablar de una ceremonia que tuvo lugar en otra parte y de los preparativos de un casamiento místico, que era el mío, y en el que el *otro* iba a aprovecharse del error de mis amigos y de Aurelia misma. Las personas queridas que venían a verme y a consolarme me parecían inclinadas a la incertidumbre, es decir, que sus respectivas almas se separaban también con respecto a mí: la una, apasionada, y la otra, como amenazada de muerte. En lo que aquellas personas me decían había un doble sentido, aunque de ello no se diesen cuenta, por no estar en mi espíritu, como yo. Este pensamiento me pareció cómico, pensando en el Anfitrión y en Sosia. Pero si este símbolo grotesco hubiera sido otra cosa, como en las fábulas de la antigüedad, ¿no habría sido una fatal verdad bajo la máscara de la locura?<sup>106</sup>

El sueño de Nerval resulta revelador si lo comparamos con la protagonista de *Irlanda*, la cual nos demuestra que su "verdad fatal se encuentra bajo la máscara de la locura". El papel de Natalia durante toda la historia es precisamente el de una duplicación que, conforme transcurre el tiempo narrativo, se va intensificando de forma dramática hasta el final. El doble aspecto de este personaje se muestra de dos maneras: por un lado, dentro de la primera parte de la novela, la locura se esconde para los personajes y para los lectores, y por otro, este doble aspecto es preservado al quedar oculto para los personajes, aunque los lectores lo hayamos descubierto.

La actitud de Natalia presenta dos polos que podríamos equiparar con el día y la noche. En el primero, Natalia es la dulce hermana y la pobre prima desadaptada e infantil que llega al universo de los primos sobresalientes y adultos; en el segundo, es el ser atormentado que por las noches sueña con la terrible tortuga persiguiéndola por los bosques llenos de fantasmas. Ese mundo oculto del bosque, que sólo se encuentra en la mente del personaje, constituye el doble aspecto del universo (como un continuo 'estar soñando'), pero es al mismo tiempo lo que demuestra la escisión de la narradora que percibe dos planos dentro de sí misma casi sin darse cuenta. Aunque hay un momento en la narración en el que este doble aspecto es inherente al personaje, la astuta Natalia calla ante los demás ese mundo mágico que la rodea:

---

<sup>106</sup> De Nerval. Op. cit. p. 69

Entonces vi que Gabriel caminaba hacia mí y me inmovilicé. Quise esconder la carta, o aparentar naturalidad, al menos. Era la segunda vez en ese día que se acercaba a mí. "Puede ser uno de los espectros –me dije–. Ha tomado su forma porque no puede luchar contra el olor de los laureles."<sup>107</sup>

Más adelante cuando el personaje del que se enamora Gabriel le cuenta sobre el suicidio de su padre, ella oculta ese cúmulo de fuerzas que se despliegan en su interior, mediante ese mundo alterno de alucinaciones, con el discurso persuasivo y manipulador que encontramos en toda la novela –pero que a la vez nos ofrece indicios importantes sobre su estado mental–; de esta manera le dice a Gabriel:

–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.<sup>108</sup>

Hemos visto que el doble se presenta en un solo ser mediante el cuestionamiento de los *yo*s; en *Diabulus in musica* y en *Melocotones helados* parece haber desdoblamiento a partir de un personaje simbólico que se preserva mediante otros o que constituye la esencia primordial o el retorno de un espacio por habitar (por ejemplo, la muerte).

El fenómeno de la alteridad toma como base la relación que un ser tiene consigo mismo, sin embargo, en un segundo plano, constituye la problemática de relaciones. En el romanticismo estas relaciones son absolutamente individuales, es decir, se manifiestan dentro del ser. Adriana Yáñez dice al respecto:

El mundo es doble, sí, pero el yo no es un yo sin el otro. El yo y el otro son simultáneos. En el caminar azaroso por las calles de la ciudad surge el encuentro con el otro, con el mundo de las pulsiones y del inconsciente. El encuentro con el otro es un modo de penetrar dentro de nosotros mismos, pero es también un descubrirse simultáneo con el otro. La fusión va más allá de los límites de la personalidad. Todo aquello que niega las fronteras del yo se convierte en escenario fantasmagórico del deseo. El deseo no es un proyecto, se hace patente en la acción, en la pasión erótica.<sup>109</sup>

---

<sup>107</sup> Espido Freire. Op. cit. (*Irlanda...*) p. 98-99

<sup>108</sup> *Ibidem*. p. 103

<sup>109</sup> Yáñez. Op. cit. p. 35

En las novelas de Espido Freire, las relaciones que los personajes tienen entre sí constituyen un complejo que muestra al yo escindido, desgajado por las relaciones que tiene con los otros.

En *Diabulus in musica*, aunque los personajes aspiran a la muerte que es simbolizada mediante entidades concretas como lo es el dios Balder el blanco, y pese a la unificación de los personajes en cuanto a que éstos pueden ser desdoblamientos de dicha entidad, hay un plano dentro del esquema narrativo en el que los personajes se enfrentan unos con otros de forma tangencial.

En *Melocotones helados* es claro que, desde un punto de vista superficial, las dos primas, Elsa grande y Elsa pequeña, conforman una dicotomía, y sin embargo, paradójicamente, se unifican o son parte de algo supremo y trascendente, que es la simbolización de la niña Elsa. En *Diabulus in musica*, la problemática nos presenta una serie de relaciones basadas en dos actitudes humanas: el sadismo y el masoquismo. Ambas manifiestas en el deseo de la narradora por poseer por completo a Christopher. En *Irlanda* sucede algo semejante a *Melocotones helados*, sólo que aquí las dos primas conforman una antítesis insoslayable. En esta última relación, la alteridad es llevada al punto más trágico: al asesinato.

Finalmente, una cita de *Diabulus in musica* puede darnos no sólo indicios de lo que sucede con este fenómeno en la narrativa de Espido de Freire, sino calcular su vasta importancia dentro de la obra de esta autora de forma muy semejante a la que tuvo en el romanticismo:

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. De la misma manera que Balder me devoró, me transformó en lo que yo aún no era. Tal vez en quien debiera haber sido en cinco, diez años. Nunca llegué a saberlo. Balder me hizo creer que moriría joven, y luego me arrebató mi muerte. No se lo pedí. Yo hubiera muerto por él sin dudarlo. Él hubiera muerto por cualquier causa perdida.

## 2.6 “Soy tú, soy yo”<sup>110</sup> : los espejos

Las salas de espejos no sólo repiten las mismas figuras infinitamente, también las vuelven pequeñas, grandes, de múltiples tamaños que de pronto inciden incluso en la distorsión del color. Pero también los espejos mutan, truecan la imagen y la retuercen, desgajan la figura; a veces la vuelven monstruosa. El ser que se contempla en las salas de espejos encuentra un espacio lúdico en el que puede transformarse en muchos desdoblamientos de sí mismo. Sin embargo, el espejo sigue siendo una sustancia muda, fría, constituida sólo como un reflejo de lo que es el ser, de lo que aparenta. Una máscara. Una superficie helada en la que uno se mira, muchas veces, sin contemplarse.

Lo que está en el espejo es lo otro en tanto sólo es un reflejo del ser. El rostro que muestra el espejo permanece inmutable un solo segundo, la siguiente vez que ese rostro vuelve a contemplarse es otro, nunca retorna a ser el mismo; paradójicamente, mueren los instantes de una eterna repetición siempre cambiante.

A veces, alguien se observa con atención en un espejo, se observa fijamente a la cara, escrutando y dilucidando lo que puede haber por dentro; a veces alguien se descubre en un espejo después de muchos años de mirarse todas las mañanas y todas las noches desesperadamente; a veces alguien penetra dentro de sí mismo, destrozándose frente a sí mismo, desnudándose con los pensamientos que producen el sólo contemplarse y descubre un mundo interno, estructural, patético o quizá feliz. Las ventanas son para asomarse, mientras que los espejos y las puertas esperan calladamente un arribo que mezcla una historia y ciertos secretos que se despliegan en un interior inconsciente sin palabras, sin imagen, en unos ojos que se contemplan, que no se miran: “Existen ventanas y existen espejos. Los dos ofrecen

---

<sup>110</sup> Jordi Soler. *Frente al espejo*. (Canción de Santa Sabina de *Mar adentro en la sangre*)



peligros: las ventanas conducen a territorios que pueden ser peligrosos. Los espejos ofrecen el reflejo de nuestro mundo privado, definitivamente amenazado".<sup>111</sup>

El Romanticismo construye un universo dual (noche-día, sueño-vigilia, etc.) en el que el mundo oculto y misterioso que el poeta tiene que descubrir se convierte en un espejo de la realidad. El reino de la noche se vuelve reflejo del día pero habrá que contemplarla atentamente, escuchar sus predicciones, hacer caso de sus símbolos y de sus augurios. Es así como los poetas románticos emprenden el viaje. Se conforma entonces un universo paralelo que devela una conciencia, que le otorga sentido al tránsito del día a la noche. En el ámbito oscuro y misterioso están la locura, el sueño y la enfermedad. Así como el aspecto dual del universo adquiere una importancia incalculable en el romanticismo, en la obra de Espido Freire los estados ocultos y las situaciones misteriosas, en fin, el descenso se forma mediante espejos que multiplican una misma imagen y la distorsionan y/o duplican hasta el infinito.

*Irlanda* es un claro ejemplo de lo anterior. El personaje central nos muestra dos rostros, uno que se ofrece en el mundo 'exterior' y otro que se esconde en lo oculto y en lo misterioso. Este último recorre los laberintos de la locura, la imagen simboliza precisamente 'el mirarse en el espejo' que es la máscara de Natalia en la realidad que vive, y, por otro lado, el verdadero rostro que se contempla debajo de las palabras de la narradora, un rostro pervertido y monstruoso, a fin de cuentas.

El espejo como tema es recurrente en los románticos en tanto representa ese aspecto dual del mundo, pero en Espido Freire es parte fundamental de los personajes. En primer lugar, como hemos visto, muestra al yo escindido, multifacético y paradójico, como es el caso de Natalia. Pero también nos demuestra antítesis y dicotomías muy claras entre los personajes. Irlanda y Natalia constituyen una de estas ya que uno de los motivos para que Irlanda muera es precisamente el arduo deseo de la prima por parecerse a ella:

---

<sup>111</sup> Laura Espido Freire. *Hechizados por Internet*. En: <http://www.literonauta.com/recort/freire/html> p. 1.

Yo retrocedí, estupefacta. La voz de Irlanda había sonado perfectamente ruin. Estaba frente a mí, sonriente y dulce, como siempre, vengándose a su modo por no poder tener los arcones. Yo le di la espalda y la dejé probándose velos y sombreros. Salí al jardín y comencé a llorar, sentada en uno de los bancos de piedra.

Ella lo tenía todo. Era guapa y elegante; tenía dinero y amigas, una madre joven y alegre y hasta un hermano. Y 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, y ahora también quería quitarme esos arcones.<sup>112</sup>

En un principio, Irlanda viene a representar la utopía de Natalia, pero después se convierte en un universo imitable para el personaje. Natalia descubre que así como eliminó a la tortuga y a Sagrario para obtener ciertas cosas, lo mismo sucederá con el perfecto universo de su prima. Universo que se vuelve accesible en cuanto queda borrada del mapa y Natalia se convierte en primera y única heredera<sup>113</sup>.

En *Irlanda*, no sólo este aspecto de los personajes muestra la importancia de los espejos en la obra de Espido Freire, también hay un simbolismo especial en lo que respecta a los nombres. Una parte importante referida a este simbolismo lo muestra la historia de Hibernia, una mujer fuerte y al mismo tiempo cruel, caracterizada por la leyenda con “[...] una mirada pétreo e implacable”. Del nombre ‘Hibernia’ proviene ‘Irlanda’ cuyo significado es: “país de los hielos perpetuos”. El personaje Irlanda en la novela nos muestra, en apariencia, una muchacha fría, superficial y perversa, cuyas acciones son para perjudicar a su pobre prima desadaptada. ‘Natalia’, por el contrario, significa “nacimiento”, cuando lo que encierra el personaje dentro de sí es muerte<sup>114</sup>. El nombre ‘Irlanda’ (‘país de los hielos perpetuos’), nos hace pensar en las salas de espejos de las que hablábamos, donde el hielo es el reflejo de lo que realmente sucede en el universo desquiciado que Natalia construye.

La misma estructura anterior la encontramos en *Melocotones helados*;

<sup>112</sup> Espido Freire. Op. cit. (*Irlanda*) p. 85

<sup>113</sup> El mismo fenómeno sucede con su hermana Sagrario, al morir ella, Natalia hereda su habitación y por tanto la ventana que da al parque donde el muchacho al que Sagrario amaba, era observado todas las tardes por la niña enferma. Cuando Natalia descubre esa ventajosa herencia se regocija y piensa en su hermana casi con ternura al haberse regalado, con su muerte, aquel festín visual.

<sup>114</sup> Los datos han sido extraídos de la propia novela.

aquí el símbolo del espejo nos muestra una imagen triplicada: la niña Elsa, Elsa pequeña y Elsa grande. Las dos primas al igual que Irlanda y Natalia constituyen un reflejo la una de la otra. Aunque en esta obra los dos personajes son una antítesis, la relación entre ambas es completamente diferente de la que se da en *Irlanda*, pues sólo existe entre ellas un nexo simbólico que preserva su historia familiar y su relación con la tierra: la niña Elsitita. Así pues, la presencia del espejo es planteada mediante la escisión de **Elsa** (recordemos que los personajes parecen desdoblamientos, que son una especie de **doble** y que quizá representen a un **yo** escindido). Observemos lo que el narrador plantea con respecto al encuentro de las dos primas:

Si de nuevo se hubieran encontrado, es posible que no reconociera a su prima. No con su pelo corto, sin su hermosa melena nacarada, no con su nuevo aire saludable. Y mucho menos en las playas de Lorda, una muchacha desconocida más, de camino a la compra. Una chica que, una vez vista, se olvidaba rápidamente. Que no sabía, que no tenía ni idea de que otra Elsa, tan similar a ella, tan distinta a ella, había recibido mensajes en blanco en su lugar. Papeles blancos, amenazas de peligro.<sup>115</sup>

La teoría de los espejos es, sin duda, mucho más evidente en *Diabulus in musica*, novela en la que los espejos son tanto una entidad significativa del espacio, como también parte del complejo simbólico de la novela. La narradora constantemente se mira en el espejo que además preserva la estancia de los muertos en un limbo donde coinciden con la realidad:

Respecto a mí, estoy muerta. Todas las mañanas me levanto, me miro en el espejo y me dedico luego a recorrer la escuela. Mucho después de que los niños hayan abandonado las clases con las manos llenas de dibujos y de bocadillos que devoran o desprecian entre remilgos, termino mi trabajo y regreso al cuarto de baño a comprobar si el rostro que refleja el espejo continúa siendo el mío; pero estoy muerta.<sup>116</sup>

Los espejos también representan ese mundo desconocido que se despliega alrededor de lo real; en el caso de esta novela, en ese mundo

---

<sup>115</sup> Espido Freire. Op. cit. (*Melocotones...*) p. 247

<sup>116</sup> Espido Freire. Op. cit. (*Diabulus...*) p. 14

fantasmagórico donde la séptima nota —el *diabulus in musica*—, despliega su absoluto misterio. El universo romántico entiende que en la simple superficie de un espejo se origina un mundo desconocido por explorar y descubrir. No es casual que, por ejemplo, la estructura de *Las Quimeras* de Gérard de Nerval se constituya por: "una organización binaria con estructura de espejo".<sup>117</sup> El personaje de *Diabulus in musica* encuentra en el espejo el recorrido oculto y laberíntico que debe emprender:

Si me lo 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.<sup>118</sup>

Asimismo, el espejo como símbolo de la muerte aparece como entidad importante, señalando que la narradora está muerta. El lector no lo sabe durante toda la novela y es una niña pequeña del colegio donde el personaje daba clases, quien nos ofrece pistas sobre los dos planos y universos confrontados durante toda la obra:

Hace poco tiempo, mientras yo me encontraba en el cuarto de baño de este colegio, una niña, una de las pequeñas, entró para beber agua. Se puso de puntillas frente al espejo, se limpió la boca y procuró colocar en su sitio un gancho de pelo en forma de margarita. Entonces reparó en mí y, con los ojos muy abiertos, guardó silencio.<sup>119</sup>

Por otro lado, la relación del personaje con Christopher y con el propio Mikel, así como con Balder a fin de cuentas, se cifra mediante los espejos, ya que al ser los personajes desdoblamientos de esa entidad superior que es el dios escandinavo, buscan fusionarse entre ellos, la obsesión al respecto es muy clara en la narradora. Recordemos, por ejemplo, la desesperación del personaje al saber sobre

---

<sup>117</sup> Yáñez. Op. cit. p. 25

<sup>118</sup> Espido Freire. Op. cit. p. 37

<sup>119</sup> *Ibidem.* (*Diabulus...*) p. 45

los antiguos amores de Christopher<sup>120</sup>. Sin embargo, como dije, la relación de la narradora con el actor no es en ninguna forma amorosa, sino enferma y obsesiva, parece como si éste fuera un simple tránsito para poder acceder a Balder, que es el verdadero reflejo de todos.

La estructura de *Diabolus in musica* representa un sinuoso recorrido en el que el mundo oculto es el espejo de lo que sucede en la 'realidad'. Para acceder a ese universo de misterio se tienen que generar, como en el romanticismo, descensos que conduzcan a la unidad primordial.

*Irlanda y Melocotones helados* son también retornos y éstos encierran elementos que forman reflejos de un complejo simbólico que se encuentra inserto dentro de la estructura narrativa. El melocotón helado, por ejemplo, que en su interior tiene chocolate caliente derretido, es el símbolo de esa historia familiar oculta que pide a gritos salir al exterior, mostrarse al mundo. En este sentido, los espejos duplican imágenes para preservarlas, para suspenderlas en el espacio y en el tiempo.

Considerar a los espejos implica poner atención en otro fenómeno referente a éstos: los mitos de vampiros. Para la literatura romántica la figura del vampiro fue tomada en cuenta por muchos aspectos. En primer lugar, el vampiro ha sido protagonista de gran parte de la literatura fantástica, pasando por el terror clásico de Edgar Allan Poe –autor que además influyó notablemente a Espido Freire–, hasta las narraciones fantásticas de Goethe, Hoffman, Maupassant, etc.<sup>121</sup>.

La visión del vampiro se relaciona, en segundo lugar, con elementos claves de la literatura romántica. La inmortalidad es uno de los rasgos principales de

---

<sup>120</sup> La obsesión del personaje llega a tal punto que quisiera fusionarse con la mujer que tuvo una aventura con Christopher. En esta parte dice: "Nunca supe cómo era, aunque mi mente se hizo una idea perfecta, casi milimétrica de ella. Muchas veces fui yo la que me contemplaba en el espejo, la línea de las cejas y la sombra un poco oscura de los párpados, pensando en ella. Las tardes en las que Christopher y yo acudimos al cine, tardes lluviosas y grises, me permitía la debilidad de pensar en la francesa, en su figura delgada y frágil, y la comparaba conmigo. Aquella mujer, aquella mujer...". Laura Espido Freire. Op. cit. p. 147

<sup>121</sup> Para referencia concreta: *El libro de los vampiros* con relatos y cuentos de Goethe, Potocki, Hoffman, Capuana, Dario, Gautier, Le Fanu, Polidori, Maupassant y Poe.

estos personajes y es, a la vez, su condena. La posición de un vampiro en el mundo, eternamente castigado a vivir estando muerto, es una condición semejante a la de los suicidas. Los suicidas permanecen en una especie de purgatorio, pero en la tierra, sus almas están condenadas a vagar en el mundo de los vivos, sin tener contacto con ellos. Lo que los diferencia de los vampiros es que estos últimos son dañinos y extraen la sangre de los humanos, condenándolos a la muerte o convirtiéndolos en vampiros también. Otro tema relacionado con los vampiros es su incapacidad de reflejarse en los espejos. La narradora de *Diabulus in musica* se mira en el espejo del colegio donde daba clases, su condición ambulante es la de una entidad perdida y lastimosa; una visión contraria a la del vampiro poderoso y destructivo. Los vampiros no se reflejan en los espejos porque representan en sí mismos la oscuridad, un mundo que no necesita ser reflejado porque en sí mismo representa lo maligno y es en sí mismo el mal<sup>122</sup>.

El vampiro es, quizá, el personaje que representa, con absoluta nitidez, el mundo oculto y misterioso: el reino de la noche. Su campo de acción es la noche puesto que el sol los destruye. Adentrarse en la temática de los vampiros es también una forma del descenso a los infiernos. Para el poeta romántico representaba explorar las zonas ocultas del miedo y relacionar con esto una serie de elementos que siempre ha temido el ideario popular: los cementerios, los animales nocturnos (los murciélagos, las serpientes, los ratones, etc.), y, sobre todo, una fuerza que rebasa el poder humano de racionalizar todas las cosas. De alguna manera, la visión del vampiro representaba indagar en esas zonas inexplicables del ser, en su fuerza oculta y en el más allá. ¿Qué puede ser más blasfemo que un vampiro? Después de todo, un vampiro va contra los más importantes principios del cristianismo: morir para alcanzar el Paraíso, no ofender o lastimar a los semejantes, y, en suma, vivir en un mundo 'armonioso' lleno de luz, sin pecar. Y el vampiro hace todo lo contrario, blasfema contra el Padre con su estancia

---

<sup>122</sup> Esta interpretación no ha sido extraída de ninguna fuente bibliográfica, es únicamente mi punto de vista.

en el mundo y es sensual por naturaleza y el cristianismo tiene que exterminar estas fuerzas a toda costa.<sup>123</sup>

La visión que nos ofrece el espejo, aunque no es la verdadera del ser, aunque no es el ser, sirve en parte para autenticarlo. El no poder mirarse en un espejo significa, de una forma u otra, carecer de identidad. El vampiro es el mal y no se refleja puesto que su destino corresponde al mismo que a todos los de su grupo. El destino de los hombres es morir pero por lo menos, en vida, tienen la estúpida confianza de poseer una identidad única e incomparable que se refleja en los espejos, que les da el ser.

Otro objeto compatible con los espejos son los retratos. La diferencia de un retrato con un espejo es que el retrato fija una imagen y la inmortaliza. El retrato representaría al vampiro: una entidad eterna e inmutable, y también a la palabra poética, que se queda fija en el tiempo y en el espacio. Elsa grande en *Melocotones helados* hace retratos y fija los rostros de las personas en el lienzo. Pero ella, paradójicamente, no tiene un retrato de sí misma o tan siquiera un reflejo que represente lo que es. Elsa grande, en el comienzo de la trama, es una Elsa más, por un lado, no tiene una historia fija y un pasado definido, es decir, un retrato de un mundo en un tiempo y en un espacio especiales, y, por otro, tampoco cuenta con reflejo definido que la constituya, que la convierta en ser. Por eso también, en parte, sólo tiene que quedar ella, porque sólo así retrata su retorno al pasado y configura su reflejo en los espejos delimitando su personalidad, convirtiéndose en la única Elsa.

Los espejos y los retratos ofrecen una imagen de las cosas y de los seres. Hemos visto aquí cómo se presenta en la tradición romántica y en una autora contemporánea.

---

<sup>123</sup> Lo mismo sucedía con la visión de la mujer en la Edad Media; era vista como una entidad maligna más propensa que el hombre a caer en los pecados, sobre todo en la lujuria. Por ello era condenada como bruja. Estos casos no eran aislados, la mujer en general era considerada como un ser inferior, astuta por naturaleza, pero no inteligente y por tanto algo peligroso. Recordemos, por ejemplo, el maravilloso libro *Sendebär* y sus prácticos consejos.

Cabría preguntarnos, únicamente por ocio y diversión: ¿qué es la única cosa que no puede retratarse ni mirarse en un espejo? Yo diría que el mar; el mar que nunca está quieto para hacerse un retrato<sup>124</sup> y que no encontraría un espejo tan grande como para mirarse.

---

<sup>124</sup> Idea de Alessandro Baricco en *Océano mar*



### 3. TEORÍA DEL ORDEN

La idea de un orden en el mundo no deja de ser inquietante. Es un orden que se divide en múltiples órdenes generales que a su vez se dividen en minuciosos órdenes individuales que con respecto al hombre, se transforman con el paso de la historia y del cotidiano acontecer. Los órdenes no sólo se refieren al acomodo de los objetos, sino también al pensamiento, a las ideas y por supuesto, a entidades que rebasan al ser humano: a la naturaleza y a todo aquello que no alcanzamos a comprender e incluso aquello que sí comprendemos. La idea de Michel Foucault en *Las palabras y las cosas* resulta un tanto amenazante:

Es ahí donde una cultura, librándose insensiblemente de los órdenes empíricos que le prescriben sus códigos primarios, instaure una primera distancia con relación a ellos, les hace perder su transparencia inicial, cesa de dejarse atravesar pasivamente por ellos, se desprende de sus poderes inmediatos e invisibles, se libera lo suficiente para darse cuenta de que estos órdenes no son los únicos posibles ni los mejores; de tal suerte que se encuentra ante el hecho en bruto de que hay, por debajo de sus órdenes espontáneos, cosas que en sí mismas son ordenables, que pertenecen a cierto orden mudo, en suma, que hay un orden.<sup>125</sup>

Ese orden que está allí, más allá de los distintos órdenes culturales, pertenece a la naturaleza, al universo, Leibniz dice:

Lo que pasa por extraordinario lo es sólo con referencia a algún [orden] particular establecido entre las criaturas ya que, en cuanto al [orden] universal, todo es perfectamente armonioso.<sup>126</sup>

Pensando en cierto orden como un complejo abstracto es posible extraer de éste ciertas leyes. Un orden tiene leyes porque si no las tuviera no sería un orden. Un orden se compone de ciertas conexiones internas que lo constituyen, que lo fundamentan, es así como funciona o como se mantiene estático dentro de la historia y

<sup>125</sup> Michel Foucault. *Las palabras y las cosas*. p. 6

<sup>126</sup> Nicola Abbagnano. Op. cit. p. 877

dentro del tiempo. Cada cosa que hace el ser humano, corresponde a cierto orden, algunos son inconscientes, otros no. Pero en todas partes hay órdenes. Imposible pensar en el orden sin tomar en cuenta su supuesto contrario, el desorden:

En un famoso análisis [...] Bergson ha demostrado el carácter y la función positiva de la noción de desorden. En efecto, esta noción sólo expresa la ausencia del orden buscado, no la ausencia absoluta de orden, y la presencia de un orden diferente (del mismo modo en que se dice "No hay versos" cuando se buscan versos y se encuentra prosa). Luego, Bergson reduce los tipos fundamentales de orden a dos, los que al sustituirse mutuamente, hacen hablar de [desorden] tales son el orden geométrico y el orden vital. "De los fenómenos astronómicos se dirá que manifiestan un orden admirable, entendiéndose con ello que se pueden prever matemáticamente. Y un orden no menos admirable se hallará en una sinfonía de Beethoven, que es la genialidad, originalidad y, consecuentemente, la imprevisibilidad misma."<sup>127</sup>

El análisis de una obra literaria presupone un orden, no importa de qué tipo sea el estudio, la investigación y los comentarios que a partir de éstos surjan. El propio encuentro con la obra literaria constituye un orden. Si la obra es desorden dentro de sí misma no importa, ya que el desorden es parte del orden y también, aunque parezca paradójico, contiene sus propias leyes:

Y si soñamos que la enfermedad es, a la vez, el desorden, la peligrosa alteridad en el cuerpo humano que llega hasta el corazón mismo de la vida, pero también un fenómeno natural que tiene sus regularidades, sus semejanzas y sus tipos, veremos qué lugar podría ocupar una arqueología de la mirada médica.<sup>128</sup>

A lo largo de este ensayo hemos observado ciertos ejes del romanticismo repetidos en una autora española contemporánea, dichos ejes son parte de un orden concreto que se despliega como una serie de fuerzas ineludibles. Cada una de las obras observadas contiene un orden o desorden concreto en el que hemos descubiertos convergencias, distancias, similitudes y asimilaciones. No por ello, han perdido su individualidad y no por ello el contexto histórico cultural de cada una, ha

---

<sup>127</sup> *Ibidem*. p. 309

<sup>128</sup> Foucault. Op. cit. p. 10

sido dejado al margen del análisis, está allí y palpita, es parte de ese orden que descubrimos en cada lectura, en cada palabra.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

### 3.1 Las leyes del mundo ficcional

La obra literaria es un mundo independiente, como he dicho, contiene sus propias leyes y se recrea dentro de éstas. La novela por ser autónoma en tanto ha conservado leyes desde antaño necesarias –como el estar escrita en prosa, tener un narrador, etc.–, forma un orden que mantiene ciertos preceptos y que modifica otros. ¿Cómo se hace patente dicho orden narrativo en el mundo? Cuando una obra entra en el terreno de la lectura:

La interpretación aparece cuando se toma en cuenta la lectura: el texto literario existe sólo en tanto es leído; antes de la lectura es un objeto del mundo; su realización como texto requiere la fusión con el lector, el cual tampoco asume el simple papel de sujeto.<sup>129</sup>

Dentro de dicho orden interpretativo entra el acto de “comprender”:  
“Comprender un texto presupone estar dispuesto a dejarse decir algo por él; presupone estar receptivo a la alteridad del texto.”<sup>130</sup> Gadamer dice que: “[...] comprender una tradición requiere sin duda un horizonte histórico”, es decir, “admitir que en la comprensión siempre tiene lugar algo así como una aplicación del texto que se quiere comprender”, esto aunado a “nuestra situación actual como intérpretes”<sup>131</sup>. Este modo de análisis nos permite observar lo estudiado en la primera parte de este ensayo como la interpretación de una tradición observada en una autora contemporánea. Ello obedece al orden que hemos impuesto a este análisis, debido a que una serie de rasgos, muy bien definidos, nos ofrecen ciertas pautas que nos permiten afirmar que, en dicha autora, están gran parte de los elementos clave que el romanticismo utilizó para expresar su pensamiento. Lo anterior no se contrapone al

---

<sup>129</sup> César Gonzalez Ochoa. “La interpretación y la historia”. (Trabajé con fotocopias de este artículo por lo que no aparece la referencia completa en la Bibliografía) p. 96

<sup>130</sup> *Ibidem.* p. 97

<sup>131</sup> Hans George Gadamer. “Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica”. (Trabajé con fotocopias de este artículo por lo que no aparece la referencia completa en la Bibliografía) pp. 23-26

hecho de que:

A diferencia de los románticos, Gadamer piensa que entender un texto no significa desplazarse hasta la constitución psíquica del autor, sino desplazarse hacia la perspectiva bajo la cual el otro ha ganado su propia opinión.<sup>132</sup>

Al no estar insertos dentro del contexto socio-cultural del Romanticismo nuestra percepción de las obras románticas sigue siendo la de intérpretes de las mismas. Al igual, por supuesto, que los comentarios analíticos que hemos obtenido de la narrativa de Espido Freire.

Una vez que nuestro marco interpretativo fue establecido al buscar distintas convergencias y divergencias entre ambos complejos narrativos —el de los románticos y el de Espido Freire—, observaremos las peculiaridades que éstos presentan.

La novela como entidad que expresa una serie de conexiones nos ofrece un porqué en la interpretación, escogerla como medio de expresión nos inserta en un campo específico y nos ofrece ciertas variables fijas y ciertas variables indeterminadas. Una de las variables fijas que siempre debemos tomar en cuenta es la siguiente:

La novela conoce el inconsciente antes que Freud, la lucha de clases antes que Marx, practica la fenomenología (la búsqueda de la esencia de las situaciones humanas) antes que los fenomenólogos. ¡Qué fabulosas "descripciones fenomenológicas" las de Proust, quien no conoció a fenomenólogo alguno!<sup>133</sup>

La novela como un campo de conocimiento global y completo, también nos ofrece, como una de las variables indeterminadas de las que he hablado, ciertas estructuras que representan o simbolizan nuevos contextos históricos, nuevas percepciones del mundo y de la propia literatura. La elección de estructuras simbólicas específicas, como lo hace Espido Freire, es una muestra de órdenes concretos que

<sup>132</sup> César Gonzalez Ochoa. Op. cit. p. 99

<sup>133</sup> Milan Kundera. "Diálogo sobre el arte de la novela". p. 37

significan, que estiran al ser hasta sus últimas consecuencias, que retoman tradiciones y las moldean para expresar ciertos cuestionamientos sobre la existencia humana. Kundera también dice: "La búsqueda del yo siempre ha terminado y siempre terminará en una paradójica insaciabilidad"<sup>134</sup>. Parte de esta insaciabilidad son los descensos románticos, la angustia, la búsqueda de la palabra poética y de sí mismos. En Espido Freire sucede algo semejante, los personajes desgarrados siguen buscándose incansables, recorren laberintos interminables y se agotan. Dentro de la narración se encuentra la poesía, una poesía de evidentes contenidos simbólicos es lo que Espido Freire denomina como una "historia":

Historias. No hay otra cosa que, a la larga, importe en el mundo. Historias nuevas, no contadas con anterioridad, o viejas historias envueltas en formas nuevas. Entre las múltiples interpretaciones del arte, entre las distintas lecturas de una obra, la que más me ha interesado siempre ha sido su capacidad narrativa, tan exigente con el receptor, que ha de unir cabos para interpretar los momentos previos y posteriores al instante captado. No basta una apoteosis de los sentidos, los estallidos de color y fuerza, ni siquiera el trabajo minucioso que revela un alma ansiosa de perfección. Exijo una historia.<sup>135</sup>

Lo anterior nos demuestra parte de las ideas de la autora sobre el género de la novela y nos señala su concepción sobre el orden ficcional. Con respecto a su postura con referencia a sus narradores Espido Freire dice en una entrevista: "Me siento muy cómoda en el ámbito de la ficción pura"<sup>136</sup>. Asimismo, subraya el papel del lector como intérprete, siendo un elemento fundamental en el proceso comunicativo de la obra literaria:

[En esta pregunta Espido Freire habla de los nombres inventados de las ciudades en *Melocotones helados*]  
Es una manera de obligar al lector a que cree su propio mundo. Si hablara de Córdoba en vez de Duino el lector tendría bastante trabajo hecho. Y el final el abierto. Es lo que demando del lector.<sup>137</sup>

---

<sup>134</sup> *Ibidem*. p. 31

<sup>135</sup> Laura Espido Freire. *Dentro del laberinto*. En: <http://www.el-mundo.es/2000/02/12/cultura/12NO124.html> p. 1

<sup>136</sup> Multiface. "Entrevista a Espido Freire. La fuerza de la juventud". En: <http://www.map.es/gobierno/muface/1177/perfil.htm> p. 2

<sup>137</sup> *Ibidem*. p. 2

A las numerosas interpretaciones que hoy en día podemos extraer de una obra literaria, como en este caso, en el que vemos la tradición romántica reflejada en esta autora del siglo XXI, se aúnan las interpretaciones anteriores. Es indudable que gracias a los estudios hechos sobre el Romanticismo es posible empezar a concretar una teoría del orden en el mismo. Adriana Yáñez dice:

El verdadero Romanticismo francés lo representa, sin duda, la obra de Nerval. Al desorden, a la libertad, a la espontaneidad, al verbalismo y a la elocuencia, opone Villaurrutia lo que para él, como para muchos de nosotros, son las verdaderas características del romanticismo: "el orden, la concentración, la conciencia, la magia de la obra..."<sup>138</sup>

El orden dentro del Romanticismo no sólo se refiere a su estética, sino también, a los contenidos cifrados dentro de esa estética. El Romanticismo impulsa un orden dentro del pensamiento, un orden que se repite silencioso muchos años después, siglos; hasta ahora.

Mientras que los manuales literarios y las historias de la literatura definen al romanticismo como una 'estética peculiar', desordenada, en contra de la tradición anterior, durante éste, y al contrario de lo que se ha dicho, se conforma un orden nuevo que culmina en una tradición cultural. Sin embargo, y pese al evidente sentido negativo y simplista del concepto 'desorden' podemos afirmar que, en efecto, el romanticismo es un orden, pero dentro de él hay desorden. Baste realizar una revisión de *Aurelia*, obra en la que las imágenes entre el sueño y la vigilia se tornan confusas, en la que todo se encuentra aparentemente mezclado, cuyo grado de ambigüedad es definitivamente vasto. Nosotros sabemos porqué era necesario confundir los dos aspectos del mundo, porqué se buscaba que ese mundo mágico —desde los sueños hasta los fantasmas—, permeara en la 'realidad'<sup>139</sup>, es por ello comprensible que

---

<sup>138</sup> Yáñez. Op. cit. p. 19.

<sup>139</sup> Ver la primera parte de esta tesis.

dentro de las propias leyes de ese orden, fuera necesario cierto desorden estético y conceptual, porque sólo así la fusión con el universo estaría cada vez más cerca.

El universo romántico es un laberinto, un laberinto que recorre casi a ciegas los recónditos espacios del inconsciente. El romántico se buscaba a sí mismo mediante la palabra poética, hurgando en la obra literaria y en los oscuros rincones de su mente. El orden que se conseguía en la obra era una mezcla de estados con elementos y símbolos siempre presentes y que, por tanto, son parte fundamental de dicho orden. Entre ellos se encuentran la noche, el sol negro, la amada, los fantasmas, la muerte, Dios, el doble, el sueño, la vigilia, y muchos más. Con referencia a cómo se expresan estos elementos y símbolos, sabemos que la ambigüedad se vuelve un recurso, así como la repetición, la metáfora, la frecuente utilización de paradojas, la recuperación de mitos de la antigüedad griega, así como la recuperación simbólica de personajes mitológicos —como Orfeo—.

En el caso de Espido Freire, la manifestación del orden romántico como parte de su estructura narrativa se despliega en diversos sentidos coincidiendo en varios puntos y distanciándose de éste en cuanto a otros elementos y símbolos.

Las leyes del orden narrativo y estructural de las tres novelas de Espido Freire se manifiestan en ejes muy concretos en lo que respecta al romanticismo. El primero se refiere a la estructura simbólica de las novelas. Es aquello que está detrás de lo que la autora considera como la 'historia'. Es claro que dentro de esta estructura simbólica se encuentra una búsqueda constante por parte de los personajes, hacia aquello que denominamos como "conciencia de infinitud" —y que es primordial en el universo romántico—. Con base en ese principio de búsqueda giran las leyes que tanto los personajes, como los ambientes crean. Las propias leyes dentro de cada novela facilitan esa búsqueda para los personajes, en *Melocotones helados* la primera ley conceptual es regresar a la tierra para recuperar el pasado perdido, descender en las historias de los antepasados y confrontar el presente narrativo con una historia oculta.



Las leyes estéticas que rigen ese retorno son las historias intercaladas, el colocar el pasado de los personajes más viejos y aquello que caracteriza al presente narrativo, un salto continuo de prolepsis y analepsis. La repetición se convierte en un elemento fundamental, así como la eliminación de los personajes que repiten el nombre sagrado de la tierra: Elsa. Por ello, sólo queda Elsa grande preservando la historia, el pasado y la tierra (mientras que "En el monte, la niña Elsa dejó de gritar"<sup>140</sup>).

En *Irianda*, el orden se conforma por la visión peculiar de la narradora. Novela escrita en forma de diario en la que vamos descubriendo el perverso rostro verdadero de Natalia. Sus leyes son precisamente el juego que entabla con los lectores, en el que desempeña una gran astucia puesto que nos engaña a todos. Natalia gana el juego. La ley principal es encubrir la locura tras el velo de los mártires bajo el pretexto de que hay motivos que impulsan cualquier tipo de acción reprochable, muy semejante a la venganza.

En *Diabulus in musica*, las leyes establecidas en el orden ficcional son mucho más complejas que en las dos novelas anteriores. El título ya nos indica que la noción de 'orden' va a tener una incalculable importancia. La explicación del "*diabulus in musica*" es fundamental para comprender esto:

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 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*. [...] 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>141</sup>.

El hecho de que en una entidad por excelencia divina, como lo es la música, exista un error, algo diabólico, nos indica la apertura a un orden desconocido e inhabitable: "[...] la nota diabólica recibió las iniciales de San Juan Iohannes, y todos

<sup>140</sup> Espido Freire. Op. cit. (*Melocotones...*) p. 314

<sup>141</sup> Espido Freire. Op. cit. (*Diabulus...*) p. 80

olvidaron qué significaban las notas: la armonía era tan evidente, tan cristalina. Ningún mal podía habitar entre la música."<sup>142</sup> Sin embargo, el mal existe y es eso precisamente lo que conforma el orden de la novela:

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.<sup>143</sup>

Para acceder a ese orden que dentro del tiempo narrativo es el mundo del desorden se dan, como en el Romanticismo, una serie de estados que se manifiestan confusos y ambiguos éstos, además, marcarán la entonación lúgubre y mortecina en la novela. Al igual que en *Irlanda*, la narradora nos lleva astutamente de la mano, siempre como víctima de las circunstancias, y siempre marcando esa sutil distancia entre el 'mundo real' y el 'mundo sobrenatural'. El tránsito entre estos dos mundos es la ley primordial dentro de la obra, una frontera que debe abolirse por completo para lograr armonía.

En cuanto a estilo es posible encontrar numerosas empatías con el romanticismo. El estilo de *Diabulus in musica* es ambiguo, ello obedece al hecho de que nunca queda claro para el lector que la narradora habla después de su muerte. Es una lectura con numerosos "vacíos", es decir, repleta de "zonas indeterminadas"<sup>144</sup>, debido a que la situación interna de los personajes, al ser simbólica genera universos individuales complejos. La narración se encuentra inmersa en los rasgos del personaje ya que podemos identificar su angustia, su constante nerviosismo y la continua confusión a la que se encuentra sometida debido a sus apegos enfermizos. La ambientación en este sentido resulta clave, el ambiente oscuro, por ejemplo, simboliza en cierta forma los interiores de los personajes, su sentido trágico.

---

<sup>142</sup> *Ibidem*, p. 81

<sup>143</sup> *Ibidem*, p. 85

<sup>144</sup> Terminología de la Teoría de la recepción. Iser, Ingarden etc.

Las leyes de los órdenes observados generalmente se relacionan con esa "zona inhabitada" que Mircea Eliade encuentra dentro del mito del eterno retorno. Cabría decir, que dichas leyes ordenan incluso el desorden, aunque suene paradójico. El orden se despliega dentro de la obra literaria siempre, hemos visto cómo, gracias a ciertas conexiones ocultas y repletas de misterio, recorre las páginas de tres novelas contemporáneas.

### 3.2 Caos y muerte

El pensamiento romántico al sumergirse en el sentimiento de orfandad provocado por la muerte del Padre, requiere de ciertos mecanismos para absolver la culpa humana por blasfemar contra el Dios cristiano. Hemos visto, en esta tesis, los principales mecanismos de los que hacen uso los poetas románticos para 'salvarse', para alcanzar la "conciencia de infinitud". Entre esos medios, la locura, el sueño, la enfermedad y otros, son parte sustancial de ese profundo deseo por unirse a un universo trascendente en el que la obra poética y la creación, permiten exterminar el sentimiento de vacío. Hemos justificado, de alguna manera, la dura categoría que Nietzsche imputa a la orfandad romántica: el nihilismo, ya que, al observar en el Romanticismo la génesis de la angustia por la carencia de fundamento, es comprensible que la primera reacción del romántico en la vida, en la 'realidad', fuera el 'querer la nada'. Esta génesis de la angustia por carecer de sustentos que expliquen el mundo tangencial, provocan el deseo de morir. Morir implica, en la conciencia romántica, acceder a ese universo trascendente del que hablamos. El romántico percibe que su destino en la muerte le permitirá fundirse con todas las cosas en el universo, que puede convertirse en una entidad infinita, que todas las cosas se unen en todos los tiempos, en todos los espacios.

Todos los procesos enunciados como mecanismos románticos para buscarse a sí mismos, para descender a las regiones oscuras del alma, se relacionan de una u otra manera con la muerte. Asimismo, la conciencia de muerte tiene una estrecha relación con el suicidio, ya que éste se vuelve parte de esos descensos en busca de la enfermedad y de la locura. De esta manera, el suicidio se convierte en un sueño prolongado hasta el infinito que permite fusionar la conciencia romántica con el universo.

Esta percepción de la muerte, así como la angustia por la carencia del fundamento crean una visión peculiar del mundo y de la 'realidad'; una visión que se arrastra con el paso de los siglos y que se manifiesta mucho tiempo después, en el arte posterior a manera de una tradición que no deja de latir.

Todos los procesos de los que el romántico hace uso se relacionan con esos lugares indeterminados del universo que el crítico Mircea Eliade llama "zonas deshabitadas". El romántico emprenderá un arduo recorrido por esas regiones oscuras e ignoradas, entre las cuales encontramos: al sueño, a la locura, a la enfermedad, etc. Al ser espacios explorables se convierten en mundos caóticos en los que el poeta busca incansablemente respuestas cifradas en símbolos, en augurios y en predicciones. Si recordamos *Aurelia* de Nerval, los sueños nos ofrecen claves importantes al respecto. En esta novela se muestran como partes confusas que el protagonista-narrador no comprende, pero que se esfuerza tenazmente por asimilar, por "cosmizar" o habitar, según las teorías de Eliade. En su estudio *Lo sagrado y lo profano*, Eliade dice:

Un territorio desconocido, extranjero, sin ocupar (lo que quiere decir con frecuencia: sin ocupar por "los nuestros"), continúa participando de la modalidad fluida y larvaria del "caos". Al ocuparlo, y sobre todo, al instalarse en él, el hombre lo transforma simbólicamente en cosmos por una repetición ritual de la cosmogonía. Lo que ha de convertirse en "nuestro mundo" tiene que haber sido "creado" previamente, y toda creación tiene un modelo ejemplar: la creación del universo por los dioses.<sup>145</sup>

Lo anterior nos explica, en cierta forma, la relación del poeta con el sueño. Una vez asimilado, "habitado", el poeta se mueve dentro de éste con mayor libertad. Una muestra de ello, es toda la primera parte de *Aurelia*, en la que el sueño aparece como un mundo caótico e incomprensible. Es hasta la segunda parte, cuando el sueño como una segunda vida se mezcla con la 'realidad' de forma absoluta, de tal suerte que esa zona deja de ser caos.

---

<sup>145</sup> Mircea Eliade. *Lo sagrado y lo profano*. p. 28

De alguna forma, el descenso último de la conciencia romántica es la muerte, ésta representa un retorno. El mito del eterno retorno lo encontramos claramente representado en la autora de este estudio, sólo que, como vimos, tiene características concretas que hemos analizado. En ambos casos, el retorno implica algo así como una 'cosmización' de un área desconocida y su punto culminante es la muerte ya sea del personaje protagónico o de uno de los personajes que arrastra cierta simbología especial. Al respecto Eliade dice:

El simbolismo y el ritual iniciáticos que implican el engullimiento por un monstruo han desempeñado un papel importante tanto en las iniciaciones como en los mitos heroicos y en las mitologías de la muerte. El simbolismo del retorno al vientre tiene siempre una valencia cosmológica. El mundo entero, simbólicamente, regresa, con el neófito, a la noche cósmica, para poder ser creado de nuevo, es decir, para poder ser regenerado.<sup>146</sup>

El regreso al vientre se constituiría, en el caso del Romanticismo y en Espido Freire, cuando la muerte se presenta en el ámbito narrativo y constituye parte del caos puesto que se presenta como un sitio desconocido y misterioso.

Lo importante es observar el porqué la muerte constituye un fin de los personajes.

Un paralelismo importante que debemos tomar en cuenta con respecto a la muerte y al caos son las teorías de Nietzsche, en concreto, algunas de las ideas que el filósofo esboza en *El nacimiento de la tragedia*. Me parece fundamental establecer este nexo porque Nietzsche aporta una peculiar interpretación sobre lo que podríamos llamar 'un orden' del mundo, representado o vivido por el pensamiento griego. La concepción que los griegos tenían del mundo y de la obra de arte no es, sin duda, la que acuñó Occidente. Ambas se relacionan estrechamente con la relación del hombre griego y sus dioses. De esta manera, las culpas de los hombres eran asumidas por los dioses, así como sus acciones y por supuesto todas las nimias circunstancias del diario

---

<sup>146</sup> *Ibidem*, p. 143

acontecer. El logro de Nietzsche fue descubrir que los dos ejes principales –lo apolíneo y lo dionisiaco–<sup>147</sup>, se encontraban unidos y manifiestos en uno de los géneros más puros del pensamiento clásico: la tragedia.

Con base en el estudio de la tragedia griega, Nietzsche descubre el pensamiento griego que se desplegaba en la vida cotidiana, antes de las tragedias de Eurípides, y por supuesto, antes del pensamiento socrático:

En las intuiciones aducidas tenemos ya juntos todos los componentes de una consideración profunda y pesimista del mundo, y junto con esto la doctrina mística de la tragedia: el conocimiento básico de la unidad de todo lo existente, la consideración de la individuación como razón primordial del mal, el arte como alegre esperanza de que pueda romperse el sortilegio de la individuación, como presentimiento de una unidad restablecida.<sup>148</sup>

Esta “consideración profunda y pesimista del mundo”, esta “doctrina mística de la tragedia”, es lo que permite al filósofo intuir la conciencia de finitud del pensamiento griego. Con respecto a Eurípides, Nietzsche dice:

De esta manera, en cuanto poeta Eurípides es sobre todo el eco de sus conocimientos conscientes; y justo eso es lo que le otorga un puesto tan memorable en la historia del arte griego. Con frecuencia tiene que haber pensado, con respecto a su creatividad crítico-productiva, que él debería resucitar para el drama el comienzo del escrito de Anaxágoras, cuyas primeras palabras dicen: “Al comienzo todo estaba mezclado: entonces vino el entendimiento y creó orden”.<sup>149</sup>

Y más adelante remata esta nueva visión del mundo señalando lo que hace el pensamiento socrático con eso que llama el “elemento optimista”. La filosofía de Sócrates toma como principios tres ejes: “la virtud es el saber; se peca sólo por ignorancia; el virtuoso es el feliz”<sup>150</sup>, al observar esto, Nietzsche se da cuenta de que tanto Eurípides, como Sócrates dan fin al sentimiento trágico de la vida –sepultando el

---

<sup>147</sup> Aunque las derivaciones, supuestamente filológicas, que hace Nietzsche de lo apolíneo (nombrándolo como arte escultórico), y lo dionisiaco (relacionado con la música), han tenido numerosas críticas, es importante señalar que el mundo griego no se componía de dicotomías, no eran fuerzas contrarias que luchaban unas contra otras, sino fuerzas que se complementaban, que existían. En esto atina Nietzsche al tomar a estas dos divinidades formando un complejo global.

<sup>148</sup> Friedrich Nietzsche. *El nacimiento de la tragedia*. p. 101

<sup>149</sup> *Ibidem*. p. 118

<sup>150</sup> *Ibidem*. p. 128

género de la tragedia evidentemente—, pero acabando también con el sentimiento pesimista con respecto de ella, es decir, con el exterminio de la conciencia de finitud. Nietzsche esboza la idea de que el hombre se topará con la periferia de la ciencia y entonces irrumpirá una nueva forma de conocimiento: el conocimiento trágico que como único remedio necesita al arte.

El pensamiento romántico explota porque el detonador es una concepción trágica de la vida: saberse solos en el mundo, sin Padre. Paul Ricoeur dice: "No hay descubrimiento intelectual que no nazca de la tragedia."<sup>151</sup> Sin embargo, y éste es uno de los puntos que Nietzsche critica severamente, lo que se hace después de esa orfandad es lo importante. De alguna manera, los románticos siguen inmersos en el mundo decadente que el pensador critica. No encuentran en nada, ni siquiera en el arte, algo que llene la órbita vacía en la que se encuentran y, claro, como consecuencia de ello, el poeta romántico cree vislumbrar en la muerte un espacio más duradero y trascendente, que lo fusione con todas las cosas y con el universo en sí mismo, es decir, un mecanismo que lo haga infinito, que haga a su palabra poética infinita también. Esta concepción se convierte en la contraparte del pensamiento griego que veía a la muerte como una fuerza siempre constante en la vida del ser, el griego sabía que moriría, mientras que el romántico anhela una muerte provocada.

Aunque ambas concepciones están contrapuestas es importante admitir que son órdenes de vida,<sup>152</sup> que traducen sus distintas concepciones en el arte y ofrecen importantes indicios sobre la constitución de los órdenes estéticos de nuestro presente, en concreto del presente, de la obra literaria del siglo XXI. En Espido Freire todos los puntos confluyen inclinándose, por supuesto, hacia la tradición romántica. En las tres novelas nos enfrentamos a personajes que toman a la muerte como un

---

<sup>151</sup> Paul Ricoeur. *Tiempo y narración. El tiempo narrado*. Vol. III. p. 169

<sup>152</sup> Es importante destacar que la importancia del orden visto por Nietzsche en el pensamiento griego, es incalculable debido a que ofrece una peculiar visión del pensamiento occidental, de cómo se conforma y de porqué podemos considerarlo como decadente.



mecanismo distinto del presente, como un universo extraño que se erige aparte de la 'realidad'. Evidentemente, la muerte se relaciona con el caos debido a que constituye una zona desconocida. *Diabulus in musica* es nuestro ejemplo clave, ya que la novela gira toda en torno a la muerte. La separación entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos es muy clara, dicha frontera constituye el punto que diferencia esta visión del pensamiento clásico, ya que al separar el universo en dos mundos, las dudas sobre un acontecimiento perfectamente natural, como lo es la muerte, se tornan recurrentes en la obra y se convierten en una repetición plasmada en múltiples símbolos. La idea de muerte se vuelve angustiada, culpígena. En el final de *Diabulus in musica* la narradora dice:

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>153</sup>

Esta visión presentada por Espido Freire acerca del suicidio proviene directamente de la concepción romántica que toma como punto de partida al cristianismo, para esbozar, por primera vez, la angustia y la culpa por haber matado a Cristo. A diferencia de los griegos, cuyos nobles dioses asumían todas las culpas de los hombres, el romanticismo presenta el síntoma decadente de cargar, en vida, con todas las faltas por haber blasfemado contra un Dios, que por excelencia, ha sido una víctima. Estas ideas quedaron impresas en la literatura posterior al romanticismo, y hoy, en esta autora, las volvemos a encontrar como parte de una temática recurrente. La muerte es una zona de caos en tanto se presenta como espacio deshabitado, muchos de los actos de los personajes en las novelas de Espido Freire realizan pequeños ritos preparatorios que giran en torno a la muerte. En *Melocotones helados* es claro que el retorno a Virto constituye uno de esos ritos principales, así como la

---

<sup>153</sup> Espido Freire. Op. cit. (*Diabulus...*) p. 186

paulatina recuperación de los recuerdos del pasado familiar, la relación de dichos ritos con la muerte es en un principio de reconstrucción, es decir, un juego para armar un rompecabezas para recordar y posteriormente preservar la historia de una familia. Sin embargo, la muerte se presenta desde las primeras líneas haciendo alusión a un principio fundamental de la novela: la memoria. El narrador nos presenta la piedra de toque del sentido simbólico:

Existen muchos modos de matar a una persona y escapar sin culpa: [...]

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.<sup>154</sup>

La perspectiva acerca de la muerte es interesante en *Melocotones helados* ya que por lo planteado desde las primeras páginas de la novela, no es la muerte esa zona deshabitada y temida la que constituye el punto de atracción principal como sí sucede en *Diabulus in musica*, aquí la zona deshabitada es el olvido y éste se convierte en la categoría central dentro de la obra. Toda la novela es un recorrido minucioso por la memoria porque "morir equivale a ser olvidado"<sup>155</sup>.

*Irlanda*, por el contrario, se encuentra más cerca de *Diabulus in musica* con respecto a la muerte y a la atracción oscura y misteriosa que ofrece a los personajes. En esta novela se nos presenta como un universo alterno y caótico, más aún cuando descubrimos los múltiples rincones perversos de la mente del personaje central. Asimismo, la muerte es relacionada con ese mundo de fantasmas que se preservan en un universo alterno. Recordemos, por ejemplo, las visiones de Natalia con respecto a su hermana Sagrario.

La muerte y el caos se vuelven órdenes porque funcionan como ejes que

<sup>154</sup> Espido Freire. Op. cit. (*Melocotones...*) p. 9

<sup>155</sup> José María Linares. "Melocotones helados. Espido Freire". En: <http://www.athenea.es.org/critica/meloco/html> p. 1

**rigen los universos de unos personajes desgajados que encuentran en estos dos espacios un refugio donde volcar su angustia y donde absolver sus culpas.**

### 3.3 Dicotomías y contrarios

Hemos observado que la narrativa de Espido Freire pone, como el Romanticismo, especial atención en el mundo doble. Este mundo doble se manifestará en todos los aspectos presentados dentro de la obra literaria, pero uno de los puntos en el que se desplegará con mayor fuerza es en el ser en sí mismo. La dualidad es la "relación que liga entre sí dos objetos cualesquiera de modo tal que el uno pueda transformarse en el otro mediante operaciones oportunas."<sup>156</sup> Esta definición ofrecida por Abbagnano se refiere concretamente a la geometría, en la que: "se denominan duales dos figuras que se pueden obtener una de la otra"<sup>157</sup>. Asimismo el autor agrega que: "En filosofía la palabra no tiene un significado tan preciso e indica, por lo general, una pareja de términos entre los cuales hay una relación esencial: por ejemplo, materia y forma, etcétera."<sup>158</sup>

Si aplicamos las ideas anteriores al marco narrativo de las tres novelas de Espido Freire volvemos a encontrarnos con la idea de que un ser se divide en otro, y de que los otros personajes, que igualmente presentan el mismo fenómeno, son parte, a su vez, de los otros personajes de la novela. Nombramos a los personajes, en el capítulo *El doble y la alteridad*, como seres escindidos, en tanto presentan este doble aspecto, lo cuestionan e incluso, los hace sufrir. En *Diabolus in musica*, todos los personajes derivan de las acciones del dios Balder el blanco, digamos que los otros personajes son dicotomías de éste. Asimismo, giran en torno a un símbolo especial; la muerte, y muchas veces, incluso, la representan. Lo que me interesa subrayar en este apartado no es tanto el fenómeno, cuya manifestación ha quedado clara en los

---

<sup>156</sup> Abbagnano. Op. cit. p. 355

<sup>157</sup> *Ibidem*. p. 355

<sup>158</sup> *Ibidem*. p. 355

capítulos precedentes, sino cómo se desarrolla en la narración para formar parte del orden que estamos construyendo en torno a la obra de Espido Freire.

En *Aurelia* de Gérard de Nerval hay un episodio clave en el que el doble del narrador va a casarse con Aurelia en uno de los sueños; este doble es falso y dañino ya que nadie le cree al verdadero narrador, ser el auténtico. Este pasaje está lleno de angustia y es muy similar al tono narrativo de muchas partes de *Diabulus in musica*, donde se maneja una gran tensión narrativa en los momentos donde se habla sobre la intrínseca relación entre Mikel y Balder. En principio, Mikel trata de repetir las acciones ejemplares de este Dios pero finalmente, logra asimilarse a él, Mikel se convierte en Balder. Esta relación doble, esta dicotomía central dentro de la novela, se convierte durante el transcurso narrativo en una asimilación; proceso al que los otros personajes (tanto Christopher como la narradora), llegan voluntaria o involuntariamente. Al final de la novela, no importa el destino de los personajes puesto que son símbolos de algo más supremo, de algo trascendente. Esto mismo es lo que plantea el romanticismo: en *Sylvie* Nerval confunde a sus amadas al final de la novela, éstas se asimilan la una a la otra porque son la representación de la palabra poética –lo que en principio era una dicotomía, se convierte en una asimilación triple, en la que, Adrienne, Aurélie y Sylvie se mezclan armónicamente–:

Adrienne o Sylvie, las dos mitades de un sólo amor. Una era el sublime ideal; la otra, la dulce realidad. ¿Qué me importan ahora tus umbrías y tus lagos, e incluso tu desierto?<sup>159</sup>

Y recordemos el final de la novela:

Olvidaba decir que el día en que la compañía de teatro de la que Aurélie formaba parte actuó en Dammartin, llevé a Sylvie al espectáculo y le pregunté si no consideraba que la actriz se parecía a quien había conocido en otra época.

–¿A quién?

–¿Recuerda usted a Adrienne?

Soltó una carcajada y dijo:

–¡Qué ocurrencia!

---

<sup>159</sup> Gérard de Nerval. *Sylvie*. p. 125

Y luego, como reprochándose, añadió con un suspiro:  
-¡Pobre Adrienne! Murió en el convento de Saint S. hacia 1832<sup>160</sup>

Al respecto, Adriana Yáñez dice:

El Romanticismo nos enseña que lo infinito sólo se alcanza con el poder de la palabra. No hay separación entre lenguaje, existencia y realidad. El universo es un tejido de signos y símbolos. El mundo es un poema cifrado. La unidad profunda, el contacto con lo Absoluto, se revela en la página escrita.<sup>161</sup>

Sin embargo, la génesis de lo doble, incide en uno de los temas principales de la tradición romántica porque surge del cristianismo:

-El día en que el cristianismo dijo al hombre:

-"Eres un ser doble, compuesto de dos seres, uno perecedero y otro inmortal", ese día fue creado el drama [...]

La poesía nacida del cristianismo, la poesía actual es el drama: la realidad es su carácter y resulta, ésta, de la unión de los dos tipos, lo sublime y lo grotesco, que concurren en el drama, así como concurren en la vida y en la creación. La poesía real, la poesía íntegra consiste en la armonía de los contrarios.<sup>162</sup>

Cabría detenernos en la última frase de Víctor Hugo: "[...] la poesía íntegra consiste en la armonía de los contrarios", porque es importante señalar que dentro del Romanticismo, como parte del orden que proponen, no sólo se presenta un mundo dual o un ser escindido, sino que esas partes que incluso son contrarias expresan armonía. En cierta forma los poetas románticos –aun con el nihilismo, aun con esa angustia terrible por carecer de Padre–, expresan que un cúmulo de fuerzas contrarias se manifiestan como parte de un universo alterno, pero que dichas fuerzas son absolutamente necesarias, que complementan al mundo y lo enriquecen. En ese sentido los contrarios se vuelven armónicos aunando a su manifestación una estética peculiar, esta estética es tomar lo grotesco, lo feo y lo terrible y hacer una obra de

---

<sup>160</sup> *Ibidem*. p. 129

<sup>161</sup> Yáñez. Op. cit. p. 66

<sup>162</sup> Hugo. Op. cit. p. 13

arte. En este sentido, también, el romanticismo regenera la visión del arte como belleza pura, y transforma esta percepción abriendo paso a una nueva tradición que se repite innumerables veces después.

La idea de lo doble nos remite también a la relación del poeta romántico con el universo trascendente y el cuerpo. El amor es ideal y puro. La amada que representa a la palabra poética solamente se erige como un anhelo intocable, en el que la carne y todos los aspectos mundanos no tienen cabida ya que se refiere a una realidad trascendente. Muy semejante a la percepción del poeta Charles Baudelaire en *Las flores del mal*, el repudio a la carne y la exaltación idealista de la belleza (partiendo de la estética peculiar romántica), señalará esta herencia tomada, quizá inconscientemente del cristianismo, y se constituirá como una lucha de contrarios. En Espido Freire esta pugna se manifiesta de forma semejante, en *Diabulus in musica* vemos que Balder, aun con su simbolización de la zona oscura e inhabitada, separa de forma absoluta la noción de cuerpo y espíritu. El cuerpo está representado por la relación mundana de la narradora con Christopher, mientras que su relación trascendente se refiere únicamente a Balder. Esto no interfiere con el hecho de que la narradora vea en el propio Christopher a Balder —en tanto él fue el primero en representar al dios en una película—; inversamente, nos señala cómo los contrarios pueden armonizar y cómo una serie de fuerzas aparentemente polarizadas convergen de forma armónica juntando todos los puntos, haciendo embonar, con una destreza prodigiosa, una serie de figuras que, en principio, podían no tener ninguna relación.

La dicotomía entre mundo 'real' y mundo fantasmal es otro de los puntos rectores en el Romanticismo y en Espido Freire. Alberto García-Teresa dice con respecto a *Diabulus in musica*:

Los fantasmas no son algo aceptado. Pero ella los muestra con total normalidad [...] como si no hubiera nada especial en ellos. Por tanto, la "vacilación" fantástica está muy disimulada. No dudamos de la existencia real de esos fantasmas porque en ningún momento se nos plantea esa posibilidad, pero nos choca que estén ahí.

Esta táctica tan bien maquinada responde, a mi modo de ver, a una manera de tratar de fusionar

Ésta es precisamente la estrategia de *Diabulus in musica*: confundir al lector con respecto a la delimitación de espacios, sin develarle sólo hasta el final, que se nos habla después de la muerte, y que todo el tiempo hemos viajado desorbitadamente entre dos mundos.

En *Melocotones helados* la dicotomía de dos mundos se presenta mediante el retorno, Virto constituye esa tierra desconocida e inhabitada que aunque no es un mundo de fantasmas, también presenta la disyuntiva entre muerte y vida como parte de un ciclo necesario donde fuerzas aparentemente contrarias se unen de forma armónica. En esta novela el mundo alterno es presentado mediante la recuperación del pasado gracias a la palabra escrita. Sólo escribiendo esa historia se fijará en el tiempo y hará que esos personajes fantasmales como la niña Elsitita perdida en el monte regresen al tiempo y a la memoria de los vivos.

En ambas novelas se maneja una teoría de desdoblamientos, los personajes son representaciones e incluso símbolos de una entidad suprema, de un dios o de un concepto abstracto; el mundo se escinde también mostrando dos rostros compatibles donde los supuestos contrarios armonizan.

A diferencia de las novelas anteriores, *Irlanda* nos muestra un mundo incompatible, donde para la supervivencia de un universo es necesario el exterminio del otro. Esta polarización es clara al presentarnos dos personajes que son antitéticos: Irlanda y Natalia. En principio, Irlanda constituye el lado negativo, el mal, puesto que simboliza la frialdad, la codicia y la ambición. Mientras que Natalia representa la fragilidad, la inocencia y el sufrimiento. Características que observamos bajo el punto de vista narrativo de Natalia:

---

<sup>163</sup> García-Teresa. Op. cit. p. 2



Irlanda es simpática, educada, cortés, rubia, de ojos azules y su piel es blanca como la nieve. Sin embargo, en su relación con Natalia, morena, extraña en sus hábitos, poco sociable, etc. el lector se topa de bruces con una Irlanda brumosa, enigmática, fría y cruel, haciendo honor a su propio nombre [...] <sup>164</sup>

Las cosas en *Irlanda* están dominadas por esas fuerzas contrarias que provocan una tensión anti-resolutiva en la novela. Mientras que en *Diabulus in musica* y en *Melocotones helados* la tensión se resuelve, en *Irlanda* una catársis tiene que desplegarse en el final ofreciéndonos un simbolismo interesante:

El final, absolutamente consecuente, de gran simbolismo nos deja perplejos, ya que Irlanda cae desde la balconada decrepita de una de las habitaciones del caserón al pozo en plena pelea con Natalia. Una muerte de cuento, al más puro estilo tradicional, pero de la que no se llega a saber con certeza si se produce por accidente o no. A tendiendo al plano simbólico podría decirse que quizá ambas respuestas sean acertadas, ya que el caserón y la psicología de Natalia se hallan inextricablemente unidas. La escena final de Irlanda no deja indiferente a nadie. Natalia visita con su hermanita pequeña la tumba de Irlanda para contarle lo bien que le va en el colegio, sobre todo, al saber sus compañeros que ella es la prima de la maravillosa y tristemente fallecida Irlanda. Resulta sobrecogedor puesto que Irlanda, al saber que su prima iba a ir a su mismo colegio la había amenazado con hacerle la vida imposible. Ahora y por siempre, Natalia torturará a su prima muerta. Es esta una escena final asombrosa cuando menos porque se trata de un humano que atormenta a un espíritu. Si Natalia, a lo largo de la novela, nos pareció como un ser de otro mundo, ahora ya no nos cabe duda de que es un auténtico ser transracional. <sup>165</sup>

Aunque disiento con respecto al análisis argumental de esta autora, ya que en el final queda claro que Natalia empuja a Irlanda por el barandal de la torrecilla –sitio al que además les habían prohibido subir por sus condiciones de deterioro– <sup>166</sup>, lo que refuerza el carácter perverso del personaje, concuerdo con la postura de Poza Diéguez cuando dice que los papeles son invertidos: “un humano que atormenta a un espíritu”. Esta idea resulta iluminadora con respecto a la poética de Espido Freire y con el orden impulsado en sus novelas, porque no nos habla de una simple contraposición, sino de una inversión completa de los valores narrativos. Mientras que en las otras dos novelas los mundos llegan incluso a complementarse, en *Irlanda* uno aplasta al otro de manera irremediable. Ese espacio oculto, misterioso e inhabitado se

<sup>164</sup> Poza Diéguez. Op. cit. p. 2

<sup>165</sup> *Ibidem*. p. 3

<sup>166</sup> Para un análisis detallado ver el apartado de la Introducción llamado: *Análisis argumental de las novelas tratadas*

nos revela como un mundo dominante y perverso, que además, es imperturbable. La postura es interesante porque a diferencia de *Diabulus in musica*, donde se nos presenta el universo de la muerte como el espacio dominante, el tono de desoladora angustia y culpabilidad vuelve a separar esos dos universos en una dicotomía. En *Irlanda*, por el contrario, el ámbito de la locura atormenta al mundo espiritual mediante el cual se consigue la unión con el Absoluto. Es un hecho que este fin no se logra en la novela y que Natalia, cual si fuese un dios, reordena el caos a su manera estableciendo un orden que se impone a los otros de manera arbitraria, no como en *Diabulus in musica* donde el personaje hace que Balder triunfe por voluntad propia, y donde, no es una fuerza contraria a él, sino un desdoblamiento del mismo.

Pese a la locura de Natalia y aunque su narración nos sumerge en un mundo fantasmal, la novela siempre nos sitúa dentro del tiempo 'real', pero es justamente el final lo que convierte a Natalia es un ser "transracional", cuando, por fin, tiene en sus manos el poder de transformar el mundo mediante el asesinato. Ella ordena el mundo según sus propias leyes, y podemos decir que su ley principal es hacer uso de la palabra, como una llave que le regala el destino de los otros, que le permite enloquecernos a nosotros, los lectores, en su universo perdido y desquiciante.

### 3.4 El orden de la locura

Parece absurdo pensar en la locura como un orden; sin embargo, la locura es desorden y por tanto tiene sus propias leyes.

Un enfermo de esquizofrenia, designación científica de la locura orgánica, vive en un universo desordenado y aparte. El esquizofrénico está fuera de la realidad en tanto no distingue que las invenciones de su mente son sólo eso, invenciones. La esquizofrenia es una enfermedad orgánica mental, y a menudo, tendemos a confundirla con un estado de comportamiento locuaz, o con percepciones extrañas sobre el mundo. Hay muchos tipos de esquizofrenia, como hay distintas manifestaciones de lo que la psiquiatría llama "psicosis"; ambas enfermedades pueden manifestarse por cuestiones orgánicas o biológicas, o no. Es relativamente más sencillo hacer 'sanar' a un enfermo mental que no tiene daños orgánicos, que a alguien que sí los tenga. Y dentro de dicha 'sanidad' de aquellos que no tienen daños cerebrales, se encuentran también los determinantes de conducta a los que sus "neurosis"<sup>167</sup> los haya conducido<sup>168</sup>. Me refiero a que es más fácil 'sanar' a alguien que le teme a las arañas, que a un asesino en serie. Sin entrar en cuestiones morales o psicoanalíticas, me interesa subrayar el hecho de que hablar de la locura, desde un punto de vista médico o psiquiátrico e incluso psicoanalítico, es complicado y confuso. Sin embargo, es imposible dejar de tomar en cuenta esa parte cuando se habla de la locura, aunque sólo sea desde un punto de vista superficial. Al hablar de la locura en un plano literario, sin duda, no contemplamos la noción de "sanidad". Observamos, si acaso, una concepción ética que pensamos como voluntad creadora. Pero procuramos

---

<sup>167</sup> Término de Sigmund Freud. La idea no es que la neurosis determine a un tipo de individuos, sino que todos los individuos somos neuróticos. Pero sobrellevar dicha neurosis es lo que distingue a un ser sano, del que no lo es. Esto en el psicoanálisis, por supuesto.

<sup>168</sup> Thomas Szasz. "El mito de la enfermedad mental". pp. 85-97

no involucramos en un análisis mental del creador. En el Romanticismo, por ejemplo, resulta muy tentador estudiar esas mentes frágiles que se vuelcan sobre la obra, que plasman, con toda seguridad, un universo interior tangencial, perfectamente coincidente con la vida del autor. Y ¡qué maravilloso resulta darse cuenta de esas coincidencias exactas que se sienten en la obra y palpitan señalando un orden de vida congruente con ésta; rebotante de principios vivenciales y de una filosofía experimentada hasta sus últimas consecuencias! La locura es un descenso a los infiernos, le permite, al poeta, explorar las regiones ignoradas del alma e incursionar en el ámbito de la enfermedad para encontrar la palabra poética. No es esa locura desquiciante del sin sentido, es una búsqueda perspicaz de un destino infinito. Esa conciencia de locura es precisamente una especie de anti-locura, es una enfermedad que descubre misterios. Es, más bien, el dolor primordial y el sentimiento característico del romanticismo: la melancolía. Béguin dice:

Espíritus fraternales, todos estos seres disímiles tuvieron una cosa en común: la percepción dolorosa del profundo dualismo interior que los hace pertenecer a dos mundos a la vez; pero también, todos ellos tienden –por un esfuerzo de la voluntad, por la espera pasiva de alguna gracia divina, por el terrible viaje a los abismos de la Noche; el medio es lo de menos– hacia la recuperación de una armonía a la cual los orienta su aspiración esencial. Atormentados, perseguidos por el sentimiento de la "poca realidad", con su destino vinculado al problema del conocimiento y deseos de confiárselo a una certidumbre que todo su ser reclama, viven con los ojos fijos en una promesa, en una estrella lejana.<sup>169</sup>

La temática de la locura en Espido Freire no es ese sentimiento trágico de un mundo huérfano en todos los planos –existencial, vivencial, poético, etc., como en el romanticismo. La locura es un orden nuevo, un orden que se sostiene con base en ciertos principios, que basa su significación en una serie de leyes especiales. Uno de los aspectos con el que la locura se relaciona es la fantasía. El Quijote, por ejemplo, es un loco porque fantasea, porque imagina cómo es el mundo. Un poco por esta idea es que los poetas han sido considerados como locos, como locos visionarios que

---

<sup>169</sup> Béguin. Op. cit. p. 197

intuyen los aspectos verdaderos del mundo. Forster dice:

La tónica general de las novelas es tan literal, que cuando surge lo fantástico se produce un efecto curioso: mientras que unos lectores se emocionan, otros se ponen fuera de sí. Lo fantástico exige un ajuste adicional debido a lo extraño de su método o de su tema [...]

El poder de la fantasía alcanza todos los rincones del universo, pero no a las fuerzas que lo gobiernan –las estrellas, cerebro de los cielos, ejército de la ley inalterable, permanecen intactas–, y esta clase de novelas posee un aire improvisado que constituye el secreto de su fuerza y su encanto.<sup>170</sup>

Si pensamos en *Diabulus in musica*, esa impresión de locura nos queda clara desde las primeras páginas, sus “métodos extraños” consisten en numerosos saltos temporales, en ciertas presencias que recorren los espacios obsesivamente, en repeticiones, etc. Nos queda claro que un mundo extraño, sobrenatural, fantástico, se desenvuelve en esa trama perfectamente verosímil, que, en primer lugar, parece denunciar el desquiciamiento del personaje. Octavio Paz dice en *El arco y la lira*:

Lo sobrenatural se manifiesta, en primer término, como sensación de radical extrañeza. Y esa extrañeza pone en entredicho la realidad y el existir mismo, precisamente en que los afirma en sus expresiones más cotidianas y palpables. [...]

La extrañeza es asombro ante una realidad cotidiana que de pronto se revela como lo nunca visto.<sup>171</sup>

Precisamente es la extrañeza, ese sentimiento de no asimilar algo, lo que la locura significa en el universo del poeta. Habrá entonces que buscar mecanismos generadores de extrañeza, de asombro por los hechos del mundo, por el mundo en sí mismo. El asombro, la extrañeza muestra un universo interno, una infraestructura oculta, una serie de elementos que estaban guardados en los eventos nimios cuya superficie no significaba nada. Ése es precisamente el mundo que busca el romántico, lo que está ‘más allá de...’. La extrañeza y el asombro ante lo nunca visto son dos de los elementos que influyen dentro de la temática romántica con respecto a la muerte de Dios. La perspectiva que ofrecen es de desolación, angustia y desamparo. Para encontrar más respuestas a este sentimiento el romántico crea la conciencia del

<sup>170</sup> E. M. Forster. *Aspectos de la novela*. pp. 113-114

<sup>171</sup> Octavio Paz. *El arco y la lira*. pp. 127-128

descenso, la extrañeza y el asombro son llamados locura, y se les relaciona con los otros mecanismos: el sueño, la enfermedad y la muerte.

En *Diabulus in musica* sucede precisamente lo que Octavio Paz considera como extrañeza: "asombro ante la realidad cotidiana que de pronto se revela como lo nunca visto"; en ésta vemos una realidad en la que algo comienza a ser extraordinario con la apertura a un mundo de muertos, con la latente idea de que cada vez más, conforme avanza y a la vez retrocede el tiempo narrativo, nos acercamos al infierno. Lo anterior nos llevaría a establecer un paralelismo entre esta novela (*Diabulus...*) y la obra de Kafka; la conexión resulta reveladora porque Kafka no nos presenta personajes locos en sí mismos, sino personajes que de pronto encuentran en el mundo cotidiano un universo aterrador y desquiciante: un hombre que simplemente despierta y está convertido en cucaracha, u otro que de la nada es sometido a un proceso legal muy extraño y absurdo<sup>172</sup>.

La postura del romántico con respecto a la extrañeza es más lenta en referencia a las ideas anteriores. El romántico se enfrenta al asombro pero no encuentra respuestas inmediatas en esa cotidianidad develada, tiene que seguir buscando, descender en la locura y en sus distintos sentimientos para indagar aún más. Frente a la respuesta más terrible y dolorosa (la carencia del Padre), el romántico se detiene, se horroriza y entonces se vuelve nihilista:

En el horror está incluido el terror, el echarse hacia atrás y la fascinación que nos lleva a fundirnos con la presencia. El horror nos paraliza. Y no porque la Presencia sea en sí misma amenazante, sino porque su visión es insoportable y fascinante al mismo tiempo. Y esa presencia es horrible porque en ella todo se ha exteriorizado. Es un rostro al que afluyen todas las profundidades, una presencia que muestra el verso y el anverso del ser.<sup>173</sup>

En *Diabulus in musica* esa realidad cotidiana se ve, en cierta forma, vulnerada por ese universo misterioso que se despliega alrededor de los personajes.

<sup>172</sup> Me refiero a las novelas siguientes: *La metamorfosis* y *El proceso*.

<sup>173</sup> *Ibidem*, p. 130

Sin embargo, es necesario tomar en cuenta que la perspectiva de la narradora influye dentro de esto. No es sólo la realidad, como en el caso de Kafka, la que de un día para otro manifiesta esas condiciones de extrañeza u horror, sino la visión del personaje y su propia postura caracterizan el ambiente enloquecedor de la obra. La narradora de esta novela, como dijimos, muestra rasgos particulares que nos hacen pensar que quizá manipula la información que trasmite al lector. Su equilibrio mental es fácilmente cuestionable cuando comprendemos su dependencia hacia Balder; dicha dependencia va más allá del hecho de que ella también esté muerta, pues todo lo que pudo sentir hacia Mikel/Balder se refleja en el presente narrativo de la obra, en el cual, muestra una absoluta dependencia y una condición de masoquismo con Christopher:

Quién fui yo entonces, tampoco lo sé. Con su mundo propio de sueños, música, violoncello y diablos asomando entre las notas, con su decidida voluntad de convertirse en un dios de película, en un personaje vivo, Mikel me había otorgado cierto peso, cierta corporeidad: yo, que no existía a menos que los demás me dieran un papel, hija, alumna, cantante, novia, perdí pie. Lloré no únicamente por su abandono, sino por la falta de mis puntos cardinales. Sin Mikel, sin Balder, fui de nuevo una muchachita más perdida entre las otras, un uniforme en el mar de uniformes azules y blancos, una voz que elegía callar para no destacar entre las otras.<sup>174</sup>

La misma perspectiva se presenta en *Irlanda* donde la narradora, ante el mundo extraño de su prima, quiere asimilarse a éste a toda costa, porque de otro modo 'no es nada'. Balder e Irlanda representan el centro de las obsesiones de las dos protagonistas. Y simbolizan, a la vez, el nuevo orden de un mundo alterno, decididamente apetecible y que vulnera las condiciones de la vida cotidiana de estos dos personajes. En *Irlanda*, Natalia dice:

Irlanda ocupó esa noche mis pesadillas. Yo me encontraba en un foso y sin que yo la viera me seguía la tortuga de Sagrario. Comenzaba a correr con la presencia invisible, pero sabía que si corría demasiado alcanzaría a la tortuga, y que si me detenía, ella sería la que me alcanzaría a mí. Irlanda se asomaba al foso, y entonces me daba cuenta de que me encontraba en el pozo del jardín.<sup>175</sup>

---

<sup>174</sup> Laura Espido Freire. Op. cit. (*Diabulus...*) p. 86

<sup>175</sup> Laura Espido Freire. Op. cit. (*Irlanda*) p. 129

En esta cita, el que Natalia demuestre cómo su prima va invadiendo su universo de forma irremediable como parte de sus obsesiones; como si en algún punto ocupara el sitio de la tortuga infernal, demuestra que esa extrañeza o locura, que ronda al personaje la obliga a sumergirse en ese mundo para asimilarlo. Así, tanto la narradora de *Diabulus in musica*, como Natalia en *Irlanda*, crean un universo de la extrañeza y con base en éste construyen un orden interior que recorre sigiloso todas las páginas de las novelas.

Me parece con respecto al orden de la extrañeza, que muchos símbolos de *Diabulus in musica* corresponden al entramado de la obra. Uno de los puntos claves que se nos ofrece ya avanzada la trama es el montaje de la obra de Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*. En esta parte de la novela, los personajes develan las leyes de la estructura de la novela y tocan puntos claves sobre el simbolismo del orden, pistas que además, nos sirven para observar el fenómeno de la locura:

[...]  
[Stephen] –No directamente. Y no creo que los manejos de esa celestina de segunda puedan considerarse brujería. No, hay algo más... Algo... tiene que estar relacionado con el orden. Tal vez porque es el 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?<sup>176</sup>

El montaje de la obra en la novela es muy importante porque Don Alonso representa a Christopher, mientras que Don Rodrigo representa a Mikel: el verdadero triunfador. Asimismo, Stephen dice: “[...] 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>177</sup> Mientras podríamos, en primera instancia, pensar que los órdenes están llenos de cosas perfectas, esta idea nos da una clave esencial para entender los nudos de la obra: un orden

---

<sup>176</sup> Espido Freire. Op. cit. (*Diabulus...*) p. 162

<sup>177</sup> *Ibidem*. p. 163



preestablecido no soporta o tolera una perfección externa, auto-impuesta y fuera de sus propias leyes.

En las tres novelas estudiadas este planteamiento es aplicable en torno a la locura. En el caso de *Irlanda* y en *Diabolus in musica*, estas leyes impuestas por las narradoras no permiten que ningún objeto o persona externos incursionen en ambos universos. En *Melocotones helados* el orden preestablecido e inmutable se construye con base en el retorno.

### 3.5 Supuestas armonías

En todas las épocas han existido órdenes del mundo. El orden de la antigüedad griega es muy distinto al que después acuñó Occidente. En la Edad Media, por ejemplo, había un orden del mundo basado, principalmente, en el rigor de las Instituciones. Dentro de la perspectiva del orden surge en el Renacimiento una corriente escolástica retomada de Platón, cuya concepción de "armonía" es de fundamental importancia. Los humanistas y muchos poetas del siglo XV, formulan en sus obras una infraestructura conceptual referida al "neoplatonismo". Dos de los principios de dicha corriente filosófica son: en primer lugar, la verdad manifiesta en Dios, en sus instituciones y en la reflexión del hombre acerca de sí mismo y en segundo lugar, la trascendencia divina mediante Dios pero dando gran importancia a la propia actuación del hombre en el mundo<sup>178</sup>. Derivado del segundo principio esbozado aquí, se encuentra un punto fundamental dentro de esta ideología: el amor como armonía cósmica. No es, sin duda, ese amor devoto a Dios, es amor hacia otro ser. Aunque, en muchos poetas del Renacimiento, el amor se expresa como infortunio, éste es visto como una condición necesaria de existencia para lograr, entonces sí, la conjunción con Dios. No sólo del amor depende en este periodo histórico esta concepción de la "armonía", sino de otros principios importantes, entre éstos: la belleza, la bondad y la admisión de la naturaleza primitiva del hombre. Todos estos mecanismos llevaban al hombre al "ser platónico", que quería decir, probar la existencia mediante las posibilidades individuales para, a partir de las mismas, crear distintos mundos. Esta creación de mundos, cuyo principio armónico es lograr retornar al centro, es decir, al ser supremo representado mediante el "bien", implicaba una

---

<sup>178</sup> Datos de Nicola Abbagnano, pero también de poesía del Renacimiento. Entre los poetas estudiados: Garcilaso de la Vega, Fernando de Herrera y Hernando de Acuña.

separación entre la razón –el espíritu-, y el alma universal.

La armonía quería decir, pues, una conjunción perfecta que encaminaría al hombre, mediante sus propias reflexiones y su libre albedrío, a la fusión con lo divino. El hecho de que hubiera desequilibrio en ciertos estados que el hombre elegía, como en el amor, por ejemplo, no significaba que no existiera ese orden armónico de las cosas. El desequilibrio era incluso comprendido como parte de la armonía e incluso, suponía encontrar en él, al bien.

La misma noción de desequilibrio e incluso "caos" dentro de la armonía, la encontramos en otras tradiciones de pensamiento. En el pensamiento clásico, por ejemplo, es el Caos (palabra que significa: *vacío abierto*), lo que da origen a la Tierra, al Tártaro, al Amor, a las Tinieblas y a la Noche. Contrario a lo que podría pensarse, Hesíodo dice que el Caos existió siempre, idea que se contrapone totalmente al pensar de que el Caos es la nada, cuando en realidad, es un todo, puesto que es un vacío abierto y de él surgen todas las cosas del universo<sup>179</sup>.

Heráclito dice: "Lo distendido vuelve a equilibrio; de equilibrio en tensión se hace bellissimo ajuste, que todas las cosas engendran de discordia."<sup>180</sup> La idea de que todas las cosas nacen de la discordia nos obliga a equiparar esta imagen con la del caos, y a recordar una vez más la perspectiva presentada en *Diabulus in musica* donde los personajes dicen –en el análisis de *El caballero de Olmedo*–, que no puede haber perfección absoluta en un universo ordenado.

La mitología órfica dice también que el Caos, la Noche y las Tinieblas (Érebo), existieron al principio de todo. Asimismo, el Caos era visto como una mezcla informe de elementos y principios de la materia, dura y blanda, pesada y ligera, etc. Más adelante, dentro de la mitología griega la representación del Caos será Dioniso, el Dios destazado de la embriaguez. Dioniso tiene su aparente contraparte en

---

<sup>179</sup> Informaciones recopiladas de H.J. Rosé. *Mitología griega*.

<sup>180</sup> Heráclito. "Fragmentos filosóficos." p. 240

Apolo, profeta infalible, representado muchas veces por el sol<sup>181</sup>. Ambos, constituyen la armonía del mundo, sus distintas existencias aluden al equilibrio de fuerzas para que el mundo se desenvuelva naturalmente<sup>182</sup>. Estas concepciones de un mundo regido por las leyes de los dioses-fuerzas son lo que constituyen "el orden espiritual" del pensamiento griego, es aquello que se llama "cosmos" para denominar todo este saber. Kerényi dice: "El nuevo orden espiritual que se mostraba a los griegos en la naturaleza como orden del mundo, puede llamarse de este modo el aspecto *ideal* del mundo, dejando el apelativo de divino para calificar a la más alta revelación festiva de este aspecto."<sup>183</sup>

Asimismo, dicho autor agrega una idea interesante sobre el orden:

Pero todos los órdenes del mundo –hasta los de la antigüedad oriental y americana y los restantes *cosmoi* son espirituales en la medida en que en ellos se realiza, por la actividad intelectual y ordenadora del espíritu, una posibilidad del mundo y el mundo se trueca en una imagen del mundo. De los diversos modos de esta actividad decimos que son diversas formas de pensar. La estructura de una de estas formas de pensar y su correspondiente imagen del mundo se puede describir igual que la estructura de una lengua.<sup>184</sup>

La idea anterior nos interesa en tanto descubrimos que esos órdenes espirituales pueden ser descritos. Es, en buena medida, lo que hacemos al realizar una revisión del pensamiento griego.

Muy semejante a la visión del desequilibrio y del caos como principio de todas las otras cosas, se erige el pensamiento romántico. Éste surge del devastamiento, del detrimento de un orden anterior, del aniquilamiento de todo fundamento existente. Negación en primer lugar, dolor profundo en segundo, y como última consecuencia: "querer la nada".

---

<sup>181</sup> H.J. Rosé. Op. cit.

<sup>182</sup> Nietzsche advierte la intrínseca unión de estos dos dioses en la concepción griega del mundo en *El nacimiento de la tragedia*. La profesora Greta Rivara Kamaji en su cátedra de Problemas de ética (en Filosofía y letras en U.N.A.M.), también alude a la estrecha relación de estos dioses, además hay muestras artísticas de que se concebía el culto a ambos dioses.

<sup>183</sup> Karl Kerényi. Op. cit. p. 50

<sup>184</sup> *Ibidem*. p. 50

No sólo del caos principian las cosas, el caos se convierte en un medio de vida, en un orden espiritual. El caos sirve para generar material creativo, una vez que éste ha sido obtenido, ciertos principios armónicos comienzan a regir la obra, éstos funcionan como sus leyes.

Es aquí mismo, donde una serie de categorías estéticas repudiadas terriblemente por el Neoclasicismo, comienzan a funcionar activamente: lo grotesco, lo feo y lo terrible. Todo lo anterior resumido en un género particular, el drama. Dicho género influye en los otros, y toda la poesía y la prosa los tomarán también como principios.

Ante todo lo anterior, nos preocupa el concepto de "armonía" en un ámbito particular: la poesía y la música. Ambas entidades están íntimamente relacionadas debido a la noción de *ritmo*.

Helena Beristáin define al ritmo como:

El ritmo, en general, es el efecto resultante de la repetición, a intervalos regulares, de un fenómeno. Conforme a su percepción, hay ritmos visuales (la alternancia de las luces del semáforo), auditivos (la rima), etc. Según su ejecución, hay ritmos físicos (el de remar), fisiológicos (el del latir del corazón), naturales (el de la marea), artificiales (el de la música y el de la poesía, que están relacionados).<sup>185</sup>

Sabemos que cada palabra tiene un ritmo interno que el poema expresa gracias al acomodo de dicha palabra con otras que sostienen su ritmo. Y en este sentido, el poema es música porque es la conjunción perfecta del ritmo y de otros elementos musicales. En el mundo hay música natural, el estallido de las olas del mar, por ejemplo, o el canto de los pájaros. Pero de pronto, el hombre crea música y encuentra los modos más perfectos para elaborarla independiente o para mezclarla con el canto, es decir, con la poesía.

Definida como un arte riguroso la música se convirtió en una entidad estricta, todo lo que pudiera haber en ella estuvo regido por leyes concisas. La música

---

<sup>185</sup> Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*, p. 445

se convirtió en una entidad absolutamente armónica. Y ¿qué tal si de pronto aparece un error?, ¿qué tal si de pronto aparece el demonio en la música? Espido Freire dice:

Me sabía una pianista mediocre y una torpe compositora, y odiaba las clases de armonía por encima de las demás; sin embargo, eran obligatorias, más aún si deseaba especializarme en una época en la que la composición, el esqueleto, se mostraba claramente. Cuando me acercaba a los principios de música antigua me sentía desbordada: la teorías se contradecían entre sí y había que tener en consideración la ciencia medieval y la filosofía teocéntrica y las matemáticas. Jamás había oído hablar de los pitagóricos, y no sabía nada de teología, esencial para entender lo que cantaba, el sentido de las extrañas evoluciones del sonido, debía estudiarlo.

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 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 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>186</sup>

La idea es que más allá del orden que el hombre impone a la música, regido por las matemáticas, por la ciencia, en fin, por su saber; hay un orden. Y regresamos a la idea de Michel Foucault: "[...] cosas que en sí mismas son ordenables, que pertenecen a cierto orden mudo, en suma, que hay un orden."

Las ideas de Foucault parten de un texto de Borges, que lo hace llegar a una conclusión anticipada: que el orden de las cosas es empírico y que nos dejamos llevar por cualidades y formas, pero hay, dentro de esto una concepción fundamental: hay un desorden más allá de lo incongruente que hace estallar un gran número de órdenes en la dimensión, sin geometría, sin leyes, sin matemática. Esto es precisamente lo que ve Borges en "El Aleph": "[...] un Aleph es uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos."<sup>187</sup>

Es un universo paralelo que se levanta victorioso conjuntando todos los puntos; es, en suma, ese orden que yace debajo de esas cosas que por sí mismas son

---

<sup>186</sup> Espido Freire. Op. cit. (*Diabulus...*) pp. 79-80

<sup>187</sup> Jorge Luis Borges. *El Aleph*. p. 165

ordenables. Es la muerte romántica y la concreción de esa conciencia que pugna por la infinitud. Son esos errores musicales ineludibles que aparecen en la música armoniosa. Es la perfecta conciencia de probar el desorden y conocer su esencia armoniosa; más allá de la muerte, en el caos: el origen del mundo.

## 4. UN ORDEN

En una entrevista Laura Espido Freire dice cuando le preguntan acerca del galardón que le otorgó la editorial Planeta en 1999:

Ese carácter es lo que atrajo al jurado, que se trataba de una propuesta distinta. También mis anteriores novelas llamaron la atención por lo mismo, porque se desmarcaban de la narrativa joven habitual. De todas formas, por el Planeta ha pasado de todo, desde Juan Manuel de Prada, Soledad Puértolas o Muñoz Molina a escritores más conocidos por aparecer en los medios.<sup>188</sup>

En este contexto de "jóvenes narradores de España", Espido Freire se lanza a la vida pública con una serie de temáticas y un estilo singular que, independientemente de cualquier premio o reconocimiento, la distingue de sus contemporáneos. Una de las grandes influencias en esta autora es la literatura inglesa<sup>189</sup>, pero hemos descubierto una infraestructura romántica inserta en su producción. Cabría preguntarnos: ¿qué hace que la consideremos, dentro de un marco crítico, como impulsora de un orden nuevo?

Para recuperar demasiados elementos de un movimiento literario, éste tiene que trascender sus ámbitos formales, estéticos y temáticos a un plano que se arraigue en la memoria, que se fije dentro del pensamiento. El Romanticismo no sólo es arte, el Romanticismo se convirtió en una tradición. Para Octavio Paz el Romanticismo es el comienzo de la "modernidad":

La modernidad comienza como una crítica de la religión, la filosofía, la moral, el derecho, la historia, la economía y la política. La crítica es su rasgo distintivo, su señal de nacimiento. Todo lo que ha sido la Edad Moderna ha sido obra de la crítica, entendida ésta como un método de investigación, creación y acción. [...]

La relación del Romanticismo con la Modernidad es a un tiempo filial y polémica. Hijo de la Edad Crítica, su fundamento, su acta de nacimiento y su definición son el cambio. El romanticismo fue el gran cambio

<sup>188</sup> Vivas. Espido Freire. "La fuerza de la juventud". En op. cit. p. 1.

<sup>189</sup> La propia autora reconoce la influencia de Jane Austen, Poe, Hawthorne. (Además estudió Filología inglesa en la Universidad de Deusto en Bilbao. Ver biografía de Espido Freire en la Introducción de esta tesis). *Ibidem*. p. 1



no sólo en el dominio de las letras y las artes sino en el de la imaginación, la sensibilidad, el gusto, las ideas.<sup>190</sup>

En tanto una tradición de pensamiento es recogida por un artista, ésta presenta un molde singular, un trabajo preciso que delata el tiempo histórico que se vive, y que reúne una serie de contextos que, poco a poco, los lectores van desentrañando.

En cierta forma, la obra de Espido Freire se distingue de los escritores jóvenes que entran dentro de su contexto. No hablo de una generación puesto que no la hay, sino de ciertas coincidencias entre escritores que se generan a partir del presente histórico que viven. Dentro de este contexto, la obra de esta autora denota la asimilación definida de una tradición concreta. Y esta asimilación, que no implica la imitación o repetición de una serie de rasgos, conlleva numerosos elementos que forman una música nueva<sup>191</sup>.

---

<sup>190</sup> Paz. Op. cit. p. 501 y 503.

<sup>191</sup> Con el término música me refiero a la poesía. Uso este término como metáfora de la creación poética. También encuentro una estrecha relación entre la música y la obra de Espido Freire, en parte por su educación musical (ver Biografía de Espido Freire en esta tesis), pero en parte por la preponderancia que la música tiene en sus obras (en *Diabulus in musica*)

## 4.1 Rupturas: música nueva

En el sentido en el que Octavio Paz ve al Romanticismo podemos contemplarlo como una ruptura. Su influencia trasciende el terreno del arte e influye notablemente en el pensamiento occidental. La incidencia que tiene en nuestro pensamiento se repite en el arte posterior casi de forma inconsciente.

Es indudable que la tradición romántica subyace en la obra de Espido Freire, y hemos comprobado, que pese a las manifestaciones de contrarios, a las dicotomías, a los universos encontrados, etc., el Romanticismo constituye un orden. En su tiempo histórico fue un orden nuevo y aún hoy, a nosotros, lectores del siglo XXI, nos sigue pareciendo un punto de partida, una revuelta inusitada que marcó nuestro pensamiento.

En este apartado me interesa hablar de la noción "juego" aplicada a la literatura. En primer lugar, porque concuerdo con Barthes cuando dice que la literatura es un placer. Todo juego es placentero y es casi imposible dejar de ver a la literatura como un espacio lúdico que, poco a poco, se convierte en una perversión. En segundo lugar, es importante equiparar la noción de "orden" con el juego por la simple y sencilla razón de que el juego es un orden, y lo es porque contiene unas leyes que lo rigen por dentro y que crean un universo especial y explorable en todos sus ámbitos. El ajedrez es un universo de estrategia, el juego se rige mediante las leyes ocultas de las matemáticas, leyes que, por supuesto, nosotros vamos descubriendo. Es decir, en primer lugar, tenemos una serie de leyes, reglas o, como quieran llamarse, que nos indican, en primera instancia, cómo funciona el universo hermético de las piezas, pero no basta saber esas leyes, sino que es necesario aplicarlas para resolver complejas ecuaciones de estrategia. El ajedrez no es un juego digerido y por ello es sumamente interesante. El fútbol tampoco es un juego digerido; también constituye un juego de

estrategia y por eso se vuelve emocionante. Ambos juegos se convierten en perversión. Al lado de los juegos, la literatura se construye como una entidad más amplia y un universo diversificado en extremo, en el cual, al menos para la crítica académica, es un poco difícil admitir que hay una profunda fuente de puro placer.

Independientemente de lo que entendamos por la noción 'placer', nos ha quedado claro que la obra literaria se construye con base en ciertas leyes. Leyes que, por supuesto, el propio texto expresa por medio de mecanismos específicos. En este sentido nos sumergimos en un juego. El juego tiene ciertas leyes que nosotros comprendemos y que después aplicamos al propio espacio narrativo.

Las leyes traducen sentidos ocultos, símbolos concretos que nos imponen una significación precisa, así entendemos la obra literaria y entramos en complicidad con ella. Penetramos en el juego.

Aunque el Romanticismo es un juego desgajado, un juego de sufrimiento y angustia —lo que no implica que en éste no haya perversión—, nos impone una serie de leyes que trascienden. Son dichas leyes las que después encontramos repetidas, asimiladas en otros autores.

Muchas leyes románticas son aplicables en la obra de Espido Freire, esto es importante en un contexto en el que "innovar" se vuelve una obsesión en los escritores. Esto nos lleva a considerar el imaginario que gira en torno a las producciones literarias de finales del siglo XX y principios del XXI. Italo Calvino dice:

Volvamos a la problemática literaria y preguntémosnos cómo se forma lo imaginario de una época en que la literatura no se remite a una autoridad o a una tradición como origen o como fin, sino que apunta a la novedad, la originalidad, la invención. Me parece que en esta situación el problema de la prioridad de la imagen visual o de la expresión verbal (que es un poco como el problema del huevo y la gallina) se resuelve decididamente a favor de la imagen visual<sup>192</sup>.

Calvino no nos dice nada nuevo, ni siquiera algo que nos resulte extraño. El hecho de que haya una predominación de la imagen visual se debe en buena

---

<sup>192</sup> Italo Calvino. *Seis propuestas para el próximo milenio*. p. 93

medida a que todo lo que sucede desde mitad del siglo XX es por medio de imágenes. Me parece repetitivo decir que el cine, la televisión, y por supuesto, el internet son determinantes dentro del espacio de la literatura. No sólo en el ámbito de su contexto sino viéndola como una entidad que se transforma con el paso del tiempo por evolución natural, como sucede con las lenguas, y con los seres humanos. Muchas cosas que la literatura de hoy plasma, involuntariamente se refieren al mundo visual en el que todos estamos insertos. Esto no es singular, lo singular es cuando la literatura influye en otros medios –que sucede a menudo, pero nunca es tomado en sentido positivo–, o cuando un escritor al mismo tiempo que recoge ese acervo visual ineludible, también encierra una tradición literaria.

Precisamente parte de lo anterior es nuestro juego, esa mezcla de cosas que delatan una visión, que encierran unas leyes que el lector –componente fundamental e irremplazable de cualquier manifestación escrita–, revela con sus ojos y con su horizonte receptivo. Umberto Eco en un capítulo de *Seis paseos por los bosques narrativos*, en el cual habla de *Sylvie* de Gérard de Nerval, nos ofrece estas claves del concepto “juego”:

De la misma forma, el autor no es sino una estrategia textual capaz de establecer correlaciones semánticas, y que pide ser imitado: cuando esta voz dice “Me refiero”, quiere establecer un pacto, por el cual con el término *juego* deben entenderse juegos de cartas, juegos de tablero, etcétera, etcétera. Pero esa voz se abstiene de definir el término *juego*, y nos invita a definirlo nosotros, o a reconocer que no se puede definir satisfactoriamente como no sea en términos de “parecidos de familia”. En este texto, Wittgenstein no es sino un estilo filosófico, y su lector modelo no es sino la capacidad y la voluntad de adaptarse a ese estilo, cooperando para hacerlo posible.<sup>193</sup>

Pensemos, por ejemplo, en *Irlanda*. Es imposible que esa estructura narrativa no nos sugiera un juego. La lectura, casi sin darnos cuenta, nos sumerge y de pronto nos encontramos abstraídos buscando sus leyes para aplicarlas. Surgen

<sup>193</sup> Umberto Eco. *Seis paseos por los bosques narrativos*. p. 33

<sup>194</sup> Espido Freire. “Un paraiso perdido”. Op. cit. p. 7

entonces preguntas sobre los narradores, asoma imprevista la pregunta de cuál es la verdad del texto. Ésas son precisamente las leyes del juego en *Irlanda*: el descubrir, en cada línea, el verdadero rostro de los dos personajes antitéticos, y desmembrar, al igual que en *Diabulus in musica*, ese tejido simbólico que palpita en cada frase de las novelas.

Parte de la infraestructura de las novelas de Espido Freire emplean las leyes del juego del Romanticismo; sin embargo, siempre mantienen sus rasgos individuales, son éstos los que generan una nueva parte de la historia literaria.

## 4.2 Génesis

Podemos considerar a Laura Espido Freire como una muestra importante de la literatura contemporánea debido a que destaca dentro de la literatura de narradores jóvenes en España. Por un lado, recoge la tradición romántica sin pasar a ser una burda imitación estética del movimiento literario, y por otro, crea un individual universo ficcional con un estilo definido.

La concordancia entre sus tres novelas es definitoria en este caso, ya que el hecho de que se repitan rasgos confirma que en ellas hay una serie de elementos preestablecidos que no son gratuitos dentro de las novelas, sino que tienen razón de ser y han sido asimilados con toda claridad.

El peso simbólico de las obras también merece la atención, debido a que delata el tiempo histórico conflictivo que vive el mundo, se buscan nuevas alternativas para expresar el dolor y la angustia humanos sin utilizar como único medio el realismo (que, recordemos, ha predominado en la novela española).

Otro de los elementos importantes por resaltar con respecto a esta autora es su actividad extra-literaria, que también da muestras sobre su posición como escritora. El ensayo *Primer amor* publicado por Planeta en el año 2000, nos muestra la reelaboración de cuentos tradicionales infantiles. En éstos, la autora nos demuestra su deseo por hacer una revisión de ciertas concepciones imbuidas en la literatura que pudieran funcionar como gérmenes del pensamiento occidental. Este espíritu crítico –tan característico del Romanticismo–, lo encontramos también en las novelas. En éstas se expresa mediante los personajes, que cuestionan su entorno vital al sugerirnos la posible existencia de otros mundos que representan la apertura a nuevas realidades y a nuevas concepciones de conocimiento y de saber. La perspectiva del orden también sugiere que existen otros modos de percibir el mundo y de asimilarlo en

términos vivenciales. El error musical (el *diabulus in musica*), por ejemplo, abre las puertas de universos desconocidos y extraños en los que todavía hoy el hombre no ha incursionado por temor o por su espíritu cerrado ante las cosas incomprensibles. De esta manera, en el cuestionamiento a grandes conceptos sumamente arraigados en el pensamiento de Occidente tienen cabida, entre ellos, las dudas hacia a la razón y a sus mecanismos para asimilar el mundo.

No es que Laura Espido Freire sea la única y absoluta génesis de una nueva concepción literaria, sino que es parte de una nueva y vieja forma de entender el mundo. En este sentido, es importante tomar en cuenta los nuevos caminos de la literatura contemporánea y las nuevas fronteras que sugiere.

## 5. CONCLUSIONES

Este trabajo se titula "El recogimiento de la tradición romántica: tres novelas de Laura Espido Freire", tal y como el nombre indica, la hipótesis de este ensayo era la demostración de la tradición romántica en una autora del siglo XXI.

Partimos del estudio del Romanticismo como una fuente importante no sólo en un plano artístico, sino como un determinante en el pensamiento occidental. La idea de autores como Octavio Paz o Xavier Villaurrutia que ven en éste "un modo de vida y un modo de muerte", así como un "complejo de contenidos ordenados", nos ayudó para comprender la trascendencia del Romanticismo a nivel conceptual, temático y estético.

El Romanticismo es una ruptura no solamente porque niega los principios anteriores a éste —es probable que ni siquiera tuviera tan claros esos principios—, sino porque vislumbra los defectos de un aparato cultural y religioso que, por primera vez, comienza a ser decadente. El gran tema en torno al cual giran todos los elementos y mecanismos del Romanticismo es: "la muerte de Dios". Este tema conlleva sentimientos claves como la angustia, la desolación, el abandono, etc., sentimientos que pasarán casi inadvertidos para escritores posteriores por el simple hecho de que se graban en la memoria de Occidente y permanecen allí, mudos, manifestándose de forma inconsciente. La muerte de Dios no sólo indica la negación de una religión, sino la carencia de fundamentos en el mundo. Si no existe ningún fundamento en la vida que me ate a ella, entonces es necesario morir; así piensa el romántico. A partir de esta idea, todos los temas y los aspectos formales creados para expresar los sentimientos anteriores, generan una conciencia que permite que el hombre acceda a un destino infinito. El romántico descubre en la muerte una posibilidad de fusionarse con todas las cosas del universo porque ha descubierto, en



mecanismos de descenso a los infiernos y a los mundos subterráneos, que existen conexiones ocultas que encierran secretos que el poeta tiene que descubrir. Si ya no hay Dios, y esto lo expresan entre otros Jean Paul Richter, Gérard de Nerval y Charles Baudelaire, el poeta tiene el poder de crear sus propias leyes en la poesía, para así develar las conexiones ocultas de la infinitud.

A partir de la conciencia de infinitud el romántico expresa su culpa por haber blasfemado contra el Padre (es decir, contra el fundamento), buscando salvarse mediante la palabra poética. Para alcanzar la palabra poética, representada mediante diversos símbolos como la amada, por ejemplo, el poeta utiliza mecanismos que lo hagan profundizar dentro de sí mismo. En éstos se encuentran: la enfermedad, el sueño, la locura, los infiernos, etc. A diferencia de las teorías de Freud y del positivismo, el romanticismo buscará sumirse en "la neurosis" y en "los abismos oscuros del alma" no para sanarse, sino para enfermar más y así obtener los secretos buscados.

Todas las concepciones románticas influyen fuertemente en la literatura posterior y llegan hasta los autores contemporáneos. Laura Espido Freire, escritora nacida en 1974, recoge la tradición romántica manifestándola en tres novelas: *Irlanda*, *Melocotones helados* (premio Planeta en 1999) y *Diabulus in musica*. La temática de la muerte de Dios, eje rector del Romanticismo, se manifiesta como una actitud transgresora hacia las leyes de Dios, así como con la búsqueda de retorno mediante la muerte a la esencia primigenia del hombre. Estas ideas parten un poco del sentimiento de arraigo que la autora manifiesta con respecto a su lugar natal, Galicia:

Heredamos, palabra a palabra, como un veneno constante y engañoso, la sensación de haber perdido el paraíso por la codicia, por el ansia de otra vida, por atreverse a desear lo prohibido. Y la culpabilidad de que ese mismo paraíso ha cambiado, no nos admitirá jamás, porque nos fuimos, porque lo abandonamos. Por el pecado de nuestros padres, por la ignorancia de nosotros, los hijos.<sup>194</sup>

La idea del retorno se manifiesta, como en el universo romántico, como

parte del descenso hacia los infiernos, hacia un territorio deshabitado, el cual hay que "cosmizar" mediante ciertos ritos. Las teorías de Mircea Eliade nos sirvieron para entender esas actitudes rituales de los seres en una misión recuperadora de los orígenes. De esta forma, observamos que en las novelas, *Melocotones helados* es el más claro ejemplo de lo anterior, hay una búsqueda incesante por recuperar el Paraíso perdido tal y como lo hacían los pueblos tradicionales y primitivos (conciencia que también está en el Romanticismo).

Otros fenómenos románticos asimilados en Espido Freire son la alteridad, lo doble y los espejos. La alteridad es una preocupación que la autora no sólo ha manifestado como parte de la problemática planteada por los personajes de las novelas, sino también ha expresado su opinión con respecto al propio proceso de la escritura -que conlleva un "otro" en la lectura de lo escrito-, así como en lo que se refiere a los medios de comunicación actuales, en concreto, la autora ha señalado las ventajas del internet:

Un usuario de Internet no precisa realmente del otro: en sus reuniones confirman las verdades físicas y las mentiras virtuales, pero no sustituyen el medio de lograr conocimiento. Los magos nunca necesitaron de viajes a los mundos paralelos para confirmar su existencia. Sabían que estaban allí, al otro lado del cristal, que existían otras tierras y otros extraños aborígenes que las habitan. Para quien posee un ordenador el otro es el aborígen.<sup>195</sup>

Con respecto a la lectura, Espido Freire ha dicho en una entrevista:

No es mi caso. Incluso en cartas, en diarios, siempre he tenido claro que el destinatario era de alguna manera un "otro". De ahí a tener presente continuamente la imagen del lector, va un gran trecho. Pero no creo que prácticamente nadie escriba únicamente para él. Si no se enseñan esas obras puede ser por saber de su poco valor literario, o porque expresan pensamientos demasiado privados. Si no, en otro caso, siempre hay un lector, un "otro".<sup>196</sup>

La alteridad se manifiesta en las novelas paralela a otro fenómeno de igual importancia: el doble. Al igual que en el Romanticismo, donde todo esta

<sup>195</sup> Espido Freire, "Hechizados por Internet". Op. cit. p. 1

<sup>196</sup> Fraile. "Entrevista a Espido Freire" en *Mujer actual*. Op. cit. pp. 1-2

compuesto por "un doble aspecto", es decir, por un mundo escindido mediante dicotomías como el sueño y la vigilia, la enfermedad y la salud, etc., en Espido Freire encontramos la problemática de entender y asimilar las distintas fases del ser tanto en los personajes que sufren desdoblamientos de sí mismos, como el continuo combate entre lo que no es como yo, pero que a la vez, forma parte de mí. El conflicto se presenta de muchas formas en las novelas y al igual que en el Romanticismo se plasma con distintos símbolos y recursos formales (la repetición, la paradoja, los símiles, etc.). Uno de los elementos usados por Espido Freire y por el Romanticismo es el espejo, éste simboliza lo "otro" y forma parte de la alteridad. La figura del vampiro representa en varios casos la otra parte del ser, el espíritu romántico veía, en estos personajes, un desdoblamiento de sí mismos. Baudelaire dice en un poema de *Las flores del mal* llamado "El vampiro":

[...]  
a mi espíritu desolado viniste  
y así tener casa y cama;  
¡Ay, infame, a quien atado estoy,  
como a sus cadenas forzado!<sup>197</sup>

---

<sup>197</sup> Charles Baudelaire. "El vampiro". *Las flores del mal*. p. 64

Los puntos anteriores fueron objeto de estudio durante la primera parte de esta tesis; el gran aparato conceptual del romanticismo sirvió como base para aplicar en Espido Freire los grandes temas del mismo. En un plano estético es indudable la influencia del Romanticismo en esta autora. Esto se nota en la ambientación de espacios, por ejemplo; espacios que generalmente son oscuros y lúgubres, siempre dando la sensación de estar en un laberinto mental en el cual se mezclan voces, recuerdos, imágenes y todo de tipo de sensaciones. La misma percepción que la obra de Nerval deja en nosotros: confusión, ambigüedad e inseguridad en cada frase, en cada aseveración de los personajes, cuyos planteamientos nos parecen dudosos.

La comprobación de los rasgos románticos en Espido Freire nos llevaron a establecer una teoría del orden que se basa en un planteamiento interesante de Michel Foucault. De esta manera, se observó que el complejo narrativo contiene una serie de leyes que lo rigen mediante ciertas conexiones que los lectores, y sobre todo en la literatura contemporánea, tienen que desentrañar. El orden es impulsado, en buena medida, por el trabajo de los narradores y de otros personajes que nos llevan de la mano para descubrir ese mundo íntimo y oculto que no se nos revela de forma superficial, sino que subyace siempre latente en los rincones de la obra literaria. Parte del orden es el juego, ya que sólo cuando nosotros entramos en el juego establecemos las leyes que aplicaremos durante nuestra lectura para acceder al sentido simbólico del texto.

Para finalizar este trabajo es necesario recalcar, como se hizo en el capítulo llamado "Un orden" (Apartado titulado "Génesis"), que la obra de Laura Espido Freire, contrario al hecho de imitar vilmente o buscar la originalidad debido a su contexto

histórico-literario, reúne una tradición con una infraestructura propia que la hacen ser hoy en día una escritora novedosa y reconocida. Más allá de la crítica negativa que la autora ha recibido por numerosas circunstancias, se encuentra que su obra descubre una pluma en formación y que, sin duda, trasciende el mero esnobismo literario. No puedo aseverar un futuro trascendente para esta escritora en la historia literaria, pero su obra, hasta el momento, demuestra que es un talento joven que, como es obvio, va puliendo elementos que los grandes escritores manejan con suma facilidad. En este sentido, me parece sustancial apoyar a los jóvenes escritores, no sólo en lo que se refiere a ediciones, publicaciones y demás, sino en lo que respecta a la crítica literaria, una crítica seria, fundamentada, que impulse al escritor pero también a los lectores.

## 6. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

### DIRECTA:

Espido Freire, Laura. *Diabulus in musica*. Barcelona, Planeta, 2001.

\_\_\_\_\_. *Irlanda*. Barcelona, Seix Barral, 1999.

\_\_\_\_\_. *Melocotones helados*. Barcelona, Planeta, 1999.

### INDIRECTA:

Abbagnano, Nicola. *Diccionario de filosofía*. México, Fondo de Cultura Económica, 1999.

Aristóteles. *El arte poética*. México, Espasa-Calpe, 1995. (Col. Austral)

Barthes, Roland. *Crítica y verdad*. México, Siglo XXI, 2000.

\_\_\_\_\_. *El placer del texto*. México, Siglo XXI, 1998.

\_\_\_\_\_. *Ensayos críticos*. Barcelona, Seix Barral, 1967.

\_\_\_\_\_. *Variaciones sobre la literatura*. Barcelona, Paidós, 2002.

Baricco, Alessandro. *Océano mar*. Barcelona, Anagrama, 1999.

Baudelaire, Charles. *El spleen de París*. Barcelona, Fontamara, 1989.

\_\_\_\_\_. *Las flores del mal*. Madrid, Visor, 1996.

Béguin, Albert. *El alma romántica y el sueño*. (Reimp.) México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. (Reimp.) México, Porrúa, 2000.

Blauberg, I. *Diccionario de filosofía*. México, Ediciones Quinto sol, 1992.

Borges, Jorge Luis. *El Aleph*. México, Alianza/Emecé, 1992.

- \_\_\_\_\_. *Siete noches*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982. (Col. Tierra firme)
- Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid, Siruela, 2000.
- Díez del Corral, Luis. *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*. Madrid, Gredos, 1974. (Col. Biblioteca universitaria)
- Domínguez Caparrós, José. (comp.) *Hermenéutica*. Madrid, Arco libros, 1997.
- Eagleton, Terry. *Introducción a la teoría literaria*. México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Eco, Umberto. *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona, Lumen, 1997.
- Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Argentina, Emecé, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona, Paidós, 1998.
- "Espido Freire y Melocotones helados." *Espejo de la crítica*. en <http://www.lateral-ed.es/revista/articulos/espejofreire.html>
- Espido Freire, Laura. *Donde siempre es octubre*. Barcelona, Seix Barral, 1999.
- \_\_\_\_\_. "Dentro del laberinto", en <http://www.el-mundo.es/2000/02/12/cultura/12N0124.html>
- \_\_\_\_\_. "El monstruo de madera", en <http://www.barcelonareview.com/12/sf.htm>
- \_\_\_\_\_. "Hechizados por Internet" *La literonáutica. Hipertextos literarios. (Recortes de prensa)*, en <http://www.literonáutica.com/recort/freire.html>
- \_\_\_\_\_. "Los antecedentes. Tengo un problema." *Cuando comer es un infierno*, en <http://www.estarguapa.com/edición/noticia/>

\_\_\_\_\_. *Primer amor*. Madrid, Temas de hoy, 2000.

\_\_\_\_\_. "Problemática de la mujer en la juventud", en <http://www.elcorreodigital.com/auladecultura/freire7.html>

\_\_\_\_\_. "Un paraíso perdido". *El País semanal*, Madrid, agosto del 2001. pp. 48-59.

Estébanez Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Alianza, 1999.

Forster, E.M. *Aspectos de la novela*. Barcelona, Debate, 1999.

Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad*. Vol. 1. México, Siglo XXI, 1978.

\_\_\_\_\_. *Las palabras y las cosas*. México, Siglo XXI, 1981.

\_\_\_\_\_. *Los anormales*. México, Fondo de cultura económica, 2001.

Fraille, María José. "Entrevista a Espido Freire", en <http://www.mujeractual.com/entrevistas/freire/>

Gadamer, Hans-Georg. *Mito y razón*. Barcelona, Paidós, 1997.

----- *Verdad y método*. Salamanca, Ediciones Sígueme, 1994.

García Bacca, Juan David. *Los pesocráticos*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

García Galiano, Ángel. "Donde siempre es octubre: fantasmas y talento", *Reseña*, Vol. XXXV, Madrid, abril del 1999. p. 22

García Morente, Manuel. *Lecciones preliminares de filosofía*. México, Edesa, 1991.

García-Teresa, Alberto. "La cotidianidad de lo fantástico", en <http://www.drimar.com/users/bibliopolis/resenas/reseo155.htm>

Grass, Günter. *Ensayos sobre literatura*. México, Fondo de Cultura Económica, 2001. (Col. Breviarios)



Goethe. Potocki. Poe. Hoffman. Capuana. Dario. Gautier. Le Fanu. Maupassant. Polidori. *El libro de los vampiros*. México, Editorial Fontamara, 2002.

Guthrie, W.K.C. *Orfeo y la religión griega: estudio sobre el "movimiento órfico"*. Buenos Aires, Eudeba universitaria de Buenos Aires, 1970.

Hebbel, Federico. *Los nibelungos*. México, Espasa Calpe, 1983. (Col. Austral)

Hiriart, Hugo. *Los dientes eran el piano: un estudio sobre arte e imaginación*. México, Tusquets, 1999.

Hugo, Víctor. *Manifiesto romántico*. Barcelona, Península, 1971.

\_\_\_\_\_. *Literatura y filosofía*. Argentina, Espasa Calpe, 1946.

Huidobro, Vicente. *Altazor*. (Reimp.) México, Rei, 1997.

\_\_\_\_\_. *Arte y estéticas creacionistas*. México, U.N.A.M., 1994.

Kerényi, Karl. *La religión antigua*. Madrid, Editorial Revista de Occidente, 1972.

Lacroix, Jean. *Filosofía de la culpabilidad*. Barcelona, Herder, 1980.

Laing, Roland. *El yo y los otros*. México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

\_\_\_\_\_. *El yo dividido*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1975.

Linares, José María. "Melocotones helados. Espido Freire", en <http://www.mujeractual.com/entrevistas/freire/index2.html>

"Literatura escrita por mujeres: Espido Freire", en <http://wwwwww.Escritoras.com/escritora.Asp?i=1630307391>

Lozano, Antonio. "Los helados somos nosotros." *Qué leer*. Barcelona, diciembre de 1999.

Mallea, Eduardo. *Poderío de la novela*. Argentina, Aguilar, 1965.

Nerval, Gérard de. *Aurelia*. México, Ediciones Coyoacán, 1998.

\_\_\_\_\_. *Las Quimeras*. Madrid, Premia, 1998.

\_\_\_\_\_. *Sylvie*. Barcelona, Plaza & Janés, 1999.

\_\_\_\_\_. *Pandora*. Barcelona, Tusquets, 1980.

\_\_\_\_\_. *Dos cuentos orientales*. México, Ediciones del Equilibrista, 1993.

Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid, Alianza, 2001.

Notimex. "Laura Espido Freire. Premio Planeta de novela 1999" en  
<http://www.informador.com.mx/Lastest/oct99/18Oct99/18ar11a.htm>

Novalis. *Himnos a la noche*. México, Ediciones Coyoacán, 1999.

Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

\_\_\_\_\_. *Los hijos del limo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1990.

Pereda, Rosa. "Tres aproximaciones al amor". *El País*, Madrid, noviembre del 2000.

"Laura Espido Freire, escritora distinguida con el premio Planeta 1999." *La jornada*, en  
<http://www.jornada.unam.mx/2000/mae00/000328/cul6.html>, marzo del 2000.

Poza Diéguez, Mónica. "La sugerencia de la trama o la magia narrativa de Espido Freire."  
(Universidad de Deusto, Bilbao) en  
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero20/freire.html>

Praz, Mario. *El pacto con la serpiente*. México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración*. México, Siglo XXI, 1996.
- Ritchter, Jean Paul. *Sueños*. Madrid, Premia, 1992.
- Robledo, Juan. "Espido Freire." Planeta TNT, Barcelona, 2001.
- Ródenas de Moya, Domingo. *Los espejos del novelista*. Barcelona, Península, 1998.
- Romeo, Félix. "Lo real y lo fantástico." Revista de libros, Madrid, diciembre del 2001.
- Rosé, H.J. *Mitología griega*. Barcelona, Labor, 1973.
- Rougemont, Denis de. *Amor y Occidente*. México, CONACULTA, 1993.
- Ruy Sánchez, Alberto. *Con la literatura en el cuerpo*. (Reimp.) México, Taurus, 1995.
- Steiner, George. *Lenguaje y silencio*. Barcelona, Gedisa, 1994.
- Suárez, Armando. *Razón, locura y sociedad*. México, Siglo XXI, 1999.
- Taylor, Charles. *Fuentes del yo: la construcción de la identidad moderna*. Barcelona, Piados, 1996.
- Vattimo, Gianni. *Introducción a Nietzsche*. Barcelona, Península, 1996.
- Vivas, Ángel. "Espido Freire. La fuerza de la juventud", en <http://www.map.es/gobierno/muface/i177/perfil.htm>
- Yáñez, Adriana. *El nihilismo y la muerte de Dios*. México, U.N.A.M. y Centro regional de investigaciones multidisciplinarias de Cuernavaca Morelos, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Nerval y el Romanticismo*. México, U.N.A.M. y Centro regional de investigaciones multidisciplinarias de Cuernavaca Morelos, 1998.

**A U T O R****T I T U L O**

45 Ortiz del Toro, Pablo	En las desolaciones de las ceni
46 Oyosa Romero, Anabel Eugenia	Usos y valores del verbo haber
47 Padilla Peña, Edith Mirna	Version moderna de la vida de
48 Parra Vargas, Crystal de la	Novelas mexicanas :
49 Perez Gonzalez, Maria Catalina	El adjetivo en el lexico juveni
50 Perez Grovas Sariñana, Francisca Cecilia	Sinfonia pastoral de Jose Revu
51 Reyes Ocampo, Jose Luis	El concepto unamuniano de intra
52 Rivas Solorzano, Sergio	Itinerario poetico de Tabernari
53 Rodriguez Gonzalez, Itzel	El tema del amor/muerte en la i
54 Romero Gonzalez, Ernesto Emiliano	La imaginacion modernista en Lu
55 Roque Miñon, Carmen Yolanda	Edicion anotada del poema fest
56 Rosado Robledo, Leonor	El contacto dialectal :
57 Sanchez Echenique, Ximena	El humor en la poesia de Renato
58 Sanz Martin, Blanca Elena	Variacion en el uso preposicion
59 Scherer Castillo, Concepcion	Poesia e historia en el romance
60 Solache Ibarrola, Martha	La novela Teresa de Rosa Chacel
61 Solana Vasquez, Ingrid	El recogimiento de la tradicion