

Monstruos (metafísicos) en *Cuentos malvados* de Espido Freire (Metaphysic) monsters in *Cuentos malvados* by Espido Freire

Samuel RODRÍGUEZ

Universidad Complutense de Madrid

samrod02@ucm.es

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6892-1234>



Microtextualidades
Revista Internacional de
microrrelato y minificción

Directora
Ana Calvo Revilla

Editor adjunto
Ángel Arias Urrutia

Artículo recibido:
Octubre 2020
Artículo aceptado:
Octubre 2020

Número 8, pp. 49-69

DOI:

<https://doi.org/10.31921/microtextualidades.n8a5>

ISSN: 2530-8297



Este material se publica bajo licencia
Creative Commons:
Reconocimiento-No Comercial-Sin
Derivadas
Licencia Internacional
CC-BY-NC-ND

RESUMEN

Los noventa y nueve “ramalazos” que componen *Cuentos malvados* son “un esbozo abstracto en la nada” sobre monstruos invisibles, angustiosos, capaces de hacer tambalear e incluso desmoronar los cimientos de la razón. Esos monstruos representan fobias, pesadillas nocturnas y diurnas, que remiten a diferentes rostros del mal. Así, las siete secciones desarrollan un particular monstruo metafísico (“El agua”, “Ángeles”, “Las voces”, “Arañas y mariposas”, “El espejo”, “Los cuentos” y “Dentro del laberinto”) en el que cada microrrelato se ofrece como una urna claustrofóbica del mal para el personaje y el lector, atrapados en un laberinto sin salida.

PALABRAS CLAVE: *Cuentos malvados*, Espido Freire, mal, metafísica, (micro)cuento, monstruos.

ABSTRACT

The ninety nine “rashes” in *Cuentos malvados* are “an abstract draft in the middle of nowhere” about distressing and invisible monsters, which are able to destabilise and even to shake the foundations of reason. These monsters represent phobias, night and day terrors related to different aspects of evil. Thus, the seven sections carry out a special metaphysic monster (“Water”, “Angels”, “Voices”, “Spiders and butterflies”, “Mirror”, “Tales” and “Inside the labyrinth”) where every microtale offers a claustrophobic urn of evil for characters and readers, caught inside a labyrinth without an exit.

KEYWORDS: *Cuentos malvados*, Espido Freire, evil, metaphysics, (micro)tales, monsters.

1 Introducción. Espido Freire y el (micro)cuento¹

Espido Freire (Bilbao, 1974) es una de las escritoras contemporáneas más consolidadas dentro de las letras hispanas. Con tan solo veintitrés años publicó su primera novela, *Irlanda*, originalmente un relato corto escrito a los quince años, que obtuvo el premio *Millepage* otorgado por los libreros franceses a la novela revelación extranjera. Le siguieron *Donde siempre es octubre* (1999) y *Melocotones helados* (1999), ganadora del premio Planeta. Ha publicado seis novelas más (*Diabulus in musica*, 2001, *Nos espera la noche*, 2003, *Soria Moria*, 2007, *La flor del norte*, 2011, *Llamadme Alejandra*, 2017 y *De la melancolía*, 2019) además de cultivar otros géneros como la poesía, el ensayo, el teatro y el (micro)cuento, su género predilecto.

Confiesa que si empezó escribiendo cuentos fue porque consideraba que eran un medio para poder entrenarse técnicamente al “gran género”, la novela (Freire, 1999). Sin embargo, progresivamente descubrió las exigencias específicas del cuento, al que ha consagrado la mayor parte de su producción literaria, si bien por el momento solo ha publicado una pequeña parte. De ella ha dicho el profesor Ángel García Galiano que “es la escritor(a) [...] en Europa con más talento para el relato corto” (Freire 2009). Destaca “su precisión, como si hubiera estudiado arquitectura” (Freire 2009).

Además de los libros de (micro)cuentos *Cuentos malvados* (2001), *El tiempo huye* (2001), *Juegos míos* (2004) y *El trabajo os hará libres* (2008), su novela *Donde siempre es octubre* es en realidad “una colección de cuentos más o menos *enmascarada*” (Ibáñez 13), construida a partir de cuentos que van entretejiéndose progresivamente a modo de capítulos novelísticos, así como numerosos cuentos inéditos o publicados en libros colectivos, la mayoría dedicados a la mujer, que ocupa un papel preeminente entre los temas del cuento actual (ver Encinar Félix 129-150).

Edgar Allan Poe fue uno de los primeros teóricos del cuento, estableciendo los principios generales de la composición del cuento literario: brevedad, intensidad y unidad de efecto (1973, 125). Espido Freire retoma estos aspectos, al definir el (micro)cuento como “un esbozo abstracto en la nada [...]. Comienza sin saber muy bien cómo y termina sin saber muy bien cómo [...]. Lo que caracteriza principalmente al cuento es su intensidad, su brevedad y la capacidad de sorpresa” (2009). Podemos considerar que el “esbozo abstracto en la nada” remite a la producción artística que, aun partiendo de una realidad, sea esta inmediata o no, supone siempre un ejercicio de abstracción, un planteamiento o resolución de conflictos en el espacio abierto del pensamiento. Comienza y termina sin saber muy bien cómo pues Espido Freire, como Poe, considera el (micro)cuento como algo instantáneo que puede surgir como una revelación en la mente del escritor: “es posible que de pronto se vea el principio y el final incluso fusionados, como si fuera una revelación” (Freire 2009), afirma. La última parte de su definición entronca directamente con las tres premisas citadas más arriba de Poe. En lo que respecta a la sorpresa final, señalada por numerosos autores (ver

¹ Este trabajo se inscribe como colaboración externa en el proyecto de investigación *Estrategias y figuraciones de lo insólito. Manifestaciones del monstruo en la narrativa en lengua española (de 1980 a la actualidad)* (PGC2018-093648-B-I00).

Anderson Imbert 163), Espido Freire recalca la necesidad de diferenciar entre la “capacidad de sorpresa” y el “malabarismo final” (2009) artificioso. En sus (micro)cuentos, como veremos, la sorpresa final es omnipresente y, de manera excepcional, incluso el “malabarismo”, como en el cuento “Voces y espejos” en *Juegos míos* (ver Rodríguez 2014b).

En este trabajo nos centraremos en su único libro de microrrelatos, *Cuentos malvados*². Se considere o no el microrrelato como “el cuarto género narrativo” (Andres-Suárez), en cuyo debate no entraremos, introducimos la definición y consideraciones generales de Espido Freire sobre el cuento debido a las importantes concomitancias entre ambos³, pues de hecho la propia autora, más allá de la extensión, no establece diferenciación alguna (Freire 2009), de modo que nosotros tampoco en este caso.

Tal y como Irene Andres-Suárez afirma, el microrrelato es “un texto literario en prosa, articulado en torno a dos principios básicos: hiperbrevedad y narratividad” (21-22). El (micro)cuento ha de ser muy intenso o expandirse más allá del texto. En aras de la hiperbrevedad, se asume en ocasiones “la ambigüedad y la indeterminación, que multiplican los sentidos del texto y permiten su reducción” (Andres-Suárez 25), muy presente en los (micro)cuentos espidianos, pero no tanto en la novela. A este respecto la propia autora subraya el poder del (micro)cuento como universo de fantasía que, en la novela, sería muy complicado de mantener de modo verosímil (Freire 2009).

Por otro lado, “la narratividad implica, en suma, partir de una situación determinada para llegar a otra distinta, lo que conlleva inevitablemente un cambio de situación y de tiempo, así como un movimiento, una progresión dramática basada en el conflicto de los personajes” (Andres-Suárez 23). Tanto en el cuento como en el microrrelato espidiano, esto supone la “capacidad de sorpresa” y, en ocasiones, el “malabarismo final”, según veremos.

Así pues, una vez esbozado el particular concepto de (micro)cuento en Espido Freire, trazaremos los resortes de *Cuentos malvados*, en torno a sus particulares monstruos (metafísicos), mediante un análisis principalmente filosófico, aunque atendiendo a las peculiaridades narratológicas. Se estudiarán los “monstruos” en *Cuentos malvados* dentro del particular “bestiario” de la narrativa espidiana.

2 *Cuentos malvados*. Un microuniverso del mal⁴

Espido Freire bosqueja en la contraportada de *Cuentos malvados* sus propios monstruos y una auténtica declaración de intenciones:

Comenzaba el verano de 1997 cuando un centenar de ideas malvadas, 99 ramalazos breves, cristalizaron en cuentos de apenas unas líneas. Los temas elegidos se escurrían, viscosos y huidizos, y reptaban sobre el papel, el agua, engañosa y empapada de silencio, las voces insistentes que resuenan en cerebros perdidos, los cuentos de hadas, crueles por definición, los laberintos mentales en los que perderse, unos ángeles privados de alas y de espíritu, mariposas leves y arañas pacientes, espejos en los que ahogarse.

Ahora abro la caja de estos cuentos para que escapen y muerdan y arañen. Y, antes

² En la *Antología del microrrelato español (1906-2011)* de Cátedra, realizada por Irene Andres-Suárez, se recoge el microrrelato siete de “Agua”, el doce de “Las voces”, el ocho de “Arañas y mariposas” y el cuatro de “Los cuentos”.

³ Para un análisis en profundidad del cuento en Espido Freire, ver Rodríguez 2014a. Este trabajo se basa en parte en el artículo previamente publicado.

⁴ Para una primera aproximación al análisis de *Cuentos malvados*, ver Díez Cobo 2015.

de que tras ellos vuele también la esperanza, cierro la caja y las palabras.

Espido Freire define sus microcuentos como “ramalazos breves”. La RAE ofrece seis acepciones para “ramalazo”, siendo la última la que nos resulta más pertinente: “ramo de locura”. ¿Y qué es un ramo en este caso? Según la RAE, en su séptima y penúltima acepción, es una “enfermedad incipiente o poco determinada. *Ramo de perlesía, de locura*”. Ahora bien, ¿cómo distinguir la realidad de la locura en *Cuentos malvados*?

José Luis Martín Nogaes habla de dos estilos fundamentales de cuentos: realistas y fantásticos (41-43) pero, al igual que en *Cuentos malvados*, la línea que separa ambos muchas veces se roza o sobrepasa, pues muchos cuentos parten de la realidad para terminar en un final misterioso, casi fantástico, y muchos cuentos fantásticos se inspiran frecuentemente de lo cotidiano. Anderson Imbert aporta una clasificación más detallada que nos puede ayudar a situar mejor los microrrelatos espidianos. Él habla de cuentos realistas (basados en lo cotidiano, lo probable y verosímil), cuentos lúdicos (el narrador no llega a transgredir las leyes de la naturaleza ni de la lógica pero se aprecia la intención de hacerlo, pues se basa en hechos sorprendentes, improbables), cuentos misteriosos (donde se presenta la realidad pero desde una perspectiva mágica, ambigua, extraña) y cuentos fantásticos (sobrenaturales, hechos imposibles o absurdos), dentro de los cuales hallamos los parcialmente fantásticos (la realidad cotidiana se ve alterada por un elemento sobrenatural) (170-173).

La microficción de Espido Freire, siempre insinuante, raras veces explícita, se sitúa en un nivel de ambigüedad que no nos permite hablar de categorías absolutas (cuentos realistas o fantásticos) sino tamizados por el filtro de la mente humana y el inconsciente. La propia autora ha afirmado que ella no escribe relatos fantásticos sino narraciones con interpretaciones alternativas o con un fuerte influjo del inconsciente (2009) como en “Anja” o “Loco con cuchillo” (ver Rodríguez 2016) en *Juegos míos*, así como varios “ramalazos breves” en *Cuentos malvados*, según analizaremos.

Siguiendo la clasificación de Anderson Imbert, los microcuentos que estudiaremos son predominantemente lúdicos, misteriosos y parcialmente fantásticos debido a un final sorprendente e irreal, de ahí la importancia del desenlace sorpresivo, presente también en numerosos autores, como Cortázar o Carlos Fuentes. Estos microcuentos, por tanto, nos sumergen, al igual que muchos de sus cuentos, en una aparente realidad que termina envolviéndonos en una fantasía enfermiza, resquebrajando los límites entre realidad y fantasía.

En el plano temático, la fantasía enfermiza de *Cuentos malvados* plantea una idea omnipresente en la obra de Espido Freire: el mal. Ahora bien, ¿qué es el mal en Espido Freire? La autora lo concibe como una substancia universal con entidad propia, construido a través de la alteridad y la violencia simbólica (Bourdieu 1999) que puede conducir a la rebelión de los personajes femeninos –eternos protagonistas de su obra–, participando también ellos del mal, en ocasiones más allá de lo simbólico. Pero el mal es un concepto profundamente amplio y polisémico dentro de un sujeto marcado por la angustia, la “enfermedad mortal” kierkegaardiana. La violencia puede ser una de sus consecuencias inmediatas. Sin embargo, solemos valorar a menudo tanto el mal como la violencia desde su apariencia externa y desde la alteridad. El mal son los *otros*, la violencia es ostensible. Por el contrario, *Cuentos malvados* remite al mal oculto en todos y todas, donde subyace sutilmente una violencia ejercida a menudo mediante vías opresivas simbólicas, invisibles incluso para los propios personajes, especialmente los femeninos. La violencia (simbólica o no) en Espido Freire se establece a través de la sugerencia del mal y la universal “intención” (*Gesinnung*) kantiana del sujeto

angustiado de obrar mal (Kant 10), aunque no se ejecute el pensamiento malvado (ver Rodríguez 2019, 87-152). En palabras de la autora,

A mí no me interesa analizar las acciones. Me interesa ver dónde está el origen de esas acciones y, en muchas de las que me rodean a mí o a otra gente, adivino un propósito oscuro, que luego no se cumple –discusiones que no se llevan a cabo, malos pensamientos que se sofocan– pero la lucha entre ese bien y ese mal, muchas veces tiene un elemento de contención frágil que es lo social. (2004b)

Kant también destaca que “cuando indagamos el origen del mal, inicialmente todavía no tenemos en cuenta la propensión a él (como *peccatum in potentia*), sino que sólo consideramos el mal efectivo de acciones dadas” (13). Así pues, en *Cuentos malvados*, como ya hiciera en el “Bestiario” de *Juegos míos*⁵, Espido Freire desarrolla su particular concepto del mal a partir de siete “monstruos”. Los denominamos así pues representan encarnaciones del mal, fobias y pesadillas conscientes e inconscientes, en su mayoría metafísicas. Estos monstruos a su vez estructuran el libro: “El agua”, “Ángeles”, “Las voces”, “Arañas y mariposas”, “El espejo”, “Los cuentos” y “Dentro del laberinto”. Cada sección contiene trece microrrelatos numerados, sin título, salvo “Las voces” y “Arañas y mariposas”, que incluyen diecisiete cada una.

Los números en Espido Freire obedecen a un símbolo: son siete las notas de la teoría musical del “diabolus in musica” por donde se cuele el diablo a través de la disonancia de la séptima nota, protagonista de *Diabolus in musica* (ver Rodríguez 2018, 337-343). Siete son también los relatos que componen *El tiempo huye*, consagrado a la muerte y el fracaso. El trece está asociado tradicionalmente al infausto de mal agüero. Asimismo, la autora deseaba publicar *El trabajo os hará libres* incluyendo trece cuentos pero finalmente, por razones editoriales, se añadió un cuento más.

Cual caja de Pandora, Espido Freire destapa la urna de microrrelatos malvados “para que escapen y muerdan y arañen” al lector, cuidándose bien de privarnos, como los dioses, de la esperanza. Así, comenzaremos a analizar a continuación cada sección, centrándonos en una selección de cuentos que ejemplifiquen el sentido general del libro.

2.1 El agua

El agua ha sido un símbolo recurrente de vida y muerte. “Nuestras vidas son los ríos/ que van a dar en la mar,/ que es el morir” dijo Jorge Manrique. Para Beatriz Villarino Martínez, en Espido Freire “la unión que se da en el mundo entre el bien y el mal impone la destrucción de este, para que entre otra realidad aparezca la tranquilidad y la felicidad deseadas; por eso utiliza símbolos como el agua y la sangre en los que a través del castigo y la destrucción surja una purificación y regeneración”. Propone así una solución al eterno dilema del bien y el mal a través de la muerte como final deseado que nos permite descansar. La muerte acuática y la sangre serían, en este sentido, los rituales de “purificación y regeneración”. Sin embargo, necesitamos puntualizar al máximo esta aseveración. En Espido Freire, y concretamente en *Cuentos malvados*, ¿es realmente la muerte el fin de la existencia?, ¿alcanzan la paz aquellos personajes que optan por la desaparición?, ¿es el agua un elemento purificador y revitalizador? En primer lugar, habría que analizar antes cómo se produce la muerte en la narrativa

⁵ El bestiario incluye diez cuentos que responden a diferentes tipos de “monstruo”: “El monstruo de fuego”, “El monstruo de tierra”, “El monstruo de aire”, “El monstruo de agua”, “El monstruo de barro”, “El monstruo de sombra”, “El monstruo de metal”, “El monstruo de madera”, “El monstruo de cristal” y “El monstruo”.

espidiana.

En Espido Freire la muerte puede ser causa del azar, de un destino trágico, pero en la mayoría de los casos se produce bajo premeditación, que puede provenir del sujeto en sí, en cuyo caso estamos ante un suicidio, pero también de la perversa maquinación del asesino despiadado o la aparente víctima que se rebela contra su opresor (ver Rodríguez 2019, 113-120). La muerte parece ser el final absoluto en algunos microcuentos de esta sección:

Entonces se deshizo de las ligaduras de los loqueros, se deslizó y cruzó los muros simplemente por el poder de la voluntad, que era más fuerte, más sombría que cualquier edificio que estorbara su camino hacia el estanque, al agua, al final. (11)

En el primer microcuento del libro confluyen locura, agua y muerte. “La Locura expresa ahora en voz alta lo que infinidad de personas habrían querido decir” (68) dice Rotterdam. Así, el “loco cuerdo” comprende el sinsentido de la vida y acude al agua para cumplir su último –probablemente el único– acto de voluntad, poniendo fin a la vida. Tal y como señala Ramón Andrés, “se trata de una contradictoria conciliación con el mundo [...]. Tener la última palabra, sentir el protagonismo sobre el acto final, poder extinguirse a voluntad, potencia un sentimiento de control y libertad personales” (34). La muerte hace felices a quien observa, al propio elemento acuático y a la ahogada, en el tercer microcuento:

Compadecía al hilillo de gotas que se perdía en el olvidado barranco, agotado por las hierbas largas que se cimbraban en la orilla. Dejó el río caudaloso y marchó al regato, y el agua siguió a la ahogada, y el regato creció, y todos eran felices. (13)

Intuimos tras la ahogada a la Ofelia shakesperiana. Ha perdido todo referente tras el abandono de Hamlet, quien mata a su padre y a su hermano. Camina junto al río tomando flores. Se sube a un sauce, pero la rama se rompe, y ella cae en el río, donde yacerá eternamente en el imaginario de multitud de artistas y escritores. Y precisamente es la imagen de Ofelia ahogada, en su ambigua muerte acuática, la que recorre varios relatos de Espido Freire. La encontramos en “El monstruo de agua” (*Juegos míos*), donde Isolda se sumerge una vez roto su amor imposible: “Y entonces la vimos flotando sobre el agua, con las manos extendidas y el pelo junto a los hombros, blanca y aterradora como un espejo sin imagen, siguiendo el anhelo del agua y de las flores de azafrán que la echarían de menos” (2004b, 211). Este mismo pasaje lo reutiliza en *Nos espera la noche* (244) para referirse a una legendaria ahogada que vaga por los ríos, tras cuya visión mueres. A la imagen de la frágil Ofelia se une aquí la de Isolda y su *liebestod* tras la muerte de Tristán. No en vano, el agua es “l'élément mélancolique par excellence” (Bachelard 123), símbolo del “destin essentiel qui métamorphose sans cesse la substance de l'être [...]. L'eau est vraiment l'élément transitoire” (Bachelard 7). Los ríos de vida y muerte nos recuerdan la “corriente siempre en movimiento en la que no existe punto alguno de referencia” (Marco Aurelio 80).

Dentro de esta incesante corriente, los suicidas espidianos sufren eternamente, y los asesinados vuelven y reclaman venganza. La soledad y el silencio eternos no traen la paz:

Se llenó los bolsillos de piedras para ahogarse y no regresar jamás, y caminó dentro del mar. Imaginaba que estaría lleno de ahogados, y voces, y sirenas de cabellos enloquecidos, y jóvenes suicidas con poemas en las manos. Pero sólo encontró oscuridad, soledad eterna y silencio. (22)

El microrrelato doce rompe con el ideal romántico de la muerte en torno a voces y sombras transfiguradas de desaparecidos, que sin embargo encontraremos en otros de sus relatos como “Voces y espejos”. El mar es un punto que se pierde en el horizonte e invita al descanso. La espuma de las olas se convierte así en un murmullo tentador:

Estaba en el muelle y sus labios brillaban mojados, la marea alta con la luna llena, la espuma cada vez más cerca y vio el cadáver en el agua que le miraba, y el cadáver notaba el agua salpicándole los labios, que quizás brillaban como los del hombre que le miraba desde el muelle, mojados, la marea alta con la luna llena, la espuma cada vez más cerca...
(19)

De este microcuento se puede extraer no solo el valor del agua como invitación a suicidio, sino la forma de espejo que se manifiesta por la repetición de las frases iniciales en el final y la imagen del cadáver en el agua que no es otra que la de la propia persona reflejada, aguardando que la pleamar le alcance y le sumerja definitivamente bajo el agua. También Robin en *Nos espera la noche* piensa incesantemente en el mar como evasión tras la muerte de Lautaro, su amor prohibido. Asimismo, la protagonista de *Diabulus in musica* se corta la venas sumergida en la bañera. El agua es por tanto un elemento esencial dentro del ritual particular de los suicidas en Espido Freire. Los personajes pretenden “purificarse” y “regenerarse” en ella, a través de la muerte. Pero no es así en la mayoría de los casos. La vida, como el dolor, continúan. Como en *Diabulus in musica*, estar “definitivamente muertos” nos hace también “definitivamente vivos” (Freire 2001b, 196).

2.2 Ángeles

Porque lo bello no es nada más que el comienzo de lo terrible, justo lo que nosotros todavía podemos soportar, y lo admiramos tanto porque él, indiferente, desdeña destruirnos. Todo ángel es terrible.

Rainer M. Rilke

Se considera a los ángeles seres de luz y bondad, mensajeros de la Divinidad. Pero, ¿qué sucedería si uno de esos seres celestiales se precipitara a la tierra?

Cayó del cielo con un ala de plumas blancas rota. Los niños le ayudaron a levantarse, lo rodearon sin dejar de observarle con admiración y luego lo apedrearon hasta que murió.
(27)

La bondad, casi inexistente en la obra de Espido Freire, se paga con sangre. El ángel, como Lautaro en *Nos espera la noche*, como Aliosha en *Los hermanos Karamazov*, “era uno de esos espíritus sinceros que no creen en la perversidad de los demás” (Dostoiévski 11). Pero, como Constanza en *La flor del norte*, “dicen que los que son así permanecen pocos años en este mundo” (Freire 2011, 102). Ni siquiera Odín –cuyo *Ragnarök* aparece como hipotexto en *Diabulus in musica*– escapa de la muerte, asesinado por un simple lobo que por alguna razón del caprichoso destino Tyr no mata.

La tragedia es inevitable para los pocos ángeles espidianos, pero su muerte no redime a nadie. No hay consuelo ni esperanza. En un mundo perverso la bondad del ángel muestra el reflejo nítido de nuestra repugnante maldad. Por eso en *Soria Moria*

Isabella y Dolores conducen a la muerte a su “amiga” Lucía, cuya “silenciosa admiración por las dos, despertaba en ellas una maldad profunda” (2007, 58). Y es que el ser humano no es bueno o malo, sino, retomando a Kant, bueno y malo. Nadie escapa al innato mal radical (Kant 6)⁶. Y, por supuesto, los niños –como los del citado microcuento que abre esta sección– tampoco: “Ah, los niños. Inocentes, dulces, maravillosos, atávicos niños. De eso nada. El niño es, en esencia, un pequeño dictador al que hay que educar” (Freire 2013, 174). El niño es un “perverso polimorfo”, pues está “descaminado a practicar todas las transgresiones posibles. Esto demuestra que en su disposición trae consigo la aptitud para ello; tales transgresiones tropiezan con escasas resistencias porque, según sea la edad del niño, no se han erigido todavía o están en formación los diques anímicos contra los excesos” (Freud 173). Esa “disposición” a las “transgresiones” nos recuerda la *Gesinnung* kantiana, la intención de hacer mal previa al acto empírico, se ejecute o no (Kant 9). Por lo tanto, si el niño actúa mal no es tanto porque imite a los adultos sino, según Patrick Vignoles, porque “toutes les perversions possibles sont dans la structure du désir humain” (169).

El microcuento once nos muestra también el rechazo de la sociedad a la bondad o, cuanto menos, la desconfianza y el egoísmo:

Traía el cielo en sus ojos. Sus manos, los labios, el pliegue facial del cuello eran permisibles, pero no sus ojos sobrenaturales y llenos de nubes. No le vieron. Alguna mujer echó un vistazo codicioso a sus hermosas alas, pero nadie lo acogió, y es anoche durmió con frío y hambre en una calle adoquinada. (37)

No obstante, con frecuencia las apariencias engañan:

Apareció súbitamente, caído de la nada, en medio del camino. Los habitantes de la zona se lo llevaron a casa, creyendo, al ver sus alas, que era un mensajero del cielo. A partir de entonces, una doncella fue encontrada muerta con dos cicatrices en su cuello.

La obra de Espido Freire está repleta de seres hermosos, aparentemente angelicales, pero en realidad son vampiros, cuyas marcas no suelen ser físicas sino emocionales: “el vampiro o la vampiresa pueden adoptar cualquier aspecto: cualquier edad, cualquier clase social. Se alimentan de la energía ajena, de los favores y privilegios que pueden obtener a través de la manipulación, y del atractivo que ejercen: ése es su trabajo, la supervivencia a costa de otros” (Freire 2013, 21). Irlanda en la novela homónima, Loredana Esse en *Donde siempre es octubre*, Mikel/Balder en *Diabulus in musica*, Isabella en *Soria Moria*, la reina Violante en *La flor del norte* o Sergio en *De la melancolía* son claros ejemplos de hermosos “ángeles” capaces de las mayores perfidias. Pero los vampiros, los demonios, tienen su propio “castigo”:

Esto es el infierno, la libertad absoluta y sin castigos, y por eso asusta a las pobres almas sensatas y bien pensantes, y por eso morimos de aburrimiento con nuestros uniformes rojos y con colas por los cuales renunciamos a nuestras alas, nuestras alas, nuestras alas... (38)

Ser puramente malo podría ser terrible. Podría. Elegir abiertamente el mal podría ser aburrido. Los límites nos estimulan. La libertad absoluta, sin consecuencias, podría terminar cansando. Y es que “el tedio es una cuestión de finitud y de nada. Es una muerte en vida, una no-vida” (Svendsen 49), pues “conlleva la pérdida de sentido” (21).

⁶ El “mal radical” se refiere a las raíces profundas del mal en el ser humano.

En definitiva, una imagen vacía frente a nosotros, el reflejo angustioso frente al espejo por el se cuelan las voces del mal.

2.3 Voces

Las voces en Espido Freire son seres siniestros, caprichosos, sedientos de muerte. Se acercan a sus víctimas y, cual sirenas, les susurran a veces con crueldad, otras con dulzura, el placer de la muerte:

Las voces le contaron cómo día tras día, hora tras hora, el tiempo roería sus huesos, girando en su cabeza, y que un día encontraría sus huesos desnudos y su cabeza vacía jugando con el tiempo, y finalmente le alentaron a liberarse de toda aquella asquerosa carne. (57)

La angustia ante el inexorable paso del tiempo arrastra a muchos personajes espidianos al suicidio, tal y como le sucede a la protagonista de *Diabulus in musica*, y a Robin y Duarte en *Nos espera la noche*. Pero ya hemos visto que la muerte no nos libera en la narrativa espidiana del tiempo, sino que nos fija eternamente a él, pero con dolor. Así, las voces actúan como parcas caprichosas cortando los hilos de vida hasta que, aburridas, deciden comenzar una nueva partida:

Jugaron al ajedrez largos años, mientras poco a poco los peones caían. Mataron a la reina y el juego terminó. El nuevo dueño del mundo abandonó el tablero y se asomó a la ventana para ver sus nuevos dominios. Una a una levantó las figuritas y sugirió continuar el juego. (45)

La imagen de la vida como un ajedrez movido por manos perversas es recurrente en la narrativa espidiana. Así, la protagonista de “El monstruo de barro” (*Juegos míos*) es una criminal de apariencia normal que recrea un tablero de ajedrez de treinta y dos piezas conformadas por sus propios invitados, a los que asesina y convierte en figuritas. En sentido metafórico, también Cecily en *Soria Moria* trata a sus hijas como piezas de ajedrez con las que jugar en silencio al juego del poder mediante estrategias políticas matrimoniales. Lamenta su suerte en este particular tablero la princesa Cristina, hija de reyes, infanta de Castilla, protagonista de *La flor del norte*. Termina prácticamente sola y sin sentido en una corte extranjera: “yo muerdo sin haber servido de nada. Qué mala apuesta. Yo que creía dominar el ajedrez. Qué mal jugado. Qué hiedra inútil se desarraiga de la pared” (36). Como el bisabuelo Sverre, como la abuela Inga, hubiera debido aprender “a no esperar demasiado de quienes en un inicio parecían nuestros amigos y aliados” (317). En definitiva, “que la vida [es] una lucha contra todo y contra todos, un pulso desesperado contra la muerte en el que se perdía siempre, aunque convenía mantenerse en la batalla el mayor tiempo posible” (311).

Asimismo, el juego del ajedrez remite, como en el anterior cuento, al tiempo cíclico. La corriente siempre en movimiento funde vida y muerte. Al devolvernos siempre al mismo punto de la trama, el movimiento temporal parece anulado. No se trata, por tanto, de que el tiempo esté detenido, sino todo lo contrario: el constante movimiento, paradójicamente, anula la percepción del tiempo. Como sostiene Kierkegaard: “porque cada momento es enteramente lo mismo que la suma de los momentos, un proceso, un pasar, ningún momento es realmente presente, y, por ende, no hay tiempo presente, ni pasado ni futuro” (85). Por lo tanto, “el tiempo es, pues, la sucesión infinita; la vida, que es en el tiempo y pertenece sólo al tiempo, no tiene ningún presente” (86). Este pensamiento está plenamente relacionado con el tiempo

cíclico que aparece en las citas iniciales del estoico Marco Aurelio en *Soria Moria*⁷ y *La flor del norte*⁸, y se aprecia estructuralmente en una peculiar forma *da capo* en *Irlanda*, *Melocotones helados*, *Diabulus in musica* o *Soria Moria* (ver Rodríguez 2019, 50-57). El espacio y el tiempo de las palabras, en torno a la muerte, se repite. Pero como dijimos, la muerte no aporta regeneración alguna. Esta idea soterrada en *Cuentos malvados* se explicita en *Diabulus in musica* a través del *Ragnarök*. Según la mitología nórdica “el Ragnarök, el último combate entre los dioses del orden y las fuerzas del Mal, establece la idea arcaica de un fin general [...]; sin embargo, la regeneración universal que le sigue, no sólo no es una versión del mundo anterior, sino que además, no deja de ser la expresión de una idea vertebrada sobre la evolución cíclica del universo, fundamentada bajo el mito del eterno retorno” (Sierra del Molino 141). En la novela, paradójicamente cuando todo acaba empieza todo, la “muerte infinita” del *Dies irae* en el paratexto de la novela, de modo que en Espido Freire el recurso al tiempo cíclico y el eterno retorno no implican regeneración sino la repetición *ad infinitum* del mal.

La vida, como la muerte, es por tanto un tablero de ajedrez hostil, movido por voces –a veces muy reales– que nos empujan a la muerte y, una vez logrado su objetivo, indiferentes, desaparecen:

La segunda vez que trató de cortarse la garganta las voces le rodearon expectantes, ansiosas por la sangre cálida que les ofrecería; pero esta vez él solo había obrado por nostalgia, y la sangre carecía de sabor, y le abandonaron agonizante. Ella, la que le había tentado, también se fue. (47)

Sus veleidades pueden cambiar incluso el curso de la historia:

Declaró que las voces le habían ordenado que sacrificase a su hija, prometiendo que en el último instante la sustituirían por un ciervo, pero su mujer no le creyó. La niña yacía muerta sobre el altar, el viento soplabla favorable, el padre agitaba las manos ensangrentadas, y las voces, ahítas del banquete, continuaron jugando al ajedrez. (53)

Clitemnestra maquina lentamente ahora su venganza contra Agamenón, quien antepone la vida de su hija Ifigenia a un estúpido viaje. Pero Electra a su vez tejerá en la sombra el castigo a la madre asesina, que su hermano Orestes ejecutará. Agamenón, Clitemnestra, su amante Egisto, Electra y más adelante Orestes, se adentran en el círculo de voces malignas tras una muerte trágica. Y es que las voces tienen su propia historia, marcada con frecuencia por el dolor, que después ellas mismas perpetúan:

Las voces le habían torturado aullando en su cabeza desde que era una niña. Ingresó en el sanatorio, pero las voces no se fueron. Decidió atravesarse los oídos con un punzón. Las voces la acogieron con algarabía, zumbando a su alrededor, y ella lloraba. Era una de ellas y no las oía. (49)

⁷ “En esta corriente siempre en movimiento y dentro de la cual no hay punto alguno de referencia, ¿qué les sucede a las cosas fugaces a las cuales en tan alto aprecio tiene el hombre? Quien eso haga obra como si decidiera enamorarse de un gorrión que pasa volando sobre él para perderse de vista en un segundo” (Marco Aurelio 80).

⁸ “Aunque debieras vivir tres mil años y otras tantas veces diez mil, recuerda no obstante que nadie pierde otra vida que la que vive ni vive otra que la que pierde. En consecuencia, lo más largo y lo más corto confluyen en un mismo punto. El presente, en realidad, es igual para todos, lo que se pierde es también igual, y lo que los separa es, evidentemente, un simple instante. Luego ni el pasado ni el futuro se podría perder, porque lo que no se tiene, ¿cómo podrían arrebatárnoslo?” (Marco Aurelio 35-36).

Así se convierte uno en voz. Pero, como vemos, las voces sufren la soledad y la oscuridad eternas:

¿Y dónde está todo el mundo, qué fue de la gente de antaño, de la alegría de la vida, de los días maravillosos, por qué estoy solo aquí flotando, perdido y solo y en la oscuridad infinita? (56)

No hay consuelo ni esperanza. Las puertas del cielo permanecen cerradas, y solo nos espera la angustia, tiempo vacío y eterno.

2.4 Arañas y mariposas

Esta es la sección más heterogénea, pues bajo las “arañas y mariposas” se aglutinan múltiples ramalazos de maldad, protagonizados por seres muy diversos. No obstante, podemos trazar una simbología específica en torno, sobre todo, a las arañas, vinculadas a la mujer (ver Rodríguez 2019, 64-74). En Espido Freire encontramos algunas mujeres que podríamos considerar *a priori* fatales, seres arácnidos que arrastran a su pérfida tela de araña a los hombres en su propio beneficio. Así se aprecia en el personaje de Muriel (*Donde siempre es octubre*), Blanca (*Melocotones helados*) o Clara (*Diabulus in musica*), quien suele “extender sus redes de araña” (2011, 40). No obstante, todas terminan sufriendo por amor. No sucede así en el caso de la protagonista de “El monstruo de barro” (*Juegos míos*), una psicópata contumaz, o Loredana Esse (*Donde siempre es octubre*) y la joven Bárbara en “Sinfonía” (*Juegos míos*), encerradas en una enorme mansión en la que asesinan a los hombres incautos que osan acercarse.

Cuentos malvados acude a la misma tipología de mujer fatal sin remordimientos, según vemos en el microcuento número cuatro:

Presentaba marcas de uñas en la espalda, y confiaban en que ayudaran a encontrar al asesino. En otro lugar, tras desprenderse de su antigua piel, la mujer se estiró en su camisa nueva y acechó sin hacer ruido, moviendo lentamente sus garras de acero. (66)

Al igual que Irlanda, araña su víctima en el dorso, una señal de dominio. Tras el homicidio, como culebra sibilina, muda su piel y vuelve al acecho, sigilosa, en busca de nuevas víctimas. La seducción es también el *modus operandi* de la protagonista del cuento dieciséis:

Llegó un momento en que hubo que decidir cuál de los dos moriría para alimentar al otro. Ella se ofreció, y él aceptó. Ella le pidió un beso, y él cerró los ojos. Sin inmutarse, ella le clavó un puñal, maravillándose mientras lo comía de su inmensa estupidez. (78)

Apreciamos cómo finalmente, sea cual sea el monstruo –voces, ángeles...– matar es fácil con cierta argucia, y el asesino –asesina en su mayoría–, indiferente, se desprende sin compasión de su víctima. Un particular caso de despiadada viuda negra que mata por placer, pero también como reacción al probable acoso de los hombres, lo encontramos en el microcuento ocho:

Era muy hermosa, pero sólo le interesaban las flores. Harta de rechazar admiradores, se casó. Enviudó joven, y volvió a casarse. Cuando envejeció, casada por cuarta vez, descubrió que tenía arrugas y que ya no le molestaban los hombres. Entonces dejó de matarlos. El guano era, al fin y al cabo, mejor abono. (70)

En este microrrelato aparece uno de los espacios más recurrentes en la obra de Espido Freire: las plantas y, por extensión, el jardín (a veces un huerto o patio), un espacio intermedio entre lo doméstico y el exterior, apreciable en los capítulos-relatos “Feigenbaum” o “El pajarillo” de *Donde siempre es octubre*, que relata la historia de la pérfida Loredana Esse, y en *Nos espera la noche* a través del personaje de Sibila, consagrada al jardín y sus plantas, como Natalia en *Irlanda*, y Adriana en “El monstruo de madera” (*Juegos míos*), cuyos fantasmas se congregan al otro lado del jardín. Las protagonistas de *Soria Moria* viven entre las estancias domésticas de la casa y el jardín, y la infanta Cristina en *La flor del norte* tiene como único contacto con el mundo exterior su patio andaluz. Esta figura también aparece en relatos como “Sinfonía” y “El monstruo de barro” (*Juegos míos*). Los hombres sin embargo, aunque con frecuencia ausentes, se relacionan con el espacio exterior, de modo que podríamos ver en esta división espacial la represión social de la mujer, condenada a lo doméstico, lo invisible, lo oculto, frente al mundo social, exterior, masculino. Tal y como señala Bourdieu, “c'est la structure de l'espace, avec l'opposition entre le lieu d'assemblée ou le marché, réservés aux hommes, et la maison, réservée aux femmes, ou, à l'intérieur de celle-ci, entre la partie masculine, avec le foyer, et la partie féminine, avec l'étable, l'eau et les végétaux” (23). El espacio exterior se convierte, pues, en el centro social y económico, reservado a los hombres, frente al hogar y sus espacios semiexteriores, como el jardín, el patio o el huerto, donde permanecen las mujeres. De esta manera, en ocasiones Espido Freire subvierte el arquetipo de mujer fatal, en realidad un producto de la fantasía del hombre. Así lo vemos en el personaje de Adam Dianordia en *Nos espera la noche*: “sueño; habitación oscura y vacía. Una mujer con el rostro cubierto me obliga a tumbarme sobre la cama. Sus uñas son agudas, y esconde algo bajo una falda aparatosa. Ante mis demostraciones de excitación levanta su ropa y revela un agujijón similar al del escorpión. Antes de que pueda moverme clava su agujijón en mi vientre y el veneno me inmoviliza, mientras ella devora mi carne. Despierto” (2003, 230).

Las mariposas, seres hermosos y gráciles como los ángeles, pueden ser también engañosos signos del mal, encarnados en mujeres fatales:

A los trece años sedujo a un primo mayor. Era pelirroja, incitante, maligna. A los quince provocó un escándalo con su profesor. A lo veinte, un hombre casado se suicidó por ella. A los veintitrés le salieron las alas, dejó de escuchar voces y no volvió a enamorar a nadie. (77)

Esta nueva Eva de melena prohibida (desde tiempos de los egipcios el color rojo fue tabú, símbolo de sangre y muerte) seduce sin compasión. Como Lulú o Salomé, provoca suicidios hasta cambiar de “piel” y transformarse en mariposa. Y es que las mariposas pueden ser, como las voces, inductoras de muerte:

Las mariposas se acercan y yo escondo mi cabeza entre las manos, aterrada, con el aleteo insidioso y multicolor en mis oídos cansados, apretada contra el muro; y sé que no hay escapatoria, que las mariposas están ahí y no se irán, y tras eso ya no hay nada más. (64)

En Espido Freire encontramos también mujeres frágiles que terminan siendo perversas pero no por placer –al menos no sólo por ello– sino como única vía aparente de rebelarse contra la opresión. Frecuentemente se produce por celos como en “La carta de Guilles” en *El trabajo os hará libres*. Miranda es una mujer ciega casada con el

apuesto Guilles, amante a su vez de la joven Dora, que además está embarazada. Miranda miente a Dora y le dice que es habitual en él tener numerosas amantes. Dora se estremece, pues pensaba que la amaba, de modo que va al encuentro de Guilles dispuesto a matarlo, pero finalmente, por accidente, es él quien la mata... estamos ante una maquinación sutil, donde Miranda es, si bien no la asesina física, sí la moral. Esta misma idea la vemos aquí en el microcuento número nueve:

Cuando, tras haberle esperado durante años, él regresó con una esposa más joven que ella no perdió la calma. Se hizo su amiga, apadrinó a sus hijos, y le buscó un amante apuesto. En un raptó de celos, él asesinó al amante de su mujer, y fue a parar a la cárcel. E incluso allí continuó visitándole, con un brillo en sus ojos y una cestita de la merienda. (71)

Las apariencias son engañosas. Como la *Venus Verticordia* de Dante Gabriel Rossetti en la portada de *Donde siempre es octubre*, la misteriosa belleza marmórea y cristalina esconde flores marchitas, podridas, de las que saldrán gusanos. La nueva Eva pelirroja y de labios carnosos nos transporta a la contradicción necesaria de Eros y Tánatos. Debe ser cierto entonces que “au fond de la matière pousse une végétation obscure; dans la nuit de la matière fleurissent des fleurs noires” (Bachelard 3).

2.5 Espejos

El espejo es el “monstruo” espidiano por antonomasia. Por ello, merece que nos detengamos brevemente en esbozar su papel dentro de su obra y, después, en *Cuentos malvados*. En Espido Freire el espejo suele estar relacionado con un desdoblamiento de la identidad, como parte de una posible psicopatía o psicosis (Rodríguez 2019, 167-174). Así sucede en “Loco con cuchillo”, “Voces y espejos” o “Juegos míos”, todos en el libro homónimo. El espejo puede ser también una metáfora visual de la multiplicidad de voces que en ellos habitan y que, con frecuencia, trascienden lo abstracto y toman forma en el espacio, como veremos en la metaficción de “Voces y espejos”. En lo que concierne a su producción novelística, el espejo suele tener un valor simbólico como espacio de autorreflexión del sujeto y, en una línea muy rilkiana, de desmaterialización del ser, inaccesible para el sujeto al otro lado del espejo (ver Bollnow 385-414). Esto es visible sobre todo en *Diabulus in musica*, aunque de manera sutil aparece también en *Irlanda* y *Donde siempre es octubre*. En el caso de *Diabulus in musica*, el espejo representa además la metáfora opresiva del hombre, cuya imagen proyectaría como reafirmación de su supuesta superioridad ontológica respecto a la mujer. Tal y como señala Virginia Woolf,

Durante todos estos siglos, las mujeres han sido espejos dotados del mágico y delicioso poder de reflejar una silueta del hombre de tamaño doble del natural. [...] los espejos son imprescindibles para toda acción violenta o heroica. Por eso, tanto Napoleón como Mussolini insisten tan marcadamente en la inferioridad de las mujeres, ya que si ellas no fueran inferiores, ellos cesarían de agrandarse. (51)

La protagonista de *Diabulus in musica* confiesa: “yo le amaba porque era hermoso, por su egoísmo infantil, porque se creía invencible y por tanto, nada podía sucederle” (54). Sin embargo, “no supe por qué me amaba él” (55). Entonces se plantea la posibilidad, como Woolf, de la metáfora del espejo: “Puede que necesitara otro espejo, como yo todas las tardes, y que en mí se reflejara como yo le veía, como él

quiso ser: joven y fuerte, con la ingenuidad del elegido. Tomó mis emociones y las transformó en otro personaje en el que convertirse” (54).

En el caso de *Cuentos malvados* el espejo es casi siempre una imagen del doble, ilusorio e invisible:

Entonces me siguió, subió mi escalera, entró en mi cuarto para ver si yo estaba. Y yo le esperaba en el reflejo del espejo, radiante y clara como el recuerdo de días mejores. Tendió su mano para tocarme; pero yo nunca había estado allí. (83)

Los límites de lo fantástico se rozan en este primer microrrelato. La imagen tras el espejo toma la palabra y nos cuenta su propia inexistencia. Sin embargo, el ser al otro lado vigila y persigue la imagen, y la intenta tocar. Podría estar, como Narciso, enamorado de ella:

Te llevaré a mi casa, y tendremos niños, y seremos felices para siempre si tan solo sales del lago, amor mío, si dejas de mirarme y sales de ahí, tú, tan parecido a mí, el ser más hermoso del mundo, al que solo veo cuando me asomo al lago. (85)

En este tercer microrrelato Espido Freire da voz a Narciso, cuya historia explica en *Los malos del cuento*: existía una profecía en torno a Narciso según la cual “sería feliz mientras no se conociera a sí mismo” (2013, 183). Tras haber desdeñado y herido a admiradores, tomó de su propia medicina al “conocerse a sí mismo”, enamorándose de la imagen proyectada en el espejo acuático. Pero el peligro de querer unirse a la imagen del otro lado del espejo es la muerte:

Me habla cada mañana, y cada noche, y ya no puedo resistirlo. Hoy cruzaré al otro lado con ella, con mi gemela, y me asomaré a sus cristales, a todos los cristales del mundo, e iniciaré la larga ronda llamándoles, ven, ven, ven... (90)

El espejo del microrrelato octavo es el instrumento físico que duplica el *yo* como en el relato anterior. El *yo* frente a su *alter ego* con vida propia, relacionado aquí además –al igual que en “Voces y espejos”– con el elemento fantástico de las voces. “Una flor amarilla” en *Final del juego* (1956) de Cortázar aborda también el encuentro del protagonista consigo mismo pero mucho más joven, en una superposición de planos imposibles. En “Todos los fuegos el fuego” en el libro de mismo nombre, Cortázar va más allá y se plantea un concepto absolutamente borgiano: todos los hombres en un mismo hombre, es decir, la vida como repetición infinita en el tiempo. Es lo que se trasluce en “Los teólogos” (*El Aleph*) o “El jardín de senderos que se bifurcan” (*Ficciones*) de Borges. El uso del espejo en Borges, como en Espido Freire, obedece a la expresión de la pluralidad del *yo* (“Los espejos velados” y “Los espejos” en *El hacedor*, 1960) que remite a la concepción de la vida, del universo, entendido, según veremos también en Espido Freire, como un laberinto inescrutable y un tiempo eterno.

No obstante, “nada propicia tanto el individualismo como la percepción de duplicidad y esta continua vigilancia que acaba violentándonos” (Andrés 35). La figura del doble perverso al que el supuesto *yo* termina asesinando y, con él, a él mismo, es recurrente en la literatura. Y es que “no es el individuo quien decide desaparecer, es el superyo quien le condena” (Starobinski 13). El doble sería en realidad una instancia psíquica, el super-*yo*. Se trata de “una metáfora de sí mismo, dos actores que se

observan, increpan y corrigen” (Andrés 36). De hecho, “esta identidad dual implica un cerrado diálogo con nosotros mismos” (36), materializado ficcionalmente en *Cuentos malvados* a través de un peligroso y fantasioso diálogo que en realidad es un monólogo.

En un particular laberinto cruel, el monstruo del espejo, pese a inducirnos al mal, no puede ser destruido. En caso contrario, moriremos:

Yo me movía, yo quería irme y me movía, pero la imagen del espejo estaba petrificada y grisácea, y comprendí que había muerto, y que a mí, la imagen viva, se me agotaba el tiempo. (92)

Esta misma imagen del décimo microcuento la encontramos en “Voces y espejos”, en donde Marela, autora del relato “El monstruo del espejo”, asiste a un vals de voces tras el espejo que le anuncian su muerte: “*Es tu turno. Morirás primero en el espejo, tal y como nuestro trato especificaba. Primero será una sombra oscura, luego una huella de plata. Así sabrás cómo regular tu tiempo (87)*”, pero finalmente será su editor, en un particular malabarismo metaficcional, quien muera mientras lee el relato que Marela, con tanto cariño y cuidado, ha escrito para él.

Y es que las historias pueden ser peligrosas. Los cuentos son puertas invisibles al mal.

2.6 Los cuentos

Espido Freire ha explicado en numerosas ocasiones la influencia de los cuentos de hadas en su obra. Les ha dedicado dos ensayos: *Primer amor*, donde se analizan las relaciones amorosas partiendo de los cuentos tradicionales, y *Los malos del cuento*, sobre la maldad de las personas de acuerdo a los modelos del cuento de hadas.

En *Cuentos malvados* Espido Freire retoma los cuentos tradicionales, pero en clave malvada (ver Rodríguez 2015). La Sirenita encuentra al fin su venganza:

Medio ahogado, vio cómo una sirena nadaba hacia él, y tendió sus manos hacia ella. La sirena no se acercó más. Con su hermoso rostro sereno contempló cómo el príncipe se hundía lentamente. Cuando dejó de respirar, ella se aburría, y abandonó el lugar, envuelta en un remolino de agua. (99)

En el primer microcuento la Sirenita se convierte, de repente, en una mujer malvada, cruel, de ojos líquidos, como Bárbara en “Sinfonía” (*Juegos míos*). La víctima deviene verdugo en nuestro imaginario literario. En otros muchos casos, cuando el final del cuento maravilloso es feliz, la autora decide caprichosamente condenar a sus princesas a una vida desgraciada:

El día había sido caluroso, y ella tenía los pies hinchados. Llorosa e impotente, vio cómo el príncipe dejaba la casa y se desposaba con una criada llena de mugre. Demasiado tarde recordó el otro zapatito que aún guardaba, y del cual no volvió a hablar jamás. (103)

En el quinto microcuento se hace una clara referencia a “La Cenicienta”, aunque aquí su final es bien distinto. Se refleja la importancia en Espido Freire de las opciones alternativas a una realidad, pero que no llegan a suceder. ¿Y si las cosas hubieran sido de otro modo?, ¿y si se produjera una usurpación de la identidad?, ¿y si los cuentos, la vida, no fueran como en realidad nos han contado? También hallamos un final

alternativo en el segundo microrrelato:

Durante trece años durmió en la misma cama, y despertó dolorida y molesta cada mañana, pero la reina parecía tan estricta que no se atrevió a quejarse. Cuando murió, la vieja reina escamoteó el guisante, y promulgó ostentosamente que aquella mujer no era una princesa. (100)

Se trata del cuento “La princesa y el guisante”. Una joven princesa pide auxilio tras un naufragio en la corte de un apuesto príncipe casadero. Su madre, la Reina, busca candidatas, y las somete a pruebas. A nuestra princesa le hace dormir sobre decenas de colchones bajo los cuales coloca un guisante. Si es una auténtica princesa, deberá descubrirlo. La reina le pregunta al día siguiente si durmió bien, y ella asegura que sintió tenazas en su espalda. La reina supo entonces que ella, y solo ella, sería la candidata. Pero ¿y si la reina no le preguntara?, ¿y si la princesa fuera tan educada que mintiera y dijera que descansaba? Trece años de sufrimiento para nada.

Ya estudiamos la importancia del mal que se adivina en lo cotidiano pero no llega a manifestarse debido a la “contención frágil de lo social”. Sus cuentos se encargan, pues, de manifestarla. Pese a la apariencia irreal de muchos de sus cuentos y de su propia obra, en verdad son un espejo, ya lo hemos dicho, del profundo mal que anida en el ser humano.

En “La princesa y el guisante” la reina cumple la función de malvada, de suegra cruel que intenta destrozarse la vida de la princesa, como en “La Bella Durmiente”. La protagonista de *Diabulus in musica* ve así a una antigua amante de Chris: “La imaginaba como madrastra de cuento que tramaba el mal para la joven princesa, medio celosa, medio enamorada del pretendiente. Sus engaños, el hechizo que había hecho caer sobre mi amado, lo habían desviado de mí, pero al fin, como siempre, el bien prevalecía” (149). Ese mismo papel lo puede adoptar la madrastra en “La Cenicienta” ya que los personajes son, como indica Propp, intercambiables (32). Los malos no siempre están en la calle:

En muchos de los cuentos de hadas más queridos por las niñas, la heroína no ha de enfrentarse a un lobo o a un monstruo. El enemigo se encuentra dentro de su propia familia, y es otra mujer, una adversaria formidable que la odia o la envidia, y que hará todo lo posible por acabar con la felicidad de la jovencita. (Freire 2013, 73)

Los cuentos son una especie de vacuna que introduce pequeñas dosis de veneno, las cuales permiten a nuestro organismo crear defensas que le ayuden a combatir al auténtico enemigo llegado el momento. Pero nuestro mayor enemigo no está fuera, sino dentro de nuestro particular laberinto.

2.7 Dentro del laberinto

Según Anderson Imbert, para Borges “el mundo es un caos y, dentro del caos, el hombre está perdido en un laberinto. Solo que el hombre, a su vez, es capaz de construir laberintos propios. Laberintos mentales, con hipótesis que procuran explicar el misterio del otro laberinto, ese dentro del cual andamos perdidos” (cit. en Andres-Suárez 77). La vida carece de sentido trascendente. Se muere, se olvida todos los días. La angustia ante la contingencia nos impulsa a construir laberintos especulares del sinsentido universal,

en un intento ilusorio de aproximarnos a la eternidad. Pero esos monstruos son peligrosos: “Con el fin de calmar sus incertidumbres, el individuo intenta ordenar el caos del mundo, pero, para su desgracia, termina construyendo otro que no es sino una réplica del anterior” (Andrés-Suárez 78). He aquí el séptimo monstruo, un monstruo de aire, metafísico, poderosísimo, pues carece de tiempo y espacio, y se alimenta de nosotros. Recuerda a la teoría musical del *diabolus in musica*, según la cual es la séptima nota, la que ocupa el lugar divino, por donde el *diabolus* (acaso el *daemon meridianus*) se desliza y rompe un orden ficticio (como el sistema de temperamento igual) que nunca existió (ver Rodríguez 2019, 218-223).

Espido Freire nos invita a reflexionar sobre nuestro monstruo en el laberinto creado por nosotros en la última sección de *Cuentos malvados*. Se centra en la subversión del mítico laberinto del minotauro, en esta ocasión convertido en víctima de su progenitor. Parsifae, esposa de Minos, rey de Creta, engendra, fruto del capricho de los dioses, un hijo con un hermoso toro blanco enviado por Poseidón. Comienza entonces el calvario de la criatura, víctima probable de la venganza del padrastro ultrajado:

Llamó al niño. Le acarició la cara, le tomó la mano y el niño se quedó dormido en su regazo. Entonces, antes de que despertara, su padre lo entregó a la guardia, y ellos lo encerraron en el laberinto que habían construido para él, el príncipe. Y cuando despertó, estaba solo. (127)

La soledad culmina con su absurdo asesinato:

Hay tantas cosas que ya no diré, dijo el monstruo, que ya jamás diré. Y desplomándose sobre su espalda dejó un trazo de burbujas sanguinolentas que caían de su boca entreabierta hasta el suelo, siguiendo el trazo del laberinto. (116)

Espido Freire humaniza así al supuesto monstruo, capaz de articular un lenguaje en torno a los sentimientos. Como la criatura creada por Víctor Frankenstein, lamenta su suerte ante el abandono del padre, quien lo juzga por su aspecto monstruoso cuando, en realidad, el monstruo es él mismo. No obstante, acaso el monstruo sea muy humano:

Pero el monstruo no era tal monstruo, sino un joven rubio y hermoso que no la mató, como a las otras seis doncellas; y vivieron siete años felices jugando al amor entre las esquinas del laberinto, hasta que llegó el hombre con la madeja de lana. (125)

Siete doncellas –y siete efebos– debían ser sacrificados para aplacar la ira del supuesto monstruo. Pero viven felices, disfrutando de sus cuerpos. Teseo, el liberador, se revela como cruel asesino en la versión de *Cuentos malvados*:

Sostén mi mano. ¿No ves el abismo? Caeré al abismo sin tu mano. Y el monstruo me tendió la mano, me sostuvo, e incluso me dejó recuperar el aliento. ¿Crees que hice bien? ¿Crees que era realmente mi deber matarlo? (122)

Teseo toma la palabra para plantearse a sí mismo como vulgar homicida de un ser bondadoso, capaz de ayudarlo frente al abismo. Espido Freire cuestiona estos mismos arquetipos de monstruo-héroe en *Diabolus in musica* a partir del cuadro *San Jorge y el*

dragón de Paolo Uccello, en donde el dragón se convierte en la víctima sádica de un héroe que no es tal cosa sino más bien un “santo” agresor, y la princesa de cuento de hadas, lejos de ser frágil, parece una gélida (y maléfica) dominadora. Así, Uccello, como Espido Freire, dan un giro imprevisto a los clichés morales. Pero, ¿y si el monstruo no existiera?, ¿y si fuera una simple invención?

Al llegar al centro del laberinto y encontrarlo vacío, se sentó a meditar. Desesperado por su fracaso, resolvió darse muerte. Cuando la sangre llegó a la entrada, el pueblo gimió afligido y aterrado ante una víctima más que no lograba acabar con el monstruo del laberinto. (117)

Como Borges, en un intento de ordenar el laberinto caótico en el que vivimos, construimos otros laberintos que expliquen la sangre bajo nuestros pies. Los dioses han muerto, y nosotros, humanos mortales, los hemos sustituido. Tal y como señala Camus, “à partir du moment où l'homme ne croit plus en Dieu, ni dans la vie immortelle, il devient «responsable de tout ce qui vit, de tout ce qui, né de la douleur, est voué à souffrir de la vie”. C'est à lui, et à lui seul qu'il revient de trouver l'ordre et la loi” (1951, 93). Mas el laberinto es inexpugnable. El monstruo permanecerá por siempre encerrado, sin posibilidad de redención.

3. Conclusiones

Los noventa y nueve ramalazos que componen *Cuentos malvados* son “un esbozo abstracto en la nada” sobre monstruos invisibles, angustiosos, capaces de hacer tambalear e incluso desmoronar los cimientos de la razón. Esos monstruos representan fobias, pesadillas nocturnas y diurnas, que remiten a diferentes rostros del mal. Así, las siete secciones desarrollan un particular monstruo metafísico (“El agua”, “Ángeles”, “Las voces”, “Arañas y mariposas”, “El espejo”, “Los cuentos” y “Dentro del laberinto”) en el que cada microrrelato se ofrece como una urna claustrofónica del mal para el personaje y el lector, atrapados en un laberinto del cual les resulta imposible escapar.

En este sentido, el agua es el elemento esencial de purificación y regeneración de los suicidas espidianos. Mas el dolor y la existencia continúan tras la muerte. Los ángeles, seres eternos y celestiales, pueden ser rechazados pues su bondad refleja de manera cruel nuestra repugnante maldad. Por eso merecen la muerte. En otros casos, su bondad no es más que una máscara tras la cual un vampiro emocional acecha. Las voces, al igual que otros monstruos espidianos, invitan con gusto a la muerte a sus víctimas. En el caso de las arañas y las mariposas con frecuencia hay tras ellas a una supuesta mujer fatal, que no siempre lo es tanto. Psicópatas o psicóticos, los personajes malvados se desdoblán en ocasiones en un peligroso espejo. El espejo puede ser inquietante también en los cuentos, y más aún si es Espido Freire quien teje a partir del hipotexto del cuento maravilloso desenlaces sorprendentes que vengan a la princesa rechazada o hunden en la miseria a la joven amada. Y, finalmente, el séptimo monstruo, el monstruo invisible, el del laberinto metafísico construido, ilusoriamente, para alejar el sinsentido y aproximarnos a la eternidad.

Pero la vida muerde y araña, y la esperanza permanece encerrada, inescrutable, inalcanzable. Los cuentos no redimen pero, malvados o no, permiten al menos soñar.

Referencias bibliográficas:

- Anderson Imbert, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. 1979. Barcelona: Ariel, 1992.
- Andrés, Ramón. *Semper dolens. Historia del suicidio en occidente*. Barcelona: Acantilado, 2015.
- Andres-Suárez, Irene. *Antología del microrrelato español (1906-2011): El cuarto género narrativo*. Madrid: Cátedra, 2012.
- Bachelard, Gaston. *L'eau et les rêves*. 1942. París: Librairie José Corti, 1947.
- Bollnow, Otto Friedrich. *Rilke*. Stuttgart: Kohlhammer, 1951.
- Bourdieu, Pierre. *La domination masculine*. 1998. París: Seuil, 2002.
- Camus, Albert. *L'homme révolté*. París: Gallimard, 1951.
- Díez Cobo, Rosa María. "Ecos góticos en el microrrelato contemporáneo en español: una travesía entre orillas atlánticas". *Microtextualidades. Revista Internacional De Microrrelato y minificción* n° 5 (2009): 45-66. En línea: <https://revistas.uspceu.com/index.php/microtextualidades/article/view/146>. Fecha de acceso: 10 de julio de 2020.
- Rodríguez, Samuel. "Espido Freire y la renovación del cuento literario español. Aspectos teóricos y estético-formales". *Revista Internacional de los Estudios Vascos* (Sociedad de Estudios Vascos/ Eusko Ikaskuntza) n° 59.2 (2014a): 396-419. En línea: http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/riev/59/RIEV_59_2_398-422.pdf. Fecha de acceso: 10 de julio de 2020.
- Dostoievski, Fiodor. *Los hermanos Karamazov*. 1890. Madrid: Pérez del Hoyo, 1975.
- Encinar Félix, Ángeles. "Escritoras actuales frente al cuento: autoras y tendencias". *El cuento en la década de los noventa*. Eds. Romera Castillo, José y Gutiérrez Carbajos. Francisco. Madrid: Visor Libros, 2001. 129-50.
- Freire, Espido. *Irlanda*. Barcelona: Planeta, 1998.
- Freire, Espido. *Donde siempre es octubre*. Barcelona: Seix Barral, 1999.
- Freire, Espido. *Primer amor*. Madrid: Temas de Hoy, 2000.
- Freire, Espido. *Cuentos malvados*. 2001. Madrid: Suma de Letras, 2003.
- Freire, Espido. *El tiempo huye*. 2001. Madrid: Onlybook, 2006.
- Freire, Espido. *Nos espera la noche*. 2003. Madrid: Suma de Letras, 2004.
- Freire, Espido. "Entrevista a Espido Freire". Entrevista de Marina de Miguel. 20-12-2004a. En línea: www.espidofreire.com/entr_juegsmios.htm. Fecha de acceso: 10 de julio de 2020.
- Freire, Espido. *Juegos míos*. Madrid: Alfaguara, 2004b.
- Freire, Espido. *El trabajo os hará libres*. Madrid: Páginas de Espuma, 2008.
- Freire, Espido. "El cuento". Conferencia a cargo de Espido Freire en la Universidad Complutense de Madrid dentro del ciclo *Escritores en la biblioteca*, organizado por el Foro Complutense de la Fundación General de la Universidad Complutense de Madrid. 22 de enero de 2009. Presentado por Manuel Ruiz de Elvira y Ángel García Galiano. En línea: <http://www.youtube.com/watch?v=eZ9vfMIQwxY>. Fecha de acceso: 10 de julio de 2020.

- Freire, Espido. Entrevista a Espido Freire en los Martes Literarios de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander. 25.8.2009. En línea: <http://www.youtube.com/watch?v=mnJ2j70qSZI>. Fecha de acceso: 10 de julio de 2020.
- Freire, Espido. *La flor del norte*. Barcelona: Planeta, 2011.
- Freire, Espido. *Los malos del cuento*. Barcelona: Ariel, 2013.
- Freud, Sigmund. *Obras completas*. Vols. 7 y 9. Buenos Aires: Amorrortu, 1992.
- Gibson, Michael. *Le symbolisme*. 1997. Colonia: Taschen, 2006.
- Ibáñez, Andrés. “Voces en el espejo”. *ABC*. 13/03/1999. ABC Cultural: 13.
- Kant, Immanuel. *La religión dentro de los límites de la mera razón*. 1793. Madrid: Alianza, 2007.
- Kierkegaard, Søren. *La enfermedad mortal*. 1849. Madrid: Sarpe, 1984.
- Marco Aurelio. *Meditaciones*. Madrid: Alianza, 2013.
- Martín Nogales, José Luis. “Tendencias del cuento español en los años noventa”. *El cuento en la década de los noventa*. Eds. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajos. Madrid: Visor Libros, 2001. 35-45.
- Poe, Edgar Allan. *Ensayos y críticas*. Trad. y ed. Julio Cortázar. Madrid: Alianza, 1973.
- Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. 1928. Madrid: Fundamentos, 1987.
- Rodríguez, Samuel. “Espido Freire y la renovación del cuento literario español. Aspectos teóricos y estético-formales”. *Revista Internacional de los Estudios Vascos* (Sociedad de Estudios Vascos/ Eusko Ikaskuntza) nº 59.2 (2014a): 396-419. En línea: http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/riev/59/RIEV_59_2_398-422.pdf. Fecha de acceso: 10 de julio de 2020.
- Rodríguez, Samuel. “Voces y espejos de Espido Freire. Hacia una estética de la perversión en el relato especular”. *Acta Hispánica* (Universidad de Szeged, Hungría) 19 (2014b): 51-62. En línea: <http://publicatio.bibl.u-szeged.hu/5035/1/Katona%20ActaHispanica2014.pdf>. Fecha de acceso: 10 de julio de 2020.
- Rodríguez, Samuel. “Le conte de fées comme catalyseur du mal dans l'œuvre d'Espido Freire”. *Gradiva. Réflexions sur les créations au féminin* (Universidad de Pau) (2015). En línea: https://gradiva.univ-paris8.fr/IMG/pdf/139282_les_contes_de_f_es_comme_catalyseurs_du_mal.pdf
- Rodríguez, Samuel. “Perspectivas literarias en torno a la relación entre madres e hijas. *Loco con cuchillo* de Espido Freire o cómo matar a tu madre frente al espejo”. *Tuercele el cuello al cisne. Las expresiones de la violencia en la literatura hispánica contemporánea (siglos XX y XXI)*. Eds. Gema Areta Marigó, Trinidad Barrera López, Alexandre Roquain et al. Sevilla: Renacimiento, 2016, pp. 561-574. En línea: <file:///C:/Users/SR/Desktop/Dialnet-TuerceleElCuelloAlCisne-659005.pdf>. Fecha de acceso: 10 de julio de 2020.
- Rodríguez, Samuel. *Universo femenino y mal. Estudio crítico de la narrativa de Espido Freire*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2019.
- Rodríguez, Samuel. “Cuando la música se convierte en sufrimiento. Angustia y suicidio en *Diabulus in musica* de Espido Freire”. *Revista Chilena de Literatura* (Universidad

de Chile) 98.1 (2018): 327-52. En línea: <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/51838/54239>. Fecha de acceso: 10 de julio de 2020.

Rotterdam, Erasmo de. *Elogio de la locura*. 1511. Barcelona: Bruguera, 1974.

Sierra del Molino, Rosa María. “El Ragnarök: ¿el final de los tiempos? Apocalipsis o *el destino de las potencias* en el universo mitológico nórdico”. *Arys* 10 (2012): 127-46.

Vignoles, Patrick. *La Perversité. Essai et textes sur le mal*. París: Hatier, 2000.

Villarino Martínez, Beatriz. “Trayectoria narrativa de Espido Freire: Temas, tendencias, técnicas y procedimientos narrativos”. *Espéculo*. 28 (2004). En línea <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero28/efreire.html>. Fecha de acceso: 10 de julio de 2020.

Woolf, Virginia. *Una habitación propia*. 1929. Barcelona: Seix Barral, 1984.