

Espido Freire y la renovación del cuento literario español:

Aspectos teóricos y estético-formales

(Espido Freire and the renovation
of the Spanish short story:
theoretical, aesthetical and formal
aspects)

Rodríguez, Samuel

Université Paris-Sorbonne. Institut d'Études
Ibériques et Latino-Américaines.
31, rue Gay-Lussac, 75005 Paris
samuel.rodriguez@paris-sorbonne.fr

Laura Espido Freire (Bilbao, 1974), más conocida por sus apellidos, es pese a su relativa juventud una escritora consolidada de la literatura española, avalada por una crítica favorable desde sus inicios¹. Tuvo una intensa formación en música antigua y llegó a realizar giras internacionales en el coro de la compañía de Josep Carreras. Sin embargo, hastiada del mundo operístico y enferma de bulimia, decidió abandonar la música. Se licenció en Filología Inglesa por la Universidad de Deusto. Su acercamiento a la literatura fue temprano. Desde adolescente escribió cuentos, de los cuales uno de ellos cobraría forma de novela y, a instancias de su profesor



Espido Freire. Fot: Nika Jiménez

Ángel García Galiano, sería publicada en 1998 bajo el título *Irlanda*, recibiendo una excelente crítica y el premio *Millepage* que los librereros franceses otorgan a la novela revelación extranjera. Su siguiente novela *Donde siempre es octubre* (1999) fue seguida inmediatamente del Premio Planeta por *Melocotones helados*, convirtiéndose a los 25 años en la escritora más joven en obtener este prestigioso galardón. Ha publicado otras cuatro novelas (*Diabulus in musica*, 2001, *Nos espera la noche*, 2003, *Soria Moria*, 2007 y *La flor del norte*, 2011) además de

1. Véase "El tratamiento de la obra de Espido Freire en dos medios de comunicación: *El País* y *ABC*" de Alicia Valeria Alonso Soldevilla. Trabajo de Fin de Carrera. Universidad CEU San Pablo, 2006. Publicado en la página web de Espido Freire.



la novela juvenil *La última batalla de Vincavec el bandido* (2001) y la novela a cuatro manos *La diosa del pubis azul* (2005) junto a Raúl del Pozo. Ha abordado otros géneros como la poesía (*Aland la blanca*, 2001) y el ensayo (*Primer amor*, 2001, *Cuando comer es un infierno*, 2003, *Querida Jane, querida Charlotte*, 2004, *Mileuristas I*, 2006 y *La generación de las mil emociones. Mileuristas II*, 2008, *Los hijos del fin del mundo*, 2009 y *Los malos del cuento*, 2013). Al cuento, su género preferido, ha dedicado cuatro libros: *El tiempo huye* (2001, Premio NH de relatos), *Cuentos malvados* (2001), *Juegos míos* (2004) y *El trabajo os hará libres* (2008).

El contexto literario en el que se inscribe la obra de Espido Freire, tal y como ha señalado el profesor Ángel García Galiano² está precedido inmediatamente por autores como Andrés Ibáñez, Agustín Cerezales o Antonio Orejudo que retomaron de manera original la tradición literaria universal bajo estructuras elaboradas que huyen del “costumbrismo urbano” característico de generaciones anteriores, como la llamada “generación kronen” anclada en una prosa que no alcanza a trascender la realidad más inmediata. En cuanto a los autores de la propia generación de Espido Freire, ella misma ha advertido de lo arriesgado de establecer de manera tan precoz un grupo generacional determinado³. No obstante, destacan algunos autores que, por su edad y trayectoria continuada, so-

2. GARCÍA GALIANO, Ángel. “La nueva narrativa bilbaína ante el tercer milenio: Espido Freire”. En: *Bilbao. El espacio lingüístico. Simposio 700 Aniversario*, 2002. Bilbao: Universidad de Deusto; pp. 455-456.

3. Para más información remitimos al artículo de Jesús M^a. Lasagabaster “Presencia de escritores vascos en la narrativa española contemporánea”. En: *XV Congreso de Estudios Vascos: Donostia-Baiona 2001. Ciencia y cultura vasca, y redes telemáticas*, nº 15, 2002. Donostia: Eusko Ikaskuntza; pp. 649-659.

bresalen en las letras hispanas, como son el también vasco Juan Manuel de Prada, amigo de la autora, y otras escritoras, algunas de ellas partícipes del volumen *Ni Ariadnas ni Penélopes* (2002), como Marta Sanz, Marta Rivera de la Cruz, Pilar Adón, Yolanda Castaño o Sofía Rey.

Este artículo pretende estudiar los principios generales que sirven a la construcción del cuento en Espido Freire y los aspectos originales que su obra aporta. Tras una introducción a la aproximación de Espido Freire al cuento, abordaremos la base teórica elaborada por la autora en torno al cuento, aplicable también a sus propios cuentos, para continuar con los principios estético-formales que subyacen en ellos.

1. Espido Freire y su acercamiento al cuento

Espido Freire confiesa que si empezó escribiendo cuentos fue porque consideraba que eran un medio para poder entrenarse técnicamente al “gran género”, la novela. Sin embargo, progresivamente descubrió las exigencias específicas del cuento, al que ha consagrado la mayor parte de su producción literaria (afirma poseer cientos de cuentos) si bien, por el momento, sólo ha publicado una pequeña parte. De ella ha dicho el profesor García Galiano que “es la escritor(a) [...] en Europa con más talento para el relato corto”, quien destaca además “su precisión, como si hubiera estudiado arquitectura”⁴. Sin embargo, Espido Freire considera que actualmente “el cuento combina una falta de lectores con un exceso de prestigio, ocurre también con la poesía”⁵, es decir, el cuento no posee el poder comercial de otros géneros como la novela y, sin embargo, esto lo envuelve de un cierto grado de reconocimiento intelectual que no siempre se corresponde con la realidad.

El cuento en Espido Freire tiene autonomía plena, a diferencia de otros autores, que lo conciben como un simple boceto de la novela⁶ aunque, tal como veremos, existen importantes concomitancias entre ambos géneros en el caso de Espido Freire. Además de los libros de relatos *Cuentos malvados*, *Juegos míos* y *El trabajo os hará libres*, su novela *Donde siempre es octubre* es en realidad “una colección de cuentos más o menos *enmascarada*”⁷, construida a partir de cuentos

4. “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. 22/1/2009, en <http://www.youtube.com/watch?v=eZ9vFMlQwxY> [fecha de consulta: 10 de febrero de 2014]. Prevenimos al lector de su carácter oral, siendo nuestras las transcripciones de los fragmentos que aquí recogemos.

5. *Ibid.*

6. A este respecto, Javier Merino ha expresado su disconformidad: “Hace ya mucho tiempo que la novela, ese género voraz e irrespetuoso para el que no hay fronteras ni nada sagrado, invadió el territorio del cuento logrando que la mayoría de los escritores que hoy lo practican hagan en realidad, más que cuentos propiamente dichos, fragmentos episodios de novelas”. Cit. en VV.AA. *Cuento español contemporáneo*. Encinar, Ángeles y Percival, Anthony, (eds). Madrid: Cátedra, 2008; p.127.

7. IBÁÑEZ, Andrés. “Voces en el espejo”. *ABC cultural*. 13/03/1999; p. 13.

que van progresivamente entretejiéndose 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 actual⁸. Así pues, destacamos los libros colectivos *Vidas de mujer* (1998), *Relatos de mujeres* (1999), *Ni Ariadnas ni Penélopes* (2002), *Orosia, mujeres de sol a sol* (2002), *Mujeres en ruta* (2005), *Palabras de mujer* (2006), *Las vidas de Eva* (2007), *Lo que los hombres no saben... el sexo contado por las mujeres* (2008), *Una copa para dos. Relatos de mujer y vino* (2011, editado por la propia Espido Freire) además de libros explícitamente comprometidos con los problemas sociales de la mujer como *No solo duelen los golpes. Palabras contra la violencia de género* (2008).

Espido Freire ha abordado en numerosas entrevistas y conferencias su visión personal del cuento. Por ello, procedemos ahora a darle voz a la autora en torno a sus reflexiones sobre la teoría del cuento.

2. El cuento según Espido Freire. Definición y consideraciones teóricas

La evolución del cuento como expresión literaria es larga y compleja, escapándose a los límites de nuestra investigación⁹. En cualquier caso, es en el siglo XIX cuando el cuento se consolida como género literario de reconocido prestigio de la mano de escritores como Leopoldo Alas Clarín o Emilia Pardo Bazán. 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 efecto¹⁰.

8. Véase ENCINAR FÉLIX, Ángeles. "Escritoras actuales frente al cuento: autoras y tendencias". En: *El cuento en la década de los noventa*. Romera Castillo, José y Gutiérrez Carbajos. Francisco (eds.). Madrid: Visor Libros, 2001; pp. 129-150.

9. Para un estudio general del cuento español, véase: GUTIÉRREZ DÍAZ-BERNARDO, Esteban. *El cuento español del siglo XIX*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2003 y DÍAZ NAVARRO, Epicteto y GONZÁLEZ, José Ramón. *El cuento español en el siglo XX*. Madrid: Alianza, 2002.

10. Según él, la lectura debe poder realizarse de una sola vez, sin exceder las dos horas de duración. La brevedad exige una construcción literaria depurada y precisa. Resultado de ello es la intensidad. Él mismo afirma que: "Un buen cuento es incisivo, mordiente, sin cuartel desde las primeras frases... Tomen ustedes cualquier cuento que prefieran, y analicen su primera página. Me sorprendería que encontraran elementos gratuitos, meramente decorativos. El cuentista sabe que no tiene por aliado el tiempo" (POE, Edgar Allan. *Ensayos y críticas*. Julio Cortázar (trad. y ed.). Madrid: Alianza, 1973; p. 125). El escritor debe construir todos los elementos del relato en aras del "efecto único" previamente establecido. Así pues "si [el cuentista] es prudente, no habrá elaborado sus pensamientos para ubicar los incidentes, sino que, después de concebir cuidadosamente cierto efecto único y singular, inventará los incidentes, combinándolos de la manera que mejor le ayude a lograr el efecto preconcebido. Si la primera frase no tiende hacia la producción de dicho efecto, quiere decir que ha fracasado el primer paso. No debería haber una sola palabra en toda la composición cuya tendencia, directa o indirecta, no se aplicara al designio preestablecido" (ibid., 135-136, cursivas nuestras).

Los críticos no han logrado trascender estos tres principios que cuentan ya con más de siglo y medio. Los propios cuentistas actuales los retoman¹¹. En cuanto a Espido Freire, pese a ser deudora de esta tradición, aporta aspectos nuevos e interesantes a la teoría y la práctica del cuento. Así pues, nuestra autora define el cuento de la siguiente manera:

El cuento es 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 sorpresa¹².

Podemos considerar que el “esbozo abstracto en la nada” remite a la producción artística que, aun partiendo de una realidad, sea ésta 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 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”¹³, afirma. La última parte de su definición entronca directamente con las tres premisas más arriba citadas de Poe. En lo que respecta a la sorpresa final, señalada por numerosos autores¹⁴, Espido Freire recalca la necesidad de diferenciar entre la “capacidad de sorpresa” y el “malabarismo final”¹⁵ artificioso. En sus cuentos, como veremos, la sorpresa final está omnipresente y, de manera excepcional, incluso el “malabarismo”¹⁶.

En cuanto al análisis teórico del cuento, así como Cortázar asociaba el cuento a la fotografía, Espido Freire, en un nuevo ejercicio de reactualización teórica, lo compara con los anuncios publicitarios¹⁷. Esta evolución conceptual obe-

11. Entre otros autores, valga como ejemplo el concepto de “cuento” para el escritor José María Merino: “los cuentos no toleran elementos accesorios. Todos los materiales del cuento tienen una función principal: de ahí la difícil concisión a que obligan, que no está sólo el empleo de las palabras, sino – sobre todo – en la previa selección de los motivos”. Op. cit. *Cuento español contemporáneo*; p. 143. Esta antología, cuyo prólogo sobre el cuento español contemporáneo recomendamos, recoge veintidós relatos precedidos de una reseña biográfica de cada autor y, lo que es más importante, una reflexión personal de cada escritor sobre lo que representa para él o ella el cuento.

12. FREIRE, “El cuento”. Op. cit.

13. Ibid.

14. Véase ANDERSON IMBERT, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel, 1992; p. 163.

15. FREIRE, “El cuento”. Op. cit.

16. Véase el cuento “Voces y espejos”. En: *Juegos míos*. Madrid: Alfaguara, 2004. Un análisis exhaustivo nuestro de este cuento aparecerá en el próximo número de la revista *Acta Hispánica* de la Universidad de Szeged (Hungría).

17. El autor argentino afirma: “La novela y el cuento se dejan comparar analógicamente con el cine y la fotografía, en la medida en que una película es en principio un «orden abierto», novelesco, mientras que una fotografía lograda presupone una ceñida limitación previa, impuesta en parte por el reducido campo que abarca la cámara y por la forma en que el fotógrafo utiliza estéticamente esa limitación [...]. Mientras en el cine, como en la novela, la captación de una realidad más amplia y multiforme se logra mediante el desarrollo de elementos parciales, acumulativos, que no excluyen, por supuesto, una síntesis que dé el «clímax» de la obra, en una fotografía o un cuento de gran calidad se procede...

dece sin duda a los cambios sociales producidos en las últimas décadas. Actualmente todo el mundo tiene acceso y hace uso cotidiano de la televisión, internet, el cine, los videojuegos y todo un universo audiovisual que, décadas atrás, poseía un poder limitado. Las nuevas generaciones se han educado en la palabra asociada a la imagen y dentro de este complejo audiovisual, debido a sus especiales características, el anuncio publicitario podría situarse a un nivel paralelo en el plano literario con el cuento. Los anuncios “son brutalmente seductores y han de ser muy intensos”¹⁸ pues lo hemos visto todo, y deben superarse para no perder su capacidad de impacto en el espectador. Basados a veces en fábulas, a lo largo de los años nos han contado tantas historias que actualmente somos capaces de distinguir los diferentes modelos narración. Se trata, pues, de una educación metaliteraria.

Las empresas están pagando por segundo, por ello los anuncios han de ser breves e intensos. Pero en publicidad encontramos el tabú de lo tolerable o no. No hay cucarachas ni sangre real en los anuncios: “estamos acostumbrados a que esas historias breves e intensas sean necesariamente complacientes”¹⁹. En palabras de la autora:

Las historias se componen, exactamente igual que en los cuentos, de atmósfera, de personajes, de intención. La gran diferencia que existe entre un cuento y un anuncio bien contado tiene que ver con la intención, tiene que ver con la manipulación del autor a quien está recibiendo esa historia. La manipulación en literatura [...] ha de ser siempre legítima [...] [teniendo] en cuenta únicamente los recursos literarios y lingüísticos y [respetando] siempre como punto de partida la inteligencia de ese lector invisible. Es decir, en un cuento el punto de encuentro ha de ser siempre el texto, independientemente del ego y del talento del autor [...] y del lector [...]. Sin embargo en publicidad la manipulación es siempre ilegítima, es decir, busca un fin determinado [como] el incremento de ventas, un lavado de imagen de ese mismo producto, o la implantación de una ideología asociada al producto [...]. Se está vendiendo algo tan abstracto que nos hace cada vez más confundir cuáles son los límites entre la idea del arte y la idea del oficio pseudoartístico²⁰.

No se trata, por tanto, de una relación simbiótica entre la publicidad y el cuento, como pudiera ser la del cuento y la fotografía, sino de la hegemonía de la publicidad que, como la literatura, construye valores en abstracto; sin embargo, los de la publicidad no nos conducen a valores universales, sino hacia fines puramente comerciales y, como indicábamos, “complacientes”, alejados de la reflexión y el respeto a la inteligencia del lector. Esta “manipulación ilegítima” es sin

...inversamente, es decir, el fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acercamiento que sean *significativos*, que no solamente valgan por sí mismos sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de *apertura*, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual y literaria contenidos en la foto o el cuento” (CORTÁZAR, Julio. “Algunos aspectos del cuento”. En: *La casilla de los Morelli*. Barcelona: Tusquets, 1981; pp. 137-138).

18. FREIRE, “El cuento”. Op. cit.

19. Ibid.

20. Ibid.

embargo “legítima” en una empresa cuyo objetivo al fin y al cabo es obtener beneficios económicos. El problema radica en el impacto mediático y la sobreexposición a estos anuncios a la que somos sometidos por todos los medios de comunicación mientras que los cuentos literarios poseen un impacto social mínimo²¹.

Otro aspecto interesante, insinuado en el anterior apartado, es la relación entre la novela y el cuento. Como veremos, en Espido Freire las transmutaciones entre ambos géneros son intensas y abundantes, pero se mantienen claras diferencias.

La novela se convierte en una obsesión más o menos constante [...]. Una y otra vez están las tramas de la novela, una y otra vez está la construcción de los personajes. Hay que abordarla de manera fragmentaria, por secciones, capítulos o personajes para ofrecer una visión global [...]. El cuento en cambio no es así. El cuento no permite demasiada complejidad, y por lo tanto ha de estar o no estar. Ha de ser completo en sí mismo y [...] es posible que de pronto se vea el principio y el final incluso fusionados, como si fuera una revelación. Es posible que por eso Cortázar lo identificara con la fotografía²².

La novela como un ente de estructura fragmentaria frente al cuento, de carácter unitario, “completo en sí mismo” podría relacionarse con los conceptos de forma abierta (novela) y forma cerrada (cuento) manejados por Enrique Anderson Imbert, quien afirma que el cuento “es una trama unitaria [...]. Los personajes no existen fuera del cuento”²³. Sin embargo, los personajes de los cuentos de Espido Freire llegan incluso a rebelarse contra el narrador –o el lector– y parecen invitarnos a un juego peligroso –el de la lectura– más allá de los escasos folios del cuento²⁴.

Otra peculiaridad del cuento frente a la novela señalado por Espido Freire es que

21. A este respecto Espido Freire, habitual colaboradora en prensa escrita y radio, ha destacado la discreta presencia de escritores en los medios de comunicación frente a los periodistas, publicistas o simples opinadores. “Nos hemos convertido [...] en la pluma o en el nombre que prestigia un periódico o que asocia a esa mismo nombre una ideología determinada [...]. Casi nunca se está creando opinión” (ibid). Le preocupa que los escritores vivan en su torre de marfil, encerrados en sus libros, pues están compitiendo con lo audiovisual, que les gana terreno. Arguye que “si la literatura es principalmente reflexión y si además transmite un pensamiento a través de la palabra y de lo simbólico [...] cuando nos movemos en lo audiovisual únicamente trabajamos en el impacto. Ni siquiera se preocupan por crear unos sentimientos o ni siquiera emociones. En la mayor parte de las ocasiones lo audiovisual se limita a rascar la impresión” (ibid). Define lo audiovisual sin embargo como “el fenómeno cognitivo más importante que se ha producido en los últimos años” (ibid), pero destaca también su carácter destructor para la literatura porque por mucho que los escritores se adapten a las necesidades del público y a un lenguaje familiar para el lector, en literatura se han de respetar ciertos baremos, como son la correspondencia entre el fondo y la forma, entre la estética y el mensaje y, sobre todo, la preponderancia del pensamiento, de la reflexión. Como consecuencia de estos cambios en los canales de educación, cada vez cuesta más esfuerzo leer y desarrollar ideas complejas y en el modo de concebir ideas abstractas, lo cual arroja un panorama cuanto menos preocupante frente a las generaciones más jóvenes.

22. Ibid.

23. ANDERSON IMBERT. Op. cit. p. 36.

24. FREIRE, “Voces y espejos”. Op. cit.

En el cuento se revelan todos los tics, todos los defectos y todas las virtudes de un buen escritor. En la novela nos podemos enmascarar [...]. En cambio en los cuentos no. Los cuentos además exigen un respecto y una intervención mucho mayor del lector²⁵.

De manera que el escritor se juega aquí “el todo o el nada”, no hay lugar para lo accesorio sino que la “inspiración” –en la que no cree demasiado–, la “revelación” o el “estímulo” ha de canalizarse de la manera más directa posible sobre el papel, frente a la reflexión estructural que exige la novela, lo cual sin duda implica un mayor esfuerzo intelectual pero vela también los resortes complejos de la creación literaria. De esta cita se desprende también una visión particular de uno de los elementos esenciales en la comunicación literaria: el lector. Sin embargo, este término y su análisis plantea ciertos conflictos que consideramos necesario exponer. En narratología se diferencia al autor (persona real que escribe) del narrador (voz narradora ficticia, heterodiegética u homodiegética)²⁶ y al lector (persona real que lee el relato) del narratario, esto es, el lector implícito, ideal o abstracto, al que se dirige, directa o indirectamente, un relato. Enrique Anderson Imbert ha propugnado la pasividad del lector quien, pese a la ilusión de ser partícipe de una historia, en realidad simplemente se limita a recibir el producto terminado del escritor, y sus percepciones están al margen de la obra literaria²⁷. Sin embargo, Gérard Genette considera que

Un tel impérialisme théorique [...] pourraient incliner à penser que le rôle du destinataire est ici purement passif, qu'il se borne à recevoir un message à prendre ou à laisser, à *consommer* après coup une oeuvre achevée loin de lui et sans lui. Rien ne seraient plus contraire aux convictions de [l'écrivain]²⁸.

En la misma línea de la estética de la recepción a comienzos de los setenta, Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser, destacados miembros de la Escuela de Constanza, sitúan al lector como eje primordial en la comunicación literaria en tanto que intérpretes de pleno derecho del texto, estableciendo un triángulo literario entre el autor, el texto y el lector. Es sólo a través de la recepción de un texto por un destinatario que se construye la literatura²⁹. Espido Freire se adscribe clara-

25. FREIRE, “El cuento”. Op. cit.

26. GENETTE, Gérard. *Discours du récit*. París: Seuil, 2007; pp. 255-272. Genette establece varios tipos de narradores: heterodiegético u homodiegético según aparezca o no como personaje en el relato y, a su vez, extradiegético o intradiegético, en función de su ausencia en la acción de la historia o su participación activa. Estos dos niveles y sus dobles correspondencias pueden combinarse, resultando así cuatro posibilidades de voces narrativas.

27. Anderson Imbert afirma que “lo que me interesa es mostrar cómo el narrador toma conciencia de la realidad que le cuento al lector, no cómo el lector toma conciencia del cuento que lee el narrador” (op. cit. *Teoría y técnica del cuento*; p. 47).

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

29. En la interpretación de un texto por parte del lector Jauss establece dos premisas u “horizontes”. Un primer horizonte de expectativas (aportadas exclusivamente por el texto) y un segundo horizonte de...

mente a esta segunda opción de escritores que consideran que la obra se articula de modo conjunto entre el autor y el lector. Evidentemente, le toca al escritor realizar el ejercicio intelectual de plasmación escrita en lo abstracto, pero la percepción de ese relato, desdeñada por Anderson Imbert, ha de ser tomada también en consideración como parte integrante de la obra literaria³⁰.

Espido Freire ha afirmado abiertamente que “no creo tener la razón en cuanto a lo que yo escribo. Lo que escribo es una base”³¹. De hecho, estima que las percepciones que siente el lector en el proceso de lectura se incorporan automáticamente a la obra y asevera que “no me parece una relación justa con el lector”³² que el autor pretenda tener la verdad absoluta sobre su obra. Por otra parte, confiesa no pensar en un tipo de lector específico, sino en un “lector inteligente”³³ capaz de implicarse intelectualmente en su obra.

Aunque toda obra literaria supone al lector un ejercicio de recreación interna, consideramos que el estilo y la técnica condicionan el grado de abstracción de la obra y, por lo tanto, la mayor o la menor apertura hacia una libre interpretación del lector. En el caso de Espido Freire, como veremos, la sugerencia prevalece sobre lo explícito, y esto sobrepasa de manera aún más notable en sus cuentos. Espido Freire confirma que “el cuento, antes que la novela, me permite ejercer una influencia sobre el lector [...] y es que el lector se involucre. [...] Yo no creo que a un lector medianamente formado le guste que le den todo hecho [...]. Entonces dejémosle [...] completar un final abierto o un inicio abierto, o entender los matices”³⁴. El lector ha de resolver, por tanto, los conflictos planteados en el cuento, mientras que en la novela se busca un final cerrado y rotundo y el escritor conduce al lector hacia donde él quiere. El cuento ha de ser muy intenso o expandirse más allá del texto.

No menos importante es la experimentación que permite el cuento. A este respecto la propia autora subraya el poder del cuento como universo de fantasía que, en la novela, sería muy complicado mantener de modo verosímil. Dentro de

... experiencias previas del lector, que es el que permite la multiplicidad de interpretaciones del texto (JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. 1978. París: Gallimard, 1990; p. 54). No obstante, el sentido de la obra es, para Jauss, una revelación aportada por el autor, a diferencia de Iser, que considera que el propio lector participa en el proceso de construcción del sentido de la obra literaria (ISER, Wolfgang. *L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique*. Sprimont: Mardaga, 1976; p. 82).

30. Esta dualidad del relato literario la encontramos ya en Aristóteles y su *Poética*. Esgrime, pues, que la *poiesis* o “creación” corresponde al escritor mientras que la *aisthesis* o “percepción” corresponde al espectador-lector. A estas dos características se une la *kátharsis*, esto es, la identificación del lector con los personajes y situaciones planteadas en la obra literaria.

31. Entrevista a Espido Freire en los Martes Literarios de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander. 25/8/2009, en <http://www.youtube.com/watch?v=mnJ2j70qSZI> [fecha de consulta: 10 de febrero de 2014].

32. *Ibid.*

33. *Ibid.*

34. *Ibid.*

la experimentación, otra característica esencial que favorece el cuento es la ilusión de simultaneidad temporal, que desarrollaremos más adelante.

Hasta aquí hemos recopilado algunos de los preceptos teóricos aportados por Espido Freire al cuento. Pese a su carácter general, es inevitable que se perfilen en ellos algunas de las características específicas del cuento en Espido Freire, que analizaremos a continuación.

3. Principios estético-formales en los cuentos de Espido Freire

Tras asentar las bases teóricas del cuento propuestas por la autora, el paso inmediato debiera ser el estudio de los aspectos estético-formales en sus cuentos, que constituyen la base de su originalidad, y que nosotros hemos compendiado en los siguientes subapartados: los temas, las tramas y el tratamiento del tiempo, la perspectiva, la atmósfera, la morfología y el diseño y, finalmente, el estilo. Las relaciones entre sus cuentos y sus novelas serán apuntadas en cada subapartado.

3.1. Motivos, temas y *leitmotive*

Si en el análisis musical empleamos constantemente los vocablos “motivo”, “semifrase”, “frase”, “período” o “tema” en narratología no iba a ser menos. Enrique Anderson Imbert, entre otros, ha abordado los problemas terminológicos asociados al concepto “tema”. No es nuestro propósito aquí elucidarlos, pero conviene repasar las peculiaridades de ciertos términos que aparecerán a lo largo del artículo. Así, encontramos el “motivo”, el “tema”, el *leitmotiv* y el “tópico”³⁵. El motivo sería, como en música, la unidad temática mínima, dependiente por lo tanto de la unidad mayor, el tema, de carácter más general. Si se repite en varias ocasiones a lo largo de una obra y posee además una función particular lo llamaremos *leitmotiv*. Si además aparece como constante en la historia de la literatura, estaremos ante un tópico. Nosotros a lo largo de este trabajo emplearemos, por simplificación, fundamentalmente el concepto “tema”, aunque dejamos advertido ya al lector de los matices semánticos.

Espido Freire ha destacado que los grandes tópicos de la literatura son el amor, la violencia y la muerte, siendo sus preferidos los dos últimos que, como se verá, entroncan directamente con el motivo de la perversión. Sin embargo, afirma también que el amor puede justificar o explicar la presencia de la violencia y de la muerte³⁶. Así pues, el gran eje temático que articula su obra es la perversión bajo diversas formas, que pueden canalizarse con frecuencia a través de la mujer. La eterna lucha entre el bien y el mal, entre el orden y el caos, integra todos estos temas y se dibuja en cada uno de sus relatos.

35. ANDERSON IMBERT. Op. cit.; pp. 133-135.

36. FREIRE, “Entrevista en Universidad Menéndez Pelayo”. Op. cit.

Sin embargo, no esperemos en Espido Freire muertes cruentas y sádicas. La muerte es a menudo un concepto planteado y desarrollado en abstracto, resultado de una violencia simbólica que, salvo excepciones (“El monstruo” en *Juegos míos*) huye de la violencia física explícita, y cuando ésta se produce normalmente cobra la forma de autoagresión cuya forma extrema es el suicidio (“El monstruo de agua” o la novela *Diabulus in musica*). A partir de estos temas, que podemos considerar como *leitmotive* en Espido Freire, encontramos otros motivos asociados, constantes, como es el desdoblamiento de la identidad como imagen del mal (donde las voces y los espejos adquieren un valor de imagen simbólica como en “Loco con cuchillo”, “Voces y espejos” o “Juegos míos”, todos en el libro homónimo), el agua como extensión del espejo que engaña e invita al descanso eterno (*Cuentos malvados* o el final de *Diabulus in musica*), el laberinto y su relación con el tiempo cíclico que reproduce eternamente el mal (presente en muchos de sus cuentos³⁷ y en todas sus novelas), la música como metáfora sonora de la melancolía y del propio mal (“Voces y espejos”, “Sinfonía” o “El monstruo de madera” y *Diabulus in musica*) los fantasmas (“El monstruo de madera” o “Viaje de regreso” en *El trabajo os hará libres*, también en *Cuentos malvados* y en casi todas sus novelas) los celos y la histeria asociados socialmente a la mujer, y de los que sus personajes femeninos parecen, sin éxito, querer desprender (“Quedemos para la merienda”, “El monstruo de aire” en *Juegos míos* y todas sus novelas), o los niños y los juegos infantiles como dulces y engañosos signos del mal (“Nuestra familia”, “La niña de todos” en *El trabajo os hará libres* y fundamentalmente en su novela *Irlanda* y *Soria Moria*). El olvido y las historias no contadas, tan sólo intuidas, también aparecen con frecuencia en su obra, como en el caso de “Italiana” en *El trabajo os hará libres*, donde unos camareros en un restaurante perdido imaginan la historia que esconde una misteriosa mujer.

La incomunicación y la soledad de los personajes va adherida a la propia naturaleza de los temas, marcados, como veremos a propósito de la atmósfera, por un motor de emociones individuales que evolucionan y se rebelan en contacto con los demás. Otras autoras como Rosa Regàs en *Pobre corazón* (1996) o Adelaida García Morales en *Mujeres solas* (1996) han abordado estos aspectos, reflejo de la sociedad individualista del momento, que responden además a una realidad fragmentaria cuyo reflejo son también relatos fragmentados con diversos juegos de voces narrativas.

Finalmente, debemos indicar que Espido Freire trabaja a partir de abstracciones y no de historias reales, salvo excepciones (“El tiempo huye” en *Juegos míos*), partiendo de la premisa de que la literatura no parte de la realidad sino que la supera. No obstante, hallamos algunos elementos autobiográficos como su experiencia musical o la idea de la muerte y el suicidio que experimentó durante su

37. No es casualidad que su libro de microrrelatos *Cuentos malvados* (2001) esté dividido en siete secciones bajo los títulos: “El agua”, “Ángeles”, “Las voces”, “Arañas y mariposas”, “El espejo”, “Los cuentos” y “Dentro del laberinto”.

adolescencia enferma de bulimia y que veremos en los cuentos “Sinfonía” o “El monstruo de madera” (*Juegos míos*) y en novelas como *Diabulus in musica*.

3.2. Tramas y tratamiento del tiempo

La trama ha sido considerada tradicionalmente como una “combinación de incidentes en una acción completa, unitaria, que la mente puede captar de una vez. La trama es una totalidad causalmente concatenada en principio, medio y fin”³⁸. Sin embargo, esa dinámica clásica –ya trazada en la *Poética* de Aristóteles– sobre el despliegue de la trama en una sucesión perfectamente ordenada no se respeta en todos los casos, y esto está íntimamente relacionado con la concepción del tiempo. Es evidente que cualquier narración comienza y termina en un momento dado, y que entre estos dos extremos hallamos un punto intermedio, pero cada uno de los tres puntos no se corresponde necesariamente con un orden cronológico de la trama, lo cual nos lleva a hablar de dos tipos de cuento: el formal y el informal. En el primero se respeta la estructura clásica de principio (con función de exposición), medio (nudo de la trama) y fin (desenlace). El segundo posee un orden narrativo libre. Los cuentos de Espido Freire, aun de apariencia formal, juegan frecuentemente con el tiempo, pues la propia autora ha confesado su predilección por el juego temporal³⁹. Es precisamente su particular tratamiento del tiempo uno de los aspectos más originales en su obra.

Para Espido Freire la amalgama de tiempos (lo que se piensa, lo que se imagina, lo que se sueña) enriquece muchísimo al lector porque es el efecto más cercano para alcanzar la simultaneidad, un “logro del mundo contemporáneo”⁴⁰. Este concepto del tiempo está íntimamente vinculado a los medios audiovisuales, cuya relación con el cuento acabamos de analizar. La yuxtaposición de tiempos paralelos ha sido superada por el cine y la televisión hasta alcanzar la simultaneidad. Actualmente podemos saber lo que pasa casi al instante en cualquier parte del mundo. Ahora bien, ¿es posible plasmar la simultaneidad en literatura? En el cuento se puede llegar a transmitir la sensación de simultaneidad gracias a sus dimensiones reducidas a través de diferentes recursos técnicos, como es el uso del tiempo y de las voces narrativas que estudiaremos en el siguiente apartado.

“El tiempo ya no es inicio, desarrollo y final”⁴¹ y en Espido Freire se desarrolla de manera especialmente interesante a través del tiempo circular, ya indicado por Beatriz Villarino Martínez⁴², que afecta tanto al tratamiento de la trama como al conjunto de su obra, hasta el punto de que desde aquí nosotros aplicaríamos

38. GENETTE. Op. cit.; p. 89.

39. FREIRE “El cuento”. Op. cit.

40. Ibid.

41. Ibid.

42. VILLARINO MARTÍNEZ, Beatriz. “Trayectoria narrativa de Espido Freire: Temas, tendencias, técnicas y procedimientos narrativos”. En: *Espéculo*, nº 28, 2004, en <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero28/efreire/htm> [fecha de consulta: 10 de febrero de 2014].

el término de “obra circular” a la producción literaria de ficción de Espido Freire, y es que las interacciones en cuanto a temas y tramas entre el cuento y la novela resultan evidentes. Aunque no es aquí nuestro objetivo el análisis de sus novelas, señalemos que tanto *Irlanda* como *Melocotones helados* y *Diabulus in musica* comienzan y terminan con la muerte, y con las mismas frases. En *Donde siempre es octubre* la ciudad de Oilea renace eternamente tras el fuego (de hecho Oilea es una ciudad donde el tiempo da vueltas eternamente, donde siempre es octubre). “El monstruo de tierra” en *Juegos míos*, con inicio *in media* res, se construye mediante una analepsis completiva⁴³ que retoma todo el antecedente en elipsis, tal y como ocurre en *Diabulus in musica*. El personaje de Sibila en *Nos espera la noche* representa el paradigma de visión cíclica. Es una especie de profetisa y, tal y como afirma, le es imposible distinguir qué sucesos pertenecen al pasado, al futuro o al presente, porque es capaz de vivir todos ellos con igual intensidad y verosimilitud en el momento presente⁴⁴.

El tiempo cíclico y la negación lineal de la trama bien pudieran relacionarse en algunos casos con lo que a nuestro juicio podríamos denominar como “negación del progreso temporal” y que implica la anulación del paso del tiempo, de modo que nos encontramos ante tiempos que, pese a su evolución interna, al devolvernos siempre al mismo punto de la trama, parecen anularla, dando como resultado un tiempo estático, paralizado, una esfera de cristal imposible de penetrar. Esto se aprecia en varios cuentos como “El monstruo de madera” y, en menor o mayor medida, en sus novelas. Como se verá, la repetición y la anáfora son también esenciales en la construcción del tiempo, dando ritmo al relato, a veces más rápido y otras –la mayoría– más lento, contribuyendo al estatismo. También destaca la elipsis como recurso para sugerir la trama narrativa en sus relatos y que cobra un papel esencial en sus novelas.

El otro aspecto fundamental en la configuración de la simultaneidad al que hemos aludido con anterioridad es la voz narrativa, que en el caso de Espido Freire es múltiple, y que analizaremos a continuación.

3.3. Perspectiva. Modo y voces narrativas

Ya comentamos, a propósito de la consideración del lector en Espido Freire, la relación establecida en torno al autor-narrador y al lector-narratario. También insinuamos el concepto de perspectiva narrativa y su duplicidad, basado en las cuestiones “¿quién ve?” (modo) y “¿quién habla?” (voz)⁴⁵.

En cuanto al modo, esto es, los diferentes puntos de vista de la acción, Platón estableció ya dos modelos narrativos: el relato puro (narrador en tercera persona que no busca hacernos creer que es otro narrador ficticio quien habla) y

43. GENETTE. Op cit.; p. 54.

44. FREIRE, Espido. *Nos espera la noche*. 2003. Madrid: Suma de Letras, 2004; p. 77.

45. GENETTE. Op. cit.; p. 340.

la mimesis, que pretende crear la ilusión de un narrador inscrito en la historia). En Estados Unidos e Inglaterra a partir del autor Henry James, de influencia notable en Espido Freire, se habla de *showing* (“mostrar”) y *telling* (“decir”)⁴⁶ que Anderson Imbert ha asociado a los principios de objetividad y subjetividad respectivamente⁴⁷ ya que el *showing* “escenifica *objetivamente*, en un tiempo presente, pues el narrador parece haber desaparecido y en su lugar vemos un vasto y lento despliegue de detalles”⁴⁸ frente al *telling* que “es una retrospectiva resumida *subjetivamente* pues el narrador se entromete en su narración [...]”⁴⁹. Existe un amplio debate sobre si el primer tipo se puede asociar sistemáticamente a la primera persona y el segundo a la tercera. Nosotros aquí recogemos el planteamiento de Henry James y sus discípulos, sobre todo Norman Friedman, quien afirmó que la mejor forma narrativa es la historia contada por un personaje pero en tercera persona, es decir, un narrador heterodiegético que adopte sin embargo el punto de vista de uno de los personajes⁵⁰.

En cuanto a la voz, aspecto complementario, Genette afirma que se trata de *celui qui accomplit ou subit l'action [et] celui qui la rapporte*⁵¹, de manera tal que no siempre la voz narradora coincide entre el personaje que la vive y la que la narra. El escritor puede recurrir aquí a diversos niveles o planos narrativos y a recursos narratológicos que permiten jugar con los diferentes planos de la narración como es el relato metadiegético, la *mise en abyme*, la metalepsis o el monólogo interior, muy presentes en los cuentos de Espido Freire.

Sirva esta introducción teórica a la comprensión de la perspectiva en los cuentos de Espido Freire. Así pues, en su producción de ficción, la perspectiva juega un papel esencial. Los dos tipos de narración vistos a propósito del modo son combinados de manera múltiple por la autora y las diversas modalidades de narrador o voz se entremezclan, precisamente en aras de la simultaneidad de tramas, a modo de colmena o laberinto donde cada elemento participa en la construcción de la trama y configura el desarrollo del tema. No en vano, la autora afirma en *Donde siempre es octubre* que

La vida se construye al hilvanar retales de otras vidas que se cruzan, o se rozan, o se atisban de lejos, y se procuran unir al tejido. No existe *mi casa, mi juventud, mi perro*; porque los fragmentos de la vida ajena que ofenden y reclaman *nuestra casa, nuestra juventud, nuestro perro*⁵².

La metáfora de la tela o el tejido urdido con múltiples hilos cruzados sería un motivo recurrente en la técnica literaria de Espido Freire, una *colmena* renovada.

46. Ibidem; p. 175.

47. ANDERSON IMBERT. Op. cit.; p.85.

48. Ibid.

49. Ibid.

50. GENETTE. Op. cit.; p. 171.

51. Ibidem; p. 220.

52. FREIRE, Espido. *Donde siempre es octubre*. Barcelona: Seix Barral, 1999; p. 95.

Es especialmente importante esta técnica en su novela *Donde siempre es octubre*, construida, como la del maestro gallego, a modo de relatos que van cruzando sus tramas y los diversos modos de narración y de narradores hasta construir una novela. También se aprecia de manera evidente en “Loco con cuchillo” y “Voces y espejos”, en *Juegos míos*. No obstante, esta visión polifónica, o más bien caleidoscópica según Ángel García Galiano⁵³, late en cada uno de sus relatos y novelas, que utilizan frecuentemente bien un narrador-protagonista, homodiegético, como “El monstruo de madera” en *Juegos míos* o “Ceud mile failte” en *El trabajo os hará libres* y sus novelas *Irlanda* y *Diabulus in musica*, o bien un narrador heterodiegético pero, como indicaban los seguidores de James, según el punto de vista de uno de los personajes (“Nuestra familia”, “Quedemos para la merienda”, “El monstruo de barro” en *Juegos míos* o parte de *Melocotones helados*). Pero no nos engañemos, sus narradores homodiegéticos son siempre manipuladores, narradores infidentes que nos engañan consciente o inconscientemente, algo que, por otra parte, hacemos todos cuando contamos nuestras historias.

Otros autores han profundizado en este aspecto técnico. Sirva como ejemplo “La señorita Cora” en *Todos los fuegos el fuego* (1966) de Julio Cortázar, donde apreciamos una alternancia de voces entre los diferentes personajes que intervienen en la historia, cuya originalidad radica en que aparecen yuxtapuestas y el lector ha de distinguir cuándo comienza y termina cada una, permitiendo así una perspectiva múltiple de la historia según cada personaje. De manera similar, en *Lituma en los Andes* (1993) de Mario Vargas Llosa, la historia de amor confesada por el guardia Tomás Carreño al cabo Lituma combina su narración en primera persona con la visión de un narrador heterodiegético de manera yuxtapuesta. Asimismo destacamos los casos de Cristina Fernández Cubas en “Ausencia” (*Con Agatha en Estambul*, 1994) narrado en segunda persona pero desde la propia conciencia de la narradora-protagonista tras descubrirse en amnesia total o en “Nadie” (*Los cuentos que cuentan*, 1998) de Isabel del Río, una narración metaficticia que reflexiona sobre el uso de la primera o la tercera persona y sus consecuencias en cuanto al alejamiento o acercamiento al lector.

Estas consideraciones generales sobre la perspectiva narrativa nos invitan a reflexionar ahora sobre otro aspecto original en Espido Freire, la creación de personajes y espacios que configura la atmósfera de sus cuentos.

3.4. Atmósfera. Creación de personajes y espacios

Podemos considerar la atmósfera narrativa como la asociación establecida entre un tiempo, un espacio y unos personajes determinados a través de la perspectiva del narrador. De ahí la relación entre el subapartado anterior y éste. Ya hemos abordado el tratamiento del tiempo en los cuentos de Espido Freire. Ahora nos toca estudiar lo que el profesor Ángel García Galiano ha considerado como las

53. GARCÍA GALIANO. Op. cit.; p. 459.

dos habilidades literarias más importantes en la autora vasca: la creación de los caracteres y el uso magistral del espacio narrativo⁵⁴. En esta línea, comprendemos mejor los títulos de sus obras *Irlanda* o *Melocotones helados*, inicialmente titulada *El secreto de Elsa*, aludiendo siempre a los nombres de los personajes o *Donde siempre es octubre* llamada en principio *Oilea* así como *Nos espera la noche* –cuyo título previo a la publicación era *En Gyomaendrod*– en referencia a los espacios en los que se desarrollan. Sus últimas novelas, *Soria Moria* y *La flor del norte* aluden respectivamente al espacio y a la protagonista. Sin embargo, es intencionado el empleo de lugares imaginarios.

Anderson Imbert señala que la atmósfera tiene que ver con la localización en un lugar y fecha determinados⁵⁵. Pues bien, en Espido Freire destacamos precisamente la ausencia de referencias espaciales concretas. En cuanto a los nombres, con frecuencia resultan inventados o extranjeros. Estos usos de personajes y espacios imaginarios constituyen en sí mismos la atmósfera en sus relatos y novelas, que poseen sin embargo un componente simbólico importante. No es casualidad que la protagonista que muere por amor en “El monstruo de agua” se llame Isolda, o la vengativa joven de “El monstruo de tierra” Pandora. En sus novelas sucede lo mismo. En *Irlanda* la simbología aparece explicitada en las propias explicaciones que se molesta en dar su autora: Irlanda proviene de la forma latina “hibernia”, esto es, “tierra de los hielos eternos”, que se corresponde con la frialdad perversa de la joven prima de Natalia, esto es, “nacimiento” y de su recién fallecida hermana Sagrario, que es precisamente un personaje casi sacro dentro del universo de perversión creciente en el que se mueve Natalia. Su hermana pequeña, sin embargo, no tiene nombre. Y esto tampoco es casual. Omitir u olvidar un nombre puede deberse en Espido Freire al deseo de enfatizar su carácter universal/alegórico restringiendo su individualidad o bien a la vulnerabilidad del personaje, su anonimato frente a los demás, pues nuestro nombre se corresponde a una etiqueta ajena con la que no siempre nos identificamos o nos identifican. Así, las protagonistas de “La niña de todos” o “La imitadora de voces” en *El trabajo os hará libres* carecen de nombre, pues son ignoradas por la sociedad o bien vistas sólo a través de su belleza o los slogans que crean y no por ellas mismas. Lo mismo sucede con la narradora-protagonista de *Diabulus in musica*, cuya identidad ha dependido siempre de sus novios y de los papeles de ópera que ha interpretado. Por eso, cuando se queda sin ellos, no tiene más salida que la desaparición.

En referencia a los espacios narrativos en cuentos y novelas, ya hemos indicado su carácter irreal. Tan sólo los encontramos en los cuentos “Ceud mile failte” y “Negocio” en *El trabajo os hará libres* así como en las novelas *Diabulus in musica*, *Soria Moria* y *La flor del norte*. En los demás casos, las referencias son inexistentes como en *Juegos míos* –aludiendo a su carácter universal– o inventadas,

54. GARCÍA GALIANO. Op. cit.; p. 456.

55. ANDERSON IMBERT. Op. cit.; p. 87.

destacando un mapa topográfico creado por la propia autora con ciudades como Desrein, Gyomaendrod, Astaregar u Oilea que reencontraremos en numerosas de sus novelas (*Donde siempre es octubre*, *Melocotones helados*, *La última batalla de Vincavec el bandido* o *Nos espera la noche*). Por otra parte, los nombres también se repiten, como es el caso de Vincavec (*Donde siempre es octubre*, *La última batalla de Vincavec el bandido* y *Nos espera la noche*) o Robin (*Nos espera la noche* y el cuento “El monstruo de madera” en *Juegos míos*, demostrando así una vez más las concomitancias entre cuento y novela en Espido Freire y el concepto de “obra circular”.

Retomando la creación de los espacios, Ángel García Galiano ha señalado que “la clave del milagro está [...] en que en todas sus novelas y relatos el espacio no sólo contribuye, y de modo decisivo, a la creación del efecto de realidad [...] sino que en Espido Freire, constituye el factor por antonomasia de la coherencia y la cohesión textual”⁵⁶. El efecto de realidad o *l’effet de réel* acuñado por Roland Barthes alude a las descripciones aparentemente superfluas dentro del *tissu narratif*⁵⁷ –afin al argot textil de la autora– que, además de tener una función estética, pretenden configurar la *illusion référentielle*⁵⁸, es decir, la impresión de espacios reales, pese a ser imaginarios como en Espido Freire, pero que establecen puntos de referencia que hacen creíble al lector dichos lugares. En este marco teórico se entiende, pues, la apreciación de García Galiano en torno a la “coherencia” y la “cohesión textual”. Esto es evidente sobre todo en *Donde siempre es octubre* donde encontramos más de setenta personajes que podrían perderse en el espacio y que, sin embargo, aparecen herméticamente cerrados en una ciudad circular, Oilea, donde siempre es octubre. Este *effet de réel* opresivo lo encontramos no sólo en los relatos y novelas con referencias espaciales directas sino también en los que carecen de ellas. Relatos como “Sin hada” y “Viaje de regreso” en *El trabajo os hará libres* así como “Sinfonía”, “El monstruo de fuego” o “El monstruo de madera” en *Juegos míos* se desarrollan en espacios imposibles, irreconocibles, y sin embargo universales, pues son el marco a los pensamientos y sentimientos más profundos del Hombre, marcando así un *effet de réel* que permite establecer empatía y comprensión en el lector.

No queremos concluir este subapartado sin perfilar algunos símbolos recurrentes en sus relatos y que participan también en la construcción de la atmósfera. Así, la escalera como intersección entre el bien y el mal la hayamos en el cuento “La escalera”, donde tendrá un valor de ascensión o progreso hacia una meta, si bien dicha meta no siempre es ideal; también aparece en *Nos espera la noche*. Otros elementos son el aceite como esencia vital (*Diabulus in musica*, *Nos espera la noche*) frente al agua, la sangre y el fuego, relacionados con la muerte (*Cuentos malvados*, “Nuestra familia” y “El monstruo de agua” en *Juegos míos*). La ventana,

56. GARCÍA GALIANO. Op. cit.; p. 460.

57. BARTHES, Roland. “L’effet de réel”. En: *Communications*, 11 (1968), p. 84.

58. Idem, p. 88.

recurso muy empleado, alude precisamente al espacio hermético en que viven los personajes. La ventana, como para Carmen Martín Gaité, es una metáfora del confinamiento, y sólo a través de ella se puede vislumbrar un espacio exterior de libertad⁵⁹ (“El monstruo en Juegos míos” o “Italiana” en *El trabajo os hará libres*) u hostil (“El monstruo de madera” en *Juegos míos*). Por otra parte, las protagonistas en estos relatos son mujeres, de modo que podríamos relacionar esta división espacial con la represión social de la mujer, condenada a lo doméstico, lo invisible, lo oculto, frente al mundo social, exterior, propio de los hombres. El jardín, como espacio intermedio entre lo doméstico y el exterior lo encontramos en numerosos relatos como “Sinfonía”, “El monstruo de barro”, “El monstruo de madera” en *Juegos míos* y en sus novelas, sobre todo en *Donde siempre es octubre* y los capítulos-relatos “Feigenbaum” o “El pajarillo”. El espejo es esencial en su obra, es una metáfora visual de la multiplicidad de voces que en ellos habitan.

Las referencias mitológicas en algunas de sus obras avalan la idea de dominación masculina como es el caso de Proserpina y Plutón en *Diabulus in musica* o la referencia indirecta a Ariadna abandonada por Teseo en el personaje de Adriana en *Nos espera la noche*, que se retomará en el cuento “El monstruo de madera” pero bajo el nombre de Andrea.

3.5. Morfología

Podemos considerar dos formas de cuentos independientes: abiertos y cerrados. El cuento abierto podría relacionarse con el concepto de “obra en movimiento” acuñado por Umberto Eco basado en “estructuras móviles [que] invitan a múltiples reacciones e interpretaciones”⁶⁰ donde la acción es expansiva y ha de ser completada por el lector frente al cuento cerrado donde la acción termina y acaba en el propio cuento y el lector es guiado minuciosamente por el narrador. Indudablemente, tal y como hemos apuntado más arriba, Espido Freire apuesta por una lectura abierta de sus cuentos donde el lector ha de participar activamente en su interpretación.

Anderson Imbert nos acerca estas dos tipologías al tema de la perversión:

En el cuento “cerrado” el narrador reprime esa expansión con una filosofía de la vida que distingue entre el bien y el mal, la verdad y el error, la salud y la enfermedad, el triunfo y la derrota, entre valores y disvalores, ente el cosmos y el caos [...]. Por el contrario el final de un cuento “abierto” no es un fin [...]. Si los problemas no se resuelven, si los procesos no se cierran, ¿para qué cerrar el proceso de un cuento con una solución del problema?⁶¹

Según esta afirmación de Anderson Imbert podemos inferir una relación entre el uso de la forma abierta y la indefinición de bien y mal, propia de Espido

59. MARTÍN GAITE, Carmen. 1987. *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*. Madrid: Espasa Calpe, 1993.

60. ANDERSON IMBERT. Op. cit.; p. 145.

61. Idem, p. 146

Freire, además de cierta tendencia hacia el pesimismo. En cuanto al final “abierto”, ya hemos visto que las tres características del cuento para Espido Freire son la brevedad, la intensidad y la capacidad de sorpresa ligada al final. Nos encontramos, por tanto, ante una sorpresa final que aporta una interpretación nueva –¿perversa?– de la acción, cuya trama se ofrece desde un prisma diferente. No interesa resolver conflictos, sino perpetuarlos. No se ofrece un desenlace a las tensiones, al tema de la lucha entre el bien y el mal pues, como se aprecia en sus cuentos, lo que da sentido a la historia, a la vida, no es la resolución de conflictos sino la eterna lucha.

3.6. Diseño

La parte estética de la trama se relaciona con el diseño, que a su vez configura la forma del cuento y se constituye a partir del modo en que se entrecruzan los hilos de la trama hasta obtener un tejido final característico. El tratamiento del tiempo es otra de las claves que identifica el diseño. Nosotros tomamos la nomenclatura de Anderson Imbert como referencia, si bien existen otras muchas. Prevenimos de la interacción frecuente entre los diferentes diseños, de ahí que un mismo cuento pueda guardar relación con diversos tipos. Así pues, este autor habla de diseños en “escalera” donde la acción se desarrolla de manera progresiva, en escalones, según un principio clásico de narración lineal que veremos en algunos cuentos de Espido Freire, pero siempre con variaciones que rompen con el tradicionalismo de esta técnica (“Diecisiete de agosto”, “La venta de las novillas”, “Mimo” o “La carta de Guilles” en *El trabajo os hará libres* así como “El tiempo huye” en *Juegos míos*). Otro diseño es el “empalme” basado en la construcción de una misma trama que se repite en diferentes momentos temporales pero con diversos personajes, característico de Borges (“El inmortal” en *El aleph*) o Córdazar (“Todos los fuegos, el fuego” en el libro homónimo). En Espido Freire lo encontramos en cuentos como “Las nuevas normas” en *El trabajo os hará libres*, donde la manipulación de la protagonista se reproduce en sentido inverso posteriormente así como en la novela *Melocotones helados*, basada precisamente en la repetición de historias en tres personajes de mismo nombre, Elsa, cuyas identidades también se confunden. El “reloj de arena” es otra tipología que recoge una analepsis completa, es decir, se parte del final cronológico y se narran los antecedentes (“El monstruo de tierra” en *Juegos míos*, que comienza *in media res* o la novela *Diabulus in musica*). El diseño de “anillo” o “collar” consiste en terminar en el punto donde se comenzó, relacionado con el “abanico”, que comienza y finaliza con idénticas frases, asociado a la forma circular, muy presente en la narrativa de Espido Freire (véase de nuevo “El monstruo de agua” y muchas de sus novelas como *Irlanda*, *Melocotones helados* o *Diabulus in musica*). Otro diseño destacable es la “mecedora”, sin aparente principio ni fin, que nosotros relacionamos con el tiempo estático como en “El monstruo de madera” y el diseño en laberinto, consistente en la multiplicidad interior o *mise en abyme* que configura los cuentos “Loco con cuchillo” y “Voces y espejos” en *Juegos míos*.

3.7. Estilo

Son dos los estilos fundamentales de los cuentos: realistas y fantásticos⁶². La línea que separa ambos muchas veces resulta delicada, 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 a nuestra autora. 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 hayamos los parcialmente fantásticos (la realidad cotidiana se ve alterada por un elemento sobrenatural)⁶³. La literatura de Espido Freire, siempre insinuante, raras veces explícita, se sitúa en un nivel de ambigüedad que no nos permite hablar de categorías absolutas (cuentos realistas o fantásticos) sino tamizados por el filtro de la mente humana y el inconsciente. La propia autora ha afirmado que ella no escribe relatos fantásticos sino narraciones con interpretaciones alternativas o con un fuerte influjo del inconsciente⁶⁴ como en "Anja" o "Loco con cuchillo" en *Juegos míos*. Sin embargo, sí considera que el cuento se presta más fácilmente a experimentar o insinuar lo fantástico que la novela ya que en ésta última, debido a sus dimensiones, es muy difícil que lo fantástico resulte verosímil al lector⁶⁵. En el cuento se puede dar el "y si, juega, ven, acepta esta realidad"⁶⁶ o se puede dar la vuelta en el último momento a partir de un relato "costumbrista" tal y como se aprecia en los relatos "Voces y espejos" y "Juegos míos". "Tenemos que aprender del elemento mágico, de lo que no sucede sino de lo que nos acontece"⁶⁷, es decir, lo que se insinúa pero no llega a producirse, como hemos visto en "Italiana". Esta es la línea tan sutil que separa la realidad de lo fantástico.

Siguiendo la clasificación de Anderson Imbert los cuentos de Espido Freire son predominantemente "lúdicos", lo cual, por otra parte, responde bien al propio

62. MARTÍN NOGALES, José Luis. "Tendencias del cuento español en los años noventa". En: *El cuento en la década de los noventa*. Eds. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajos. Madrid: Visor Libros, 2001; pp. 41-43.

63. ANDERSON IMBERT. Op. cit.; 170-173.

64. FREIRE, "El cuento". Op. cit.

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

66. Idem.

67. Idem

título de uno de los libros y en algunos casos a los cuentos misteriosos o parcialmente fantásticos (“Voces y espejos”) debido a un final sorprendente e irreal, de ahí la importancia del desenlace sorpresivo presente también en numerosos autores, como Cortázar o Carlos Fuentes.

Beatriz Villarino Martínez habla de “realismo mágico” en su obra debido a la “indagación psicológica en sus personajes alternando consciente con subconsciente; es una restauración de la realidad según la imaginación [...] mezclando realidad y sueño, vida y muerte para afirmar y negar al mismo tiempo la consistencia de la realidad, manifestando la ambigüedad de las cosas, del mundo, del hombre”⁶⁸. Si bien su obra se aleja de la de aquéllos a quienes se les ha aplicado propiamente este término en temas, tratamiento y estilo, podemos considerarla acertada en los términos aquí expuestos.

4. Conclusiones

Espido Freire renueva el cuento literario español elaborando una teoría del mismo, si bien claramente influida por autores como Poe y Cortázar. El cuento es sin duda el género más cultivado por la autora, que en su acaso posee plena autonomía, influyendo en la construcción de sus novelas y no a la inversa. Espido Freire además, aboga por un “lector inteligente” capaz de participar en la construcción simbólica del cuento, cuyas posibilidades de abstracción son mayores que en la novela. Ofrece, pues, una gran libertad a la hora de experimentar y jugar hasta alcanzar los límites de lo fantástico, algo poco común en las letras hispanas. Tampoco es común el estilo de sus cuentos, marcados por la negación del progreso temporal –analepsis, prolepsis y frecuentes elipsis que cobran sentido al final del relato– y la sugerencia de la trama, bajo una atmósfera inquietante y opresiva generadora de perversión. Se aprecia además una clara musicalidad en sus relatos, donde se juega con la anáfora, la aliteración y la repetición. La perspectiva de sus relatos, como en Henry James, se realiza a través de un narrador-protagonista infidente, manipulador o bien heterodiegético, pero siguiendo la perspectiva del protagonista. También destacamos la visión polifónica o caleidoscópica que combina diferentes puntos de vista y multiplica las posibilidades interpretativas del cuento.

Los cuentos de Espido Freire son urnas de cristal cautivadoras, indescifrables... Como la Reina de las Nieves, se aproximan seductoramente y atrapan al lector. Son cuentos abiertos al mal. Sin embargo, aquí las niñas no vienen con zapatitos rojos a salvarnos del maleficio, sino que nos encierran en un laberinto imposible, oscuro, eterno.

68. Op. cit. “Trayectoria narrativa de Espido Freire”.

Bibliografía

Fuentes primarias

- FREIRE, Espido. *Irlanda*. Barcelona: Planeta, 1998.
- . *Donde siempre es octubre*. Barcelona: Seix Barral, 1999.
- . *Primer amor*. Madrid: Temas de Hoy, 2000.
- . *Cuentos malvados*. 2001. Madrid: Suma de Letras, 2003.
- . *El tiempo huye*.
- . *Nos espera la noche*. 2003. Madrid: Suma de Letras, 2004.
- . *Juegos míos*. Madrid: Alfaguara, 2004.
- . "La piel y el animal". *Lo que los hombres no saben... el sexo contado por las mujeres*. Ed. y prólogo Lucía Etxebarria. Madrid: Martínez Roca, 2008. 86-95.
- . *El trabajo os hará libres*. Madrid: Páginas de Espuma, 2008.
- . *Los malos del cuento*. Barcelona: Ariel, 2013.

Fuentes secundarias

- AGUILAR, Andrea. "Espido Freire indaga en el lado oscuro de la vida en *Juegos míos*". *El País*. 20/10/2004. 46.
- ALONSO SOLDEVILLA, Alicia Valeria. "El tratamiento de la obra de Espido Freire en dos medios de comunicación: *El País* y *ABC*". Trabajo de Fin de Carrera. Universidad CEU San Pablo, 2006. Publicado en la página web de Espido Freire.
- ANDERSON IMBERT, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. 1979. Barcelona: Ariel, 1992.
- BARTHES, Roland. "L'effet de réel". *Communications*. 11 (1968): 84-89.
- BAQUERO GOYANES, Mariano. *El cuento español*. 1959. Barcelona: Ariel, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. *La domination masculine*. 1998. París: Seuil, 2002.
- CORTÁZAR, Julio. "Algunos aspectos del cuento". *La casilla de los Morelli*. Barcelona: Tusquets, 1981. 133-152.
- DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire*. París: Seuil, 1977.
- DÍAZ NAVARRO, Epicteto y GONZÁLEZ, José Ramón. *El cuento español en el siglo XX*. Madrid: Alianza, 2002.
- DOMÍNGUEZ LEIVA, Antonio. "La violencia y lo macabro en la joven cuentística de los noventa". *El cuento en la década de los noventa*. Eds. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajos. Madrid: Visor Libros, 2001. 67-77.
- DOTTIN-ORSINI, Mireille. *Cette femme qu'ils disent fatale: textes et images de la misogynie fin de siècle*. París: Grasset, 1993.
- DUJARDIN, Édouard. *Le monologue intérieur*. 1931. París: Hachette, 1985.
- ENCINAR FÉLIX, Ángeles. "Escritoras actuales frente al cuento: autoras y tendencias". *El cuento en la década de los noventa*. Eds. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajos. Madrid: Visor Libros, 2001. 129-150.
- GARCÍA GALIANO, Ángel. "La nueva narrativa bilbaína ante el tercer milenio: Espido Freire". *Bilbao. El espacio lingüístico. Simposio 700 Aniversario*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2002. 455-463.
- GENETTE, Gérard. *Discours du récit*. 1972, 1983. París: Seuil, 2007.
- IBÁÑEZ, Andrés. "Voces en el espejo". *ABC*. 13/03/1999. ABC Cultural: 13.
- ISER, Wolfgang. *L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique*. 1976. Sprimont: Mardaga, 1997.
- IWASAKI, Fernando. "Mr. Hyde y señora". *Cauti Renacimiento. Revista de Literatura*. 45-46 (2004). Publicado en la página web de Espido Freire.
- JAMES, Henry. *Relatos*. Madrid: Cátedra, 2005.
- JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. 1978. París: Gallimard, 1990.
- JOUBE, Vincent. *L'Effet-Personnage dans le roman*. París: Presses Universitaires de France, 1992.

MARTÍN GAITE, Carmen. 1987. *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*. Madrid: Espasa Calpe, 1993.

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.

PICARD, Michel. *La lecture comme jeu. Essai sur la littérature*. París: Minuit, 1986.

POE, Edgar Allan. *Ensayos y críticas*. Ed. y trad. de Julio Cortázar. Madrid: Alianza, 1973.

POZA DIÉGUEZ, Mónica. "Sugerencia de la trama o la magia narrativa de Espido Freire". *Espéculo*. 20 (2002). Publicado en la página web de Espido Freire.

POZUELO YVANCOS, José María. "Perversas". *ABC*. 18/12/2004. Blanco y negro cultural: 9.

PROPP, Vladimir. *Morfología del cuento*. 1928. Madrid: Fundamentos, 1987.

ROMERA CASTILLO, José. "Perspectivas de estudio del cuento literario en España en los albores del nuevo siglo". *Forma breve 1* (2003): 15-38.

RUIZ DE LA CIERVA, María del Carmen. "El proceso de *intensionalización* en la estructura del cuento actual". *El cuento en la década de los noventa*. Eds. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajos. 589-600.

TAUZIN-CASTELLANOS, Isabelle. *L'amérique latine écartelée: pouvoir et violence à l'épreuve de la fiction*. Lituma en los Andes, Abril rojo, Los trabajos del reino. París: Presses Universitaires de France, 2012.

VILLARINO MARTÍNEZ, Beatriz. "Trayectoria narrativa de Espido Freire: Temas, tendencias, técnicas y procedimientos narrativos". *Espéculo*. 28 (2004). Publicado en la páginas web de Espido Freire.

VV.AA. *Cuento español contemporáneo*. Eds. Ángeles Encinar y Anthony Percival. Madrid: Cátedra, 2008.

VV.AA. *Cuento español de posguerra*. Ed. Medardo Fraile. Madrid: Cátedra, 2000.

ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de formas musicales*. Barcelona: Idea Books, 2002.

ZAPATA RUIZ, Teresa. *El cuento de hadas, el cuento maravilloso o el cuento de encantamiento*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.

Páginas web

<http://www.youtube.com/watch?v=eZ9vMIQwxY> "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. Revisado el 10 de febrero de 2014.

<http://www.youtube.com/watch?v=mnJ2j70qSZI> Entrevista a Espido Freire en los Martes Literarios de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander. 25.8.2009. Revisado el 10 de febrero de 2014.