

## El intervalo femenino: a propósito del *Diabulus in musica* de Espido Freire

### The female interval about the *Diabulus in musica* of Espido Freire

---

RUBÉN ROJAS YEDRA

Universidad Complutense de Madrid

Dirección de correo electrónico: perth111@hotmail.com

Recibido: 18/01/2015 Aceptado: 02/07/2015

Cómo citar: Rojas Yedra, Rubén, “El intervalo femenino a propósito del *Diabulus in musica* de Espido Freire”, *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 13 (2015): 51-73

DOI: <https://doi.org/10.24197/sxxi.13.2015.51-73>

**Resumen:** La narrativa de Espido Freire presta habitualmente mayor atención al sexo femenino, aunque no por eso calificaríamos su discurso como “femenino”. La autora vasca ha llevado a cabo una relectura del pasado de la mujer occidental para identificarla como sujeto, no solo como objeto. Incrustada en el “yo íntimo” de sus personajes femeninos, los somete a conflictos personales y sociales: la imposición de símbolos masculinos, para descubrir sus identidades inestables. Narrativamente se nos presenta como una lucha interior cuyo desencadenante es el amor y que deja al descubierto el intervalo de la diferencia. A pesar de que *Diabulus in Musica* se inserta en un mundo onírico, hemos rastreado ciertos rasgos “feminolectos” para circunscribir el comportamiento de sus “heroínas” en la denominada literatura femenina.

**Palabras clave:** femenina, Espido Freire, identidad, amor, *différance*, *Diabulus in Musica*.

**Abstract:** Espido Freire’s work usually focuses on female sex, but it is not a reason enough to qualify her narrative as “feminine”. Embedded in “me myself” of each of her female characters, she subjected them to a personal and social conflicts —as imposition of male-symbols—, in order to make them show their unstable identities. The Basque female author has done a reinterpretation of Western women’s past to identify her as a subject (individual), but not only as an object. The narrative idea is presented as an inward struggle which trigger is the love and reveal the range of the difference. Even though *Diabulus in Musica* could be added to the oneiric’s world, we have traced certain features called “feminolectos” in order to deal exclusively with the behavior of her heroines in that concept called women’s literature.

**Keywords:** female, Espido Freire, identity, love, *différance*, *Diabulus in Musica*

---

## UN ACERCAMIENTO DOGMÁTICO

El presente estudio parte del concepto *différance* que planteó Derrida en 1968, una disensión teórica que se estrenó en un clima de libertad, que anunciaba una línea de salida diferente a la de la

racionalidad y la lógica ya establecidas. Los dogmas de la diferencia, donde lo psíquico se abría paso entre lo biológico y lo social (Femenías), fueron ligados a nuevos modos de filosofar de autores como G. Vattimo, J. Kristeva, R. Barthes, C. Lévi-Strauss, M. Foucault, J. Lacan o J. F. Lyotard (Oleza Simó 4), casi siempre coincidentes en el concepto de *huída* del consenso tradicional: familia, estado y autoridad masculina.

La literatura reclamó nuevos procedimientos a la estela de la posmodernidad como parte de su proceso de reescritura del entorno. Ante la desnudez simbólica que revelaba la vertiginosa inefabilidad de la realidad, “la escritura reivindicaría para sí el derecho a explorar y descifrar la opacidad de lo real” (Oleza Simó 1). La mujer, hasta entonces objeto de discurso de los otros, centró sus esfuerzos en construir un universo escritural explícito y de suficiente vigor y eficacia como para sostenerse frente a los estereotipos vinculados a sistemas simbólicos masculinos. Por ejemplo, la escritora Gabriela Bustelo asevera que “Rosi Braidotti en su obra *Patterns of Dissonance* (1991) plantea una teoría basada en la diferencia sexual. Intenta radicalizar y complicar la noción de diferencia, enfatizando que la diferencia sexual es el concepto fundamental para la encarnación del sujeto femenino” (Bosse). No obstante, sin umbrales, cada sujeto-escritora ha llegado a dibujar un mundo propio, de validez individual y, por tanto, en exceso pequeño (Bosse); o de validez universal, al tocar temas absolutos y aplicables a cualquier cultura o sociedad, lo que negaría la extracción de conclusiones generales sobre la literatura de género femenino.

En este punto, la narrativa de Laura Espido Freire (Llodio, Álava, 1974) se nos presenta de espinosa elucidación. Aun concediendo que por lo general la autora vasca otorga mayor entidad e importancia al sexo femenino<sup>1</sup>, sobre el que retrata su fragilidad, sus conflictos individuales, personales o sociales que acaban derrumbándolas, la victoria final no puede atribuírsele a la mujer. Al contrario, Espido Freire maniobra con los condicionamientos externos —e internos, ya lo veremos— que la mujer ha venido soportando históricamente, para hacerlos colisionar con las nuevas formas que el universo femenino reclama.

---

<sup>1</sup> En una entrevista, Espido Freire afirma que los personajes de los que se siente más satisfecha en su obra son “las mujeres. Me interesan más porque han sido muy maltratadas, y maltratadas en la literatura. Muchas veces en blancos y negros, otras en tópicos o reduciéndolas a su función como la novia del héroe, la hija picarona...” (Fernández).

No calificaría a Espido Freire como autora feminista o femenina a pesar de sus personajes, sino como autora que, a través de personajes marginados, analiza el mundo en el que viven, su intento por integrarse y su derrota, por eso se abandonan a otra realidad creada por ellos en su mente para ser de alguna forma responsables de sí mismos, para dejar de sentirse manipulados por todo lo que les rodea: apariencias, éxito, familia, trabajo... (Villarino)

Su cuarta novela, *Diabulus in Musica*, ahonda en el ser humano — mujer— para desbancar la primacía de los valores masculinos; la paradoja consiste en valerse de la (auto)derrota femenina. Así pues, nadie vence, salvo la fantasía, lo supraterrrenal, que irrumpe para intentar “descifrar la opacidad de lo real”. Aceptar lo excepcional es la explicación más precisa de la obra que aquí analizamos y de la producción de Espido Freire en su contexto generacional.

## LA ESCRITURA DEL INTERVALO SUBJETIVO

En términos de Porzecanski, la escritura denominada *femenina* tiende a enmarcarse por tres conceptos: desborde, ruptura e intersticio (55-6). Son marcas muy amplias que localizamos en *Diabulus in Musica*, donde la personaje-narradora<sup>2</sup> busca su libertad, volar, desbordarse, barrer el discurso masculino convencional e iniciar nuevos puntos de partida, estrenando ejemplos extremados, romper los conceptos de lo real y de lo imaginario, desdibujando las líneas de separación y sobrepasando los márgenes hacia el intervalo que permanece, al intersticio del que nadie se ha ocupado hasta ahora, de lo en apariencia inane pero que puede alcanzar importancias axiales. Espido Freire expone una relación muy específica con lo imaginario: se coloca —y también a su protagonista— en una situación de subjetividad a través de un discurso femenino que la identifica como sujeto y objeto femenino. Esta es la meta primordial de acuerdo a la relectura que ha llevado a cabo sobre el pasado de la mujer occidental. Espido Freire conoce al detalle las vidas de las hermanas Brontë y sobre todo de Jane Austen: son épocas clasistas, donde la mujer es dependiente del hombre, pasiva, sometida a

---

<sup>2</sup> Es así como nombraré a la protagonista, pues carece de nombre propio, como en otras novelas de la autora, donde las mujeres “son ignoradas por los que las rodean, seres invisibles que huyen de las frustraciones” (Villarino).

un estricto código moral y destinada a un tipo de matrimonio que nada tiene que ver con el amor que hoy en día conocemos (*Vid. Espido Freire, Querida Jane...*).

Sobre esta base de la diferencia, Oleza Simó fija una serie de características de la escritura posmoderna:

La exploración y recuperación de formas, temas y procedimientos de la cultura popular de masas, la autoexigencia de seguir postulando la historia para poder transformarla, el rescate de la pasión narrativa y de las representaciones de gran densidad argumental, la experimentación de una subjetividad posmoderna, basada por un lado en la conciencia de un sujeto descentrado, desyoizado, apto para una cultura de sentimentalidad colectiva, y por el otro de un sujeto que ha perdido su universalidad, su arrogante centralismo, y que se sabe sujeto de diferencias, sujeto relativo. (Oleza Simó 5)

La mujer *se sabe sujeto de diferencias*, pero no sólo con respecto al hombre sino dentro de sí misma, *sujeto relativo*, contradictorio. “Creo que la mujer es, en esencia, mercurial y adaptable”, intuye Gabriela Bustelo (Bosse). Esto es, cambiante, inestable e imprevisible, aunque también, y es importante, permeable, sean o no esas transformaciones resultado de caprichos. Así es la personaje-narradora de *Diabulus*:

—No has cambiado —me dijo, mirándome muy de cerca—. Eres lo único que en estos dos años permanece igual.

—No he encontrado por quién cambiar —contesté, y creo que en aquel momento hubiera gritado en busca de ayuda.

—¿Cambiarías, si yo te lo pidiera?

Le sostuve la mirada.

—Dejaría de ser quien soy, con los ojos cerrados, sin pensarlo, si alguien me indicara qué ser. (Espido Freire, *Diabulus in Musica* 88; desde ahora, solo número de página)

Yo era yo. Eso importaba poco, porque nunca había encontrado ocasión para ser otra cosa. No sabía quién era, salvo que alguien me lo indicase, salvo que se cruzara en mi camino una personalidad lo suficientemente fuerte como para darme nombre, sentido, carácter. De otra manera, no era sino una colección de rutinas. (20)

A lo largo de las páginas, observamos el empleo preeminente de la primera persona, en forma de narrador homodiegético, como el método

narrativo más eficiente a la hora de indagar en el pensamiento del individuo. Las situaciones y las voces se sumergen en la narración, sin olvidar la nutrida sección dialogal, siempre desde el foco de la personaje-narradora. Pero también Espido Freire, como parte de su juego de irrealidad, fantasía y sueño, de su personal relación de lo imaginario, adelanta acontecimientos o introduce premoniciones y refuerza el poder de evocación y recreación de la memoria. Recursos estos últimos que necesitan de una nueva concepción del tiempo. Y es que, tras el legado de la posmodernidad, el héroe ya “no es un personaje sino la conciencia interior del tiempo” (Lyotard 24); y las teorías feministas estudian la escritura de la mujer bajo el prisma de un tiempo cíclico, que se puede presentar de varios modos, incluso manteniendo un riguroso plan de ordenación del material narrativo y comprobándose una estructura acabada (Oleza Simó 10).

Para la mujer, el tiempo y el pasado se sitúan más bien dentro de la concepción bergsoniana; como la *durée* que no se interrumpe ni deja de existir. [...] Por eso, el ‘retorno’ del hombre es siempre el retorno al Otro, mientras que la mujer vuelve a lo Mismo. Esto explicaría el hecho de que las mujeres tiendan a *évoqueur le temps où il ne se passe rien*, ya que la sensación del tiempo en ellas está desligada de la acción y más bien vinculada a la emoción. (Ciplijauskaitė 38-9).

Efectivamente, *Diabolus in Musica* comienza y acaba igual. La situación se repite, intercambiando las réplicas entre personajes, pero el lector ya no se encuentra en la misma posición que al principio y puede entender: “cuando Balder vino a pedirme cuentas yo aún aguardaba desvelada entre los brazos de Christopher. Apareció en mitad de la noche, en la casa de Belgravia” (13, primera página) / “A veces Balder me visita. Abandona la casa de Belgravia, que ha perdido parte de su interés desde que Christopher regresó a vivir a San Diego, y se acerca a mí” (185, penúltima página).

El paso del tiempo y la vuelta a lo mismo, con una sensación intermedia de que no ha sucedido nada, trae consigo la muerte y el olvido:

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

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

—Desaparece. Como el frío. Llegas a olvidarte de él.  
 Me miraba con los ojos fruncidos, con el desdén que ya casi no recordaba y que era capaz de traspasar carne y huesos.  
 —¿Y ahora? —pregunté.  
 —Ahora nada. El tiempo. Todo el tiempo del mundo. (15)

—Tengo miedo —dije.  
 —Llegarás a olvidarte de él —contestó él, con una expresión de desdén petrificada en su rostro—. Como del frío. Como de tantas otras cosas. Ahora sólo hay tiempo. Todo el tiempo del mundo.  
 —¿Ya no me quieres? —pregunté, y no sonó como una pregunta.  
 —Me das miedo —replicó—. Ahora, vete. No puedes estar conmigo. (184-185)

El tiempo lineal-cronológico ha sido relegado. El grueso del relato se circunscribe en “un presente inmediato sin distancia de tiempo entre enunciación y enunciado que elaboró la tradición norteamericana y que ha vuelto a cobrar prestigio” (Oleza Simó 9). Pero el proceso psicológico termina de confeccionarse a través de estos y otros “viajes” mentales — en esta novela, además, físico: la personaje-narradora viaja de Bilbao a Londres— de los que se alcanzan conocimientos de uno mismo en el inicio de la novela insospechados. El nomadismo<sup>3</sup>, componente femenino postmoderno, no se relaciona necesariamente con la acción física, sino con la narrativa, que tiene que ver con la inquietud emocional y psicológica, el carácter cambiante ya referido, el retorno al pasado.

Desde el exterior, la narración parece no avanzar, sometida a un estado de suspensión temporal (Beti 192); en el interior, la personaje-narradora traza sus pulsiones entre la extrema percepción y los deseos incontrolados.

Si hay algo que caracteriza el universo novelesco de Espido Freire es la profundización y análisis de los estados anímico-cognitivos de los personajes. Sus novelas, como productos de intensos movimientos emocionales, reflejan un entramado variado de afectos y desafectos, amores y desamores, pasiones y deseos, miedos y odios que es precisamente el que se convierte en motor de las tramas ficcionales. La

---

<sup>3</sup> Según Gabriela Bustelo: “Una mujer tiene la dicotomía de ser tradicionalmente el elemento sedentario de la familia porque los hijos la han obligado a echar raíces. Pero a la vez es una nómada que siempre ha dependido de otros, ha ido donde la han llevado otros” (Bosse).

concentración narrativa en ámbitos de intimidad y subjetividad psicológico, por un lado, y la dinámica universo interior-exigencias externas, por otro, se erigen sin duda en una de las ‘dominantes’ de su obra. (Betí 185-6).

En su construcción, los personajes de Espido Freire se elaboran con materiales asociados al subconsciente, para lo que la escritora cuenta con una intuición especial a la hora de escribir; intuición que Espido asocia a las mujeres de su familia (Etxebarría), por eso cree firmemente en esa intuición:

—¿En qué piensas? —preguntaría yo. Él regresaría de su mundo particular, sobresaltado.

—No, en nada.

Pero yo, con una sonrisa valerosa abriéndose paso entre mis labios, sabría, bendita *intuición femenina*, que pensaba en ella, que aún la amaba. (146, cursivas mías)

La personaje-narradora de *Diabulus* muestra progresivamente su carácter dubitativo, su falta de personalidad, que la llevará a no ubicarse en ningún sitio, al no haber desarrollado un pensamiento propio. Espido Freire ha penetrado en el *yo íntimo* de su personaje, y lo ha sometido a una lucha interior, mostración de la doble vertiente Bien-Mal que subyace en todo ser humano, y que acaba con su propia existencia:

La línea que separa el Bien y el Mal se desdibuja llevando a los personajes a una especie de locura que les hará crear su propia realidad imaginada donde puedan ir cambiando, experimentando una metamorfosis que no tiene cabida en este mundo, por eso en la mayoría de los casos termina con la muerte. Cuando el mal se apodera de ellos introduciéndose en sus vidas no lo pueden remediar por mucho que lo intenten, sólo mediante la destrucción podrán liberarse de él. (Villarino).

Como estamos viendo, el interés colectivo queda relegado en favor del mundo emocional femenino. La narración experimenta una traslación hacia el mundo interior; la búsqueda del centro, la esforzada indagación en sí misma detrás de una explicación se transforma en el eje de la estructura; es la “exigencia constitutiva de la postmodernidad” (Oleza Simó 11). La personaje-narradora pasa de manera alegórica de la multiplicidad a la unidad —de su familia en Bilbao, a la soledad en

Londres—, de lo temporal a la intemporalidad —de una visión de futuro basada en una profesión musical y unos intereses y valores fijados, a instalarse en la inconcreción de un pasado continuamente rememorado— y del sentido real al ficticio —la existencia angustiosa pasa de ser vivida a ser imaginada—.

De sus novelas se desprende una concepción del mundo teñida de pesimismo, en cuanto que son muchos los personajes que se caracterizan por sentimientos de inadecuación con respecto al mundo que les rodea, y de pérdida: pérdida de parientes, de ilusiones, de amores, de identidades, de memoria. De ahí que la nostalgia y la melancolía se conviertan en sensaciones medulares comunicadas por sus textos. (Beti 194).

No obstante, no consigue encontrar un sentido, lo que pone de manifiesto la novela analizada, por lo que la personaje-narradora ha de *salir* a encontrarlo. El sentido final es negativo; la derrota final, segura.

—No hay nada que perdonar —repliqué—. Podría vivir en mi casa ahora, en Bilbao, protegida y envuelta en algodones. Ser la de siempre, la que los demás esperan. Responder a las palabras que me dirigen, y a los actos a los que me empujan. He elegido la otra opción. Estoy en el lugar adecuado para comenzar a ser otra persona.

—Das mucha importancia a las elecciones; y a encontrar tu lugar —dijo, mientras le acompañaba escaleras abajo.

Me detuve para palpar la luz en la pared. La bombilla se encendió.

—No hay nada más importante en el mundo. (49)

## **LA REPRESENTACIÓN DE VIEJOS TEMAS FEMENINOS**

La excepcionalidad de Espido Freire no la excluye del entramado temático asociado a la mujer. Subsiste reelaboración o adaptación, según el caso, pero siempre en consonancia con la personaje-narradora que difiere básicamente con la personalidad de la propia autora. Sabemos que la protagonista es objeto de experimentación, ironía y destrucción, por lo que se hace necesario matizar en los casos en que puedan quedar dudas.

En referencia a la maternidad, Espido Freire declara en una entrevista: “yo siento algo terrible, incluso ahora, en lo que significa ser

madre. La sociedad obliga a olvidarse de una. El cuerpo, la esbeltez, la belleza, el tiempo, se dedica a unos niñitos adorados, que ahora tienen todas las garantías de sobrevivir” (Lillo). En *Diabulus in Musica* el concepto de maternidad se aviene a la personaje-narradora, que teme el paso del tiempo, consciente de que su historia va a repetirse, de que sus hijos volverán a no poder encontrarse consigo mismos. Por egoísmo y cobardía renuncia a ser madre, y ni siquiera acepta el rol de madrastra. Chris es un padre despreocupado:

—Si no enderezan a esta niña, en unos años tendrán que atarla.

—Yo no puedo hacer nada —me disculpé—. No soy su madre.

Nadie hacía nada. Karen se ocultaba tras sus preocupaciones y su vida malograda. Christopher jamás estaba en casa. Yo me negaba a cumplir con el papel de madrastra. Cada vez que Frances salía al jardín, se internaba en el bosque y dejaba miguitas de pan para que fuéramos a por ella. (153)

Muy al contrario, el papel de hija se convierte en fundamental, sostén de caídas en el ánimo, apoyo invisible. En una entrevista, reconoce Espido: “para mí la familia es una fuente muy importante de apoyo psicológico e incluso emocional, económico, y no tengo por qué renegar de eso. [...] No sólo la más cercana sino también mis primos, tíos, abuelos...” (Flores 10). Vivir en Londres separa a la personaje-narradora de su madre, de su familia. Aunque es una distancia autoimpuesta, y las razones ya han sido apuntadas, se vislumbra el desarraigo de la tierra, la soledad del inmigrante, la no integración del extranjero (Villarino):

Los libros eran anclas, los libros me ataban e impedían que algún día mi voluntad flaqueara y pensara en regresar a Bilbao. Cada llamada de mi madre tendía el puente de vuelta, ofrecía, con tentadoras ondulaciones de sirena, un inicio nuevo en mi país. Envié una foto de mi cuarto a casa y ella se aterró. [...]

Ella creía, honestamente, que todo finalizaría con las tonterías de la juventud, que terminaría lo que fuera que había venido a hacer, y que el hogar tornaría, de nuevo, a ser lo que recordaba.

Yo sabía ya entonces que no regresaría. Con mi última maleta cerré de golpe la puerta, y me aterraba transformarme en estatua de sal si volvía la vista atrás. [...]

Me percaté de pronto de que sentía lo que venía diciendo con violencia, con gestos bruscos, con ademanes dramáticos: las mismas frases que me esforzaba por representar se habían convertido en realidad. De pronto mi país, mi familia, no inspiraron más que una ligera melancolía, la sensación de una pierna amputada, los nervios débiles y desorientados. Entonces, definitivamente extranjera, dejé de comprar libros. (32-33)

La misma sensación de no pertenencia que acude en esos momentos de debilidad e inestabilidad es la que refleja el propio cuerpo, la personalidad y hasta los gestos. Las madres son modelos de conducta, o al menos poseedoras de un universo original y arraigado, susceptible de acomodar las expectativas del hijo, pero también son admiradas —y envidiadas— otras figuras: “sabía, muchas veces me lo habían dicho, que imitaba a mi madre al hablar, no ignoraba que mis gestos no me pertenecían, que quizás hubiera creado algún movimiento privado pero copiado siempre de alguna diva de ópera, de una amiga más elegante, de una profesora admirada” (38-39).

Lilian, la madre de Chris es impositora y muy rencorosa. Chris toma sus propias decisiones y escapa de los designios familiares. Su madre no se lo perdona:

Mi madre no me ha perdonado que me divorciara. Tampoco me perdonó que me casara con Karen, por cierto, pero creo que eso lo ha olvidado. Se le acumulan los rencores. La mantienen viva. Le hacen sentirse protagonista. (75)

Además de madre e hija, el rol de amiga es imprescindible en la novelística de la autora vasca. Sobre las amigas, Espido Freire advierte:

No nos engañemos: entre mujeres, la amistad apenas tiene unas décadas. La han buscado, en ocasiones de manera desesperada, incluso con el riesgo de ser considerado algo horrible, que era ser lesbiana. Yo, que pertenezco a otra generación no podría entender la vida sin amigas. Si me robaran mis amores me dejarían vacía, pero sin mis amigas yo no sería lo que soy. Ni siquiera puedo imaginarlo. Pienso en mis amigas de infancia, Sonia, Arantza, Susana, Coral, que la vida me ha ido robando, la vida o mi poca capacidad para adaptarme a cambios, y veo hasta qué punto las he querido, y cómo me han convertido en lo que soy. Yo, en este momento, he podido gozar de esas amistades. (Lillo)

En *Diabolus in Musica* el conservatorio hace que la personaje-narradora se vea pronto separada de sus amigas, “cada vez más distantes y sumergidas en sus pequeños problemas de adolescentes, burlas y risas” (66). Entre sus compañeras, por la prematura exigencia, la competitividad es el mecanismo relacional que las identifica. En este contexto, es imposible la amistad y la fraternidad entre mujeres, llevadas por las convenciones, los falsos usos sociales, los intereses y las apariencias: “¿Envidiosa? De niña lo era en cosas muy tontas. Envidiaba el boli con olor a fresa de la compañera de pupitre, por ejemplo. [...] Entre mujeres siempre existe una obsesión por la belleza, la competencia por seducir, que actualmente se ha extendido también al plano laboral” (Etxebarría).

Por ejemplo, Clara, la única amiga adulta de la que tenemos noticia, huye de cualquier trato con la personaje-narradora, procurando una relación fría, exenta de confianzas.

Clara y yo no nos veíamos desde hacía casi un año, y contaba con ella como soporte y guía cuando llegara a Londres, pero dos semanas antes de mi viaje a Inglaterra recibí una postal en la que me decía que estaba trabajando en el Louvre, que se le habían roto los zapatos y que la ciudad estaba llena de mimos y de palomas. Yo odiaba las palomas, odiaba especialmente a los mimos, y en aquellos momentos odiaba también con una intensidad fratricida a Clara. (21-22)

En contraste, Karen, la exmujer de Chris, entabla una relación *secreta* con la personaje-narradora basada en confianzas telefónicas, y poco a poco alejada del clima de tensión que primó en un principio. Lo que antes era desconfianza y distancia —Karen veía peligrar su matrimonio con Chris—, se convierte en sentimiento fraternal. Ambas encuentran un desahogo para su vida malograda.

En las primeras llamadas me cubría de acusaciones. Yo había destrozado una familia y un hogar feliz, la niña lloraba y preguntaba por su padre a todas horas, mi aspecto inocente escondía un corazón podrido, ni siquiera merecía que me siguiera hablando. (111-112)

—¿Qué he hecho?

—Nada. Te recuerdo en el invernadero, sentada, con las manos cruzadas sobre las piernas. Me pareciste muy bonita. Te odié por eso. Le odié a él. Una niña, qué típico, qué vulgar. Una veinteañera. Me ha costado

entender que Chris no se fijó en mí por mi cuerpo. Me asustaba comprobar que había algo en mí que no podía controlar y domar; y me ha dolido mucho más saber que tampoco está contigo porque eres guapa. (140)

Más allá de la música, la competencia de las niñas se multiplica ante la cercanía del universo masculino. Bustelo señala que la mujer “en el terreno del deseo [...] no renuncia a nada, quiere tenerlo todo. Pero sigue funcionando básicamente con la vieja leyenda del caballero de la armadura que vendrá a salvarla montado en su caballo mágico. Se miente a sí misma y a los demás” (Bustelo). En la novela, la personaje-narradora confiesa:

Creía que ya iba siendo hora de enamorarse; como un virus, la obsesión por el romance se extendió aquel año con una energía inusitada. Nadie había elegido enamorarse de mí aún: por más que agitara mi pelo negro con la misma descuidada pereza que las demás, por más que luchara por que la falda de mi uniforme fuera acortada, por más que el espejo me demostrara que no había nada de repugnante en mi rostro, mis amigas tenían citas los viernes, y yo no. Con quince años, sin embargo, los milagros ocurren. Y yo sabía que el mío aguardaba, a punto de estallar. Era una elegida. A las que destacan, para bien o para mal, princesas o cenicientas, a las que aspiran a ser protagonistas de su historia, los prodigios no les sorprenden. (78)

El amor es un tema permanente en la obra de Espido Freire<sup>4</sup> y se entrelaza en la mayor parte de los casos con la *différance*. La mujer está en permanente búsqueda de esas regiones de la igualdad que tienen que ver más con la autoconfianza que con la imposición de símbolos masculinos. Si la personaje-narradora de *Diabulus in Musica* no encuentra el equilibrio de pareja que se propone, no significa que no exista, o que no sea posible por su condición de mujer, sino que su intrínseco desasosiego pervierte las visiones resultantes. Ha subvertido la armonía, en favor de una entrega feroz y enfermiza a una relación

---

<sup>4</sup> “El amor, siempre el amor. O el desamor. Me vienen a la memoria unas palabras de Andrés Amorós que en una de sus últimas publicaciones, hablando del sentido de la literatura dice: ‘toda la literatura se ocupa del amor: ¿de qué se iba a ocupar si no? Maticemos: se ocupa de los sentimientos humanos; y, entre ellos, el amor es el más fuerte, el más terrible, el que puede hacerte más feliz o más desgraciado’” (Beti 190-191).

artificial con un hombre, convirtiéndose en objeto de amor y protección (Villarino). La búsqueda de la identidad, del sentido de uno mismo, se traspasa al otro: “cuando no estoy enamorada, estoy muerta” (141), llega a decir la personaje-narradora. La relación, pues, se basa en la dependencia, “en la necesidad de que la dirijan o la narren, que le expliquen su lugar en la vida” (Hanseler 254), como antes habían hecho sus padres imponiéndole una vocación musical: “ya no existiría otra cosa para mí fuera de los brazos, los ojos, la boca, las órdenes siempre exigentes, siempre apremiantes, de aquel hombre. Él era el dios del sol del verano. Y a nadie, ni siquiera a mí, le importaba quién era yo. Una mujer más, un nombre en los brazos y la memoria” (142-143).

Por otro lado, Chris, actor famoso por interpretar a un héroe mitológico en su juventud, siente el peso de los condicionantes sociales y morales, por lo que no puede expresar sus sentimientos con autonomía, y se cree obligado a hacerlo bajo la máscara de Balder, imaginando —para la personaje-narradora y para sí mismo— una relación ficcional que ella ha acogido con excesivo entusiasmo y precipitación: “cuando encontré a Christopher lo más que pedía al mundo era un hombre que no me hiriera ni me fuera infiel. Que me aportara sentido, que me diera un nombre” (149).

—Entonces, deja de discutir conmigo. No luches por convencerme; siento que ya no pienso por mí misma.

—¿Qué tienes que pensar? Eres mía, y yo soy tuyo. Frente a los demás, y contra la vida. No deberían hacernos falta tantas palabras.

—Las cosas no son tan sencillas —dije, exasperada, y busqué una excusa— Ahora soy yo la que necesita estudiar.

—No sabrás por dónde caminar sin mí. Tú sola no eres más que una voz buscando un instrumento. Vamos: olvidemos esta conversación.

[...]

Me acompañó hasta la puerta. Diluviaba, y yo misma deseaba llorar. Hubiera cambiado mi vida por que suplicara más, porque no se diera por vencido tan fácilmente. Tal vez me había equivocado, tal vez no me quisiera y tan sólo necesitara una marioneta a la que mover y con la que jugar a poseer el mundo; tal vez dibujara mi personalidad en su mano, como había hecho con el pentagrama guideano. (90-91)

La relación de ambos va derrumbándose con el paso del tiempo por la intromisión de la realidad. Aparecen los celos, la inseguridad, la debilidad, que muestran la crueldad de los que pensábamos buenos, la

fragilidad de los que creíamos íntegros y seguros, pero que sobre todo imprimen el ritmo necesario a la narración. La sospecha de infidelidad se cataliza en una sola persona —la francesa— y crece en silencio, sin necesidad de contacto verbal con Chris. Observemos el desarrollo gradual, que se inicia con un inocente recuerdo de la francesa, continúa entre burlas y acaba en automaltrato psicológico:

La francesa no volvió a ser mencionada más que en alusiones picaronas, siempre en los momentos de buen humor. Pero una broma nunca es sólo una broma, y yo buscaba en su cara, como él en mí aquel día, algún indicio, algo desconocido que pudiera hacerme sospechar. [...] Cuando supe de la francesa creí que la confesión se debía a los remordimientos, o al quemante recuerdo de un amor fugaz que pudo convertirse en otra cosa. En los siguientes días esperaba más detalles, otros matices. Me veía tragando mis celos, sacrificada al bien de Chris. Llegué a enamorarme de mi papel, a resignarme de antemano a no tener nunca su cariño, robado antes de tiempo por una francesa experta en las artes del amor. (145)

Nunca supe cómo era, aunque mi mente se hizo una idea perfecta, casi milimétrica, de ella. Muchas veces fui yo la que me contemplaba en el espejo, la línea de las cejas y la sombra un poco oscura de los párpados, pensando en ella. Las tardes en las que Christopher y yo acudimos al cine, tardes lluviosas y grises, me permitía la debilidad de pensar en la francesa, en su figura delgada y frágil, y la comparaba conmigo. Aquella mujer, aquella mujer... (147)

Nada, como las otras chicas, intuitas pero nunca mencionadas, que se agolpaban en la oscuridad desde que mi presencia (“ni siquiera te conocía”) indicó el nuevo orden orbital. A menudo, sin ninguna razón, arañaba una mano de Chris. (150)

Pero la inseguridad de la personaje-narradora no acaba aquí. Piensa Bustelo que “el placer femenino es, en esencia, contradictorio”, “más mental y difuso” mientras que el masculino “es más físico y lineal” (Bosse). Las mujeres continúan otorgando una importancia desmesurada a su cuerpo, lo que les supone una realidad indeseada y siempre presente, y que obstaculiza sus relaciones personales e íntimas: “El culto al cuerpo debería ser una rémora de los tiempos en que la mujer lo empleaba como reclamo para atraer a un marido. La gran paradoja es que cuando la mujer occidental logra liberarse, se marca voluntariamente sumisiones mucho

mayores” (Bosse). Espido Freire no es ajena a esta disquisición: mujer y hombre evidencian sus tendencias:

De pronto me invadió la vergüenza de que me viera desnuda y descubriera mis defectos. Recliné la cabeza sobre su hombro y me ovillé contra él, que me acariciaba el pelo y me besaba de vez en cuando con aire ausente, y deseé desaparecer, fundirme con él, fuera quien fuera, mientras me rescatara, mientras me dijera quién debía ser yo, mientras fuera capaz de mostrarme el absoluto y arrojarme luego de nuevo a la realidad de modo tan certero. (51)

La personaje-narradora de *Diabulus* se avergüenza de ser vista; el concepto negativo que de sí misma se ha formado se origina a través de constantes externas: la belleza, la ropa, el idioma, la música. En compensación, se asoma continuamente al espejo, que no le devuelve nada de lo registrado, sino su propia imagen ideal, la realidad que al fin anhela, ese mundo en el que construiría su identidad individual con éxito<sup>5</sup>: “Me pierdo en el espejo, me busco en el espejo, añoro los momentos vividos en Londres antes de conocer a Christopher” (20). Estas indagaciones puntuales en el pasado personal sirven para dotar de sentido las acciones y reacciones psicológicas del presente. La personaje-narradora descifra su existencia desde los sueños y alucinaciones; la autoconciencia es así recompuesta y el lector, ahora con más información, puede trazar el correlato. Es exactamente lo que le ocurre a la personaje-narradora, en un suceso metanarrativo, cuando toma la decisión de visionar la filmografía de Chris y descubre frases literales veladas en la realidad de su relación. Así logra discernir la situación en que se encuentra; el pasado, de nuevo, invade el tiempo presente y le concede el significado global. El siguiente fragmento se corresponde con el estremecedor nexa que simboliza el suicidio de la protagonista:

La angustia es tan grande que mi vida y mi sangre fluyen a través de ella, envenenándome. Ansío encontrar a alguien que cruce por mí este puente, y que tome por mí la decisión que se me hace tan difícil. Este es el comienzo del camino, y me tortura el miedo.

---

<sup>5</sup> Lo que puede relacionarse con las teorías psicoanalíticas de Jacques Lacan, como la expuesta en “El estadio del espejo como formador de función del yo”; estadio que revaloriza el ego del sujeto, que ya puede acceder al placer con su propio cuerpo, olvidando la ausencia maternal (Vid. Guillerault).

Estoy sola, tengo frío. Estoy tan sola.

Hace tanto frío. Soy tan pequeña, hay algo enorme que me rodea, y que me engulle, y no puedo moverme, ni siquiera parpadear. La cabeza pesa, pesan las manos, antes tan livianas. Ojalá pudiera despertar. Vagamente comprendo que en un momento inmensamente lejano, incomprensiblemente cercano, elegí dormir. Intento recordar las palabras esenciales, las que alejarían las sombras, las que me devolverían al mundo. Socorro. No quise hacerlo.

Ayuda. Tengo frío. Tengo miedo.

Mamá. Mamá. Mamá... (181-182)

La infancia, la luz, la música, los hombres —Mikel, Chris, Balder— y la madre son las constantes que extraemos del texto, modelo de “memoria selectiva”, creadora de “un tipo de pasado muy retorcido, muy interesante” (Hanseler 257). Gómez-Elegido interpreta la infancia en las novelas de Espido Freire “como símbolo de idealidad opuesto a la fuerza destructora de la realidad, el proyecto de una adolescencia que se sirve de este espacio mágico”. En *Diabulus in Musica* ya hemos visto que el espejo es la puerta que conduce al espacio perfecto:

Aún le quedaban por delante horas de espejo, de impostar gestos, de quejas por tener los ojos juntos, o el pelo liso, un continuo intento por convertirse en otra persona, la niña que realmente habitaba en el espejo. Y luego, y yo había alcanzado ya ese punto, la tarea inversa, desnudarse, permanecer inmóvil, recuperar los rasgos originales, espiar, y el movimiento de rabia ante la sonrisa de mamá, la sonrisa que se quiso hacer tan propia, la sonrisa de mamá. (39)

## **LA PARTICULARIDAD DEL DISCURSO Y EL ESTILO FEMENINO**

En otro orden de cosas, no podemos dejar escapar otra serie de rasgos que concurren en la obra de Espido Freire y que acercan a la autora a las expectativas que se conservan sobre su género. Conforme al apartado lingüístico, según Demonte, “el discurso femenino —o ‘feminolecto’— es descrito como más ‘inseguro’ y ‘dubitativo’ que el de los hombres (lo que demostraría toda una tradición de la cautela), más ‘educado’ e ‘indirecto’ (lo que se vincularía con toda una tradición de expresividad silenciosa)” (Porzecanski 53). Sirvan como ejemplo las

reseñas a las tormentosas relaciones de Chris con su familia, en las que la controversia no da síntomas de manifestarse de forma verbal:

Stephen conocía a Christopher desde muchos años antes, y poseía las llaves de escenas secretas y de reacciones que a veces yo no comprendía. Por él supe del enfrentamiento con su padre, que no comprendía por qué un hijo suyo debía ser, de todas las profesiones de este mundo, actor; de la indiferencia callada de Lilian, su madre, y de la abierta censura de su hermano. Christopher jamás hablaría de ello, y ocultaba con celo otros detalles. (56-57)

Es habitual en la novela examinada encontrar el horror teñido de ternura e incluso de poesía, como en el caso del suicidio de la protagonista, punto sobre el que la propia autora reconoce la herencia de Benito Pérez Galdós. Los diálogos suavizan los enfrentamientos, la ironía se abre paso en las discriminaciones y las emociones y las motivaciones sustituyen a las descripciones frías y fuera de participación. Las expresiones cariñosas no son abundantes, pero sí intensificadores como “muy”: “se mostró muy atento conmigo”; “quedaban muy atrás los tiempos”; “me prestó muy poca atención”; “con los ojos muy abiertos”; “había sido muy guapo; “y es muy niña”; “de chiquitina silbaba muy bien”; “en el aula, muy caldeada y recién pintada”, etc.

Los mismos estudios que rastrean los elementos femeninos codificados en el discurso aluden a la frecuencia de matizadores del tipo “creo”, “supongo” y “diría”, que manifiestan prudencia y previsión. La personaje-narradora de *Diabulus* también duda:

No creo que jamás me libre de él; Creo que deberíamos revisar; pero creo que eso lo ha olvidado; creo que en aquel momento hubiera gritado en busca de ayuda; Creo que aún estoy a tiempo; No creo que pueda llegar nunca a cansarme; Creo que mi obligación ahora es marchar; Creo que te quiere mucho, etc. Supongo sin embargo que dudó varias veces. Supongo también que luchó contra el pánico de someterse al silencio; Sí. Supongo. Todo lo bien que puede ir; Supongo que desea impresionarte, etc.

Además, la especialización de la mujer en los vocabularios de la vida doméstica: preponderancia del detalle en lo referente a la ropa, el maquillaje o la cocina. A este respecto, Espido Freire ha mencionado en varias ocasiones que siente predilección por uno de los personajes de Pérez Galdós, Rosalía Pipaón de la Barca, “La de Bringas”.

Frances mostraba inicios de coquetería, se pintaba los labios a escondidas, repasaba las fotografías de sus padres, exigía las trenzas todos los días, excepto los domingos, en que peinaba las ondas para enseñárselas a su padre. (39)

Reparé por primera vez en el discreto estampado beige y gris de las sábanas, en las columnas sin dosel que custodiaban la cama y me sentí perdida, diminuta y errada. (51)

Me vestí un delantal muy gastado, e inicié con parsimonia los mil pasos previos hacia la sartén: patatas para cuatro tortillas, agua con sal, pimientos, fuegos desconocidos que habían de ser domados con pericia y un ojo entrenado. (27)

## CONCLUSIÓN

*Diabulus in Musica* se inserta dentro del mundo de lo onírico, de lo sobrenatural. El revestimiento simbólico, por tanto, es extenso y enriquecedor. En nuestro análisis, hemos optado por el esclarecimiento de una serie de aspectos de la narración que relacionan la presente novela con las propuestas derridianas de la *différance*, en vez de acercarnos al entramado de símbolos que fecundan *Diabulus in Musica*. Se trata de representaciones extraídas de la pasión de la autora por el mundo céltico y los mitos gallegos<sup>6</sup>, del que se vale para exponer temas recurrentes, obsesiones que aparecen en todas sus novelas: las casas tienen una gran importancia en la novela, en consonancia con su identificación con el alma y la psicología proveniente “de muy antiguo, pues ya San Juan de la Cruz hace uso de esta relación simbólica” (Poza).

No debemos olvidarnos tampoco de las constantes alusiones metaliterarias, como la fábula de *El caballero de Olmedo* o el monólogo previo al suicidio como forma consciente de metamorfosis (Villarino), las autocitas intertextuales insertadas en la trama, como las provenientes de la película *Ragnarok*, o incluso el origen del título de la novela, el intervalo diabólico, y el del cuadro *San Jorge y el dragón* de Uccello que

---

<sup>6</sup> “Creo que existen cosas que no podemos captar conscientemente. Para todo misterio de la vida existe una explicación racional y una esotérica, una simbólica y una tangible” (Etxebarria).

ilustra la portada de la edición de Planeta<sup>7</sup>, que no son sino metáforas trazadas en el mismo argumento que implicitan “su condición de *constructo* literario” (Oleza Simó 10). La convergencia de tantos y tan sustanciosos dispositivos en *Diabolus in Musica* podrían dar de sí una serie de interesantes trabajos filológicos.

No obstante, nuestra línea de trabajo pretende destacar solo algunos de los procesos escriturales de Espido Freire, en cuyas novelas plantea “aspectos propios de la condición femenina y trata de los temas y circunstancias que determinan la conducta y la vida de sus protagonistas mujeres” (Gómez-Elegido), pese a que no incorpora demasiados datos *feminolectos*, siguiendo la terminología de Demonte, aunque sí los suficientes como para que resulte pertinente el rastreo.

No por ello podemos afirmar de manera simplista que la escritura de Espido Freire sea feminista, concepto éste, por otra parte, hartamente difícil de precisar y en exceso ambiguo. Quizás sí pueda utilizarse el adjetivo femenina en el sentido de que desde un punto de vista temático se da una indagación especialmente hábil en lo que son los procesos temperamentales y de visión del mundo de la mujer. (Beti, 2000: 186)

*Diabolus in Musica* se convierte en el punto de partida para el estudio de la estética literaria de la autora vasca; la personaje-narradora es subjetivizada mediante un discurso femenino que, además de conformarla, la identifica —ese *yo íntimo*—. Pero esa identificación viene dada por la ausencia de un pensamiento propio y de ubicación existencial. La lucha interior y la búsqueda surgen como desplazamientos hacia el otro, hacia el absoluto, el centro místico, si se quiere. El encuentro auténtico con el Todo serviría para localizar la personalidad de la personaje-narradora de *Diabolus in Musica* en posiciones de igualdad, al menos en términos de autoconfianza que no, como ya se ha dicho, con la aceptación de los símbolos masculinos. La presencia del amor como fenómeno que necesita ser completado indica la inclusión en la novela del desfase espacio-temporal, propio del intervalo femenino.

---

<sup>7</sup> “Intentaba recoger tradiciones y renovarlas, como hacían aquellos artistas [los prerafaelitas], apoyándome como ellos en mitos y en iconografía antigua” (Hanseler 253).

### BIBLIOGRAFÍA

- Beti Sáez, Iñaqüi. (2000). “El universo emocional en la narrativa de Espido Freire”. *Revista de Cultura e Investigación Vasca Sancho el Sabio* 13: 185-194. En web:  [<dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=157636>](http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=157636) (fecha de consulta: 14/07/2015).
- Bosse, Candice L. (2005). “El sujeto femenino y las culturas de consumo: entrevista con Gabriela Bustelo”. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* 30. En web:  [<www.ucm.es/info/especulo/numero30/gbustelo.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/gbustelo.html) (fecha de consulta: 14/07/2015).
- Ciplijauskaité, Biruté. (1998) *Novela femenina contemporánea (1970-1985)*. Barcelona: Anthropos.
- Derrida, Jacques. (1989). *L'écriture et la différence*. París: Editions du seuil, cop., 1968. Trad. al castellano: *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- Espido Freire, Laura. (2001). *Diabolus in Musica*. Barcelona: Planeta.
- Espido Freire, Laura. (2004). *Querida Jane, querida Charlotte: por la ruta de Jane Austen y las hermanas Brontë*. Madrid: Aguilar.

Etxebarría, Lucía. (11 de noviembre de 1999). “Entrevista: Espido Freire, ganadora del Premio Planeta”. *El Mundo*.

Femenías, María Luisa y María de los Ángeles Ruíz. (2004). “Rosi Braidotti: de la diferencia sexual a la condición nómada”. *Revista Digital Escuela de Historia* 1. 3. En web: <[www.redalyc.org/pdf/638/63810305.pdf](http://www.redalyc.org/pdf/638/63810305.pdf)> (fecha de consulta: 14/07/2015).

Fernández, Teresa. (31, diciembre, 2007). “Entrevista a Espido Freire, escritora: ‘Nos siguen considerando autores jóvenes a los mismos de hace 10 años’”. *El Comercio*. En web: <[www.elcomerciodigital.com/gijon/20071213/oviedo/siguen-considerando-autores-jovenes-20071213.html](http://www.elcomerciodigital.com/gijon/20071213/oviedo/siguen-considerando-autores-jovenes-20071213.html)> (fecha de consulta: 14/07/2015).

Flores, Elena. (2000). “Entrevista: Espido Freire”. *Revista Digital Tintero* 6: 9-12.

Gómez-Elegido, Beatriz. (2008). “La pérdida del paraíso. Matrimonio y conveniencia en Soria Mora, de Espido Freire”. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* 40. En web: <[www.ucm.es/info/especulo/numero40/soriamoi.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero40/soriamoi.html)> (fecha de consulta: 14/07/2015).

Guillerault, Gérard. (2005). *Dolto, Lacan y el estadio del espejo*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Henseler, Christine. (2004-2005). “Del bien y del mal: una entrevista con Espido Freire”. *Letras peninsulares* 17. 2-3: 249-258.

Lillo, Ana. (2008) “Entrevista: Espido Freire, con motivo de la entrega como ganadora del XXXIX Premio Ateneo de Sevilla 2007 con Soria Mora”. *Anika entre libros*. En web: <[www.anikaentrelibros.com/entrevistas/entrevista-a-espido-freire-por--soria-moria-/](http://www.anikaentrelibros.com/entrevistas/entrevista-a-espido-freire-por--soria-moria-/)> (fecha de consulta: 14/07/2015).

Liotard, Jean-François. (2008). *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa.

- Oleza Simó, Joan. “Un realismo postmoderno”. (1996). *Ínsula*, 589-590: 1-11. En web: <[www.uv.es/entresiglos/oleza/pdfs/realpost.PDF](http://www.uv.es/entresiglos/oleza/pdfs/realpost.PDF)> (fecha de consulta: 14/07/2015).
- Porzecanski, Teresa. (2005). “El silencio, la palabra y la construcción de lo femenino”. *El salto de Minerva. Intelectuales, Género y Estado en América Latina*. Mabel Moraña et alii. Madrid, Iberoamericana: 47-57.
- Poza Diéguez, Mónica. (2002). “La sugerencia de la trama o la magia narrativa de Espido Freire”. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* 20. En web: <[www.ucm.es/info/especulo/numero20/freire.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero20/freire.html)> (fecha de consulta: 14/07/2015).
- Villarino Martínez, Beatriz. (2004). “Trayectoria narrativa de Espido Freire: temas, tendencias, técnicas y procedimientos narrativos”. *Espéculo. Revista de estudios literarios* 28. En web: <[www.ucm.es/info/especulo/numero28/efreire.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/efreire.html)> (fecha de consulta: 14/07/2015).