

SUJETO CONTINGENTE, SUJETO EN ANGUSTIA. CONSIDERACIONES METAFÍSICO-LITERARIAS EN LA NARRATIVA DE ESPIDO FREIRE

CONTINGENT INDIVIDUAL, ANGUISHED INDIVIDUAL. METAPHYSICAL AND LITERARY
CONSIDERATIONS IN ESPIDO FREIRE'S FICTION

SAMUEL RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ*

Université Paris-Sorbonne/ Université Clermont Auvergne
samuel.rodriguez.rodriguez@outlook.com

RECIBIDO EL 22 DE JUNIO DE 2017, APROBADO EL 15 DE SEPTIEMBRE DE 2017

RESUMEN ABSTRACT

La mayoría de los sistemas filosóficos desprecian la materia y lo contingente frente a lo ideal e infinito. Siguiendo la estela de otros autores, desde estas páginas profundizamos en la síntesis contradictoria en torno al ser humano como confluencia en el *momento* kierkegaardiano, donde se desgarran infinitud y finitud, tiempo y eternidad, libertad y necesidad. La literatura –palabras estéticamente organizadas– da forma a esa síntesis. En este caso tomamos la narrativa de la escritora Espido Freire (Bilbao, 1974) como punto de partida de nuestra incursión en el sujeto contingente. Y el camino de la contingencia nos lleva hasta los brazos de la desesperación, del sujeto en angustia. Pero el amoroso “abrazo trágico” unamuniano que permitiría, como en la tragedia nietzscheana, la armonía de contrarios, en Espido Freire parece mantenerse en un eterno dolor.

Most philosophical systems pay no heed to substance and contingency before ideal and infinitude. In these pages, we return to other authors and plumb the depths of the contradictory synthesis about human being as a confluence of the Kierkegaardian *moment*, where infinitude and finitude, time and eternity, liberty and necessity tear. Literature, aesthetically organized words, forms this synthesis. On this occasion we take the literary production of Espido Freire (Bilbao, 1974) as point of reference in our research about the contingent individual. The way towards contingency leads to despair, to an anguished individual. However, the lovely Unamunian “tragic hug” which would allow –like in the Nietzschean tragedy– the harmony of contraries, seems to remain an eternal pain in Espido Freire’s work.

PALABRAS CLAVE

Contingencia, angustia, síntesis, *momento*, “abrazo trágico”, Espido Freire.

KEY WORDS

Contingence, anguish, synthesis, *moment*, “tragic hug”, Espido Freire.

*  orcid.org/0000-0001-6892-1234



Lo teméis todo como si fuerais mortales,
lo deseáis todo tal como si fuerais inmortales.
Séneca

Espido Freire es una de las escritoras más reconocidas dentro del panorama literario español. Con veintitrés años publicó su primera novela, *Irlanda*. Le siguieron *Donde siempre es octubre* (1999) y *Melocotones helados* (1999), ganadora del premio Planeta. 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 cultivar otros géneros como el cuento (*Cuentos malvados*, 2001; *Juegos míos*, 2004 y *El trabajo os hará libres*, 2008), la poesía, el ensayo y el teatro. El mal, objeto de análisis en otra investigación (Rodríguez, "Orígenes"), y la angustia del sujeto contingente articulan la narrativa de esta autora, confirmando así que la obra de un gran escritor está siempre sostenida por dos o tres ideas filosóficas (Merleau-Ponty 57), si bien el novelista no tiene que tematizar esas ideas sino "hacerlas existir delante de nosotros como si fueran cosas" (Merleau-Ponty 57). De eso deberían ocuparse la literatura y la filosofía, siempre vivas, dinámicas y aferradas al ser humano, aunque lo trasciendan. Por eso, nos planteamos desde estas páginas una inmersión metafísico-literaria en el sujeto contingente a través de la narrativa de Espido Freire.

1. Sujeto contingente

La mayoría de los sistemas filosóficos desprecian la materia y lo contingente frente a lo ideal e infinito. Ya Platón aconseja la expulsión de los poetas de su república ideal en caso de que 'distraigan' el intelecto, pues "no son más que imitadores de fantasmas, sin llegar jamás a la realidad" (*La República* 354). En *Fedón* ninguno de los personajes aprende lo que es el amor a través de lo que sienten por Sócrates, sino por su capacidad abstractiva de volverse hacia el pensamiento puro, de modo que las personas son vistas como medios y no como fines en sí mismos (*El Banquete* 81). Platón desdeña la *tyché*, la contingencia, que relaciona con el principio de la fortuna y, por ende, del mal y el no-ser. Pero, según indica Julio Quesada, esto alberga un profundo peligro:

Paradigmático será ningunear el problema del mal, reducirlo a *ausencia* o *carencia* de Ser o Bien. ¿A costa de qué?: a costa siempre de escamotear metafísicamente la realidad de lo particular y concreto de nuestras vidas en aras de un plus de perfectibilidad abstracto. (49)

Los regímenes totalitarios han empleado esta anulación del sujeto real contingente en aras de un ideal colectivo que no existe, del mismo modo que el mal ha sido relegado a lo particular frente al bien ideal. Sin embargo, Aristóteles asume el azar existencial en *Física* como efecto de la indeterminación ontológica, esto es, la contingencia (*Obras* 592). Julio Quesada señala que Aristóteles establece una auténtica “metafísica de la finitud” u “ontología de la contingencia” vinculadas con la tragedia, que supone “una continua invitación a encarar la *tyché* como lo que somos, mortales y finitos” (Quesada 52). Por desgracia, la “metafísica de la finitud” desaparece durante siglos y el sujeto de carne y hueso de nuevo es obviado. ¿Qué significa entonces el *cogito ergo sum* cartesiano? El *cogito* hace prevalecer no al ser sino al pensar que procede y parte de sí mismo y reduce a confuso o a la nada todo lo que no se puede pesar, medir y contar, de manera que sólo son consideradas las cualidades del hombre y el universo que podemos inteligir con claridad (Quesada 96).

Kierkegaard nos da las claves para entender el concepto de contingencia dentro de la complejidad del ser humano. Para él, “el hombre es una síntesis de infinitud y finitud, de lo temporal y lo eterno, de libertad y necesidad, en una palabra: es una síntesis” (*Enfermedad* 35). Si para Marco Aurelio el hombre era alma, cuerpo e inteligencia (9), para Kierkegaard la síntesis que vertebraba los dos primeros elementos es el espíritu, lo que constituye la particularidad del sujeto, del ‘yo’, pues “todo hombre es una síntesis de cuerpo y alma, dispuesta naturalmente para ser espíritu. Esta es nuestra estructura” (Ibíd. 77). La síntesis es una contradicción necesaria, una búsqueda incesante sin respuesta: “Un yo siempre está en devenir en todos y cada uno de los momentos de su existencia, puesto que el yo [...] realmente no existe, sino que meramente es algo que tiene que hacerse” (Ibíd. 59). Si no hay equilibrio en el sujeto entre finitud e infinitud se pueden producir trastornos, “ya que el yo es la síntesis en que lo finito es lo que limita y lo infinito es lo que ensancha” (Ibíd. 60). Así, una excesiva atención a la infinitud conlleva un exceso de imaginación y fantasía e incapacidad para lo concreto frente a la pura abstracción. Por el contrario, el predominio de la finitud “es la carencia de originalidad” (Ibíd. 63). En este último caso,

nuestro sujeto va olvidándose a sí mismo, e incluso llega a olvidar [...] cómo se llama, sin atreverse ya a tener fe en sí mismo, encontrando muy arriesgado lo de ser uno mismo, e infinitamente mucho más fácil y seguro lo de ser como los demás, es decir, un mono de imitación, un número en medio de la multitud. (*Enfermedad* 64)

Es lo que le pasa a la protagonista de *Diabolus in musica*, que termina arrastrada por la “enfermedad” del sujeto contingente que en breve abordaremos: la angustia. El *daemon meridianus*, como el *diabolus in musica* de la teoría musical medieval, se desliza peligrosamente en esta novela:

Diabolus in musica. El diablo en la música. El caos en el mundo. Una antigua teoría musical... [...]. Existía un intervalo prohibido en la música antigua, determinada distancia entre notas que había que evitar a toda costa. Se consideraba disonante. Era el hueco por el que se colaba el diablo (Freire, *Diabolus* 162-163).

En un sistema de apariencia perfecta, armónica, se desliza la disonancia prohibida que nos angustia¹. El *diabolus in musica* nos recuerda nuestra naturaleza contingente que, con tanto empeño, nos hemos esforzado en proyectar en los demás y, en el caso de esta novela, esconder tras máscaras ajenas.

A este respecto, Pilar Fernández Beites apunta, siguiendo a Schelling, que “finitud y mal llegan a identificarse. Explicar el origen de los seres

¹ El *diabolus in musica*, esto es, el intervalo de cuarta aumentada, el tritono, sigue terminantemente prohibido por la armonía tradicional (vid. Barrio). Ya en el Medievo, de los ocho modos eclesiásticos, el uno y el dos (dórico e hipodórico) y, ocasionalmente, el cinco y el seis (lidio e hipolidio), bemolizaban el si para evitar el tritono (Grout y Palisca 88). Sin embargo, el problema del *diabolus in musica* es más complejo. Nuestro sistema musical de doce notas se basa en el círculo de quintas justas, esto es, de tres tonos y un semitono (fa, do, sol, re, la, mi, si, fa#, do#, sol#, re#, la#, mi#, si#). Pero si tomásemos de modo matemático la altura de los sonidos habría un desequilibrio, lo cual tiene que ver con la acústica: “toute note musicale est une vibration, dont on peut mesurer la fréquence. Plus la fréquence est élevée, plus la note est aiguë. Le diapason actuel exige, par exemple, que le *la3* du milieu du clavier corresponde à la fréquence de 440Hz [...]. L'intervalle qui sépare deux notes peut donc s'exprimer sous forme de fraction. Ainsi, l'octave se définit par un rapport de 2/1: le *la2*, inférieur à celui du diapason actuel, sonne à 220 Hz” (Brossard-Deconinck 252). Los otros intervalos se pueden expresar en relaciones numéricas simples: la quinta (3/2), la tercera (5/4) y la cuarta (4/3). Pero matemáticamente es imposible cerrar de manera perfecta el círculo de quintas, pues doce quintas corresponden a $(3/2)^{12}$, aproximadamente 129,7 Hz, mientras que las octavas, en un sistema “perfecto” deberían dar $2^7=128$ Hz. Así, una serie de quintas acústicamente puras que comiencen en do no nos llevará a la misma nota sino a un si bemol. De este modo, el círculo de quintas es en realidad una espiral. Por ello, ningún acorde está “afinado” en un instrumento de tonos fijos en la música occidental. Por el contrario, en el temperamento igual (empleado desde el siglo XVIII a partir de Jean Philippe Rameau) todas las quintas están ligeramente reducidas y las terceras mayores falseadas con el objetivo de igualar los doce semitonos de la octava, de manera que las tonalidades diferentes sean uniformes. En música, como en la vida, “il faut tempérer la difficulté, trouver une solution de compromis acceptable” (Brossard-Deconinck 251). Necesitamos (auto)engañarnos, crear un sistema de mentiras y paradojas convertidas en doxas sin ser conscientes de que, como en el sistema temperado, no es más que una falsedad de apariencia ordenada. Sin embargo el *diabolus* permanece y la contradicción se hace necesaria.

finitos no es otra cosa que explicar su *caída*, su separación del Absoluto” (16). El Absoluto, que es la unidad de doble naturaleza (finita e infinita) se logra mediante la Existencia (Schelling 164) y el Fundamento, que es un anhelo, un “ansia” (*Sehnsucht*), ya que se trata de una movilidad doble y dirigida en sentidos contrarios: la aspiración a salir fuera de sí en la extensión y, sin embargo, inmediatamente de vuelta hacia sí, como sucede con la síntesis kierkegaardiana y su ‘yo’ en constante movimiento (Fernández Beites 419). Esto lo vemos también en Kierkegaard, quien afirma que “la desesperación en torno a lo eterno y por uno mismo [...] es la verdadera desesperación y la fórmula de toda desesperación” (*Enfermedad* 98). Y el camino de la contingencia nos lleva así hasta los brazos de la desesperación, del sujeto en angustia.

2. Sujeto en angustia

El ansia de Schelling y la síntesis del sujeto se configuran en la angustia, máximo exponente de la eterna búsqueda y la contradicción (Schelling 220). La angustia engloba la lucha contradictoria del sujeto contingente. Ya en Pascal adivinamos este concepto sin necesidad de citarlo (104). La angustia podría ser la pérdida de la inocencia –acaso lo que los primeros seres humanos del Génesis sintieron tras conocer la existencia de la ciencia, del bien y del mal–. Es la autoconsciencia del ser en toda su complejidad inescrutable. Mas intuimos en Pascal y claramente en Kierkegaard su presencia incluso en la inocencia:

la inocencia es ignorancia [...]. En este estado hay paz y reposo; pero hay al mismo tiempo otra cosa, que, sin embargo, no es guerra ni agitación, pues no hay nada con que guerrear. ¿Qué es ello? Nada. Pero ¿qué efecto ejerce? Nada. Engendra angustia. Éste es el profundo misterio de la inocencia: que es al mismo tiempo angustia. (Kierkegaard, *Angustia* 42)

Pese a esforzarnos por desontologizar lo que nos angustia, la nada –que en realidad lo es todo– existe y nos perturba. No se trata de caer en el nihilismo sino, al contrario, de dar forma a lo desontologizado. A este respecto, “la angustia es una determinación del espíritu que ensueña [...]. En el estado de vigilia está puesta la distinción entre mi yo y mi no-yo; en el sueño está suspendida, en el ensueño es una nada que acusa” (Kierkegaard, *Angustia* 43). Ulises, en palabras de Sófocles, afirmó que “nosotros el tiempo que vivimos no somos sino imágenes y

sombras" (25), y otro poeta dijo que "el sueño no es más que una sombra" (Shakespeare, *Hamlet* 48) y, sin embargo, "estamos hechos/ de la misma materia que los sueños, y nuestra pequeña/ vida cierra su círculo en un sueño" (Shakespeare, *Tempestad* 354-355). La "vida es sueño" no en tanto que breve sino en tanto que carencia de autoconsciencia de la existencia. No obstante, al igual que en el caso de Segismundo, el sueño también puede indicarnos quiénes somos y actuar en consecuencia, pues no olvidemos que el sueño, como la imaginación, "est la faculté de former des images qui dépassent la réalité, qui *chantent* la réalité" (Bachelard 23). Nietzsche así lo defiende:

Al igual que de las dos mitades de la vida -la que vivimos despiertos y la que vivimos en sueños-, la primera nos parece incomparablemente la más perfecta, la más importante, la más seria, la más digna de ser vivida, y hasta diría que la única que vivimos; así (por más que esto pueda resultar una paradoja) yo sostendría que el ensueño de nuestras noches tiene una importancia igual respecto a esta esencia metafísica, cuya apariencia exterior somos. (61-62)

La literatura, palabras estéticamente organizadas, da forma a esos sueños y pesadillas: "De qué está hecha la literatura. De sueños. Más que palabras o acciones, los libros y las historias son colmenas misteriosas, caparazones sonámbulos. Los sueños, a veces, derivan en pesadillas" (Tizón 56-57). La realidad, nuestra vida, como indica Nietzsche, no es sólo lo que vivimos, sino también lo que soñamos. Por tanto, toda obra literaria es, desde este punto de vista, autobiográfica. En este sentido, es posible que, según sostenía Platón, los "poetas" no lleguen a la realidad, pero creemos que sí pueden ser capaces de trascenderla, y de hecho ésa es una de sus funciones desde *El arte poética* de Aristóteles (45), y que reencontramos en Espido Freire al considerar que la literatura no parte de la realidad sino que la supera (*Tiempo* 8) y ayuda a entenderla:

El escritor, a través del símbolo y de la palabra, lo que intenta es convertir el mundo en algo más fácil de explicar, más fácil de entender. No digo mejor. Pero [...] intenta traducir lo inexplicable en algo comprensible que son las palabras [...]. Esto sirve para crear obras que nos protejan de la desesperación (Freire, "Espido").

Podríamos partir de la "oquedad vital" planteada por José Hierro (15) que la palabra viene a colmar. Pero incluso dentro de esos símbolos y

palabras el *diabulus*, la angustia existencial, se revelan. La propia autora ha confesado que “he padecido bulimia y depresión, además de periodos de profunda ansiedad, y otros de una melancolía omnipresente” (*Vos* 86). Cuando padeció bulimia, entre los 16 y los 21 años aproximadamente, no era consciente de que en realidad era la angustia lo que la motivaba: “Por entonces yo no era aún capaz de reconocer la angustia, y la confundía con hambre. Hambre, hambre, hambre, hambre canina, hambre todopoderosa y urgente” (*Comer* 57). Del mismo modo que Kierkegaard, Espido Freire cree que la fe puede saciar esa angustia (Kierkegaard, *Angustia* 152-153), pero ella carece de ese mecanismo frente a la contingencia: “sólo quien se enfrenta al árido páramo de la falta de fe sabe la soledad existencial que supone la conciencia de la finitud” (Freire, *Vos* 124). Espido Freire, del mismo modo que Eliot y cualquier autor que aspire a la trascendencia –aun aceptando lo contingente– “universaliza el problema humano: los hombres siempre han emprendido y emprenderán una desoladora búsqueda del sentido de su existencia, búsqueda marcada por una soledad absoluta, una confusión y un desarraigo” (Osorio). Natalia, la narradora autodiegética de *Irlanda*, se refugia únicamente en su vida soñada para no combatir el mundo adulto que se le impone y la desasosiega. En su mundo todavía es posible hallar respuestas a todo, mientras que el otro resulta peligroso y descorazonador. En *Donde siempre es octubre* muchos de los personajes pululan cual cadáveres disecados, en una “tierra baldía” que, al igual que la del poeta, resulta inescrutable: “Caminar por Oilea es dar un paseo por un cementerio de hojas secas” (82). La soledad les enfrenta a ellos mismos, a su contingencia y, en definitiva, a la angustia. Así le sucede a Fiona, la narradora-protagonista de “Figuritas” que, como Natalia, se refugia en el animismo, en este caso el vudú que, misteriosamente, resulta eficaz. Pero finalmente sucumbe a la angustia que nada –ni siquiera sus aspiraciones musicales logradas a golpe de sangre– ha logrado apaciguar. Vidal Aryam, miembro de una de las familias más importantes de Oilea, se lamenta de su soledad: “a veces la soledad es tanta, se hace tan patente, que puede cortarse con las uñas. Por eso se trata de espantar con las tertulias, con los conciertos. Con los malditos conciertos” (Ibíd.). Y es que la vida pareciera carecer de sentido: “La vida no merece la pena. No tiene sentido. No tiene objeto. Nacemos para morir. Nos reproducimos para continuar un absurdo. Y nada merece la pena lo bastante” (Ibíd. 84). El destino resulta caprichoso, sometido a la indeterminación aristotélica, sin un orden preestablecido que asegure nuestra existencia, ya que,

para compensar tantas vidas unas tienen que ser brillantes y otras estar a la sombra de éstas, unas deben ser gloriosas y las otras mediocres. Y me aterro [...]. ¿Qué hubiese ocurrido si en vez de pertenecer a la familia más poderosa de Oilea hubiese nacido destinado a las minas o a la fábrica de chapados? (*Octubre* 83)

El sinsentido y las preguntas sin respuesta invaden también a Worsen Castile: “¿Qué es la vida? ¿Quiénes somos? ¿De dónde venimos? ¿A dónde vamos? La vida es el problema más real al que me he enfrentado” (*Octubre* 158). Y es que, como sostiene Zandria, “ahora sé que no existe [la felicidad plena]. Podremos rozarla, pero no poseerla” (Ibíd. 186). En *Melocotones helados* todos los personajes huyen, de la angustia, de amenazas de sectas, de la realidad anodina y, en definitiva, de sí mismos. El pesimismo de Elsa grande, compartido por su novio Rodrigo –“desconfía siempre. El mundo es de los desconfiados” (240)– vence sobre el optimismo ciego de su amiga Blanca. Ella parece ser la luz y la alegría. Pero Blanca padece bulimia, una enfermedad psíquica proyectada en el cuerpo y la comida a través de dos fuerzas contradictorias, la alegría y la angustia:

Comía hasta que al final no quedaba lugar ni hueco en su cuerpo para la alegría, ni para la angustia, y durante un momento el mundo permanecía en calma, indolente. Flotante.

[...] En su vientre, torturado y quemante, se albergaban las mismas emociones que le daban vida: la alegría, la angustia. Sólo en último lugar, como un resto de algo muy lejano, la comida. (*Melocotones* 200)

La bulimia puede ser mortal: “Se había estado matando en cada comida, cada vez que había vomitado tras devorar cualquier cosa que le matara la angustia” (*Melocotones* 211). Blanca, al igual que Espido Freire –al igual que todos nosotros–, recurre a otro subterfugio para esconder su angustia: las historias, las mentiras. “Nadie mentía como ella, nadie poseía el don de convertir en fascinante una historia con la habilidad con la que ella lo hacía. Cualquier cosa, la que fuera, se convertía en nueva en sus labios” (Ibíd. 210). Pero termina creyendo sus propias mentiras. Pretende olvidar el detonante de su angustia (si bien no el único origen, pues las variables que pueden provocar esta enfermedad son múltiples), que comienza con el accidente mortal de su amado, el profesor John Swordborn:

Blanca apenas habló. Durante dos días no comió, fingiéndose enferma. Luego, engordó varios kilos. Se ocultaba. Comía. Su cuerpo cambió, se redondeó, perdió las líneas de la adolescencia y se adentró en la madurez. Sus altibajos de humor se agudizaron [...]. Para ella había comenzado la angustia. (*Melocotones* 231)

La angustia es la protagonista en *Diabulus in musica*. En ella viven y por ella mueren Mikel y la narradora sin nombre, sin identidad, creadora de una historia que ni siquiera es suya: “La angustia es tan grande que mi vida y mi sangre fluyen a través de ella, envenenándome” (181). Pero también su último novio, el actor de apariencia segura Christopher Random, como Blanca, vive a través de historias y mentiras, para más inri ajenas, que pretenden ocultar su vacío existencial, tal y como hizo la narradora antes de tomar el paso de abandonar la vida. El suicidio de Mikel la sumerge aún más en la angustia: “Mientras él volaba en el espacio [...] nosotros nos empeñamos en continuar un viaje en el que él había introducido la duda. La sospecha” (*Diabulus* 94).

En *Nos espera la noche* Thonolan reflexiona sobre el complejo mundo del que Natalia –y tantos otros– huía: “La vida era un complicado lugar. Thonolan recordaba el tiempo en que bastaba obedecer a los mayores para que las cosas marchasen bien [...]. Parecía imposible alcanzar todas las respuestas y recuperar el sabor de los días perdidos” (140). Si Zandria evocaba la imposibilidad de la felicidad plena, Robin habla abiertamente de la infelicidad: “Ser feliz no es un derecho: es un don, como nacer alto, o poseer una hermosa voz. Y si no lo he sido en toda mi vida, no creo que merezca la pena esforzarme más” (*Noche* 194). Alude, sin nombrarla, a la angustia: “Siento un enorme monstruo dentro de mí que me impide enderezar mis malos actos. Un monstruo que se alimenta de palabras impúdicas y deseos desmesurados, de palabras como lujuria, codicia, y desesperación” (Ibíd. 209).

Respecto a *Soria Moria*, justo antes de que Cecily le informe a Dolores de los planes familiares para casarla con Thomas, su madre se ocupa de hacerle ver la realidad dolorosa del camino vital: “La vida supone sufrimiento, superación. Conlleva dolor” (240). De hecho, “la existencia no cesa de complicarse jamás, desde el momento en el que nacemos” (*Soria* 247).

En *La flor del norte* su narradora-protagonista, la princesa Cristina, infanta de Castilla y cuñada de Alfonso X el Sabio, termina prácticamente sola

y sin sentido en una corte extranjera. Como el bisabuelo Sverre, como la abuela Inga, hubiera debido aprender “a no esperar demasiado de quienes en un inicio parecían nuestros amigos y aliados” (*Flor* 317). En definitiva, “que la vida [es] una lucha contra todo y contra todos, un pulso desesperado contra la muerte en el que se perdía siempre, aunque convenía mantenerse en la batalla el mayor tiempo posible” (*Ibíd.* 311). Mas su batalla concluye. La muerte es el final –¿el comienzo?– del camino. Y nadie pierde otra vida que la que vive ni vive otra que la que pierde. Lo que se gana o se pierde no cuenta absolutamente para nada. Todo se diluye, la materia corrupta, la mente malvada –el espíritu kierkegaardiano– y se funden en lo inexplicable, la nada:

Como una vaca aguardo, en esta casa del patio, el momento para mi sacrificio. Por entre mis dedos agarrotados se desliza lo que queda del día. Mi tierra. Mi país. Mi ciudad. Mi familia, mi madre, mi lengua casi olvidada, mis costumbres perdidas. Todo aquello que fui [...]. No poseo nada de eso; se escapa entre las manos, lo dejo marchar sin una queja como es mi deber. Atrás queda la parte más mezquina de mí (mi cuerpo mortal, mis pieles apolilladas, el coral que no supo protegerme) y sólo los jirones de alma se agitan, y se estiran y flotan hacia lo alto, sin peso, sin consistencia, sin sentido. (*Flor* 353)

3. El momento de la angustia. Hacia el “abrazo trágico”

El tiempo participa también en la construcción del sujeto en angustia. La concepción temporal estoica en torno al tiempo cíclico, presente en la narrativa espidiana (Rodríguez, “Arte” 6), se relaciona con la teoría kierkegaardiana del tiempo fluctuante que converge en el *momento*. Para Kierkegaard, la angustia es “el momento en la vida individual” (*Angustia* 81). Es el punto en el que confluyen lo infinito y lo finito, una transición constante que impide hablar de pasado, presente y futuro:

El momento es esa cosa ambigua en que entran en contacto el tiempo y la eternidad, contacto con el cual queda puesto el concepto de la *temporalidad*, en la que el tiempo desgarra continuamente la eternidad y la eternidad traspasa continuamente el tiempo. Sólo aquí alcanza su sentido la división expuesta: el tiempo presente, el tiempo pasado y el tiempo futuro. (*Angustia* 88)

El “desgarro” representa visualmente el proceso de lucha necesaria para que ambos contrarios se asocien: finitud-infinitud, cuerpo-alma, bien-mal. Podría representar la fusión de la *durée pure* (tiempo) y la *durée homogène* (temporalidad) de Bergson (Hierro 11). Pero la contradicción continúa. Para Kierkegaard, “es menester distinguirlo [el concepto de la angustia] bien del miedo y demás estados análogos; éstos refiérense siempre a algo determinado, mientras que la angustia es la realidad de la libertad como posibilidad antes de la posibilidad” (*Angustia* 43). Es decir, no se refiere a nada concreto sino a la libertad de elegir sin necesidad de que se produzca finalmente esa elección. Como hemos visto, “el hombre es una síntesis de lo psíquico y lo corpóreo; pero una síntesis inconcebible cuando los dos términos no son unidos en un tercero. Este tercero es el espíritu” (Ibíd. 44), que participa de la contradicción, pues está unido irremisiblemente, con placer, a ella (Ibíd. 45). Y se produce una nueva paradoja, el “vértigo de la libertad”, que “surge cuando, al querer el espíritu poner la síntesis, la libertad fija la vista en el abismo de su propia posibilidad” (Ibíd. 61). Podría no mirar, pero sus ojos no pueden dejar de fijarse en el abismo, porque él mismo es el abismo, un lugar en el que (re)conocerse. Recuerda también al abismo (*Ab-Grund*) heideggeriano que produce la realidad compleja, dando vueltas en círculo (Heidegger 86). Lo mismo le sucede a muchos personajes de Espido Freire, condenados a la angustia eterna (Rodríguez, “Perversión” 339-348). Por su parte, Unamuno retoma el “vértigo de la libertad”, que describe así:

Mas he aquí que en el fondo del abismo se encuentran la desesperación sentimental y volitiva y el escepticismo racional frente a frente, y se abrazan como hermanos. Y va a ser de este abrazo, un abrazo trágico, es decir, entrañablemente amoroso, de donde va a brotar el manantial de vida, de una vida seria y terrible. (139)

El “abrazo trágico” y “amoroso” de contrarios resume bien lo que pretendemos exponer. Él centra su síntesis en razón (tesis) y sentimiento (antítesis), pero resulta igualmente válida para nuestro planteamiento, pues Unamuno asocia a ambos conceptos finitud e infinitud: “La paz entre estas dos potencias se hace imposible, y hay que vivir de su guerra. Y hacer de esta, de la guerra misma, condición de nuestra vida espiritual” (139). Como defiende Espido Freire, “lo que da sentido a la vida es la lucha, no ganar” (“Cuento”) y, en verdad, “hay que aceptar el conflicto como tal y vivir de él” (Unamuno 154). Podemos concluir

que, para Unamuno, la desesperación unida al escepticismo lleva a la incertidumbre vital:

Adonde la razón me lleva es al escepticismo vital; mejor aún, a la negación vital; no ya a dudar, sino a negar que mi conciencia sobreviva a mi muerte. El escepticismo vital viene del choque entre la razón y el deseo. Y de este choque, de este abrazo entre la desesperación y el escepticismo, nace la santa, la dulce, la salvadora incertidumbre, nuestro supremo consuelo. (149)

Este escepticismo trasciende el concepto de duda metódica cartesiana, que Unamuno critica al tiempo que plantea la suya propia: “Esta otra duda es una duda de pasión, es el eterno conflicto entre la razón y el sentimiento, la ciencia y la vida, la lógica y la biótica” (141), y emplea como ejemplo máximo de nuestra literatura el caso de don Quijote y Sancho (151). Sobre el amor, que participa en la lucha entre lo finito e infinito, afirma Unamuno: “Es el amor, lectores y hermanos míos, lo más trágico que en el mundo y en la vida hay [...]. El amor busca con furia a través del amado algo que está allende este, y como no lo halla, se desespera” (161). Y sigue:

todo acto de engendramiento es un dejar de ser, total o parcialmente, lo que se era, un partirse, una muerte parcial [...]. El amor es una lucha [...]. Porque lo que perpetúan los amantes sobre la tierra es la carne de dolor, es el dolor, es la muerte [...]. Y así es que hay en la hondura del amor una hondura de eterno desesperarse, de la cual brotan la esperanza y el consuelo [...]. Porque los hombres sólo se aman con amor espiritual cuando han sufrido juntos un mismo dolor. (162-163)

Al igual que Kierkegaard o Nietzsche, Unamuno apuesta por un sujeto de carne y hueso que, a su vez, contiene la trascendencia al asumir su contingencia como “desgarro” con lo eterno y universal, que supone asimismo la convergencia de lo individual y lo colectivo. El dolor, el desgarro, son necesarios al amor, a la vida, que a su vez es un dejar de ser. Son paradójicamente las cualidades que nos hacen conscientes de nuestra existencia, que podría no ser tan alentadora pese a los mensajes publicitarios que llegan hasta nosotros. Espido Freire así lo asevera en la ficción y el ensayo:

No se dejen engañar por las novelas, ni las películas. [...] no presten demasiada atención a las historias ideales y edulcoradas. Ni a las de ficción ni a las que otras personas cuenten. La vida es apasionante y maravillosa, sí, pero también dura y desafiante. No somos héroes. No somos princesas. Somos seres humanos a merced de otros seres humanos, con los que intentamos convivir como mejor sabemos. No existen finales felices; todos atravesamos infelicidades, enfermedades y problemas, y al final morimos. (*Malos* 200)

Para Unamuno “el dolor es la sustancia de la vida y la raíz de la personalidad, pues sólo sufriendo se es persona. Y es universal, y lo que a los seres todos nos une es el dolor, la sangre universal o divina que por todos circula” (220). Y, si hablamos de dolor, Schopenhauer es sin duda uno de sus maestros. Afirmó en múltiples ocasiones que “la desdicha general es la regla” (91) y “toda felicidad no es más que una quimera, y sólo el sufrimiento es real” (100). El mal (en el sentido tomásiano de mal físico) es para él lo positivo, ya que es lo que hace sentir: “Sentimos el dolor, pero no la ausencia de dolor; sentimos el cuidado, pero no la falta de cuidados; el temor, pero no la seguridad. Sentimos el deseo y el anhelo, como sentimos el hambre y la sed” (107). Pero se plantea una contradicción mortal: “nuestra existencia es tanto más feliz cuanto menos la sentimos, de donde se deduce que mejor valdría verse libre de ella” (108). Según se ha explicado en otro lugar (Rodríguez, “Perversión”), los personajes femeninos de Espido Freire recurren a múltiples métodos para dejar de “sentir” una vida planteada como un teatro macabro con un mismo e ineludible final: “los anhelos siempre burlados, los vanos esfuerzos, las esperanzas que pisotea la suerte implacable, los funestos errores de la vida entera, con los sufrimientos que se acumulan y la muerte en el último acto: he aquí la eterna tragedia” (Schopenhauer 109).

Y aquí llegamos a un concepto insinuado a lo largo de este trabajo: el sentido trágico de la existencia, el abrazo trágico, amoroso, de contrarios que se fusionan mediante el desgarrar. La tragedia está marcada por el *fatum*, una fuerza incomprensible. Georges Steiner afirma que, desde la antigüedad hasta Shakespeare y Racine, la tragedia fue la creación poética más noble por su misteriosa fusión de dolor y alegría –dolor por la caída del hombre, alegría por la resurrección de su espíritu– (10). Pero las tragedias de autores recientes, canalizadas a través del psicoanálisis o la antropología (Eliot, Sartre, Claudel, Yeats, Cocteau o Gide), son para Steiner un fracaso, pues han de recurrir a mitos griegos, lo cual

supone aceptar que no es posible construir una tragedia a partir de una “mitología empírica” contemporánea. Este fracaso podría deberse a que el teatro trágico es

una expresión de la fase pre-racional de la historia; se funda en la noción de que hay en la naturaleza y en la psique humana fuerzas ocultas y no controlables capaces de enloquecer y destruir [...]. Sólo puede ocurrir donde la realidad no ha sido enajenada por la razón y la conciencia social. (García Lorca 16)

Desde este punto de vista, Espido Freire, sin llegar a hacer ‘tragedias’ –nuestro exponente más cercano sería Lorca– mantiene el espíritu trágico ‘pre-racional’ al situar al mismo nivel la realidad ‘racional’ y la ‘soñada’ o imaginada. Esto resulta evidente en *Irlanda*, con el contraste necesario entre la introvertida y aparentemente inocente Natalia e Irlanda, su extrovertida y despiadada prima. No en vano, vence el espíritu pre-racional, Natalia (Rodríguez, “Trauma”). Las fuerzas misteriosas, místicas o sobrenaturales, conducen a sus personajes a destinos ineluctables con frecuentes anagnórisis que desvelan una realidad paralela oculta, para los personajes y el lector, como en el caso de *Irlanda*, pero también en *Melocotones helados* y los misterios que rodean a cada uno de sus personajes, especialmente la muerte inquietante de Elsitita, cuyo espectro pulula por el monte. Como en la tragedia, todo el mundo natural participa de la acción. Ángel Álvarez de Miranda considera que “millares de mitos y de ritos conocen y utilizan esa fraternal comunión entre la sacralidad de la vida orgánica (sangre) y la sacralidad del mundo vegetal” (76), algo que en cierto modo reencontramos en *Irlanda* y el animismo presente a través de árboles, plantas y animales. Por otro lado, tampoco podemos buscar culpables, la tragedia era irremisible, según se aprecia en *Melocotones helados* y las tres víctimas-protagonistas femeninas o en el suicidio de la protagonista de *Diabulus in musica*, así como en *Soria Moria* y el asesinato de Lucía, si bien esto resulta más evidente en sus cuentos, donde cada elemento funciona como pieza necesaria en el final trágico de cada uno de los personajes (“El tiempo huye”, “Nuestra familia”, “Sinfonía”, “Quedemos para la merienda” y “El monstruo de metal” en *Juegos míos* o “*Ceud mile failte*” y “Diecisiete de agosto” en *El trabajo os hará libres*) (vid. Rodríguez, “Freire”).

Nuestro mundo contemporáneo aboga por un racionalismo próximo al Principio de Razón Suficiente de Leibniz que pretende justificar y

argumentar todo mediante la razón. Paradójicamente, el ideal de Dios parece haber sido sustituido por el ideal de la Razón, una razón suprema en ocasiones insoslayable. Si acaso Dios hubiera muerto, parece que nos hemos buscado un nuevo seguro de vida adaptado al siglo XXI. Según señala Lars Svendsen, “en ausencia de Dios, el hombre adoptó el papel de centro de gravedad del sentido; pero resultó que no fue capaz de interpretar este papel más que en escasa medida” (41). Quizás “el hombre no es un ser racional, sino que puede llegar a serlo” (Quesada Martín 213).

Vivimos en un mundo incierto, donde las teorías se desvanecen por instantes. Es tranquilizador confiar en los avances tecnológicos y médicos, pero nuestro “espíritu” continúa enfermo. La angustia permanece, y no parece haber investigaciones punteras que vengán a resolver nuestro dilema, tal vez porque es necesario enfrentarse a él, aceptarlo, y vivir con plenitud la síntesis contradictoria que somos. Pero tal vez también porque la angustia nos aterra y preferimos obviarla. Sin embargo, es momento de considerar nuestra realidad trágica donde, como en Nietzsche, Dionisio hable el lenguaje de Apolo y Apolo el de Dionisio en una suerte de concordia de principios opuestos (155-177). Aunque acaso lo dionisiaco sea la esencia fundamental del hombre, y lo apolíneo el aspecto ilusorio mediante el que esa experiencia de lo terrible y lo caótico se configura armónicamente en el arte (Nietzsche 177-178) y en la vida. Acaso, cual ménades, la desesperación, la angustia, no pueda terminar más que en un desgarramiento definitivo –o no– de la vida, de la muerte.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez de Miranda, Ángel. *La metáfora y el mito*. Madrid: Taurus, 1963. Impreso.
- Aristóteles. *El arte poética*. Madrid: Espasa Calpe, 1964. Impreso.
- Aristóteles. *Obras*. Madrid: Aguilar, 1973. Impreso.
- Bachelard, Gaston. *L'eau et les rêves*. París: Librairie José Corti, 1947. Print.
- Barrio, Adelino. *Tratado de Armonía. Teoría y Práctica*. Vol. I. Madrid: Musicinco, 1986. Impreso.
- Brossard-Deconinck, Françoise. “Tempéraments baroques du mal”. *Le mal et ses masques. Théâtre, imaginaire, société*. Fontenay-aux-Roses: ENS Éditions, 1997. Imprimé.

- Fernández Beites, Pilar. "Individuación y mal. Una lectura de Schelling". *Revista de Filosofía*. 6 (10), 1993: 413-437. Impreso.
- Freire, Espido. *Donde siempre es octubre*. Barcelona: Seix Barral, 1999. Impreso.
- Freire, Espido. *Melocotones helados*. Barcelona: Planeta, 1999. Impreso.
- Freire, Espido. *Diabulus in musica*. Barcelona: Planeta, 2001. Impreso.
- Freire, Espido. *Cuando comer es un infierno*. Madrid: Suma de Letras, 2002. Impreso.
- Freire, Espido. *Nos espera la noche*. Madrid: Suma de Letras, 2004. Impreso.
- Freire, Espido. *El tiempo huye*. Madrid: Onlybook, 2006. Impreso.
- Freire, Espido. *Soria Moria*. Sevilla: Algaida, 2007. Impreso.
- Freire, Espido. "El cuento". Conferencia a cargo de Espido Freire en la Universidad Complutense de Madrid. 22-1-2009. Web. 16-05-2017 <<http://www.youtube.com/watch?v=eZ9vfMIQwxY>>.
- Freire, Espido. *La flor del norte*. Barcelona: Planeta, 2011. Impreso.
- Freire, Espido. *Los malos del cuento*. Barcelona: Ariel, 2013. Impreso.
- Freire, Espido. "Espido Freire, de tinta, constancia y talento". 31-10-2015. Web. 16-05-2017 <www.cedecom.es/noticias/espido-freire/>.
- Freire, Espido. *Para vos nació. Un mes con Teresa de Jesús*. Barcelona: Ariel, 2015. Impreso.
- García Lorca, Federico. *Bodas de sangre*. Madrid: Cátedra, 1985. Impreso.
- Grout, Donald J., Palisca, Claude V. *Historia de la música occidental*. Vol. I. Madrid: Alianza 2002. Impreso.
- Heiddeger, Martin. *Qué es filosofía*. Madrid: Narcea, 1978. Impreso.
- Hierro, José. *Antología poética*. Madrid: Alianza, 2002. Impreso.
- Kierkegaard, Søren. *El concepto de la angustia*. 1844. Madrid: Espasa Calpe, 1959. Impreso.
- Kierkegaard, Søren. *La enfermedad mortal*. Madrid: Sarpe, 1984. Impreso.
- Marco Aurelio. *Meditaciones*. Madrid: Alianza, 2013. Impreso.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Sentido y Sinsentido*. Barcelona: Península, 1977. Impreso.

Nietzsche, Friedrich. *El origen de la tragedia*. Madrid: Espasa Calpe, 2007. Impreso.

Osorio, Olga. "La Tierra Baldía: Un Palimpsesto del siglo XX". *Espéculo. Revista de estudios literarios*. 20, 2002. Web. 16-05-2017 <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero20/eliot.html>>.

Pascal, Blaise. *Les Pensées*. París: Flammarion, 1976. Impreso.

Platón. *El Banquete. Critón*. Buenos Aires: Gradifco, 2004. Impreso.

Platón. *La República o El Estado*. Barcelona: Edicomunicación, 1994. Impreso.

Quesada Martín, Julio. *La filosofía y el mal*. Madrid: Síntesis, 2004. Impreso.

Rodríguez, Samuel. "Espido Freire y la renovación del cuento literario español: Aspectos teóricos y estético-formales". *Revista Internacional de Estudios Vascos*. 59 (2), 2014: 396-419. Web. 16-05-2017 <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/riev/59/RIEV_59_2_398-422.pdf>.

Rodríguez, Samuel. "Perversión y muerte como fundamentos narrativos en la obra de Espido Freire". *La tragedia del vivir: dolor y mal en la literatura hispánica*. Valladolid: Verdelís, 2014. Impreso.

Rodríguez, Samuel. "Hacia los orígenes del mal. Violencia simbólica y personajes femeninos en la narrativa de Espido Freire". *Iberic@l*. 8, 2015: 133-148. Web. 16-05-2017 <<http://iberical.paris-sorbonne.fr/wp-content/uploads/2015/12/Iberic@l-no8-automne-2015-op.pdf>>.

Rodríguez, Samuel. "Trauma y opresión como mecanismos de construcción de la identidad femenina (perversa) en Irlanda de Espido Freire". *¿Decir lo indecible? Traumas de la historia y las historias del trauma en las literaturas hispánicas*. Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, 2015: 347-366. Web. 16-05-2017 <http://www.academia.edu/16722561/Dominika_Jarzombkowska_Katarzyna_Moszczy%C5%84ska-D%C3%BCrst_eds._Decir_lo_indecible_Traumas_de_la_historia_e_historias_del_trauma_en_las_literaturas_hisp%C3%A1nicas._Varsovia_Biblioteka_Iberyjska_Instituto_de_Estudios_Ib%C3%A9ricos_e_Iberoamericanos_de_la_Universidad_de_Varsovia_2015>.

Rodríguez, Samuel. "Arte de amar, arte de matar". Última vuelta de tuerca en torno al mal en *La flor del norte* de Espido Freire". *Boletín Hispánico Helvético*. 28, 2016: 3-28. Impreso.

Schelling, Friedrich W. J. *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana humana y los objetos con ella relacionados*. Barcelona: Anthropos, 1989. Impreso.

Schopenhauer, Arthur. *El amor, las mujeres y la muerte*. 1844. Vol. II. Madrid: Gredos, 2010. Impreso.

Shakespeare, William. *Dramas. Comedias*. Barcelona: Nauta, 1967. Impreso.

Shakespeare, William. *La Tempestad*. Madrid: Cátedra, 1995. Impreso.

Sófocles. *Ayante. Electra. Las traquinias*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1948. Impreso.

Steiner, Georges. *The Death of Tragedy*. Nueva York: Knopf, 1968. Print.

Svendsen, Lars. *Filosofía del tedio*. México: Tusquets, 2008. Impreso.

Unamuno, Miguel. *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid: Espasa Calpe, 1976. Impreso.

Tizón, Eloy. *Labia*. Barcelona: Anagrama, 2001. Impreso.

Como citar:

Rodríguez, S. "Sujeto contingente, sujeto en angustia. Consideraciones metafísico-literarias en la narrativa de Espido Freire". *Discusiones Filosóficas*. Jul-dic. 2017: 149-166. DOI: 10.17151/difil.2017.18.31.9.