

AGRADECIMIENTOS

Quisiera dar las gracias, en primer lugar, a Flavia Company por su entusiasmo y su constante aliento; al doctor Ramón Oteo, director de la tesis, por su paciencia y meticulosidad; a todas aquellas personas (familiares, compañeros de trabajo, antiguas alumnas) que durante seis años han mostrado su interés por la evolución de esta tesis, y en especial a Xavier Lasauca, por escribir conmigo, también desde hace seis años, una apasionante y hermosa novela de amor.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN METODOLÓGICA..... I/XV

INTRODUCCIÓN AL TEMA: Acercamiento a la vida y obra de Flavia Company

1. Primeros años, formación, lecturas... y una adaptación lingüística difícil (1963-1980)	1
1.1. Obra poética	5
2. <i>Querida Nélide</i> o el viaje imposible. Ambiente literario de la época (1980-1988)	6
3. <i>Fuga y contrapuntos</i> . Estructuración musical de la narrativa de Flavia Company (1989-1990)	13
3.1. Actividad periodística, conferencias, talleres literarios	17
4. <i>Círculos en acíbar</i> . Apología paródica del suicidio (1992)	18
5. <i>Viajes subterráneos</i> . Apuesta decidida por la escritura bilingüe (1993-1995)	31
6. <i>Luz de hielo</i> . Una tragedia doméstica (1996)	34
7. <i>Retrat de la Rápita</i> . Prosa poética para cantar a una ciudad (1996).....	38
8. <i>Saurios en el asfalto</i> . La utopía en la narrativa de F.Company (1997).....	40
9. <i>Ni tú, ni yo, ni nadie</i> . F.Company gana el premio Documenta (1998).....	45
10. <i>Dame placer</i> . Una confesión oral (1999)	52
11. ¿Una nueva etapa? <i>Melalcor</i> (2000)	59
11.1. Un relato corto: “Carta al padre”	63
12. Cuentos para niños: <i>El llibre màgic</i> y <i>L’illa animal</i> (2001-2002).....	64
13. Recopilación de artículos de prensa: <i>Transtornos literarios</i> (2002).....	67
14. <i>Género de punto</i> . El juego entre ficción y realidad (2002)	68
14.1 Último relato publicado y primera conclusión.....	71
15. Flavia Company y la “literatura femenina”	71
16. Un frustrado intento de clasificación.....	88

CAPÍTULO I. EL SEÑOR DE LA PALABRA.

El rostro y la máscara. Mundos ficcionales, estética de la recepción, verdad y mentira en la novelística de Flavia Company.....92

1. La semilla de la duda.....108
2. Mentiras ilícitas.....124

CAPÍTULO II. EL MENSAJERO DE LOS DIOSES.

La carta en la producción narrativa de Flavia Company.....137

1. Introducción a la literatura epistolar 137
2. La carta en la producción narrativa de Flavia Company.....146
 - 2.1. Dame placer como heroida.....154
 - 2.2. Epistolaridad.....155
 - 2.3. Importancia en la trama: cartas quinéticas y estáticas.....156
 - 2.4. Número, sexo de los correspondientes, relación entre ellos.....159
 - 2.5. Reciprocidad o reflexividad.....160
 - 2.6. Tono confesional.....162
 - 2.7. Extensión.....165
 - 2.8. Cierre o apertura.....165
 - 2.9. Presencia o ausencia de fragmentos narrativos entre las cartas insertas
.....167
 - 2.10. Privacidad o publicidad. Edición y transcripción de cartas.....168
 - 2.11. Poder y peligro de las cartas.....174
 - 2.12. El factor tiempo.....177
 - 2.13. El objetivo del emisor.....189
 - 2.14. Distancia emisor-destinatario. Intensidad emocional de las cartas.....197
 - 2.14.1. Relación entre el destinatario “real” de las cartas y su destinatario implícito.....200
 - 2.14.2. Reacciones de los destinatarios de las cartas.....203

CAPÍTULO III

EL ALQUIMISTA. *Alquimia, mito y ritos de iniciación en algunas novelas de Flavia Company*.....211

1. Alquimia, ritos de iniciación y elementos míticos en *Luz de hielo*.....225
 - 1.1. Conexión entre *Luz de hielo*, los mitos del Minotauro y el rapto de Perséfone.....257
2. Alquimia y el viaje como rito de iniciación en *Querida Nélide*.....266

CAPÍTULO IV

HERMAFRODIT@. *La mariposa y el tábano: de Dame Placer a Melalcor*.....273

1. Una tradición literaria para *Melalcor*.....276
2. La cárcel interior: sexo, género y opción sexual.....286
3. La fuerza creadora y la institución familiar.....320
 - 3.1. Una familia feliz.....320
 - 3.2. Una familia divina.....333
4. La cárcel exterior: Santa Canar dels Montons.....335

CONCLUSIÓN.....343

1. Elementos comunes.....343
2. Elementos diferenciadores.....356
3. En definitiva.....365

BIBLIOGRAFÍA.....366

1. Obra narrativa de Flavia Company.....366
2. Artículos periodísticos consultados de Flavia Company.....367
3. Conferencias de Flavia Company.....367
4. Conferencias sobre Flavia Company.....367
5. Curso impartido por Flavia Company al que he asistido.....368
6. Libros, artículos en revistas, reseñas, entrevistas y artículos de la crítica en prensa.....368

INTRODUCCIÓN METODOLÓGICA

La literatura viva, es decir, actual y, sobre todo, reciente, nunca suele ser materia que propicie justeza y rigor a la hora de la reflexión. Existen muchos imponderables y peligros constantes. De todos es conocido ese consejo profesoral de adentrarse en la obra de los muertos. Estos, al menos, ya no pueden cambiar. Así, lógicamente, aumenta la facilidad para evitar el yerro. Ni se levantarán sus voces discordantes ni, acaso, nuevas obras podrán desmentir hipótesis o echar por tierra justificaciones ya vertidas.

No obstante, frente a esa intranquilidad o seguridad que dan los ya desaparecidos, preferimos (...) el siempre acechante peligro damocliano de la equivocación.

Esta cita, extraída del estudio *Narrativa o consumo literario (1975-1987)* de Ramón Acín¹, expresa claramente cuál es mi actitud a la hora de presentar esta tesis doctoral. Soy consciente de las dificultades que entraña el estudio de una escritora en activo y que, por tanto, puede contradecir mis impresiones sobre su obra, o cuyas próximas producciones pueden desmentir afirmaciones que haya podido realizar en el desarrollo y conclusión del presente estudio. Por esta razón, siempre que ha sido posible he apoyado mis investigaciones en estudios de críticos y especialistas, he intentado que mis afirmaciones sean coherentes con el conjunto de los textos estudiados y con los conocimientos de que dispongo para interpretarlos, sin pretender en ningún momento establecer una exégesis canónica de estos textos literarios, sino con la intención de explicarme y explicar a otras personas algunas de las múltiples interpretaciones posibles de unas obras que me llamaron la atención desde el momento en que cayó en mis manos, el 12 de abril de 1999, la novela *Dame placer* de Flavia Company².

Desde el principio se hizo evidente que algunas obras de Flavia Company, como *Querida Nérida* o *Luz de hielo*, exigen por su complejidad (lenguaje críptico, símbolos,

¹ Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1990, p.16.

² Según Emilio LLEDÓ, en “Literatura y crítica filosófica” (en DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: (ed.introd. y bibliogr.): *Hermenéutica*, Arco Libros, Serie Lecturas, Madrid, 1997, pp.48-49), “el objeto de la interpretación es comprender (*Verstehen*). Interpretamos para comprender. La interpretación es, como también afirmaba Schleiermacher, una operación fundamental de la existencia”.

mitos ocultos, referencias a conocimientos alquímicos) una interpretación, una exégesis que aclare su sentido. De hecho, como afirma Umberto Eco, todos los textos funcionan como *una estrategia destinada a suscitar una interpretación por parte del Lector Modelo*³, todos los textos literarios juegan, de uno u otro modo, con la revelación y la ocultación⁴. Soy consciente de que, como afirma Gadamer, *agotar el sentido que pueda tener un texto o una creación artística no acaba nunca; es, en verdad, un proceso infinito*⁵, y que, como indica Cesare Segre, en su estudio *Principios de análisis del texto literario*⁶,

la construcción de la crítica no es jamás, y no puede ser, definitiva; ni siquiera, finita. Diremos sólo que el crítico pone todo su empeño en la identificación de las estructuras semióticas de la obra, incluso para extraer los significados que su época, su cultura y sus intuiciones personales pueden revelar. El crítico sabe (o debería saber) que la verdad no coincide con el resultado de los análisis, pero que continúa brotando de la multiplicidad de las operaciones analíticas.

³Citado por GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio: “Teorías de la ficción literaria: los paradigmas” en GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (ed., introd. y bibliografía): *Teorías de la ficción literaria*, Arco Libros, Serie Lecturas, Madrid, 1997, p.31.

⁴RICOEUR pone de relieve que “la ficción juega simultáneamente con la *ocultación* y la *revelación* o, dicho en otros términos, que la ficción se vale del engaño y la simulación para poner al descubierto verdades ocultas. La ficción, pues, dice una cosa y significa otra, esto es, sugiere algo que siempre va más allá de su referente. Se trata, por tanto, de un decir indirecto, un decir mediatizado por los signos y símbolos del texto” (citado por GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio: “Teorías de la ficción literaria: los paradigmas”, p.38). Según ISER, “la ficcionalidad literaria tiene una estructura de doble significado, que no es en sí misma significado, sino una matriz generadora de significado. El doble significado se presenta como ocultación y revelación simultáneas, diciendo siempre algo distinto de lo que quiere decir para hacer surgir algo que sobrepasa aquello a lo que se refiere.” (“La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias” en GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (ed.): *op.cit.*p.53). La interpretación simbólica de algunas novelas de Flavia Company, como *Querida Néliga* o *Luz de hielo*, enriquece el texto sin que se pierda por ello el sentido literal de estas novelas, del mismo modo que un claustro románico sigue siendo un claustro, con una utilidad y unas características arquitectónicas concretas, a pesar de que el claustro románico “coincida exactamente con el concepto de *temenos* (espacio sagrado) y con la imagen del alma, con la fuente y el surtidor central” (CIRLOT, Juan Eduardo: “Introducción” a su *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid, 1998 3ªed., 18. Mircea ELIADE apunta en este sentido que “el simbolismo añade un nuevo valor a un objeto o una acción, sin atentar por ello contra sus valores propios e inmediatos” (citado por *ibid.* p. 19).

⁵Citado por LLEDÓ, Emilio: *op.cit.* p.54. Precisamente por esta imposibilidad de llegar a una conclusión definitiva sobre la interpretación de un texto, algunos críticos han definido la investigación hermenéutica como un círculo. HIRSCH habla en su artículo “Tres dimensiones de la hermenéutica” (en DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (ed.): *op.cit.* pp.146-147) del círculo hermético: “este principio sostiene que el proceso de comprensión es necesariamente circular, puesto que no podemos conocer un todo sin conocer algunas de sus partes constituyentes, y sin embargo no podemos conocer las partes como tales sin conocer el todo que determina sus funciones (se puede entender este principio fácilmente construyendo conscientemente una oración)”. Por el contrario, GOTTNER opina que “el investigador en el proceso de aprendizaje se mueve siempre hacia adelante y no da vueltas a ningún círculo”(FOKKEMA, D.W e IBSCH, E: *Teorías de la literatura del siglo XX*, Cátedra, Madrid,1992, 4ª ed. p.171). HIRSCH tampoco está de acuerdo con el principio del círculo hermético (*op.cit.* p.147).

⁶ Crítica, Barcelona, 1985, p.263. Umberto ECO advierte de los peligros que conlleva esta infinidad de sentidos: el crítico puede “maravillarse” ante el texto y caer en un exceso de significados (*Els límits de la interpretació*, Ed.Destino, Col. L’Àncora, 1991, p.131 y ss.).

Sin embargo, también considero, como J. Hillis Miller, que algunas interpretaciones captan con más profundidad que otras la estructura del texto⁷. ¿Cómo es posible, sin embargo, saber cuál de ellas es la más cercana al sentido profundo de la obra? Además de la interpretación del autor sobre su propia obra (*intentio auctoris*), existe la del intérprete y también la del texto mismo (*intentio operis*)⁸. La *intentio operis* implica que todo texto impone al intérprete unos límites, de manera que algunas exégesis pueden resultar claramente erróneas⁹. La cuestión se complica si tenemos en cuenta que, además de estas dificultades, la interpretación de un texto literario, por más que pueda parecer “objetiva” y “rigurosa”, está siempre teñida con la subjetividad del intérprete. Nuestros miedos, nuestras obsesiones personales, nuestro modo de enfocar la vida y el mundo influyen, lo queramos o no, en nuestras investigaciones¹⁰. De ahí que, como afirma Iser, *el lector (...) nunca puede saber cuán exactas o inexactas son las representaciones del texto que se ha hecho*¹¹. Sea como fuere, con mis interpretaciones

⁷Citado por ECO en *Els límits de la interpretació*, p.58.

⁸Según Umberto ECO en *Els límits de la interpretació* (pp.40-41), “el debat clàssic s’articulava sobretot al voltant de l’oposició entre aquests dos programes: (a) cal cercar en el text allò que l'autor volia dir (b) cal cercar en el text allò que aquest diu, independentment de les intencions del seu autor. Només acceptant la segona branca de l’oposició es podria articular en conseqüència l’oposició entre: (b1) cal cercar en el text allò que aquest diu en referència a la pròpia coherència contextual o a la situació dels sistemes de significació als quals es refereix; (b2) cal cercar en el text allò que el destinatari hi troba en referència als propis sistemes de significació i/o en referència als propis dissenys, pulsions, arbitris.”

⁹Como afirma ECO (*ibid.* p. 27), “comptat i debatut, dir que un text és potencialment sense fi no significa que tot acte d’interpretació pugui tenir un final feliç. Fins i tot el deconstruccionista més radical accepta la idea que hi ha interpretacions que són clamorosament inacceptables. Això significa que el text interpretat imposa restriccions als seus intèrprets. Els límits de la interpretació coincideixen amb els drets del text (cosa que no vol dir que coincideixin amb els drets del seu autor).” ECO aclara més adelante (*ibid.* p.54) qué debe entenderse por los “derechos del texto” o *intentio operis*: “una interpretació, si en un cert punt del text sembla admissible, pot ser acceptada només si resulta ser reconfirmada - o almenys si no és posada en qüestió- per un altre punt del text”.

¹⁰SELDEN, Raman: *La teoría literaria contemporánea*, Ariel, Col. Letras e Ideas, Barcelona, 1993 (2ª ed.), pp.148-149 (idea tomada de Norman Holland y David Bleich). PROUST afirma en el séptimo volumen de *En busca del tiempo perdido* (citado en SULLÁ, Enric (ed.): *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Crítica, Col. Nuevos instrumentos universitarios, Barcelona, 1996, p.39-40) que “sólo por una costumbre sacada del lenguaje insincero de los prólogos y las dedicatorias, dice el escritor: “Lector mío”. En realidad, cada lector es, cuando lee, el propio lector de sí mismo. La obra del escritor no es más que una especie de instrumento óptico que ofrece al lector para permitirle discernir lo que, sin ese libro, no hubiera podido ver en sí mismo.” Por eso HIRSH afirma en su artículo “Tres dimensiones de la hermenéutica” (en DOMINGUEZ CAPARRÓS, José (ed.introd. y bibliogr.): *op.cit.*p.139) que “nosotros, y no nuestros textos, somos los hacedores de los sentidos que comprendemos: un texto es sólo una oportunidad para el sentido, es en sí mismo una forma ambigua carente de conciencia en la que reside el sentido”. DURAND aplica esta idea a la interpretación de textos simbólicos: “el poder de persuasión y de convicción del símbolo estriba, precisamente, en que a través de la imagen se *vivencia* un sentido, se despierta una *experiencia antropológica*, vital, en la que se ve implicado el intérprete. En el momento de la interpretación, el sujeto debe aportar su propio imaginario (aunque sea inconscientemente), imaginario que actúa como medio en el cual se despliega el sentido, y debe atender a las *resonancias*, a los “ecos” afectivos que en él se despiertan, *acontecen*” (comentado por Luis GARAGALZA en *La interpretación de los símbolos (Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual)*, Anthropos, Barcelona, 1990, p.54).

¹¹Citado por SULLÁ, Enric (ed.): *op.cit.* p.249.Como afirma Emilio LLEDÓ, “ya los sofistas habían formulado el problema de hasta qué punto es posible entender a otro. El lenguaje es el puente entre seres

espero haber logrado que las novelas y libros de relatos de Flavia Company sean más comprensibles -más cercanas- a los lectores y lectoras que se acerquen a ellos. En último término, la tarea del hermeneuta, como indica Mailloux, no es otra que la de ser el mediador entre el texto y la audiencia que desea la interpretación¹².

Algunos considerarán que estas dificultades a la hora de encontrar la interpretación más “correcta” o “canónica” de un texto pueden quedar eliminadas recurriendo a la opinión de la autora, ya que tenemos la suerte de estudiar a una escritora viva y en activo. La crítica romántica (Dilthey, por ejemplo) consideraba que a la hora de interpretar un texto es de gran importancia saber quién ha sido el autor del texto y con qué intención lo escribió¹³. Luis Alonso Schökel afirma en este sentido que tener experiencia del mundo poético del autor, conocer su repertorio de formas comunes o personales nos pone en posición ventajosa para realizar con éxito la operación hermenéutica¹⁴. Hoy en día, sin embargo, la tendencia parece ser totalmente opuesta: Emilio Lledó denuncia que *se ha dado en la historia literaria de nuestros días un cierto olvido del autor, para llegar, así, a esa autonomía semántica, en la que el autor pone las palabras y el lector el sentido*¹⁵. Umberto Eco, por ejemplo, entiende que a la hora de comprender una obra, no hemos de tener en cuenta *la actualización de las intenciones del sujeto empírico de la enunciación, sino de las intenciones que el enunciado contiene virtualmente*¹⁶. En el mismo sentido, Gadamer afirma que *es cierto que hemos de entender en su sentido lo que un autor ha querido decir. Pero en su sentido no quiere decir: tal como él mismo lo ha entendido. Más bien, el comprender tiene que ir más allá de la opinión subjetiva del autor*¹⁷.

absolutamente separados; pero, ¿puede efectivamente el lenguaje introducir en la mente ajena los posibles estímulos que provocaron ese mensaje y los contenidos que en él se encierran?” (*op.cit.* pp. 49-50).

¹² “En su etimología, por lo tanto, “interpretación” conlleva el sentido de una traducción que apunta simultáneamente a dos direcciones: *hacia* el texto que se interpreta y *para* una audiencia que necesita la interpretación.” (MAILLOUX, Steven: “Interpretación” en DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José(ed.): *op.cit.* p.160.

¹³ RICOEUR, Paul: “La función hermenéutica del distanciamiento”, en DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (ed.): *op.cit.* p.128. Emilio LLEDÓ cita en su artículo “Literatura y crítica filosófica” (p.37) el caso de Spinoza, favorable a que se preste atención a la figura del autor.

¹⁴ “Hermenéutica a la luz del lenguaje y la literatura”, en DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (ed.) *op.cit.* p.191.

¹⁵ *Op.cit.* p.31.

¹⁶ “Autor y lector modelo” en SULLÀ, Enric(ed.): *op.cit.* p.240). Paul RICOEUR afirma situarse lejos de los partidarios del autor y de los partidarios del texto aislado. Sin embargo, su opinión parece acercarle mucho más a la de Eco, pues afirma Ricoeur que “lo que hay que interpretar en un texto es una propuesta de mundo, de un mundo que yo pueda habitar para proyectar en él uno de mis posibles más propios. Eso es lo que yo llamo el mundo del texto, el mundo propio de ese texto único”(*op.cit.* p.130).

¹⁷ Citado por LLEDÓ, Emilio: *op.cit.* p.53.

Conozco personalmente a la autora desde enero del 2000 y he ido mostrándole el resultado de mis investigaciones, que han merecido su aprobación y su entusiasmo. Ello podría darme -de hecho así es- una cierta seguridad en el sentido de que, si la autora no tiene nada que objetar a mis conclusiones, éstas deben ser las correctas. Por otro lado, sin embargo, sé que el autor de una obra no tiene por qué ser consciente de todos los niveles de significación de los que está dotando a su texto¹⁸. Es cierto que conocer la opinión del autor puede resultar útil en algunos aspectos, pero de hecho esa opinión no tiene por qué resultar determinante, más aún si tenemos en cuenta que la inmersión de los libros en el tiempo *les carga múltiples sentidos que no tienen necesariamente que ver con el posible sentido que su autor hubiera preferido darle*¹⁹. Por tanto, y desde esta perspectiva, la presencia de la autora me es útil en cuanto puede contribuir a demostrar que mi interpretación no es “incorrecta”, pero tampoco puedo pretender por ello que sea la única ni la definitiva. Las obras estudiadas son, en último término, una fuente inagotable de sentidos que se escapa incluso de las manos y la mente que le dieron forma.

A pesar de todo ello, y a la luz de algunos comentarios de autores que ridiculizan a sus críticos demostrando que sus interpretaciones no tenían nada que ver con la realidad (y es conocido el caso de un intérprete de *El nombre de la rosa*²⁰), creo que la opinión del autor no debería menospreciarse y que el crítico, si tiene la posibilidad y la fortuna de conocer al autor, debería tener en cuenta sus opiniones²¹. Hirsh nos muestra en un divertido artículo que los críticos que menosprecian al autor y la opinión de éste

¹⁸ “¿Hasta qué punto la conciencia creadora es consciente de sus niveles, de sus sentidos, de sus valores, en el acto de la organización del lenguaje que crea?” (*ibid.* p.50).

¹⁹ *Ibid.* p.31.

²⁰ Para el crítico, hay un sentido oculto en el nombre de un personaje de esta novela, Morimondo, un nombre que él interpretaba como “muerte del mundo”. Se basaba para ello en el sentido literal de la palabra y en que es precisamente este monje quien anuncia que la biblioteca está ardiendo. En cambio, según el autor, “vaig batejar Nicola amb el nom de la ben coneguda abadia de Morimondo, a Llobardia, fundada el 1136 per monjos cistercencs arribats de Morimond (*haute Marne*). (...) Per a un italià que viu a pocs quilòmetres de Morimondo, aquest nom no evoca ni la mort ni el món, tal com Voghera no evoca una regata ni Novara un altar nou de trinca” (ECO, Umberto: *Els límits de la interpretació*, pp.176-177).

²¹ “De tota manera, existeixen casos en els quals un autor encara és viu, els crítics han donat les seves interpretacions d'un dels seus textos, i pot ser interessant demanar a l'autor quant i fins a quin punt ell, com a persona empírica, era conscient de la multiplicitat d'interpretacions que el seu text permetia. En aquest punt la resposta de l'autor no ha de ser utilitzada per revalidar les interpretacions del seu text, sinó per mostrar les discrepàncies entre la intenció de l'autor i les intencions del text. L'abast de l'experiment no és crític, sinó més aviat teòric. Excloent el cas de l'autor pervers que s'aferra en un tossut “mai no havia pensat a dir això, per tant la teva lectura és il·lícita”, romanen dues possibilitats: una, que l'autor concedeixi: “No volia dir això, però he de convenir que el text ho diu, i regrecio el lector que ha fet que me n'adonés”. L'altra possibilitat és que l'autor argumenti: “Independentment del fet que no volia dir això, penso que un lector raonable no hauria d'acceptar una interpretació com aquesta, perquè sembla poc econòmica, i no em sembla que el text la sostingui” (ECO, U.: *Els límits de la interpretació*, p.168).

sobre su propia obra son terriblemente susceptibles cuando *ellos* son malinterpretados o cuando no se respeta el sentido que *ellos* han querido dar a sus artículos²². No debemos olvidar una obviedad, y es que la obra, antes que de los lectores, ha sido suya. En definitiva, me adhiero a la opinión de Umberto Eco según la cual *entre la inaccesible intención del autor y la discutible intención del lector hay la interpretación transparente del texto que refuta una interpretación insostenible*²³.

En una entrevista con Marta Cíercoles, Flavia Company afirmó que las novelas *Círculos en acíbar*, *Luz de hielo* y *Dame placer* forman una trilogía sobre el amor²⁴, lo cual es cierto en cuanto las tres desarrollan el tema del amante abandonado y, en consecuencia, desarrollan el tema del deseo de lo que es imposible. Sin embargo, al leer las novelas de Flavia Company me percaté de que, más allá de la relación basada en el tema amoroso, existen otros elementos temáticos comunes entre estas tres novelas, elementos que, a su vez, son compartidos también por otras obras de Flavia Company. A medida que fui redactando los capítulos de la tesis fue necesario hacer referencia, bien en el cuerpo del texto, bien en nota a pie de página, a pequeños detalles que establecían conexiones entre las obras narrativas de Flavia Company: frases y construcciones sintácticas muy parecidas, estructuras idénticas (como la jerarquía que se

²²“La pregunta que siempre quiero plantear a los críticos que desestiman la intención del autor como la norma que les guía se podría convertir en el precepto categórico o sencillamente en la regla de oro. Quiero preguntarles lo siguiente: “Cuando escribes un ensayo crítico, ¿quieres que haga caso omiso de *tu* intención y *tu* sentido original? ¿Por qué me dices “Eso no es, en absoluto, lo que quería decir; no es eso, en absoluto”? ¿Por qué me pides que respete la ética del lenguaje de tus escritos cuando tú no la respetas en los escritos de otros?” No sorprendió que Barthes se molestase cuando sus intenciones fueron desvirtuadas por Picard. Pocos críticos dejan de mostrar su indignación moral cuando se desvirtúa su sentido en reseñas y otras interpretaciones de sus interpretaciones. Pero su susceptibilidad es a menudo de dirección única, y por ello muestran una inconsistencia que equivale a un criterio doble: uno para sus autores, otro para ellos mismos. Son como el granjero arrendatario cuya creencia en la redistribución de las propiedades de todos abarcaba la tierra, el dinero, los caballos, las gallinas y las vacas, pero, cuando se le preguntaba por los cerdos, decía : “¡Demonio! Sabéis que tengo un par de cerdos.” (HIRSH: *op.cit.* pp.157-8). En la polémica entre anacrónicos e historicistas, Hirsh es partidario de respetar la intención del autor a la hora de interpretar los textos del pasado, al contrario de lo que opinaban los exégetas medievales, por ejemplo, que adaptaban los mitos griegos a su cultura y a sus necesidades (*ibid.* pp.139-146, 154-158). Luis Alonso SCHÖKEL apunta otra posible salida, mezcla de las dos posibilidades : “La solución puede describirse como un movimiento doble: trasladar la obra literaria a nuestra lengua, época y mentalidad, y trasladarnos nosotros a la lengua, época y mentalidad de los autores. Si partimos de nuestro punto de observación, el primer movimiento se puede llamar centrípeto y el segundo centrífugo: el lector es el centro. Si partimos de la obra como centro, habrá que invertir las denominaciones” (*op.cit.* p.195). Hay quien opina (los heideggerianos, fundamentalmente), sin embargo, que el sentido de una obra será siempre interpretado anacrónicamente, nos guste o no, porque no podemos cambiar de mentalidad, todo lo vemos desde nuestra civilización y nuestra cultura, es inevitable (HIRSH: *op.cit.* p.142 y pp.145-146).

²³ECO, U.: “Els límits de la interpretació”, p.174. La traducción al castellano es mía. *Vid.* También *ibid.* p.86.

²⁴ CIÉRCOLES, Marta: “Aquesta novel·la és una mena de fotografia dinàmica de la passió”, *Avui*, suplemento de cultura, jueves 8 de abril de 1999, p.2.

establece entre personajes dominantes y dominados o la condena de la cobardía como el peor de los vicios, por ejemplo) y personajes que esbozan otros que aparecerán posteriormente o que recuerdan a otros que han aparecido en obras anteriores. En consecuencia, me propuse llegar a establecer al final del estudio una enumeración comentada de los elementos que se reiteran a lo largo de la obra narrativa de Flavia Company y que dan unidad a la obra narrativa de esta escritora.

La estructuración de la tesis me vino dada por la idea de que, desde una perspectiva muy general, era posible establecer conexiones entre los elementos comunes de estas obras y las características del dios Hermes, en concreto su capacidad para mentir, su oficio de mensajero de los dioses, la relación que mantiene con la alquimia y su vertiente andrógina y/o hermafrodita. Por tanto, me propuse dedicar cada capítulo de la tesis al estudio de uno de los cuatro rostros del dios en la obra narrativa de Flavia Company. La tesis se estructuró del siguiente modo:

- A. **Introducción al tema de estudio:** acercamiento a la vida y la obra de Flavia Company.
- B. **Cuatro capítulos**, cada uno de los cuales está dedicado al estudio de un aspecto del dios Hermes:
 - **El Señor de la Palabra**
“El rostro y la máscara. (Mundos ficcionales, estética de la recepción, verdad y mentira en la novelística de Flavia Company)”
 - **El Mensajero de los Dioses**
“La carta en la producción narrativa de Flavia Company”
 - **El Alquimista**
“Alquimia, mito y ritos de iniciación en algunas novelas de Flavia Company”
 - **Hermafrodit@**
“La mariposa y el tábano: de *Dame placer* a *Melalcor*”
- C. Conclusión
- D. Bibliografía

La constatación de que existen una serie de características comunes entre todas las obras de Flavia Company se tambaleó, sin embargo, tras la lectura de *Melalcor*,

novela que me pareció en su momento muy distinta respecto a la producción anterior de la autora, tanto en temática como en estilo. Tras su lectura me pregunté si existe una separación nítida entre las obras anteriores a *Melalcor* y las posteriores a ella (aunque continuara intacta la relación con las características propias de Hermes), y en consecuencia me pregunté también si es posible hablar, como afirmaba la autora en una entrevista con Pau Vidal²⁵, del paso de “novelas de interior” a “novelas de exterior” a raíz de esta separación. Sólo será posible establecer la existencia de esta nueva etapa tras la enumeración de características comunes que tendrá lugar en la conclusión.

Cada uno de los cuatro capítulos de la tesis puede leerse de forma independiente, pero están interrelacionados en cuanto incluyen referencias a las mismas obras, bien en el cuerpo del texto, bien en notas a pie de página, y también en cuanto sólo tras la lectura de todos los capítulos puede tenerse una visión global de la obra narrativa de Flavia Company.

La metodología utilizada en cada capítulo es distinta, pues distinta es la materia de la que tratan. Los datos biográficos que comento en la introducción al tema (“Acercamiento a la trayectoria biográfica y literaria de Flavia Company”) provienen de artículos de diferentes periodistas y personas dedicadas a la crítica literaria, además de una entrevista que me concedió la escritora el 26 de agosto del año 2003. He estructurado este apartado introductorio de manera que vida y obra discurren en paralelo, y realizo un breve resumen del argumento de las diferentes novelas de la autora a medida que aparecen. En esta introducción se comenta toda la obra de Flavia Company, esto es, tanto las novelas y relatos cortos como la poesía, la prosa poética de *Retrat de la Rápita*, los cuentos para niños o su trabajo como periodista. La información proviene, fundamentalmente, de artículos aparecidos en prensa, como reseñas, artículos de crítica literaria y entrevistas. También realizo una perspectiva general de la literatura española en la década de los 80 a partir de los estudios de Gonzalo Navajas, Ramon Acín, Santos Sanz Villanueva, Darío Villanueva, Rafael Conte, Ignacio Soldevila-Durante y José-Luis Castillo Puche, y propongo una posible adscripción de Flavia Company a la generación de los 80. Asimismo, reflexiono en un apartado sobre la conveniencia o inconveniencia de aplicar a la obra narrativa de Flavia Company las características de la llamada “literatura femenina”. Para esta reflexión final he consultado estudios de diversas críticas, como Laura Freixas, Biruté Ciplijauskaitė,

²⁵ “Flavia Company arma en *Dame placer*, su última novela, un trágico monólogo de amor entre mujeres”, *El País*, 16 de marzo de 1999.

Hélene Cixous, Patricia M Spacks, Virginia Woolf, Montserrat Roig, Eulàlia Lledó, Patricia Gabancho, María del Mar López-Cabrales, Toril Moi, Carmen Martín Gaité u obras colectivas como *Escribir en femenino (Poéticas y políticas)* y *Literatura de dones: una visió del món; Feminismo y teoría del discurso* o *Paraula de Dona. Actes del col·loqui “Dones, literatura i Mitjans de Comunicació”*.

En el primer capítulo, el dios Hermes muestra el rostro del Señor de la Palabra, tanto en lo que se refiere a su capacidad como intérprete y mediador, como a su facilidad para mentir. En este capítulo he aplicado conceptos de hermenéutica, estética de la recepción y teorías sobre mundos ficcionales a la obra narrativa y periodística de Flavia Company. Con el objetivo de presentar una panorámica general de la relación entre obra y público lector desde la perspectiva de estas disciplinas he consultado artículos y obras de Iser, L. Dolezel, Cesare Segre, Harshaw, Marie-Laurie Ryan, Gadamer, Mario Vargas Llosa, Gonzalo Navajas, Jauss, Breitinger, Ricoeur, Montserrat Roig y Umberto Eco, y he aplicado estos conocimientos al estudio de las relaciones entre verdad y mentira en varias novelas y relatos de Company, tanto desde el punto de vista de los juegos que pretenden eliminar las barreras entre ficción y realidad o los intentos por parte de la voz narradora de confundir al lector (y aquí introduzco otra de las constantes de la narrativa de Flavia Company, la locura) como desde el punto de vista de la presencia de personajes que mienten o engañan a otros.

En el segundo capítulo, “El mensajero de los dioses”, muestro la relación de la obra narrativa de Flavia Company con la vertiente más popular de Hermes, la del divino mensajero de sandalias aladas. Inicio este capítulo estableciendo la relación de la carta con el género autobiográfico y realizo un breve recorrido por la evolución histórica de la carta y los diversos tipos de clasificación aplicados a este tipo de textos. Para la elaboración de este capítulo, he tenido muy en cuenta el estudio de Janet Altman Gurkin, *Epistolarity. Approaches to a form*, aunque también he consultado y citado artículos como “Motifs in epistolary fiction: analysis of a narrative sub-genre” de Donald Rosbottom y “El pacto epistolar” de Claudio Guillén o estudios como *Tomando cartas en el asunto* de Meri Torras, el capítulo dedicado a las cartas en *El Defensor de Salinas*, o *Papers privats. Assaig sobre les formes literàries autobiogràfiques*, de Enric Bou. He aplicado las aportaciones de estos estudios a *Querida Nélida*, *Círculos en acíbar*, *Fuga y contrapuntos*, *Luz de hielo*, *Saurios en el asfalto*, *Dame placer y Melalcor*, y he establecido apartados en los que desarrollo diversas cuestiones de tipo temático (como por ejemplo, la relación que se establece entre los personajes a través

del intercambio epistolar, el tono confesional, la intensidad emocional de las cartas, el poder y el peligro que entrañan, los objetivos del emisor al escribirlas) y también formal, como por ejemplo el carácter epistolar de estas novelas, la importancia de las cartas en la trama según se trate de cartas quinéticas o estáticas, el factor temporal (tiempo de los hechos narrados, de redacción, de recepción, de envío, de lectura y relectura de las cartas) o la presencia o ausencia de fragmentos narrativos entre las cartas), entre otros aspectos.

Tras los dos primeros capítulos, dedicados a aspectos generales, estudio en los dos últimos aspectos más específicos de algunas novelas, como la importancia de la alquimia, el mito y los ritos de iniciación aplicados a *Querida Néliga*, *Círculos en acíbar*, *Fuga y contrapuntos*, *Saurios en el asfalto* y *Luz de hielo*, por un lado, y un estudio específico de *Melalcor* por otro, tanto en lo que se refiere al cuestionamiento de las nociones de sexo y género como en lo que se refiere a las relaciones entre el personaje protagonista de *Melalcor* y su marco familiar, cultural y social. Estos dos capítulos muestran dos nuevas caras del dios, dos rostros diferentes pero al mismo tiempo idénticos en cuanto ambos tienen que ver con el andrógino, bien bajo la forma del Rebis alquímico, bien como Hermafrodita. Ambos capítulos están dirigidos a comprender más profundamente unas obras cuyas características hacen que, como indicábamos al principio, sea necesaria una exégesis, y al mismo tiempo nos ayudarán a detectar aquellos elementos que marcan importantes diferencias entre obras como *Querida Néliga*, *Círculos en acíbar*, *Fuga y contrapuntos* o *Luz de hielo*, y la última novela de Flavia Company que estudiamos en esta tesis, *Melalcor*.

Concretamente en el tercer capítulo, “El Alquimista”, he consultado fuentes diversas para cada elemento del título. En general, estas fuentes se enmarcan en la escuela de Eranos y, en general, contribuyen a realizar un acercamiento *hermenéutico-simbólico* o, según otras definiciones, *antropológico-imaginario*²⁶ a algunas novelas de Flavia Company. Por ejemplo, he consultado *Las estructuras antropológicas de lo*

²⁶ Antonio GARRIDO DOMÍNGUEZ comenta en “Teorías de la ficción literaria: los paradigmas” (p.36) que “ha venido desarrollándose durante las últimas décadas una corriente con hondas raíces románticas y en las teorías del psicoanálisis que bien podría denominarse acercamiento *antropológico-imaginario*. Dicho enfoque engloba una serie de propuestas y sistematizaciones de la creación artístico-mitológica a través de los tiempos, aunque de lo que se trata en última instancia es, primero, de constatar en qué formas concretas o símbolos se ha ido plasmando la imaginación creadora con vistas a determinar seguidamente cuál es su arraigo antropológico. Las bases de esta orientación se encuentran en la teoría junguiana de los “arquetipos”- entendidos como expresión de los grandes anhelos e inquietudes del subconsciente colectivo-, las propuestas de G. Bachelard y su escuela (especialmente, Ch. Mauron), el modelo diseñado por N. Frye y, de manera muy destacada, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* de G. Durand”.

imaginario de Durand, el *Diccionario de símbolos* de Cirlot y *La poética del espacio* de Bachelard para determinar el significado de algunos símbolos; *Herreros y alquimistas* y *Mito y realidad* de Mircea Eliade, *Alquimia. Significado e imagen del mundo*, de Burckhardt y *Els límits de la interpretació*, de Umberto Eco (entre otros) para la alquimia; la información sobre ritos de iniciación proviene de *Rites and symbols of initiation (The Mysteries of birth and Rebirth)*, de Mircea Eliade, *El héroe de las mil caras (Psicoanálisis del mito)* de Joseph Campbell, *La psicología de la transferencia y Las relaciones entre el yo y el inconsciente* de Jung, *El hombre y sus símbolos*, recopilación de artículos de C. Jung en colaboración con otros autores, *Thresholds of initiation*, escrito por Henderson (discípulo de Jung), y la obra que Henderson escribió junto a Maud Oakes, *The wisdom of the serpent (The Myths of Death, Rebirth, and Resurrection)*²⁷. Las nociones de mitocrítica provienen del ya citado estudio de Campbell, y también de *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*, de Juan Villegas, y de *La diosa. Imágenes mitológicas de lo femenino*, de Christine Downing.

Por último, los estudios de Patricia Calefato (“Génesis del sentido y horizonte de lo femenino”), Isolina Ballesteros (*Escritura femenina y discurso autobiográfico en la nueva novela española*), la recopilación de artículos *Figuras de la madre*, de Silvia Tubert, y el estudio *Nombrar el mundo en femenino (Pensamiento de las mujeres y teoría feminista)* de María-Milagros Rivera Garretas entre otros, me han proporcionado datos para el estudio de la figura materna, muy en relación, en *Luz de hielo*, con todos los aspectos estudiados en este capítulo: la alquimia, los ritos de iniciación y el mito del héroe.

Para el estudio de *Melalcor* en el último capítulo de la tesis, “Hermafrodit@” he tenido en cuenta las teorías sobre el género, que aparecieron en los años 80 como

²⁷ Luis GARAGALZA nos habla de la relación entre cuatro autores consultados (Durand, Bachelard, Jung y Eliade) en su estudio *La interpretación de los símbolos (Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual)*, pp.14-15: “Durand (...) discípulo de G. Bachelard, es fundador junto con L. Cellier y P. Deschamps del Centre de Recherches sur l’ Imaginaire (CRI), dependiente del CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique), en el que colaboran casi trescientos investigadores de varias naciones especializados en diversas disciplinas científicas (filosofía, antropología, mitología, literatura, sociología, psicología, etc.). Es asimismo miembro destacado de la Escuela de Eranos, un centro *interdisciplinar* de investigaciones antropológicas cofundado por C.G. Jung en 1933. Esta escuela agrupa a importantes personalidades del campo antropológico-hermenéutico como M. Eliade, K. Kerényi, H. Corbin, E. Neumann, J. Hillman y A. Gehlen, entre otros, en un intento de integrar los avances y descubrimientos de las distintas ciencias humanas en una perspectiva unitaria, en un conocimiento integral del hombre a medio camino entre la abstracta especulación filosófica y la concreta investigación empírica.”

derivación de los estudios feministas de los setenta²⁸. El concepto de género rompió tabúes y esquemas preconcebidos sobre parejas de binomios (hombre/mujer, heterosexual/ homosexual) que hasta entonces habían permanecido prácticamente incuestionados, y abrió nuevas líneas de investigación en muchos campos del saber, entre ellos, los estudios literarios²⁹. También he utilizado elementos de la teoría *queer*, un movimiento de difícil definición³⁰, que apareció en los ochenta con gran fuerza y que tuvo su época de mayor éxito en la primera mitad de los noventa, especialmente en Estados Unidos³¹. Lo *queer*

señala formas de comportamiento relativas o no a la sexualidad, que son reprobables o sospechosas desde la moral dominante. Utilizado de forma peyorativa con atención a la sexualidad, queer ha designado y, para muchos, sigue designando la falta de decoro y la anormalidad de las prácticas y orientaciones de los homosexuales y las lesbianas. Los discursos políticos del activismo gay y lesbiano recuperan y reincorporan este término reprobador en su defensa de la diferencia sexual y su cuestionamiento de las categorías basadas en las identidades sexuales y de género convencionales. Las prácticas queer (queerness) consisten, por lo tanto, en desbarajustar o desestabilizar (to queer) normas que son sólo aparentemente fijas³².

Los estudios *queer* se oponen a las teorías sobre el género en cuanto rechazan cualquier categoría: pretenden dinamitar el binomio “hetero/homo”, difuminar las identidades heterosexuales y homosexuales. Como indica Meri Torras,

²⁸ Como explica Elaine SHOWALTER en su “Introduction: The rise of gender” a SHOWALTER, Elaine (ed.): *Speaking of gender*, Routledge, New York-London, 1989, p.2: “Gender theory began to develop during the early 1980s in feminist thought in the fields of history, anthropology, philosophy, psychology, and natural science, marking a shift from the women-centered investigations of the 1970s such as women’s history, gynocriticism, and psychology of women, to the study of gender relations involving both women and men.”

²⁹ Como apunta Elaine SHOWALTER (“Introduction: The rise of gender”, p.1), “one of the most striking changes in the humanities in the 1980s has been the rise of gender as a category of análisis (...) for gender has changed the shape of literary conversation as well. In the wake of feminist criticism, gender has become recognized as “a crucial determinant in the production, circulation, and consumption of literary discourse. You can’t discuss Donne or Byron, the Elizabethan stage or the modernist poem, the films of F. W. Murnau or *The Texas Chainsaw Massacre*, without talking about gender”.

³⁰ Lo *queer*, según Meri TORRAS en su artículo “Que(e)rencias. Los medios para la teoría *queer*” (*Lateral*, noviembre 2002, p.11) “aboga por lo ambiguo. Raro, torcido, maricón...los/las traductores/as suelen manifestar abiertamente la dificultad para trasladar el término y justifican sus opciones”. Vid. por ejemplo la nota de la traductora Maria Antònia OLIVER-ROTGER en MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (ed.): *Sexualidades transgresoras (Una antología de estudios queer)*, Icaria, col. Mujeres y Culturas, Barcelona, 2002, p.27. Lesbianas, travestis y transexuales (colectivos incluidos en el término *queer*) han protestado por el hecho de que los varones gays se hayan apropiado del término (MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. : “Prólogo” a *op.cit.* p.20).

³¹ TORRAS FRANCÈS, Meri: “Que(e)rencias. Los medios para la teoría *queer*”, p. 11. En España, según esta crítica, “los estudios *queer* no tienen todavía un lugar en la academia. Iniciativas como la de Icaria y las responsables de la serie editorial “Mujeres y cultura” revelan la voluntad de paliar ese déficit”(ibid. p.11).

³² OLIVER-ROTGER, Maria Antònia: “Nota de la traductora”, en MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M (ed.): *op.cit.* p.27.

*lo queer se muestra reticente a ubicarse únicamente a un lado de los binomios; acepta una identidad en tránsito, participa de las categorías (sin pertenecer a ellas), representa y se pasea gustosamente por la frontera misma que separa las categorías, molestándolas y problematizándolas a ambas. Para los/las defensores de una identidad fuerte, aunque sea a modo de estrategia política reivindicativa, los planteamientos queer de esta identidad en construcción, escurridiza y no necesariamente nada y todo a la vez, les resultan a menudo poco afirmativos y debilitadores de las luchas identitarias*³³.

La teoría del género y los estudios *queer*, del mismo modo que la alquimia, los mitos y los ritos de iniciación, son aplicables a la literatura pero de hecho pertenecen al ámbito, más general, de lo cultural³⁴. La necesidad de aplicar este tipo de estudios a *Melalcor* proviene de la indefinición sexual y genérica de dos personajes de esta novela: el anónimo personaje protagonista y Mel/Cor.

Para la elaboración de este capítulo he consultado estudios de Judith Butler³⁵, Helene Cixous, Olga Viñuales, G. Weeks, Estrella de Diego, Óscar Guasch, Laqueur, Virginia Woolf, Didier Eribon, la recopilación de artículos editada por Pat Caplan *The cultural construction of sexuality*, trabajos de Elaine Showalter y Guilia Colazzi, un artículo de Eulàlia Lledó titulado “Apunts sobre gaia literatura” y otro de la misma autora sobre *El pozo de la soledad* (una novela de temática lésbica), los artículos “Género y subjetividad: avatares de una relación no evidente”, de Gloria Bonder, “Los roles sexuales” de Miguel Moya Morales y “Androgyny, Mimesis, and the Marriage of the Boy Heroine on the English Renaissance Stage” de Philis Rackin, “La novela

³³ “Que(e)rencias. Los medios para la teoría *queer*”, p.11. Según Rafael M. MÉRIDA JIMÉNEZ en el prólogo de *Sexualidades transgresoras (Una antología de estudios queer)*, “los estudios queer pretenden ejercer una profunda revisión de las prácticas asociadas a la normalidad y a la perversión, a la sexualidad y al erotismo, de las nociones de producción cultural y de reproducción social, del activismo político y del compromiso intelectual, de las identidades individuales y colectivas, de las retóricas de lo explícito y de lo implícito” (p. 25. *Vid* también *ibid.* pp.17, 18, 21, BRITZMAN, Deborah P.: “La pedagogía transgresora y sus extrañas técnicas” en *ibid.* pp. 202-203 y GAMSON, Joshua: “¿Deben autodestruirse los movimientos identitarios? Un extraño dilema.”, en *ibid.* pp. 141 a 147).

³⁴ Con la teoría queer “se plantean nuevos modelos de investigación de cariz interdisciplinar, a menudo cercanos a los estudios culturales o a la teoría cultural” (TORRAS, Meri :”Que(e)rencias. Los medios para la teoría *queer*”, p.11). De hecho, como apunta Maria-Milagros RIVERA-GARRETAS, “a la formulación de la teoría de los géneros han contribuido estudios y descubrimientos hechos en disciplinas tan diversas como la biología, la medicina, la antropología cultural, la sociología, la lingüística, y la teoría psicoanalítica. De estos descubrimientos, probablemente los más importantes sean los hechos desde finales del siglo XIX en biología humana y en las descripciones etnográficas de sociedades no occidentales. Se llegó entonces, paradójicamente, a poder afirmar en biología que alguien no es mujer sin que sea hombre; y, en antropología, a aprender que en una sociedad puede haber más de dos géneros aunque los sexos sean dos” (*Nombrar el mundo en femenino (Pensamiento de las mujeres y teoría feminista)*, Icaria, Barcelona, 1998 (2ª ed.), p.154).

³⁵ Meri TORRAS comenta en su artículo “Que(e)rencias. Los medios para la teoría *queer*” (p.11) que “Butler, junto con Diana Fuss y Eve K.Sedgwick se consideran firmas fundacionales y muy influyentes de la aproximación *queer*.”

familiar” de Silvia Tubert, un artículo de Meri Torras sobre el amor lésbico aplicado la novela de Jeanette Winterson *Escrito en el cuerpo*, y un interesante artículo periodístico de Jennie James publicado en la revista *Times* sobre los cambios en la concepción de la familia en el año 2001.

En este último capítulo enmarco a *Melalcor* en una tradición literaria que trata, desde diferentes perspectivas, el tema del andrógino y/o del hermafrodita, desde la *Gallathea* de John Lily y *As you like it* de Shakespeare, pasando por *Serafita*, de Balzac, *Mademoiselle de Maupin* de Gauthier, *Orlando*, de Virginia Woolf, *Escrito en el cuerpo*, de Jeanette Winterson, y *Middlesex*, de Jeffrey Eugenides. También he consultado un caso real de hermafroditismo, editado por Michel Foucault: *Herculine Barbin, llamada Alexina B.*

Antes de iniciar la lectura de la introducción al tema, conviene tener en cuenta unas observaciones acerca del sistema de citación empleado en el trabajo: cuando una obra aparezca citada por primera vez, lo hará por completo, esto es, apellidos del autor o autora, nombre (o inicial), título, editorial, lugar, año y página(s). En el caso de las obras de Flavia Company, siempre aparecen citadas sólo por el título o, si se ha nombrado la obra en el cuerpo del capítulo, sólo la página. De este modo se evitan largas repeticiones, puesto que las obras de Flavia Company son citadas en numerosas ocasiones, y generalmente en varias citas correlativas.

Una vez una obra ha sido ya citada, caben dos posibilidades respecto a las posteriores citaciones de la misma:

- a. si se trata de la única obra consultada de un autor o autora, en la próxima cita se sustituirá el título de la obra y el resto de datos de la cita bibliográfica (editorial, lugar y año) por las abreviaturas *op.cit.* seguidas de la página o páginas de la cita.
- b. si se trata de una obra entre varias que he consultado del mismo autor o autora, se citará el título de la obra seguido de la(s) página(s) de la cita. Si el título es extenso, se citará el inicio del título seguido de puntos suspensivos y, a continuación, la(s) página(s) de la cita.

Si dos citas seguidas presentan idéntica referencia al autor y a la obra citados, la segunda cita sustituirá el nombre y la obra citadas por la abreviatura *ibid.*,

independientemente de que esa obra sea la única consultada del autor o autora o que no lo sea.

Si dos citas seguidas presentan idéntico autor o autora pero distinta obra, el nombre y apellido del autor o autora serán sustituidos por la abreviatura *id.* , y a continuación aparecerán dos puntos (:) y el resto de datos, esto es, el título de la obra o la abreviatura que la sustituye (*op.cit.*), la editorial, el lugar y el año (estos tres datos aparecerán si se trata de una primera citación), y la(s) página(s) de la cita.

Una vez expuestos los objetivos y la metodología de esta tesis, sólo queda aprestarnos para iniciar el vuelo tras las aladas sandalias del dios. El acercamiento a la biografía y la obra de Flavia Company será, para él y para nosotros, la hoja de ruta de este vuelo por un territorio aún inexplorado, hermoso y salvaje.

ACERCAMIENTO A LA VIDA Y OBRA DE FLAVIA COMPANYY

1. PRIMEROS AÑOS, FORMACIÓN, LECTURAS... Y UNA ADAPTACIÓN LINGÜÍSTICA DIFÍCIL (1963-1980)

Desde 1995, Flavia Company Navau vive a caballo entre Barcelona y Sant Carles de la Ràpita, pero su nacimiento no se produjo en ninguna de estas dos ciudades. Fue en Buenos Aires, el 27 de septiembre de 1963 a las 23,25h. Está nacionalizada española desde 1973, fecha en la que sus padres, Joan Company (fotógrafo de Barcelona) y Rosa Navau (empresaria nacida en Buenos Aires) se trasladaron a Esplugues con sus hijas, Flavia y Marina¹, debido a la difícil situación política y social que se vivía por aquel entonces en su país. Aunque actualmente reconoce que sus padres tomaron una decisión acertada, en ese momento Flavia Company era sólo una niña de 10 años y no aceptó bien el traslado:

*Lo que recuerdo sobre todo de aquel cambio es haber tenido por primera vez la sensación de que la vida, lamentablemente, muchas veces no es como una quiere que sea. El desarraigo, el traslado, representa siempre una tarea muy dura de adaptación, de aprendizaje, de replanteamiento de la mayor parte de certezas con las cuales una ha tenido que ir abriéndose a la vida... Probablemente enriquece, pero es evidente que hace daño.*²

Tal vez se sintiera como la protagonista de una de sus novelas, *Dame placer*, cuando recuerda su primer traslado a los seis años: *desde el momento en que nos*

¹ Marina es la madre de los dos sobrinos de Flavia Company que aparecen como Tomás y Lola en sus dos libros de cuentos. Es cuatro años más joven que ella y trabaja como empresaria y diseñadora gráfica. A Tomás y Lola les dedica su última novela, *Melalcor*.

² ALCAINA, Ana: "Entrevista a Flavia Company", www.Barcelonareview.com/22/c_ent.htm, 3 de diciembre 2001, p.1. La traducción del catalán al castellano es mía. Flavia Company ha realizado un par o tres de viajes de vuelta a Buenos Aires, ciudad por la que siente "una cierta nostalgia inexplicable" (entrevista que mantuvimos el 26 de agosto de 2003). De ella dirá en *Querida Néida* que "esta ciudad es enorme. Me rodea gigantescamente. Vivo en un lugar precioso. Todo aquí es diferente. La vida es increíble. La noche es más larga que el día. (...) Te encantaría Buenos Aires. Es una ciudad sorprendente. A pesar de su gigantismo, y quizás precisamente por eso, es cálida y afectuosa" (p.30).

*mudamos empecé a sentir que no tenía adónde volver. La nueva casa era sin duda más amplia y más bonita, pero no la mía*³.

Cuando llegó a nuestro país, Flavia Company hablaba argentino, una variante del español, cosa que en principio debería haberle facilitado la integración en su nuevo entorno. Sin embargo, este proceso fue para ella *una experiencia lingüística traumática*, como afirmó en la conferencia “Literatura y lengua en una tierra de adopción”⁴. No sólo tenía la impresión de que no la entendía nadie, sino que algún profesor de su instituto y casi todos sus compañeros de clase se reían de su acento. Movida por una lógica, comprensible y urgente necesidad de dejar de ser *el payaso de la clase*⁵, decidió eliminar su acento argentino y hablar español. Fue una cuestión de pura supervivencia. Flavia Company no hablaba español: *sufría* en español. Se comunicaba en esta lengua con las personas que la habían obligado a eliminar los rasgos de su lengua materna. Aprendió con rapidez que la eliminación de las diferencias, hecho necesario en todo proceso de integración, implicaba también eliminar una parte de sí misma. A veces cree que el sufrimiento que experimentó en esta época fue lo que la impulsó a escribir.

Durante su aprendizaje vivió una situación de dualismo lingüístico, pues hablaba argentino en casa y español en el colegio. Este hecho le permitió mantener puro su argentino, pero le dejó una serie de dudas en lo que se refiere a qué lengua o variante debía utilizar en determinadas situaciones⁶.

Los libros fueron, en más de una ocasión, una válvula de escape de esta situación angustiosa. A los doce o trece años tomó conciencia de su amor a los libros y de hasta qué punto le importaba escribir⁷. Leer significaba abrir la puerta a mundos

³ p.124.

⁴ Conferencia incluida en el ciclo “Paraules desterrades: escriptors argentins a Catalunya”, el 23 de marzo del 2004, en el Centre de Suport de la UOC del Barcelonès, Barcelona. La información de este párrafo y el siguiente provienen de esta fuente.

⁵ En esta conferencia comentó la hilaridad de sus compañeros de clase cuando se dirigía a ellos como *querido* o *querida*, cosa totalmente correcta y muy habitual en argentino, pero chocante en español. En la misma conferencia comentó el desenfado con que los españoles decimos muchas veces *conchuda*, *pelotudo* y *boludeces* o *pibe*, *piba*, *pibito*, *pibita*, sin saber exactamente qué significan y a qué registro pertenecen, con lo que frecuentemente los utilizamos en contextos inadecuados. En su opinión, el desconocimiento nos hace ridículos, aunque también más libres, más espontáneos.

⁶ Por ejemplo, se preguntó de qué modo iba a dirigirse al público de la conferencia “Literatura y lengua en una tierra de adopción”, sabiendo que es un público mayoritariamente argentino, y optó por una solución salomónica: hizo la conferencia en español, pero respondió a las preguntas en su variante argentina.

⁷ “Entrevista a Flavia Company”, 2 de enero de 2001, www.escriptoras.com/entrevistas/entrevista.asp p.1. En otras ocasiones marca el inicio de esa “toma de conciencia” hacia los 17-18 años: “escric des de sempre, però va ser als setze, disset anys que em vaig adonar que escriure era important per a mi” (ROYO, Roser: “La literatura és una ciencia inexacta”, *L’Ebre*, viernes 25 de junio de 1999. También en M.Á. VILLENA: “Flavia Company narra en *Melalcor* una trama de amor y ciencia-ficción” , en www.naciongay.com/libros/2000/116/14112000.asp.

mágicos de los que deseaba formar parte⁸. Necesitaba pertenecer a algo y la literatura fue para ella (entre muchas otras cosas) un antídoto contra la soledad⁹. Desde entonces, Flavia Company vio claramente que iba a dedicarse a la música o a la escritura¹⁰; el destino, como veremos más adelante, haría que el platillo se decantara definitivamente del lado de las letras.

Cuando alguien pide a Flavia Company una lista de sus lecturas preferidas, recibe una larga serie de nombres por respuesta. Infatigable lectora, cita entre sus favoritos a Clarice Lispector¹¹, Angela Carter, Ágata Kristof, Cristina Fernández Cubas¹², Concha García, Marguerite Yourcenar, Michel Tournier, Julio Cortázar, Silvina Ocampo, María Luisa Bombal, Carson Mc Cullers, Flannery O'Connor, J.L. Borges, J.J. Arreola, Leonora Carrington¹³, Alejandra Pizarnik¹⁴, Juan Goytisolo, Esther

⁸ Hay mucho de esto en su primer cuento, “El llibre màgic” (vid.infra pp.64 y 65) .

⁹ ALCAINA, Ana: *op.cit* p.1. Cuando Sara SANS le preguntó en una entrevista por qué vive en el Delta, teniendo en cuenta lo solitario del lugar, Flavia Company respondió que también ella tiene una vertiente solitaria, y que por eso se sentía bien allí (“Flavia Company. Escritora”, *La Vanguardia*, sábado 1 de mayo de 1999, p.2). De hecho, la autora considera que “en general, totes les dedicacions creatives ho són [solitàries]. És més fàcil concentrar-se en soledat” (DOMÍNGUEZ, Lourdes: “Entrevista a Flavia Company”, *Avui*, martes 21 de agosto de 2001, p.9).

¹⁰ QUERALT, A.: “Flàvia Company, una escriptora a casa nostra (Guardonada amb el premi Documenta d'Edicions 62)”, *Lo Rafal*, invierno 97-98, p.12. En un artículo de la revista *El Pont (Revista d'informació)* de febrero de 1999 titulado “Flàvia Company: “Guanyar un premi literari dóna més ressò a la teva obra” afirma la autora que “des de ben petita vaig sentir desig d'escriure. Jo sempre he dit que hi ha diferents maneres d'arribar a l'escriptura. Una és la meva, de la qual es pot dir que el llenguatge te'l sents a dins teu i tens la necessitat d'escriure per expressar-lo. (...) Els inicis? Els començaments són sempre difícils, perquè l'ús del llenguatge que fas és rebel, fins i tot ingenu, perquè vols canviar el món perquè no t'agrada el que t'envolta”.

¹¹ Clarice Lispector es, sin duda, una de sus lecturas predilectas. Francesc BOMBÍ le preguntó directamente sobre esta cuestión en una entrevista (“Entrevista: Flavia Company. Narradora. (Saber que no hi ha res immutable és un punt per agafar-s'hi)” publicada en el diario *Avui*, Suplemento de cultura, 20 de febrero del 2003, p.2 : -“Sovint s'ha comparat la seva obra amb la de Clarice Lispector, i teniu un munt de paral·lelismes i coincidències. No li fa por, tant en sentit literari com en el biogràfic?- Què més voldria jo que tenir paral·lelismes amb l'obra de la Lispector! La seva obra és immensa, tremenda, bestial. Des d'aquí recomano a tothom que la llegeixi. *La hora de la estrella*, *La pasión según G.H.*, els seus contes... És un privilegi, llegir-la. Una iniciació. Però s'ha d'anar preparat amb una bona dosi de llibertat...”. Su último libro de relatos, *Género de punto*, viene encabezado por una cita de esta autora, concretamente un fragmento de “El huevo y la gallina” que encontramos en los *Cuentos reunidos* de Clarice LISPECTOR publicados por Alfaguara, Madrid 2002, pp.190-199.

¹² A Cristina Fernández Cubas la definió en una ocasión como *bestia literaria*, además de considerarla “una bellísima persona” (entrevista que mantuvimos el 26 de agosto de 2003). “Ausencia”, un relato incluido en *Con Ágata en Estambul*, le parece uno de los mejores cuentos que ha leído (*id.*). A ella le dedica un artículo en *El Periódico* el 11 de marzo del 2001 titulado “Cosas que ya no existen” en el que comenta el último libro publicado por aquel entonces de esta escritora (al que califica de “fabuloso”), cuyo título coincide con el del artículo de Flavia Company. Valora muy positivamente que Cristina Fernández Cubas sea capaz de llevar la realidad a la literatura o, mejor dicho, lo que hay de imprevisible, oculto o inexplicable, escondido bajo la inofensiva capa de la cotidianidad.

¹³ Todos los escritores y escritoras citados hasta este punto fueron enumerados por la autora en la ya citada entrevista con Francesc BOMBÍ, p.2.

¹⁴ Alejandra Pizarnik aparece en la cita introductoria de *Luz de hielo*, concretamente su obra *Extracción de la piedra de locura*.

Tusquets (especialmente su famosa trilogía), Baudelaire, Salinas¹⁵, Amèlie Nothomb¹⁶, Jeannette Winterson¹⁷, Anna Ajmátova¹⁸, Concha García, Rosa Chacel, Ana María Moix, Djuna Barnes, Jean Rhys, Anne Sexton, Aladair Gray, Diderot y Sterne¹⁹. En cada entrevista añade más y más nombres... Sin duda puede afirmar, como Antonio Muñoz Molina y muchos otros de su época, que *desde Cervantes hasta Faulkner tengo ochocientos padres*²⁰.

Su abuela materna, Rosa Rosell Borràs, es quien más ha influido en ella en su amor por los libros y la literatura aunque, de hecho, toda su familia en general es lectora y amante de las artes²¹. Su abuela es su crítica literaria preferida; fue por consejo suyo,

¹⁵ En la entrevista que mantuvimos el 26 de agosto de 2003 la autora me comentó que lee estos cuatro últimos autores, junto a Cortázar, desde los 17 años.

¹⁶ Flavia Company la presentó en una conferencia el 18 de marzo del 2003 en el Instituto francés de Barcelona. Además, escribió una crítica en *El Periódico* sobre *Estupor y temblores*, obra de A. Nothomb, titulada “Obediències insòlites”. Su admiración por esta escritora se hace evidente, en especial respecto de su primera novela (*Higiene del asesino*), calificada como “espléndida”, aunque añade que cualquiera de sus otras novelas merecería el gran éxito y los premios de esta última. Celebra el reconocimiento de crítica y público de la autora, que según ella merece desde hace tiempo “por la creación de un mundo propio, rico y singular”. Destaca como un aspecto que le atrae poderosamente de la obra de Amèlie Nothomb el hecho de que cuestiona “las difuminadas fronteras entre la justa medida y el exceso. ¿Hasta dónde una cosa es virtud? ¿Cuándo empieza a ser un monstruoso defecto? En esta ocasión, los términos sometidos a revisión son la obediencia y la disciplina ante su desproporción, es decir, la esclavitud y la obsesión”. Califica la novela de “fabuloso espejo deformante que la autora sitúa ante la humanidad para que ésta vea, con espíritu crítico y sentido del humor, los grandes excesos de su inexplicable conducta” (la traducción del catalán es mía). En junio del año 2003 Flavia Company dedica a esta escritora otro artículo, titulado “Nothomb a través del espejo” (*Lateral*, núm.102), en el que lleva a cabo un repaso de su trayectoria literaria.

¹⁷ Comentó su novela *Simetrías viscerales* en un artículo titulado “El riesgo del triángulo” (3 de marzo del 2000 y publicado en *El Periódico*). En este artículo también cita un libro de ensayos de la misma autora, titulado *Art objects*. Define su trayectoria como “sólida”, y valora especialmente que en las obras de esta autora sea posible encontrar diversas posibilidades de lectura; también muestra predilección por los diálogos desnudos, casi teatrales de sus novelas, por la estructura de la misma y por las voces que se cruzan para narrar la historia. La califica de “novela de riesgo”, de cuya lectura no puede salirse indemne. Está de acuerdo con su opinión sobre la importancia del lenguaje: “Lo que distingue una página impresa de otra es el lenguaje, no el significado” (J. Winterson, *Art objects*). El lenguaje, continúa COMPANYY, es aquello que nos permite descubrir lo desconocido que se esconde bajo la superficie de las cosas: “Es el lenguaje y sus combinaciones infinitas el que permite rozar uno de los sueños más ambiciosos de la literatura respecto al ser humano: su salvación. Al fin y al cabo, como dice uno de los personajes de *Simetrías viscerales*, “la condición humana parece ser la de esperar a ser rescatado”.

¹⁸ Flavia COMPANYY publicó una reseña de Anna Ajmátova y su obra poética *Réquiem y otros escritos*, en *El Periódico*, el 5 de mayo del 2000, p.7. Califica el *Requiem* de “estremecedor”, y define la poesía de Anna Ajmátova como un hecho “de una gran contención y de un profundo nivel simbólico”. De la prosa que hay en ese libro, afirma que “es indudable el interés del material que se ofrece aquí, que pertenece en general a los últimos años de la vida de esta poeta, y que recoge anécdotas y reflexiones personales, sus recuerdos sobre Modigliani o sus opiniones sobre Puixkin, Blok y Mandeishtam”.

¹⁹ Los nueve últimos citados en la ya citada “Entrevista a Flavia Company”, www.escriptoras.com/entrevistas/entrevista.asp, p.1.

²⁰ Citado por Enrique MURILLO en su aportación a VILLANUEVA, Darío, et al.: “La nueva narrativa española”, incluido en RICO, FRANCISCO (coord): *Historia y crítica de la literatura española (Los nuevos nombres: 1975-1990)*, Vol.IX, ed. Crítica, Barcelona, 1992, p.304.

²¹ Nació en Argentina el año 1920; sus padres emigraron allí desde Lérida. Actualmente vive en Barcelona. En un artículo titulado “Dame Flavia”, Julio MONFORT recoge el detalle del origen alcoyano de su familia paterna (“Dame Flavia”, *La información*, 1 de abril de 1999).

por ejemplo, que la autora se decidió a publicar la novela *Saurios en el asfalto*²². A ella le ha dedicado su primera novela, *Querida Nélide*²³ y (esta vez no en exclusiva) su segundo cuento para niños, *L'illa animal*²⁴.

La formación de Flavia Company fue ecléctica e incluso se desarrolló durante algún tiempo fuera de nuestras fronteras; en Inglaterra, concretamente²⁵. Pasó por muchos colegios debido a los frecuentes traslados de su familia²⁶, pero en todos ellos recibió una educación *libre, laica y gratuita*²⁷. Pasó su infancia y juventud en Esplugues²⁸. Su primera alegría literaria fue un accésit por una redacción sobre la sardana²⁹.

1.1. Obra poética

Como mínimo desde COU Flavia Company escribía poesía. Su obra poética permanece inédita y no tiene demasiado interés en mostrarla. Podemos leer alguno de sus poemas en la revista tarraconense *La poesía, señor hidalgo*³⁰, en el único número de la revista *Factorum*, de Vitoria³¹, en las páginas de sus novelas *Círculos en acíbar*³² y

²² “Para mi queridísima abuela Rosa Rossell, con todo mi agradecimiento por su complicidad, sus consejos y su amor”.

²³ “Para mi querida abuela Rosa, que es quien me ha enseñado a amar la literatura”.

²⁴ “Dedico aquest llibre a la meva àvia, que de petita em va explicar els seus meravellosos contes.”

²⁵ ROSALES, Emili: “L’important és el que un pensa”, *Avui*, suplemento cultural, 12 de marzo del 1998, p.16.

²⁶ Dos de ellos fueron el col·legi Gras Soler y el Instituto Joanot Martorell de Esplugues. Sus profesores hablan de su gran facilidad para la literatura (“Flavia Company: “Guanyar un premi literari dóna més ressò a la teva obra”).

²⁷ Entrevista que mantuvimos el 26 de agosto de 2003.

²⁸ Información que proviene del ya citado artículo “Flavia Company: “Guanyar un premi literari dóna més ressò a la teva obra”. En el mismo artículo se comenta que la autora, poco después de su traslado a Barcelona, confesó que “trojava a faltar residir en un lloc més tranquil, més humà, on l’aire que es respira és més sa. M’hi han quedat algunes amistats importants, de les de tota la vida; el meu pare i la meva àvia també hi viuen”.

²⁹ Le fue concedido en la biblioteca Pare Miquel de Esplugues, cuya bibliotecaria de entonces, Natalia Hernández, aún la recuerda (*ibid*).

³⁰ n° 1, mayo del 2000, p.14. En este número apareció publicado un poema de su poemario inédito *Mientras vivo*: ME SALE TIERRA DE LA BOCA... I Me sale tierra de la boca, / la cultivo y rompo / las reglas del orden / sin universo. / II Un páramo y testigos, / muchos testigos / frente a un lugar / parecido a la vida”.

³¹ Invierno de 1997, 3r número, titulado “Poesía al desnudo”. Encontramos aquí cuatro poemas agrupados bajo el título “Diálogo epistolar” y divididos en dos “cartas”: CARTA PRIMERA Tal cual, / el nombre breve, / la voluntad de madera chamuscada, / el bagaje inapropiado y demasiado visto / en películas, en libros, en la vida misma / incluso. / Quise contarte algo más, / ayer, / pero no pude porque era verdad / o porque era mentira / o porque al fin y al cabo / una a veces se aturde / antes de empezar a decir / no dice nada / y se apoya en el silencio / como en cualquier pared de humo / aun a riesgo de caerse / y darse un golpe de amnesia: / inexplicable y repetida / la cuestión es que así / un amor de para siempre / se vuelve entre otras cosas / poema de despedida / como éste por ejemplo, / que te muestra mi mano sin anillo / y por tanto desnuda / y por tanto -literalmente- / de nuevo sin ti. LA RESPUESTA No me vengas

*Luz de hielo*³³, y en el relato “Túnel sin salida” de *Género de punto*³⁴. Ella misma ha explicado que *no me he atrevido hasta ahora a publicar ningún poemario. Lo cierto es que la poesía me parece algo de palabras mayores que requiere un gran dominio de la síntesis y donde el peso de las palabras cobra una gran relevancia*³⁵.

2. QUERIDA NÉLIDA o EL VIAJE IMPOSIBLE AMBIENTE LITERARIO DE LA ÉPOCA (1980-1988)

En Barcelona, durante el curso de orientación universitaria (1980-81), Flavia Company escribió su primera novela: *Querida Nélide*. En su versión original, presentaba la forma de un texto de cuarenta y nueve folios grapados y escritos a máquina de escribir antigua que, como sucede con sus poemas, no tenía intención de enseñar a nadie. En ella narra una tortuosa amistad entre dos mujeres que terminará de forma traumática. Una mujer (Nélida) propone a otra (Celia), a la que conoce desde

con palabras. / ¿Sabes? Yo también puedo inventar / pájaros de tinta que te aleteen / en las mismísimas narices / o sopas de letras que se te atraganten / y te llenen los ojos de lágrimas / mientras te ahogas. / He leído suficiente. / Pero me gusta poco hablar de mí misma / y andar con las ropas por las sillas / y por los libros en lugar / de planchaditas y en el cuerpo. / No hacía falta tanta poesía / para arrastrar con la correa / una mierda en vez / de un perro. CARTA SEGUNDA Te escribí con hambre / aquella vez / y fue un error / sin darme cuenta / me senté a la mesa / no había comida / tuve que inventarla / confundí la saciedad / con el olvido / y me arrepiento / de nada vale supongo / ahora a digerir / si acaso un café / por pura costumbre. LA OTRA RESPUESTA No debería hablarte / y sin embargo / la mayor de las debilidades / es la palabra / no el silencio / como dicen algunos que no callan. / Te digo lo mismo / no me propongas mezclas / el pan es pan / el amor es otra historia / aunque también tenga miga / y a ti se te haga bola / en la garganta / ojalá se te aclare / y bebas de nuevo a gusto / yo me canso / me agoto / me pudro / me rebelo / me revelo / me relevas / qué se le va a hacer / lo prefiero de golpe / un solo hachazo limpio / y listo. Cada poema o grupo de poemas publicado en la revista *Factorum* iba acompañado de una fotografía que revelara el interior del/de la poeta. En el caso de Flavia Company nos encontramos con una fotografía de su mano; otros aparecen vestidos de Adán... No en vano la revista estaba dedicada al cuerpo desnudo.

³² “Cualquier lugar podría / ser el paraíso / si tú en él / fueras feliz / por culpa mía. / Cualquier lugar. / Y sin embargo.” (p.14) “Y mi amor en tu ventana, / todo ha muerto, ya lo sé.” (p.15), “Ignoro si ser se dice así, / con la mirada esperándote insegura, / en las manos el amor / y en los labios un dolor ya cometido.” (p.22). “Vértigo. Vértigo de este tiempo / que no ha pasado aún / y ya mancha el horror de no nombrarte.” (p.62); “Este dolor para siempre / asaltándome. / Todo mío / a deshoras. / Cuando el sueño podría, / y la felicidad.” (p.84). “Cuando te prometo que te amaré / siempre, / entre otras cosas, / me rebelo contra la muerte.” (p.84). “Y el amor / es una nave que naufraga / a cien pasos de la costa. / Y saber nadar / acaso es vano.” (p.90). “No me inexistas, por Dios, / ofrézame en ti el espacio, / el exterior a mí que necesito / para saberme vivo y cierto, / para esforzarme y redimirme, para quererte y encontrarme; / no me abandones, por Dios, / o no abandonarás más / que una vaga invención / de tu cabeza. Una ilusión.” (p.91).

³³ “Puedo soltarme el cabello / y dejar que uno caiga en tu plato de sopa / para que después rezongues / y digas que estás hartos, / que ya no te gusta la comida que hago / y, sobre todo, / que ya no te gusta mi cabello / porque se te atraganta.” (p.77).

³⁴ “Ya está hecho: / me he desollado para fabricarte / unos guantes con los que puedas / tocarme sin sentir que mi piel es distinta.” (p.214); “Flores a tu paso. Las recojo / y recorro el camino de ti. Todo / es vaivén. Vaivén. Vaivén. Vaivén.” (p.215); “Los frutos están en el jardín / y dentro de la casa las semillas. / Si te muestro las simientes / pensarás; / y yo quiero / que sólo sientas.” (p.216).

³⁵ VILLENA, M.Á: *op.cit.*

hace sólo seis días, que realicen juntas un viaje circular, de ida y vuelta, que recorrerá más de diecisiete países y que se extenderá por un período de dos años. Todos los pormenores de este extraño viaje (como por ejemplo la necesidad de evitar por todos los medios, legales o no, que el tren en el que viajen sufra algún retraso) han sido puestos por escrito y deberán ser firmados ante notario dos días antes de iniciar el viaje.

La reacción de Celia ante semejante propuesta es, lógicamente, negativa. Nélide, incrédula ante lo que considera un rechazo inexplicable de Celia, insiste tozudamente, de forma incluso obsesiva, en su propósito. Se inicia así un auténtico *tour de force* entre las dos amigas, una suplicando, otra negándose, hasta que llega un momento – la vuelta de tuerca fundamental de la novela- en que Celia dice “sí”. Y entonces Nélide confiesa que nunca tuvo la intención de llevar a cabo ese viaje. Era sólo un juego. Sin embargo, recapacita y decide lanzarse a la aventura con Celia, pero ya es demasiado tarde: ella ha decidido huir de Nélide. Es posible que ya no pueda confiar en ella y que la rechace por haber jugado con sus sentimientos; es posible, también, que Celia cediera sólo para saber si la propuesta de viaje de Nélide era cierta o no. Sea por una u otra razón, ahora Celia se avergüenza de esa amiga hasta entonces invencible, omnipotente, perfecta, y esa Nélide herida que envía a Celia la inquietante carta que encabeza la novela está moviendo cielo y tierra para encontrarla, para intentar recuperar ese paraíso en miniatura que vivieron las dos, hace ya tanto tiempo.

La novela estaba terminada, pero Flavia Company, muy joven aún, no se planteó la posibilidad de publicarla³⁶ y se dedicó en exclusiva a aprobar el curso y la selectividad.

³⁶ Flavia COMPANYY afirmó en la conferencia organizada por Simposio Lateral sobre *Luz de hielo*, que tuvo lugar en Barcelona, en Ámbito Cultural del Corte Inglés, el 6 de febrero del 2003, que nunca pensó que podría llegar a publicar. Escribir y publicar parecen elementos íntimamente relacionados, pero en su opinión no lo son. De hecho, le disgusta que se relacione libro con editorial, ya que considera que la publicación es un medio para llegar al lector, no el fin al que debe aspirar el escritor. Encontramos críticas al mercado editorial en algunos relatos cortos de *Género de punto*, como los titulados “Amenazas nada más”/ “La estafa hecha arte” y “Cuando te acostumbras...”/ “Lo que permanece”. En “Mecenatges de novel·la”, artículo publicado por Flavia COMPANYY en *El Periódico*, el 16 de septiembre de 2001, la autora comenta un deplorable episodio en la historia de la literatura de nuestros días: la utilización de una novela con fines publicitarios. Fay Weldon cobró de una famosa joyería italiana para incluir el nombre de ésta varias veces en su última novela. Esto lleva a Flavia Company a decir que “el objeto denominado libro se ha convertido en un beneficioso producto de mercado independientemente de su contenido” (la traducción es mía). No deja de ser curioso que, un año antes de ese artículo, una periodista le preguntara qué le parecería si se empezara a introducir publicidad en los libros, a lo que ella respondió que sería lamentable, pero que tal y como iban las cosas no le extrañaría que eso llegara a suceder (DOMÍNGUEZ, Lourdes: *op.cit.*p.9). Flavia Company considera (tal y como afirmó en la conferencia del 6 de febrero del 2003 de la que hablábamos al principio de esta cita) que hoy en día cuesta encontrar novelas de autor, que no hayan sido concebidas y publicadas con el ánimo de convertirse en *best-sellers* y de obtener el máximo rendimiento económico posible. La situación editorial le ha llevado a plantearse incluso la posibilidad de no publicar, aunque jamás se ha planteado dejar de escribir. La primera conferencia de Flavia Company a

En 1986 se licenció en Filología Hispánica por la Universidad Autónoma de Bellaterra y, al acabar los estudios, decidió que no sentía vocación por la enseñanza, así que no se preocupó de obtener el Curso de Aptitud Pedagógica (CAP) y en cambio se dedicó a los más variopintos trabajos para ganarse la vida³⁷. Obtuvo ayuda económica de su madre, gracias a la cual pudo vivir sola en un piso del Eixample barcelonés. Poco a poco fue realizando pequeños trabajos para editoriales, como traducciones³⁸, correcciones de estilo y tipográficas. Más adelante llegarían los artículos de crítica literaria, como los que publicará en la revista *CLIJ*³⁹.

A los 25 años (1988) Flavia Company vería publicada su primera novela⁴⁰, aquella que escribiera durante COU. En varias ocasiones la autora ha explicado que el acceso de esta novela a la imprenta se produjo de forma casi accidental⁴¹: cuando terminó la carrera universitaria, fue a ver al entonces director de *Quimera* (Miquel Riera, editor de la editorial Montesinos) para pedirle trabajo. La respuesta fue negativa, pero sin embargo se mostró dispuesto a leer *Querida Nélida*. Al cabo de quince días la llamó ofreciéndose a publicarla. Gracias a ello obtendría su primer “sueldo” -unas 45.000 pesetas-, con el que se compró su primera máquina de escribir.

la que asistí en el marco del *Encuentro de Escritores* que tuvo lugar en Tarragona el año 2000 fue, precisamente, una crítica feroz y desolada contra el mundo editorial. Para una reflexión sobre la relación mercado-arte, vid. su artículo sobre *Escenes d'una execució*, de Howard Baker, titulado “Donar llebre per gat” (*El Periódico*, martes 11 de junio del 2002, p.6).

³⁷ Por ejemplo, confeccionó durante un tiempo tirantes artísticos, originales, que vendía a buen precio a varias tiendas de moda (entrevista personal 26 de agosto del 2003).

³⁸ Flavia Company es traductora de literatura italiana, inglesa y catalana. Son conocidas sus traducciones de Robert Saladrigas, Fleur Jaeggy, Luigi Malerba, J.P. Hodin e Italo Svevo. Aprendió portugués sólo para leer en versión original a su admirada Clarice Lispector. A su vez, la que es a mi juicio su mejor novela, *Dame placer*, ha sido traducida al francés, holandés, portugués y polaco. Algunos cuentos de *Viajes subterráneos* han sido traducidos al polaco en una revista local. De hecho, la universidad de Polonia lleva dos años pidiendo una subvención del Ministerio de Cultura para traducir al polaco *Dame placer* y *Viajes subterráneos*, pero hasta la fecha dicha subvención no les ha sido concedida. Flavia Company traduce sus propias novelas del castellano al catalán, y viceversa (con una excepción: la de *Viajes subterráneos*, revisada por ella pero realizada por Ignacio Navau).

³⁹ “Enid Blyton”, nº 50, septiembre de 1993, pp.48-54; “La sombra Paterna”, año 7, nº 57, enero de 1994, pp. 44-48; “Los talleres de la imaginación”, año 7, nº 64, septiembre de 1994, pp.32-26.

⁴⁰ Comentaré las obras de Flavia Company por orden de publicación, pero hay que tener en cuenta que desde *Luz de hielo* este orden no coincide con el orden de creación, de manera que, por ejemplo, *Género de punto* (2002) fue escrito simultáneamente con *Melalcor* (2000), y en cambio se publicó antes esta última. La autora puntualizó este hecho en su ya citada conferencia del 6 de febrero de 2003. La lista de obras por orden de creación es el siguiente: *Querida Nélida* (1980), *Fuga y Contrapuntos* (1988), *Círculos en acíbar* (1989-1990), *Saurios en el asfalto* (1991), *Viatges subterranis* (1992), *Dame placer* (1993), *Llum de gel* (1994), *Ni tu, ni jo, ni ningú* (1996), *Género de punto* (1998-1999) y *Melalcor* (1998-1999).

⁴¹ ALCAINA, Ana: *op.cit.* p.2. También habla de ello en la ya citada entrevista que concedió a A. QUERALT para *Lo Rafal*, p.12, en la que concedió a www.escriptoras.com (p.1) y en la conferencia que dio el 6 de febrero de 2003 en Barcelona.

Según Ignacio Soldevila-Durante, José-Luis Castillo Puche y Rafael Conte, desde 1981 se empezó a superar el desencanto que sufrió el panorama literario español tras la muerte de Franco, cuando la desaparición de la censura no propició, como se esperaba, la publicación de las esperadas “grandes obras” que no habrían podido salir a la luz, teóricamente, por la férrea censura característica del régimen anterior⁴². La crisis económica mundial de los años 1972-1974 produjo una crisis paralela en el mundo editorial español, lo cual dio lugar en la década de los ochenta a una proliferación de todo tipo de novelas⁴³, no siempre de calidad, destacando especialmente las de carácter histórico, policíaco, de aventuras, erótico y de ciencia.-ficción, dirigidas en muchos casos a la búsqueda pura y dura del *best-seller*, en lo que será el inicio de las peculiares relaciones –nefastas, en muchos casos, para la calidad del producto literario- entre el libro y el mercado editorial⁴⁴.

Ante este difícil panorama, muchas editoriales, especialmente Seix Barral, Plaza & Janés, Hiperión, Lumen y la editorial en la que Flavia Company publica su primera novela (Montesinos) deciden apostar por escritores jóvenes, noveles, desconocidos, a los que en ocasiones publican junto a firmas consagradas para asegurarse un buen nivel

⁴² SOLDEVILA-DURANTE, Ignacio: “La novela española en lengua castellana desde 1976 hasta 1985”, en ADELL, Samuel y GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador (eds.): *La cultura española en el posfranquismo (Diez años de cine, cultura y literatura (1975-1985))*, ed. Playor, Madrid, 1988, p.38. CONTE, Rafael: *Una cultura portátil*, Ediciones Temas de Hoy, Col. España Hoy, Madrid 1990, pp.110-111. Naturalmente, hay excepciones, como *Si te dicen que caí*, de Juan MARSÉ, *Recuento* de Luis GOYTISOLO o *Juan sin Tierra* de Juan GOYTISOLO (citados en *ibid.* p.111). Vid. también CASTILLO-PUCHE, José Luis: “Situación de la novela actual”, en ADELL, Samuel y GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador (eds.): *op.cit.* p.49.

⁴³ “Una mirada panorámica sobre lo ya publicado nos permite detectar la convivencia desde asuntos históricos y hasta planteamientos de corte testimonial-documental, desde tratamientos ensayísticos hasta reflexiones metaliterarias, desde recreaciones ambientales colectivas hasta procesos radicalmente intimistas. Esta constatación se convierte, creo, en uno de los más llamativos y característicos signos de estos tiempos recientes de nuestras letras. Nuestros escritores han trabajado sobre una nítida conciencia de su libertad creativa, sin sujeción alguna que les obligara a tratar –por compromisos morales o de otro tipo- determinadas cuestiones (...) [es decir] abordar el proceso de creación a partir de una postura de libertad interior que implica tanto la posibilidad de hablar de lo que se quiera como de hacerlo de la manera que uno desee. El creador ha dejado de ser instrumento que la sociedad utilizaba con fines extraliterarios: nadie pide cuentas, ni éticas, ni estéticas” (SANZ VILLANUEVA, Santos: “Últimos narradores españoles” en *Las Nuevas Letras*, n.º 5, Almería, verano de 1986, p.5). Ramón ACÍN habla de “la efervescencia narrativa habida en el Estado Español a partir del nacimiento de la década de los 80.” (*op.cit.* p.9).

⁴⁴ ADELL, Samuel y GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador (eds.): *op.cit.* p.43. Vid. también CONTE, Rafael: *op.cit.* p.136. Se trata de un proceso que Rafael CONTE resume con la siguiente imagen bíblica: “los mercaderes se habían apoderado del templo” (*ibid.* p.136). Constantino BÉRTOLO afirma que desde 1981 el libro se ha convertido en “material de hipermercado” (en VILLANUEVA, Darío, *et al.*: “La nueva narrativa española”, p.297). Según Ramón ACÍN (*op.cit.* pp.38-39 y p.68) el fenómeno del *best-seller* tuvo lugar en los inicios de los años 80, aunque empezó a gestarse a inicios de los 70.

de ventas⁴⁵. El año 1988 –año de publicación de *Querida Néliga*- fue, según Rafael Conte⁴⁶,

bastante crucial o al menos sintomático, en el nuevo estallido de la novela española, una especie de pequeño “boom” particular, aún demasiado tímido, desde luego, pero que parece haber empezado ya a funcionar como tal. Por vez primera en bastantes años, varias novelas de escritores más bien jóvenes y todavía no consagrados han traspasado la barrera del sonido hacia el gran público, y se han inscrito durante largos meses en las listas de libros más vendidos.

Javier Marías afirmaba en 1989: *creo que la narrativa española está en su mejor momento desde 1939*⁴⁷. Como vemos, el marco en el que nació literariamente Flavia Company era muy prometedor, no sólo por esta preferencia por el escritor joven en general, sino por el *boom* que se produjo también, en estos años, de la literatura femenina en particular⁴⁸.

Querida Néliga tiene que ver, tanto por su temática como por su estilo cercano a la prosa poética, con una nueva sensibilidad muy alejada del realismo anterior, centrada en el mundo interior y la exploración de los sentimientos. Como indica Isolina Ballesteros, *especialmente en la década de los ochenta, son numerosas las novelas que hacen uso de esta forma autobiográfica, que mejor permite la afirmación del yo, provoca la indeterminación entre literatura y vida y se muestra como un*

⁴⁵ *Ibid.* pp.50-51 y 53. Según el mismo autor, “repasando novedades del 85, 86 y 87 se observa que un gran pellizco de las entregas narrativas corresponde a los autores que apenas tienen nombre y apenas obra editada, a lo sumo una o dos y, en muchos casos, se trata de auténticos noveles.” (*ibid.* p.57, n. 75). También cita como ejemplos de este interés por lo joven, lo nuevo, el “Premio Herralde” y la aparición de la colección “Narrativas Hispánicas”, y la de “Nueva narrativa española” de Ediciones Libertarias, o la colección de la “Flauta mágica” (ésta menos arriesgada) de Tusquets. (*ibid.* p.51).

⁴⁶ *Op.cit.* p.105. Ramón ACÍN también cita “la efervescencia narrativa habida en el Estado Español a partir del nacimiento de la década de los 80” (*op.cit.* p.9).

⁴⁷ “Dos jóvenes novelistas opinan acerca de la narrativa actual (Antonio Muñoz Molina y Javier Marías), *Cuenta y Razón*, núm. 48-49, julio-agosto de 1989, p.99.

⁴⁸ “Otro rasgo muy llamativo de la prosa novelesca de este último decenio [los ochenta] es la incorporación, con caracteres de naturalidad y continuidad, de la mujer al mundo de la creación novelesca (...) Por supuesto que las preocupaciones formales y temáticas de estos (sic) escritores (sic) son distintas y que ni siquiera una inquietud específicamente feminista les es común, pero lo que este movimiento bien puede representar en el terreno de la literatura es la cada vez más normal participación de la mujer en todas las esferas de la vida.” (SANZ VILLANUEVA, Santos: “La novela española desde 1975”, *Las nuevas letras*, núms. 3-4, 1985, pp.34-35). En “La novela” (en RICO, Francisco (coord.): *op.cit.* p. 272), Santos SANZ VILLANUEVA matiza que las reivindicaciones feministas sí son una constante en la narrativa de Rosa Montero. Ramón ACÍN (*op.cit.* p.45) apunta al respecto que “debe reconocerse que la literatura escrita por mujeres –aunque el fenómeno hunde sus raíces en épocas algo alejadas- alcanza sus momentos más propicios en el final de la “transición” y en los años siguientes que son, también, los más dados a la aceptación de esta literatura (Rosa Montero y Montserrat Roig se encaraman a verdaderos puestos de honor en el *ranking* de los libros más vendidos del año) que, en determinados casos, llega a cotas elevadísimas. Las obras de Esther Tusquets o Carme Riera, por ejemplo, publicadas en estas fechas, pueden servir de demostración”.

*exhibicionismo, un narcisismo que coloca al/la lector/a en una posición de voyeur, estableciendo un nuevo pacto entre éste/a y el/la autor/a del texto*⁴⁹. Esta nueva sensibilidad fue atacada duramente por algunos críticos, como José Antonio Fortes quien, en su prólogo de 1987 a su estudio *Novelas para la transición política*, ironizaba sobre este tipo de obras y afirmaba que *ni en los años 20/30 del siglo, ni tampoco ahora, los 70/80 del siglo, los tiempos están para “purismos” y “purificaciones”, para banalidades “hermosas” de “purificados” de salón, culturalistas “bellos” pero irracionales, cosmopolitas de tres al cuarto y andar por casa*⁵⁰. Consideraba este crítico que la literatura de los ochenta estaba marcada por el sello de lo intrascendente, lo *light*⁵¹, y que era necesaria una vuelta a la figura del escritor políticamente comprometido para escribir las novelas de carácter político, histórico y reivindicativo que el país necesitaba⁵². Enrique Murillo, en cambio, defendió a los autores alejados de la temática histórica o social del momento afirmando que las noticias ya se ocupaban de esta parcela de la realidad y que la literatura, por su parte, desea y necesita explorar otros campos: en la década de los ochenta no se dejó de lado a la realidad, sino que se la reflejó en literatura de un modo distinto a como se hacía durante la dictadura o poco después de ésta⁵³. Desde este punto de vista, se entiende que *Bélver Yin* no debe ser estudiada como un intento de escapar a China para huir del difícil problema del paro en la España de 1981, sino como una obra que pretende explorar otra realidad:

⁴⁹ BALLESTEROS, Isolina: *Escritura femenina y discurso autobiográfico en la nueva novela española*, Peter Lang, New York, 1994, p.1.

⁵⁰ FORTES, José Antonio: *Novelas para la transición política*, Ediciones Libertarias, Madrid, 1987, p.14.

⁵¹ También lo ve así Ramón ACÍN cuando afirma que en 1988 se produjo una confusión entre la obra de calidad y lo efímero, oculto bajo la etiqueta de la pluralidad (*op.cit.* pp.60-61). Según este crítico, “hay hoy día, repetimos mediando el 88, mucha concesión: esquematismo en los lenguajes narrativos, ludismo sencillo, ligereza, culto a la superficialidad. También hay mucha moda editorial, mercantil. Se ha tendido quizá demasiado a lo fácil, a la complacencia del lector sin promover el esfuerzo, a la búsqueda del éxito, etc. olvidando que toda novela, para serlo en todas sus dimensiones, debe poseer ante todo su parte de descarga, su parte de reflexión y de crítica al bucear, de las mil maneras posibles, en la realidad o en aquellos lugares de ésta, también múltiples, que nos ayuden a conocerla. Porque novelar es indagar, es conocer la realidad, la multiforme realidad en la que el novelista y el lector están insertos y estos conceptos no suelen ser muy abundantes en muchos de los que se han dado en llamar “nuevos” o “jóvenes” narradores, tendentes, por lo general, hacia historias con mucho de dulce y gomoso y, por más señas, hasta demasiado individualizadas” (*ibid.* p.60). Darío VILLANUEVA relaciona en “Los marcos de la literatura española (1975-1990): esbozo de un sistema” (en RICO, Francisco (coord.): *op.cit.* p.12) la ideología *light* de esta época con la ausencia de enfrentamiento entre “antiguos” y “modernos” característica de la literatura actual: “Actualmente no se aprecia la típica confrontación generacional de antaño, pero esto, lejos de significar una alegre camaradería entre antiguos y modernos, tal vez demuestre “una cierta debilidad o desinterés intelectual por fijar posiciones estéticas o ideológicas, para lo que resulta inevitable con frecuencia que la afirmación de unos pase por su rechazo crítico de las posturas de los otros. Vistas así las cosas, tal situación se compadecería a las mil maravillas con ese aligeramiento general, esa “debilidad de pensamiento” que aqueja a las culturas posmodernas, carentes de una crítica recia, sustentada en fundamentos teóricos muy precisos”.

⁵² pp.11, 15, 17.

⁵³ En su aportación a VILLANUEVA, Darío *et al.*: “La nueva narrativa española”, p.301.

concretamente, la del deseo. Un tema no sólo real sino, a diferencia del paro en España, también universal⁵⁴. Es esta universalidad la que ha interesado siempre a Flavia Company.

Por otra parte, *Querida Nélida* se escapa de este encasillamiento en lo *light*, mostrando no sólo un estilo cuidado y muy personal, sino una indudable profundidad filosófica, ya que reflexiona sobre cuestiones como la libertad, la mentira y la muerte, en ocasiones a través de elementos relacionados con la alquimia, como veremos en el capítulo dedicado a este tema⁵⁵.

En una entrevista concedida a *La Vanguardia* en 1998 se afirma, en este sentido, que a Flavia Company se la considera una autora difícil de clasificar *por su independencia frente a las modas y las imposiciones editoriales*⁵⁶, y Manel Ollé la cita en su artículo “Demagogia literaria” (en el que intenta explicar las causas del supuesto proceso de recesión del mercado literario catalán) como uno de los escritores de literatura catalana *susceptibles de satisfacer diferentes perfiles de lector exigente*⁵⁷.

Con *Querida Nélida* se inicia, pues, la carrera como escritora de Flavia Company, una profesión de la que suele destacar el aspecto “artesanal” y que implica la aceptación de un estilo diferente de vida, aunque despojado de toda sacralización romántica⁵⁸. Su obra abarca hasta la fecha un total de ocho novelas, dos libros de relatos

⁵⁴ *Ibid.* p.302. Enrique MURILLO no niega que (*ibid.* pp.302-303) “ha habido un deslizamiento desde los temas sociales a los individuales, del nosotros al yo. Pero decir que eso equivale a pasar de la literatura progre a la literatura *light* supone ignorar que la gran tarea pendiente del marxismo, el tremendo abismo de su sistema, fue el sujeto, y que sólo sobre una nueva teoría del sujeto podrá construirse el nuevo aparato teórico que nos permita seguir a flote en este marasmo en el que ahora nos encontramos. Y dado que el sujeto tiene estructura de ficción (véase Lacan), nada tiene de extraño que la ficción haya abandonado los temas sociales para trabajar los del yo. La literatura sigue en su empecinada búsqueda de la verdad, pero, como diría Savater, de la verdad con minúscula, “no la Verdad, sino tu verdad o la mía”. No tanto la Verdad Objetiva como la verdad del sujeto”. Coincide plenamente con él CASTILLO-PUCHE, José Luis: “La cultura española en el posfranquismo” en ADELL, Samuel y GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador (eds.): *Op.cit.* p.54.

⁵⁵ “Alquimia, mito y ritos de iniciación en algunas novelas de Flavia Company”.

⁵⁶ “No pienso convertirme en una autora de premios”, *La Vanguardia*, 9 de agosto del 1998. Ramón ACÍN concede, en su estudio *Narrativa o consumo literario (1975-1987)*, pp.60-61, que existen algunos autores que se “salvan” de esta esclavización del mercado y son capaces de crear obras de calidad.

⁵⁷ *Avui*, jueves 28 de agosto del 2003 (la traducción del catalán es mía).

⁵⁸ En su entrevista con Sara SANS (*op.cit.* p.2), Flavia Company se preguntaba: “¿Cómo vas a enseñar a alguien a tirarse al abismo, a que dedique la vida a una actividad en la que nadie le dirá si está bien o no? Se puede aprender a escribir, se puede aprender una técnica, pero para ser escritor hay que tener un estilo de vida.” - ¿Qué estilo? Por ejemplo, yo no sé nunca qué voy a hacer mañana. Mientras tus amigos salen por ahí, tú tienes que aislarte para hacer una cosa que no sabes si funcionará, ¿es que ni siquiera sabes si podrás acabarlo! - ¿Y eso es una profesión? Es un oficio artesanal. Uno puede mejorar con el tiempo, pero, por mucho que se practique, escribir nunca es más fácil. Siempre es igual de difícil”. En la entrevista concedida a Ana ALCAINA (*op.cit.* p.3), la autora insiste en el hecho de que “escribir es una forma de vida, nada más, como lo es ser dependiente en una perfumería, por ejemplo. No es distinto a los otros oficios ni responde a un “por qué” concreto”. En el mismo sentido, Flavia Company le comenta a Roser ROYO (*op.cit.*) que escribir “és com conduir, al començament has de pensar tots els passos, i al

cortos, dos cuentos para niños, un libro de prosa poética y otro de relatos cortos publicados en prensa.

3. FUGA Y CONTRAPUNTOS. ESTRUCTURACIÓN MUSICAL DE LA NARRATIVA DE FLAVIA COMPANY (1989-1990)

Decíamos que Miquel Riera le ofreció la posibilidad de publicar por primera vez. En el momento de la entrevista que mantuvo con ella a este efecto, le preguntó si tenía en mente alguna otra novela, y ella en ese momento le explicó el argumento de otra novela (afirma⁵⁹ que se la inventó en ese preciso momento, para salir del apuro): era el esbozo de la que sería su segunda novela, *Fuga y contrapuntos*, publicada en 1989. Llegó a su casa y se puso a escribirla. Al cabo de dos años, la terminó. Fue escrita con la intención de despedirse de su otra pasión, la música⁶⁰.

Flavia Company había recibido lecciones de solfeo y piano desde los seis años en Argentina. En concreto, recibió lecciones del profesor Votti, que trabajaba en aquellos años como pianista del teatro Colón de Buenos Aires. Aunque no se dedicaba a la enseñanza de música, el profesor Votti decidió tomar a Flavia Company como única alumna al ver sus cualidades para la música en general y para el piano en particular. Una vez en Barcelona, estudió piano en el Conservatorio Superior de Música del Liceo. Abandonó su prometedora carrera musical debido a una tendinitis en las dos muñecas; la sufrió como consecuencia del excesivo esfuerzo que realizó en los ensayos dedicados a preparar su primera audición. No por ello la música ha dejado de estar presente en su vida profesional: tocó el clarinete unos dos años en la banda de música de Amposta llamada “La Lira Ampostina”⁶¹ y, más importante aún, es posible detectar elementos musicales en su obra literaria. Ejemplos de ello son un fragmento de *Querida Nélide* en

final el cotxe ja forma part de tu mateix. A mi, m’ha passat una cosa semblant, escriure al final ja forma part de mi mateixa: és una manera de veure el món i de viure”. *Vid.* también DOMÍNGUEZ, Lourdes: *op.cit.* p.9.

⁵⁹ Conferencia ya citada de Flavia Company que tuvo lugar el 6 de febrero de 2003 en Barcelona.

⁶⁰ También en la conferencia de Flavia Company del 6 de febrero de 2003 en Barcelona. En una novela posterior, *Círculos en acíbar*, el protagonista afirma que valió la pena nacer para escuchar a Brahms; este pensamiento casi logra aplazar su proyectado suicidio (p.38). Más adelante, el mismo personaje confiesa que ha sustituido a la música como pasión por el amor, primero, y por la muerte, después: “una muerte exquisita, rotunda. La única” (p.42).

⁶¹ Dejó de tocar en esta banda por el mismo motivo por el que casi no toca el piano: por falta de tiempo (entrevista que mantuvimos el 26 de agosto de 2003).

el que reflexiona sobre lo que encierra la música⁶² y el título, prólogo (Un “pre-texto” en el que define las nociones de contrapunto, fuga y pedal) y estructura de *Fuga y contrapuntos*, una obra que José Carlos Carmona ha definido como *una verdadera sinfonía de regusto shostakoviano, huída – por compleja- de la arcaizante y pura forma contrapuntística renacentista*⁶³. Algunos personajes de las novelas de Flavia Company están caracterizados por un profundo amor a la música, como es el caso de Esteban y Óscar en *Fuga y contrapuntos*, y de Rodrigo en una novela posterior, *Círculos en acíbar*⁶⁴. Una obra posterior (*Ni tu, ni yo, ni nadie*) fue pensada con estructura de ópera⁶⁵. En tres novelas de Flavia Company (*Luz de hielo*, *Ni tú, ni yo, ni nadie* y *Dame placer*) encontramos una serie de frases que se repiten en forma de estribillo creando un ritmo muy marcado en el texto, como si se tratara de una partitura. Se trata de un elemento característico de las novelas con estructuración musical llamado *leitmotiv*. Mariano Baquero Goyanes los define como *gestos, frases que se repiten una y otra vez*⁶⁶. La misma autora afirmó en nuestra entrevista del 26 de agosto de 2003 que *en realidad, creo que en toda mi narrativa hay una voluntad de musicalidad, de estructuración musical, que tal vez no tenga un referente formal concreto, pero sí puede verse la influencia de la música en ella*⁶⁷. En la ya citada entrevista con Julio Monfort,

⁶² “La música no es verdad. Ni es mentira. Fantástica visión más allá del sonido, más allá de la imagen que se forma insolvente e invariable. Y que las paredes se caigan no parecerá increíble. Con paso ajeno se mueve por el paraíso desértico abandonado. Recorres los templos dejados de su mano, inmiscuyes tu ser entre lo más hondo, hacia lo más olvidado, desde lo más desconocido. Y así ignoras por completo la forma que te embarga y la elevas a canto inconscientemente bello” (p.61).

⁶³ Reseña publicada en la revista *A Tempo*, revista musical de Málaga, núm. 7, nueva época, febrero-marzo de 1990, p.51. Según CARMONA, “la auténtica fuga musical no es la de un tema que se va para no volver, sino la de un protagonista presentado que fluye hacia adelante en el tiempo, siendo siempre presente, perseguido por imitaciones de su propia forma, de su propia estructura; melodías que sólo tienen el objetivo de ser dignas imitaciones del tema expuesto, acosándolo, luchando por darle caza hasta caer muertos en el mismo lugar: un final sin coda, donde todas las voces de este hecho musical confluyen en un mismo pensamiento. Apenas una queda disonando, creando una textura final impresionista” (*ibid.* p.51). En esta novela se nombra efectivamente a Shostakovich, (p.158) además de a Debussy (p.74).

⁶⁴ Hay un momento en que Rodrigo toca al piano “una *Ballade* de Brahms. Tal vez la número tres en sol menor, con aquel “*Allegro energico*” que la dominaba. Partitura endemoniada, plena de acordes completos, llenos, sonoros, contundentes” (*Círculos en acíbar*, p.41). Le encanta “domar aquellas notas rebeldes que como caballos encabritados se negaban a la armonía y al concierto; bautizarlas nuevamente con sus antiguos nombre y tono. Devolverles la capacidad de ellas mismas.” (p.41). Como Esteban y Óscar antes de él, Rodrigo “ha sabido amar la música por encima de muchas otras cosas” (p.41).

⁶⁵ Entrevista que mantuve con la autora el 26 de agosto de 2003.

⁶⁶ BAQUERO GOYANES, Mariano: *Estructuras de la novela actual*, Ed.Planeta, Barcelona, 1970, p.95. Según este autor, “el *leitmotiv* es uno de los procedimientos más utilizados en orden a conseguir una estructura novelesca aproximable a la musical” (*ibid.*p.95).

⁶⁷ “Música y novela se explican mutuamente. La crítica de una no puede dejar de adoptar una parte del vocabulario de la otra. Lo que hasta ahora era empírico debe sencillamente convertirse en algo metódico. Así es como los músicos sacarán grandes ventajas de leer novelas; y cada vez será más necesario a los novelistas tener nociones de música. Por otra parte, todos los grandes novelistas lo habían, al menos, presentido” (BUTOR, M. citado por BAQUERO GOYANES, Mariano: *op.cit.* pp.93-94).

“Dame Flavia”, Flavia Company dijo que esta repetición de frases *es una cuestión musical y a la vez es el reflejo de las ideas fijas que a veces tenemos*⁶⁸. Se trata de una tendencia característica de los escritores simbolistas, como apuntaba Claudio Guillén⁶⁹, y que encontramos en títulos de obras en verso y prosa tan conocidas de nuestra literatura como las *Prosas profanas* de Rubén Darío⁷⁰ o las *Sonatas* de Valle-Inclán.

El argumento de *Fuga y contrapuntos* es el siguiente: Esteban Darús es el director de un quinteto formado por Oscar, Carlos, Gabriela, Mario y Marga. Es un personaje fascinante, un auténtico genio. Todos confían en llegar lejos en el mundo de la música gracias a su carisma y su talento. Marga, su pareja, empieza a notar en él un progresivo y doloroso distanciamiento, llegando incluso a mostrarse irritable, extraño, en los ensayos con el grupo. Parece obsesionado con el *tempo* de las partituras, llega cada vez más tarde a los ensayos y, de hecho, parece vivir en una dimensión de tiempo distinta a la del resto de mortales.

Una noche, Marga recibe una llamada de Esteban en la que le comunica su deseo de irse, de alejarse de todos, para llevar a cabo algo que únicamente puede realizar en soledad. Promete enviarles una carta al local donde ensayan; la enviará de modo que les llegue dentro de un año exacto. En ella podrá explicarles las razones de su extraño comportamiento y espera, también, que podrán perdonarle.

Al cabo de un año vuelven a reunirse todos en el local de ensayos, con una insospechada visita: Laura, una pianista que conoció a Esteban poco antes de que

⁶⁸ Mariano BAQUERO GOYANES afirma en *Estructuras de la novela actual* (p.99) que estos *leitmotifs* se utilizan para caracterizar mejor a los personajes (p.95), para subrayar sus obsesiones o para convertir a simples objetos, por repetición en determinados momentos, en elementos simbólicos (p.99). Encontramos un claro ejemplo de estas “ideas fijas” en relación con la repetición de frases en *Luz de hielo*, donde no sólo un personaje repite una frase pronunciada por él (“ya es tarde, y es lejos, y los tiempos han pasado, como era de esperar y yo había previsto, sin perdonarnos”, pp.11 y 51) sino que un personaje (Jef) repite como un eco frases que otro personaje (Silvia) ha pronunciado antes y que seguramente han quedado en su memoria al oírlas primero y transcribirlas después, frases como “tú no me defendías ante ellos” de Jef (p.63) que recuerda a otra anterior de Silvia: “no me defendía de mi hermano mayor” (p.33); “mecanismos para salir adelante” se repite en pp.72 y 73 (Silvia) y en p.102 (Jef). Hay un caso en el que Silvia repite una frase que ha dicho Jef antes que ella y que es, precisamente, la que inicia la novela (p.11). La frase “ya es tarde, y es lejos, y los tiempos han pasado sin perdonarnos” se repite por tres veces en esta novela. Curiosamente, esta relación con el número tres se mantiene a lo largo del texto: tres personajes principales (Jef, Marta, Silvia), tres días que lleva Silvia encerrada al principio de la narración y tres años desde la muerte de Marta. Incluso hay frases que se repiten en obras distintas, como la frase “a las cosas y a los lugares no se puede volver ni siquiera volviendo” de *Dame placer* (p.118), que aparece casi idéntica en la continuación de *Querida Nélida* publicada en la recopilación de artículos sobre las cartas titulada *M’escriràs una carta?*, Museu d’art de Girona, 2000, p.205: “Somos nosotras quienes no podemos volver a las cosas ni siquiera volviendo”.

⁶⁹ Citado por BAQUERO GOYANES, Mariano: *op.cit.* pp.86-87.

⁷⁰ La “prosa” es una composición musical de carácter litúrgico. De ahí el contraste con el adjetivo “profanas”.

decidiera irse y a quien, como a todos, ha fascinado con su personalidad hasta el punto de incluirla en esta especie de lectura ritual.

Ha pasado un año y, sin embargo, los seis personajes reunidos allí tienen la impresión de que, desde la marcha de Esteban, viven en un extraño paréntesis temporal, una detención, una extraña suspensión de todo que les impide avanzar. Oscar ha dejado atrás su prometedora carrera como violinista, Marga ha abandonado completamente la música y da clases de inglés a ejecutivos, Carlos suspende unas oposiciones a la orquesta de la ciudad, Mario sólo vive para recordar a Esteban, de quien estaba – y está– enamorado hasta el paroxismo. Sólo Gabriela parece activa en el campo musical y ha conseguido ganar las oposiciones que Carlos perdió; sin embargo, en el terreno afectivo su estancamiento es total: desea divorciarse de Carlos, pero no se decide a hacerlo y quiere leer la carta de Esteban antes de tomar una decisión irrevocable.

Se inicia la lectura de la carta de Esteban. Parece ser que, durante dos años, Esteban ha intentado encontrar el modo de dilatar el tiempo, en un desesperado intento de eludir a la muerte. Con el tiempo, y tras múltiples experimentos con esta variable –en los que llegó a utilizar, sin que ellos lo supieran, a los miembros de su orquesta– consigue encontrar un sistema para variar su propio ritmo vital, para dilatar su tiempo. Y quien domina al tiempo puede vencer a la muerte. Ese conocimiento le distanció irremisiblemente de los demás, incluso de Marga, ya que la adquisición de ese “poder” fue para él una experiencia dolorosa e incluso peligrosa (sufrió varias crisis de identidad en el proceso). Pensó que tal vez por escrito podría hacerlos partícipes del secreto con la claridad que nos exigen las palabras en el papel y, así, ellos podrían unirse con él en esa dimensión temporal en la que ha logrado instalarse.

A lo largo de la lectura, descubrimos que todos los personajes menos Gabriela no desean leer el final de la carta. Cada uno de ellos tiene sus razones: Marga y Mario temen haberle fallado, tal vez no supieron adivinar lo que le sucedía o se abstuvieron de profundizar en su angustia; Oscar y Laura viven una relación amorosa que se inició a raíz de la lectura de la carta de Esteban y no desean que termine esa lectura; Carlos no está dispuesto a permitir que Gabriela se divorcie de él, y sabe que ella necesita llegar al final de la carta para tomar esa decisión, que a él no le interesa, no por amor, sino por puro egoísmo... Sólo Gabriela necesita saber, avanzar, salir de ese círculo en el que se ha estado moviendo, como los demás, durante un año.

Sin embargo, los demás miembros del grupo la condenarán a lo que ella denomina “muerte en vida”: ninguno de ellos regresa al día siguiente al local de ensayos

—en el que se encuentra la carta— para continuar la lectura. Han comprendido que vivir en ese paréntesis temporal es existir “en espera de” el final de esa carta, con lo que se inaugura para ellos una especie de tiempo detenido. Cada uno de ellos aspira a convertirse, en cierto modo, en una nota perdida en una fuga inconclusa para siempre. Esta fuga infinita viene a ser otra forma, tal vez no tan pura como la de Esteban, pero igualmente efectiva, de alcanzar una falsa pero de momento suficiente dosis de inmortalidad⁷¹. Al quedar interrumpida la lectura de la carta, la novela tampoco acaba de “terminar”, con lo que el lector queda en cierto modo, como Gabriela, preso en el mismo juego que Esteban ideó para detener el tiempo.

Las dos primeras novelas de Flavia Company, *Querida Nélide* y *Fuga y contrapuntos*, escritas ambas en castellano, fueron bien aceptadas por la crítica⁷². De hecho, la acogida que ésta ha dispensado a sus novelas ha sido buena en general, aunque minoritaria.

3.1 Actividad periodística, conferencias, talleres literarios

En 1991, Flavia Company se inicia en el mundo periodístico colaborando en el periódico *La Vanguardia* con una serie de reseñas literarias. Más tarde trabajará para *El Periódico*, *ABC*, *Diario 16*, *Avui*, *Nou Diari* y *Diari de Tarragona*. Además, da conferencias sobre literatura⁷³ y organiza talleres de escritura para adultos y niños (de 6

⁷¹ Esteban se pregunta “cómo mantener la pieza eternamente. En el caso de la composición musical no suponía tan gran dificultad: la llamada “da capo” sin posterior solución era perfecta para resolver el conflicto. La dificultad aparecía al establecer la comparación con mi tiempo, el humano. Debía intentarlo. La llamada de repetición infinita, el estancamiento en la igualdad. No permitiría evolución y, por tanto, la obra [musical, literaria] quedaría incompleta para siempre. ¿Y acaso no es la muerte lo que completa la vida? Sólo interpretaría una parte limitada de la misma. Un tercer tiempo, por ejemplo. Y nada más” (p.139). José Carlos CARMONA comenta el final de esta novela y relaciona a Flavia Company con Kafka en su artículo dedicado a *Fuga y contrapuntos*: “La dominación de la forma le lleva, como a los maestros, a escribir con una densidad fluida que absorbe al lector hasta un final de corte kafkiano donde nadie parece llegar a ninguna parte porque lo importante no es llegar sino simplemente subsistir”(op.cit.p.51). El tema del deseo de no morir, de vivir para siempre, continuará subyacente en tres novelas posteriores, *Círculos en acíbar*, *Luz de hielo* y *Dame placer*; un deseo que Flavia Company identifica con “una voluntad de intensidad absoluta”, como afirma en el ya citado artículo de Marta CIÉRCOLLES, “Aquesta novel·la és una mena de fotografia dinàmica de la passió”.

⁷² Entrevista que mantuvimos el 26 de agosto de 2003.

⁷³ Como la dedicada al tema del cuerpo en/y la literatura, organizada por Caixa Fòrum con motivo del ciclo dedicado a Lucien Freud, otra sobre “Literatura masculina, literatura femenina” y “El bilingüismo en la creación literaria” (citadas las tres en el transcurso de la entrevista que mantuvimos el 26 de agosto de 2003). Hay un capítulo de una tesis doctoral precisamente dedicado al bilingüismo en el que se cita a Flavia Company, según la autora (*ibid.*)

a 14 años) desde 1992 en Sant Carles de la Ràpita y para adultos desde 1998 en Sabadell⁷⁴.

4. *CÍRCULOS EN ACÍBAR*. APOLOGÍA PARÓDICA DEL SUICIDIO (1992)

En 1992 aparece su tercera novela, *Círculos en acíbar*, la primera de sus obras que no retocaría si tuviera que volver a escribirla⁷⁵. *Círculos en acíbar* es una doble parodia: por un lado, se ríe del suicida romántico; por otro, ridiculiza la excesiva idealización de la mujer amada. El mismo nombre del protagonista ya es irónico, pues “Rodrigo” significa “victoria poderosa” o “rico en gloria”, denominaciones que aquí se aplican a un loco fracasado.

Los dos ejes sobre los que se construye la novela son un suicidio frustrado y una pasión imposible. Rodrigo reniega de la vida, convencido de que ésta, en su mediocridad, no puede tentarlo con bellezas presentes ni cambios futuros⁷⁶. A este *taedium vitae* se une el dolor insondable del abandono de Ana, la mujer que había de ser la definitiva, el sueño hecho realidad. Por todo ello, decide quitarse la vida. La muerte será para él un dorado refugio, la orilla acogedora a la que llega el náufrago, exhausto, harto de luchar contra las tempestades de la vida⁷⁷, el alivio y la paz definitivos⁷⁸, el

⁷⁴ Considera que “ajuden a obtenir un criteri de lectura, que és una de les eines principals a l’hora de llegir l’obra pròpia. Sincerament, crec que la millor escola d’un bon escriptor o escriptora és sense cap mena de dubte la lectura, que és o hauria de ser una de les principals activitats d’un taller d’escriptura” (DOMÍN-GUEZ, Lourdes: *op.cit.* p.9).

⁷⁵ Conferencia del 6 de febrero de 2003 en Barcelona.

⁷⁶ Rodrigo en *Círculos en acíbar* y Silvia en *Luz de hielo* comparten el convencimiento de que no vale la pena vivir esperando un cambio que dé a la vida valor y sentido: “Bien era verdad, pensaba Rodrigo, que la vida tiene siempre más imaginación que nosotros, y que podría sorprenderme mañana con un aliciente impostergable, mas vivir no puede ser una espera solamente. Vivir debe ser algo más necesario, más irrenunciable, placentero. ¿A qué continuar aguardando que sucediera algo si cada día de espera era un día menos de muerte, más terrible que el anterior por cuanto de vacío encerraba?” (p.42) . Por su parte, Silvia reconoce que “toda la vida me la he pasado esperando algo que me sacara de esta quietud turbadora que me paralizaba – que me paraliza- (...) He vivido toda la existencia con la esperanza de que pasara algo excepcional, no sé, algo diferente, inesperado. (...) La conclusión, al cabo del tiempo, es que esta idea era un auténtico disparate” (pp.105 y 106). Unas páginas antes Silvia ya había comprendido que “todo son mecanismos para salir adelante, porque nos empeñamos, como si fuera imprescindible, como si por el solo hecho de estar aquí tuviéramos que seguir aquí, como si eso fuera suficiente. Como si hubiera bastante con estar vivo para seguir vivo, para querer seguir vivo. Una especie de condena. Una mala jugada de la cabeza. O del corazón. O de la fantasía que se reparte entre los dos. Una figuración incorrecta, esperanzada; una ofuscación del entendimiento, ciego, que pretende saber más que la intuición”(p.73).

⁷⁷ Esta comparación aparece en la p.17 de *Círculos en acíbar*, y se repite en la misma novela en la p.51.

⁷⁸ Rodrigo identifica muerte y alivio en la p.28. El sentimiento de paz, un “sosiego indefinible”, un “bálsamo”, sigue a la firmeza en la resolución de suicidarse (p.82). Rafael ARGULLOL nos habla del suicidio romántico en su estudio *El héroe y el único (El espíritu trágico del Romanticismo)*, Taurus, Madrid, 1999, y se refiere en concreto a esta sensación final de paz. Según Argullol, el sufrimiento es

hundimiento en el silencio total del Universo⁷⁹, pero, sobre todo, la muerte por su propia mano será una victoria⁸⁰, un *acto último de libertad*⁸¹, *voluntario y libre, lúcido y coherente, para ser respetado*⁸². Mediante el suicidio, Rodrigo se elevará por encima de los mismos dioses, ya que a ellos les está vedado el poder de acabar con su vida⁸³. El suicida es para Rodrigo, espíritu romántico, la máxima representación de la libertad absoluta, sin límites, sin Dios que pueda ponerle coto.

Darse la muerte no implica para Rodrigo, contra lo que pudiera pensarse, el paso a una vida mejor: es el hundimiento definitivo en la nada, la desaparición total del propio ser, sin esperanza ni salvación posibles, sin paraíso futuro⁸⁴. No habrá en su muerte el consuelo de unirse al Absoluto, a lo que Rafael Argullol llama *el inalcanzable Único*⁸⁵; no dejará de ser para convertirse en otra cosa, o para acceder a un nivel de existencia más alto, más pleno: la meta de Rodrigo no es otra que la autodestrucción⁸⁶. Con ello se acerca a la postura de Leopardi (y de tantos otros), que *no espera nada de la muerte que no sea el ser aligerado de la vida*⁸⁷.

Perfeccionista hasta el extremo, Rodrigo ha meditado las posibles maneras de suicidarse: envenenarse, cortarse las venas, colgarse, electrocutarse, asfixiarse con el gas, ingerir una sobredosis de barbitúricos, ahogarse en el mar, quemarse en una pira,

mucho mayor *antes* de tomar la decisión del suicidio que después: “asumido el conocimiento de la nueva perspectiva la visión de la muerte se invierte: concebida antes como el vacío que acecha a la vida, ahora lo es como reafirmación de la esencia de la vida ante el vacío de la existencia. *La angustia del ser-para-la-muerte se transforma en el ambiguo gozo del morir-para-ser*” (pp.306-307).

⁷⁹ p.23.

⁸⁰ p.51.

⁸¹ p.20.

⁸² p. 43. En un relato titulado “Diálogo imposible”, incluido en una recopilación de relatos posterior a *Círculos en acíbar* titulada *Viajes subterráneos*, encontramos un asesino y frustrado suicida que también defiende sus acciones, aparentemente irracionales, como actos lúcidos y voluntarios. Como Rodrigo, será considerado un loco. Como él, Rodrigo insiste en que su intento de suicidio no es el fruto de un arrebato, sino de la razón. Sabe que matarse es un viaje “que, por definición, a pesar de resultar para los demás comprensible, era siempre incomprendido” (p.43); es consciente de que el mundo no entenderá su decisión. Sabe que le llamarán cobarde o loco, pero no le importa. Rodrigo critica la seguridad del prójimo “al catalogar cualquier intento de suicidio como locura transitoria, como ofuscación, pero nunca como decisión y punto”(p.52). Admite que “incapaz de la vida, se decidía por la muerte, eso era todo. Tal vez fuera un cobarde, un inútil. Mas los hombres luchadores tampoco despertaban su admiración” (p.89).

⁸³ p.20.

⁸⁴ Así lo afirma en la p.88.

⁸⁵ ARGULLOL, Rafael: *op.cit.* p.307.

⁸⁶ En *Luz de hielo* se hace referencia directa a esta obra y a esta idea: “No hay forma de modificar el rumbo de la historia. Ha nacido con melodía de derrota: una melodía que tú pobablemente no hayas oído jamás: cada sonido, una puñalada. Cada puñalada, una herida. Y cada herida una cicatriz que recuerda la derrota. Un perfecto círculo de acíbar. Una amargura con fórmula química: hay mentes que tienden a la autodestrucción por naturaleza”(p.13). En *Querida Nélida*, la protagonista anota en su cuaderno: “El único camino posible es el que lleva a la meta real. Ésta no es otra que la autodestrucción simple, que puede resultarnos ofensiva o desairada, o imprevista. La única forma de encontrar un sentido al viaje es, pues, disponerlo de modo que el final signifique exactamente eso”(p.35).

⁸⁷ ARGULLOL, Rafael: *op.cit.* p.312

tirarse por el balcón o arrojarse al tren. Reflexiona sobre los pros y los contras de cada posibilidad con la frialdad de quien decide cuál va a ser su próximo movimiento en una partida de ajedrez. Su mayor preocupación no radica en la vida que deja atrás ni en el dolor que pudiera sufrir en el momento de la muerte, sino en la posibilidad de que alguien (incluso él mismo en un momento de duda o debilidad⁸⁸), pudiera salvarle en contra de su voluntad. No teme a la muerte, sino a la vida⁸⁹.

Rodrigo va rechazando una a una cada posibilidad hasta que descubre la que se revela, al menos en apariencia, como infalible: al igual que los samuráis, pedirá ayuda a Jesús, su mejor amigo, para suicidarse.

Jesús es la contrafigura de Rodrigo en cuanto Jesús domina la vida, mientras que Rodrigo sólo domina un mundo de palabras. El primero es activo, el segundo contemplativo (Rodrigo es el prototipo del artista, el músico y el poeta). Uno está preparado para vivir; el otro no. Jesús entra en casa de Rodrigo como una corriente de aire fresco: inquieto, despreocupado, presumiblemente simpático, con su verborrea cargada de errores en las frases hechas⁹⁰, en claro contraste con el marasmo, la tortura y el mutismo de Rodrigo. A éste, el abandono de Ana le lleva al suicidio; en cambio, la posible ruptura de Jesús con su pareja, Silvia, sólo merece un pequeño comentario por parte de éste quien, además, no parece darle excesiva importancia: *Por cierto, Silvia y yo estamos peor que mal. ¿No te lo había dicho?*⁹¹. En ningún momento se observan en él síntomas de desesperación o de angustia. Jesús representa al hombre que se toma la vida con tranquilidad, sin dramatismos.

Rodrigo le pide a Jesús que le dispare un tiro a la cabeza y que le remate después. Jesús se niega a colaborar en el suicidio de Rodrigo e intentará, sin éxito, que su amigo desista de su intención de suicidarse⁹². Actúa como Sancho intentando

⁸⁸p.99. En *Círculos en acíbar* encontramos un fragmento extraído de *Querida Nélide* que habla de esa última vacilación final: “La valentía del suicida me aterra. Si intentase suicidarme, en el último momento intuyo que la desesperación misma de la muerte me llevaría a temer que todo estaba previsto, determinado” (*Círculos en acíbar*, p.106. En *Querida Nélide*, pp.48-49).

⁸⁹ “Había pensado detenidamente en cada uno de los medios con los que alcanzar el fin. Debía resultar algo seguro y definitivo. No podía fallar. Cualquier error habría significado la vida”(p.21). El lector esperaría que la frase fuera: “cualquier error habría significado la muerte”. La sustitución y el consiguiente juego de palabras nos demuestran que para Rodrigo lo terrible es la vida; estar vivo es en realidad, para él, estar muerto. Siguiendo la rima XLVI de Bécquer, diríamos que, tras el abandono de Ana, Rodrigo no es más que un “muerto en pie”.

⁹⁰ “Si la montaña no va a no sé dónde, no sé dónde va a... ¿Cómo era eso? Bueno, es igual, soy fatal para los dichos” (p.96).” ¡Pero bueno! ¿Qué mosca te ha picado? ¿Qué se dice, qué mosca o qué mosquito?” (p.97). “No todo es coser y lavar” (pp.105-106).

⁹¹*Ibid.*p.96

⁹² Sus argumentos son de sentido común: “Me parece que no sabes lo que dices. ¿Tú sabes lo que es un suicida? Un suicida es un cobarde que no sabe enfrentarse a la vida. Tienes que afrontar tus problemas,

convencer a su señor de que en la lejanía no se alzan gigantes, sino molinos⁹³... La diferencia estriba en que Sancho acaba “quijotizándose” y creyendo a pies juntillas los disparates de su amo, mientras que Jesús persevera en su visión realista de las cosas y se niega a participar en el juego. La consecuencia no podía ser más trágica: morirá por ello. Rodrigo, airado al comprobar que la vida -la muerte, incluso- no sabe de planificaciones y en consecuencia no las acepta⁹⁴, dispara a Jesús causándole la muerte⁹⁵. Como Cristo pagó los pecados de los hombres, Jesús -que, como su divino

debes comprender que el mundo no es lo que nosotros queremos, que no todo es coser y lavar, y que, sin embargo, a pesar de ello, vale la pena.(...) Tu vida tendrá la forma que tú le des, la que quieras. No dejes que te venzan el hastío, el aburrimiento. Lucha” (p.106). “El suicida no es valiente. Es un loco irreverente que se despoja de lo único que posee, incapaz de conservarlo; es una mente enferma que se deshace de sí misma por nulidad. Inhábiles para la vida. Eso es lo que son los que llegan hasta ahí”(pp.106-107).

⁹³ Hay una referencia indirecta a esto en la p.12 de *Círculos en acíbar*: “Porque pensar, sí, de eso no podía abstenerse, al contrario, tenía en la cabeza una especie de molino de viento imparable, y su mente era un continuo huracán moviendo aquellas ruidosas aspas enormes y pesadas, incluso cuando dormía”. El gusto de Jesús por los refranes, unido a su visión realista de la vida, acerca a Jesús a la figura de Sancho. El dúo Sancho-Jesús y Rodrigo-Quijote se completa con el personaje de Ana-Dulcinea, pues ambas son fruto de una imaginación exacerbada por las lecturas: las de libros de caballerías en el caso de Don Quijote, y las de poemas de amor, en el caso de Rodrigo.

⁹⁴ Nélica habla en las páginas iniciales de *Querida Nélica* de “la perfección del plan [un largo viaje de dos años de duración, para dos personas, firmado ante notario], que había tardado en elaborar cuatro interminables años, día y noche, sin parar...”(p.17). Ese plan, ese viaje meditado y calculado hasta la extenuación, el viaje que es el eje de toda la novela, acabará por no llevarse a cabo. Un fracaso más. Una posibilidad que no llegó a tomar cuerpo. No pueden ponerse cauces a la vida; los desborda continuamente.

En una novela posterior, *Luz de hielo*, Silvia permanece encerrada en el sótano de su casa como prueba de amor por un hombre que no la ama y que planea su muerte. La prueba consiste en ver cuál de los dos es capaz de resistir por más tiempo: si ella sobreviviendo en aquel reducido habitáculo, casi sin luz, hambrienta, completamente aislada, o él, sabedor del suplicio de ella. Ninguno de los dos sospecha qué puede derivarse de esa prueba, aunque ambos, por separado, creen tenerlo todo perfectamente planeado. De ahí que Silvia afirme en una ocasión: “Nuestro trato fue sabio y previno todos los arranques; todo está calculado”(p.27). Sin embargo, el lector descubre, ya antes del final, que ese pacto perfectamente calculado acabará, también, por fracasar. (“¿Y si le ha ocurrido algún imprevisto? ¿Y si está en un hospital, y no puede venir, y tampoco avisar a alguien de que estoy aquí encerrada, quizás porque ha perdido el conocimiento o finalmente la memoria, o está en coma profundo quién sabe hasta cuándo? ¿Por qué no he pensado antes en esa posibilidad? ¿Cómo hemos sido capaces de no preverla?” (p.164). Al final, el pacto entre Silvia y el hombre que ama se descubre como un sinsentido (p.145) y una pérdida de tiempo (p.146).

⁹⁵ Rodrigo reacciona con rabia ante ese amigo que no quiere ayudarlo a morir y que desbarata, por tanto, su meditado viaje a la Nada. Desde las páginas de *Luz de hielo*, de nuevo, Silvia le reconviene de la siguiente manera: “He visto muchas personas sorprendidas ante el hecho de que sus proyectos no saliesen tal como habían pensado. Incluso indignadas, como si hunieran sido estafadas por las circunstancias. ¿Por qué aceptamos con tanta naturalidad la mala suerte de los demás y somos incrédulos ante la propia?” (p.73). No existe planificación aplicable a lo que, por sí mismo, no tiene lógica, ni orden, ni forma. El dios Hermes representa, en este sentido, “lo que no puede preverse ni retenerse, lo fortuito, la buena o mala suerte, el encuentro inopinado” (VERNANT, Jean-Pierre: *op.cit.* p. 139). En la magnífica novela *Cosmética del enemigo* de Amélie Nothomb encontramos una escena parecida a la de *Círculos en acíbar*: un violador planea morir a manos de su víctima (supone que, al confesarle que fue él quien la violó, movida por un lógico deseo de venganza, ella le matará) pero ésta se niega a hacerlo alegando que, por lo que parece, matarlo sería contribuir a su felicidad. Airado ante su negativa, el violador la asesina (Columna, Barcelona, 2003, pp.50-53).

homónimo, ha intentado salvarle, he aquí la gran ironía⁹⁶ - ha sido sacrificado sin culpa. Ha pagado su intento de salvar a Rodrigo con su sangre inocente.

El final de la novela, como la mayoría de los finales de Flavia Company, es ambiguo y no permite pronunciar con seguridad la última palabra. Es posible que Rodrigo ponga punto y final a su vida tras dedicar a Ana sus últimos pensamientos. También es posible, sin embargo, que la novela vuelva al punto de partida –como un círculo- y Rodrigo permanezca para siempre instalado en esta vida que él rechaza y la muerte, que no quiere saber nada de él. Para siempre solo, convertido en eco que repite el doloroso recuerdo de Ana, su vacío y su ausencia. Ana y él. *Círculos en acíbar*.

La muerte perfecta huye de Rodrigo, como huyó de él la perfecta mujer, Ana. Mujer inasible por inalcanzable (incluso en los sueños de su enamorado⁹⁷) y por ser, en definitiva, el romántico ideal imposible que desespera a quien intente alcanzarlo. Un ideal que recorre las páginas de *Círculos en acíbar* pero que volveremos a encontrar en las “mujeres terribles” que esclavizan, abandonan y marcan para siempre a hombres y mujeres en *Luz de hielo* y *Dame placer*.

Ana se caracteriza, fundamentalmente, por su autosuficiencia. Tiene en su interior todo aquello que necesita; no depende de nada ni de nadie⁹⁸. Es diferente, imprevisible y misteriosa⁹⁹, elegante y fría¹⁰⁰, sensual¹⁰¹.

⁹⁶ Aparte de la similitud en el nombre y en su sentido (Jesús es el “enviado” y el “elegido”, a su manera), sumado al hecho que intenta “salvar” a Rodrigo de la muerte, existe una serie de pasajes que reafirman la relación entre este personaje y Jesucristo: “Morir no sólo para los que nunca lo habían considerado vivo sino también para Ana y para sí mismo. Y para Jesús. Y para Dios y su Madre y su Padre y el Hijo y el Espíritu Santo, Amén.” (*Ibid.*p.88). Cuando llega al apartamento de Rodrigo, lo primero que hace Jesús es encender la luz (*Ibid.*p.95). Metafóricamente eso equivale a tener la potestad de hacer huir las tinieblas (es Rodrigo quien vive en la oscuridad, física y anímica), como la tiene Jesucristo, que es la luz y la vida. En la p. 96 de *Círculos en acíbar*, se nos dice que “Milagrosamente, Jesús le cedía [a Rodrigo] la palabra” (el subrayado es mío). Por último, cuando Jesús le suplica que no le pida su ayuda para morir, nos recuerda el “aparta de mí este cáliz” (p.112): “Por favor, Rodrigo, libérame de esta petición increíble”. Su actitud sumisa hasta el extremo nos recuerda también la de Cristo ante el supremo sacrificio.

⁹⁷ En *Círculos en acíbar* Ana aparece en dos sueños de Rodrigo: en el primero aparece ella sentada en una silla altísima, sorda a los gritos de él (p.29) y en el segundo Rodrigo desea abrir una puerta, pero no lo consigue porque se ha vuelto minúsculo y no puede llegar al picaporte (p.50). Encontramos en este último caso la mujer (Ana) como puerta: una imagen que conecta con el relato “El abridor de puertas” del libro de relatos del que hablaremos más adelante, *Viajes subterráneos*.

⁹⁸ Sólo se funde con él en el momento del placer: “Y acordándose de cómo el humo se introducía en el cuerpo de Ana y volvía a aparecer después respirado por ella, pensó también en todas las veces que él la había penetrado y en la sensación de impotencia que lo invadía cada vez al no poder fundirse con ella definitivamente tras el abrazo convulsivo del deseo de poseerla con todas sus fuerzas. Ana lo contenía, lo aspiraba con todo su deseo y luego, como al humo, lo expulsaba de sí lentamente pero implacable. Dentro de ella sólo el tiempo del placer. Y luego fuera, rodeado otra vez del mundo inmenso, otra vez solo” (p.67). Incluso muerta seguiría siendo autosuficiente y dominante. Hacerla suya es imposible (p.63).

⁹⁹ p.79.

¹⁰⁰ Su frialdad con Rodrigo puede provenir, en principio, de no creer en el amor (p.34). Del mismo modo, la anónima protagonista *in absentia* de *Luz de hielo* es también dominante y fría, y tampoco cree en el amor. Mientras duró su relación con Jef, procuró dejarle claro que ella no se enamorará nunca (pp.80 y

Rodrigo va más allá de la simple idealización y la convierte en su ídolo dorado, en una Diosa. Conocerla fue para él una revelación:

*La reconoció. Fue verla y darse cuenta de que era ella, de que no podía ser otra. Fue descubrirla y al instante siguiente hacerse a su alrededor el vacío, el silencio, la nada excepto ella en su perfecta circularidad, ella en su mágica fragancia, ella en su mirada definitiva. Él advirtió en aquel momento que todo lo demás había desaparecido como por brujería, que lo que unos segundos antes era palpable, tangible, cierto e indudable, se había desvanecido. Ana anulaba toda realidad. Nada podía existir a su alrededor salvo lo que ella señalara, convocara. Ana inauguraba con su mirada lo circundante. Rodrigo se sintió nacido. De pronto se sintió real.*¹⁰²

Como la mirada de Dios, la mirada de Ana es *instauradora de presencias*¹⁰³. Como la zarza que en el Antiguo Testamento arde pero no se consume, y desde cuyo interior se oye la voz de Yahvé, *Ana quemaba, pero no ardía. No se consumía*¹⁰⁴. La mano de Ana es *cálida, caliente, abrasadora*¹⁰⁵. Todo su cuerpo es de fuego: *Ana (...) incendiaba su entorno. Era de fuego*¹⁰⁶.

También Rodrigo arde de pasión por ella *para demostrar a Ana. Como Jesús crucificado por probar al Padre*¹⁰⁷. Veremos que Rodrigo aplica a Ana una serie de símbolos positivos (mariposa, círculo, triángulo, rosa, jardín del Edén) mediante los que resalta la perfección de su belleza, pero también mediante otros que nos hablan de su capacidad de destrucción (enredadera, fuego, mar) lo cual es propio de la divinidad.

82). La crueldad de Ana es patente en el hecho de citarse con él y no hacer acto de presencia hasta cuarenta y cinco minutos después de la hora prevista o incluso no acudir a su encuentro, mientras Rodrigo sufre el tormento de la espera como una pequeña agonía (p.75).

¹⁰¹ “Recordó la forma que Ana tenía de fumar. Era magnífico verla llevarse a los labios aquel objeto insignificante y descubrir en cada gesto su elegancia, su comedimiento provocado, y contemplar sus labios levemente separados al expulsar el humo en un lento y rítmico soplido que más parecía dirigido a quitar con el aire alguna mota de polvo que se hubiera instalado en cualquier superficie delicada y que no se elimina con la mano por no provocar una mancha o por no rayar la superficie en que se ha depositado” (p.66).

¹⁰² pp.19-20.

¹⁰³ p.91.

¹⁰⁴ p.54.

¹⁰⁵ p.18. Nótese la progresión (clímax) en los adjetivos.

¹⁰⁶ p.54. En otra ocasión, Rodrigo establece un símil entre Ana y el café relacionado, también, con el fuego: “En cierto modo Ana era como el café, morena y amarga. Y él se la habría bebido, la habría sentido descender por su garganta, incandescente, abrasándolo todo, por entero. Y a sus quemaduras las habría llamado Ana” (p.17). Rodrigo también une la referencia al fuego con el círculo y con su futuro suicidio. La mente está fijada en el revólver que le quitará la vida: “Oscuro orificio redondo de fuego. Ana. De fuego. Ana. El día menos pensado me prenderá fuego con sólo acercarme a ella, pensaba, me incendiaré y un domador de fieras me utilizará como aro ígneo en sus espectáculos de circo, del latín circus, círculo. Ana otra vez.” (p.16). Ana lo quema hasta el punto que Rodrigo queda convertido en un hombre gris, calcinado por dentro, sólo cenizas de su amor, cenizas que todavía la aman, como el célebre soneto quevediano (p.55).

¹⁰⁷ p.54.

Yahvé, Jesucristo, son misericordiosos pero al mismo tiempo temibles. Siva es tanto la fuerza reproductora del universo como el destructor de éste.

A pesar de su inaccesibilidad - o tal vez precisamente por esto- Rodrigo se afana inútilmente por penetrar el misterio de Ana, por conocerla, por hacerla suya. De ahí que le haga cientos de fotografías¹⁰⁸ y que la observe a través de lupas e incluso con el microscopio (muestras de uñas, cabellos, sangre). Este comportamiento enfermizo responde a la ansiedad de Rodrigo, nunca satisfecha, *por conocerla parte a parte, por penetrarla más allá de lo aparente, por amar en ella hasta lo invisible*¹⁰⁹. Incluso piensa en la posibilidad de matarla para contemplarla cuanto quisiera¹¹⁰. Ella accede a esta observación como el dios accede a ser adorado, aunque no duda en calificar el comportamiento de su amante como de demencia¹¹¹. De hecho, la causa más posible del abandono es precisamente esta adoración que raya el desvarío¹¹².

De ella sabemos que su cabellera es cobriza, casi roja, y que sus ojos son azul oscuro, casi violeta¹¹³, y Rodrigo habla de *sus labios carmesí violento beso el que Rodrigo anheló*¹¹⁴. La naturaleza más profunda de Ana, sin embargo, escapa a las

¹⁰⁸p.24. Rodrigo experimenta una placentera morbosidad al fotografiarla: "Cada disparo de la cámara le producía una inquietante satisfacción" (p.24).

¹⁰⁹p.27. En la p.61 de *Círculos en acíbar* Rodrigo nos habla de "su sonrisa, sus labios, sus dientes, su lengua". Nótese que la enumeración avanza de fuera a dentro. Ésa es también la dirección de su desconsolado buceo en ella: siempre hacia el interior, sin llegar nunca a poseerlo.

¹¹⁰p.62.

¹¹¹"Rodrigo, tú estás loco" (p.24). El mismo Rodrigo define su amor como "un desvarío" (*ibid.*p.20).

¹¹²p.81. "Te he perseguido día y noche hasta el hastío" (pp.88-89).

¹¹³p.48. El cabello de la amada de Rodrigo no sólo es rojo: también es abundante: "ella dirigía la vista al techo y agitaba la cabeza provocando en su abundante cabellera un movimiento que a Rodrigo le sugería el de campos de trigo cuando sopla el viento al atardecer" (p.25). Gilbert DURAND relaciona el cabello de la mujer con las ondas y el agua negra, anuncio de muerte (*Las estructuras antropológicas de lo imaginario (Introducción a la arquetipología general)*, Taurus, Madrid, 1981, p.92) y con el reflejo en el espejo, también negativo (*ibid.*p.94). Según Juan Eduardo CIRLOT, en los cabellos pelirrojos o de color rojizo se encuentra presente lo venusino y lo demoníaco (*Diccionario de símbolos*, p.118). En la misma obra, CIRLOT afirma que (p.118): "la cabellera opulenta es la representación de la fuerza vital y de la alegría de vivir, ligadas a la voluntad de triunfo. Los cabellos corresponden al elemento fuego; simbolizan el principio de la fuerza primitiva". Son palabras perfectamente aplicables a la fuerte personalidad de Ana en *Círculos en acíbar*, palabras que volveremos a encontrar aplicadas a la antigua amante de Jef en *Luz de hielo* (cuyo cabello es también "largo, rojo, espeso" (p.51), y el de la infiel amante de la protagonista de *Dame placer* (pp.30 y 46). Esta seductora cabellera, sin embargo, esconde bajo su sedosa belleza un aspecto amenazador: la capacidad para enlazar, para sujetar y, en último término, para perder al amante. La poesía renacentista hace uso de este tópico en muchas ocasiones, como indica CIRLOT: "La red es la forma extrema de la laceria y del ligamento, y por eso está íntimamente asociada a los símbolos del envolvimiento y la devoración (...). Este simbolismo expresa en su máxima agudeza la idea de que no es posible salir por propia voluntad (ni, naturalmente, por el suicidio) del universo" (*ibid.* p.387). Ana, la antigua amante de Jef y la de la protagonista de *Dame placer* aprisionan a sus enamorados física y anímicamente con sus cabellos y con su mirada.

¹¹⁴*Círculos en acíbar*, p.13. La mujer de la que está enamorado el protagonista de *Luz de hielo* se pinta los labios y las uñas de rojo (p.46). Comparte con Ana su carácter dominante y su autosuficiencia, y también el hecho de haber abandonado a su amante, débil en comparación con ella. El rojo es el color de la pasión, del arrebató amoroso, la violencia del deseo. Ana es rojo en cuanto es puro fuego, cuerpo deseado y

mediocres formulaciones de nuestro lenguaje usual y la voz que narra, la de Rodrigo a través de esa otra voz en tercera persona, ha de expresarla mediante un lenguaje más sugerente y directo: mediante símbolos. Podemos clasificarlos en dos grandes grupos: los que hacen referencia a la idea de “mujer terrible” (árbol del bien y el mal, fruto prohibido, veneno, mar, fuego, espejismo, Circe, Cirene)¹¹⁵ y los que se refieren a su vertiente amable (perfección y belleza): círculo, triángulo, rosa, paraíso, fuego¹¹⁶.

El símbolo que se repite con más insistencia y que aparece desde el principio hasta el final de la novela es el círculo.

*Trazó un círculo e inmediatamente pensó en Ana. Trazó otro círculo y pensó en Ana también. Tan sólo al dibujar el tercero se dio cuenta de que lo hacía pensando en Ana. El círculo era la forma más parecida a lo que Ana suponía para él.*¹¹⁷

El cuerpo de Ana es un *templo circular adorado*¹¹⁸; su propio nombre lo es: *Se llamaba Ana. No podía ser de otra forma. Nombre simétrico, breve, redondo, perfecto*¹¹⁹.

deseante. Pero existe otro sentido: el rojo de la sangre, la herida y la agonía (CIRLOT: *op.cit.*p.140). La boca de la mujer puede ser dulce en el beso, pero en ella siempre estará latente la posibilidad de devorar al incauto amante. La mujer es aquí, sobre todo, la vampiresa, la dama cruel (Para este aspecto Vid. DURAND: *op.cit.* pp.92-97 y 99) que maltrata a su enamorado y que absorbe sus energías hasta aniquilarlo.

¹¹⁵ Vid. DURAND (*op.cit* pp.92-98) para un estudio del tópico de la “mujer terrible”.

¹¹⁶ Como vemos, el fuego es un símbolo muy ambiguo, ya que puede revestir un valor tanto positivo (pasión) como negativo (dolor, muerte).

¹¹⁷ p.11. Ana es perfecta incluso cuando es imperfecta: “De pronto de su lápiz surgió otro círculo imprevisto, un círculo de oscuro perfil y centro impreciso. Un círculo imperfecto como Ana. Ésa era la primera característica común entre Ana y sus círculos. Una imperfección conmovedora, una imperfección con aureola, con pauta. Una imperfección dentro de lo posible, de lo admisible, de lo previsible; imperecedera” (p.12). Rodrigo la define como “mujer circular”, “la más circular” de todas las mujeres (p.13) y habla de su “esfericidad, su ser circunferente” (p.15). Todo lo circular le recuerda a ella: el disco que gira en el tocadiscos (p.15), la acción de remover el café (p.16). Posteriormente relaciona a Ana con el café en cuanto es bebida amarga, como su amor (p.17)). Llevado por el ciego entusiasmo del amor que irrumpe con fuerza en el corazón, exclama: “Por fin había encontrado su rolde, su órbita, su lúnula, su aro, su nimbo, su virol, su orbe, su disco, la inmaculada curvatura” (p.16). Incluso cuando se imagina matándola piensa en círculos: “ Ana sangrando y él dibujando círculos de sangre sobre su cuerpo desnudo, en las paredes, en su propio cuerpo”(p.62). En definitiva: “A pesar de haber pensado siempre que el amor no era un círculo sino una espiral que se traza desde el centro hacia afuera de forma infinita, con pulso firme, lo de Ana era distinto. Era cerrado, suficiente por sí, finito e invariable. Era la completa diversidad, la pluralidad, la multiplicidad, la heterogeneidad, la complicidad en sí misma, sin necesidad de crecer para colmarse, sin urgencia de ampliarse para acabarse”(p.74).

El mercurio es un elemento que se relaciona con el círculo y, por él, con Ana. En un determinado momento Rodrigo se toma la temperatura, ya que se siente arder de fiebre. Al quitarse el termómetro se le resbala, se cae y se parte. Quedan en el suelo cinco diminutas bolitas de mercurio, con las que juega un rato, uniéndolas, separándolas. Entonces, para recogerlas, toma un folio y precisamente escoge el que tenía los círculos dibujados. Y entonces detecta la similitud entre las bolas de mercurio y los círculos dibujados, con lo cual se olvida completamente del mercurio y piensa en Ana mientras dibuja un nuevo círculo (pp.30-31).

¹¹⁸ p.23.

¹¹⁹ p.15.

No es de extrañar que se le aplique este símbolo en cuanto el círculo representa la perfección, la unidad, la eternidad, el cielo, el centro en el que hallar el reposo, el vientre femenino, refugio cálido, materno; el jardín vallado en el que no existe el dolor y en el que se vive en suavidad, en paz, en seguridad. El círculo contiene los cuatro elementos, la totalidad del mundo. Todo eso es Ana. El círculo está relacionado también con el sol y el fuego, que es, como veremos, otro de los símbolos con los que Rodrigo intenta definirla¹²⁰. Según Durand, el círculo es también “símbolo de la totalidad temporal y de la vuelta a empezar”¹²¹, cosa que se refleja en la estructuración de *Círculos en acíbar*, donde los cuatro capítulos se titulan “uno”, “dos”, “tres” y, de nuevo, “uno”. Con ello la autora pretendería darnos a entender que la situación que se describe al principio de la novela (Rodrigo hablándonos de su amor por Ana y expresando su decisión de suicidarse) es la misma que la del final, y viceversa. El protagonista vive encerrado en el interior de un círculo de amargura del que es imposible escapar. Sin embargo, ese “regreso al punto de partida” podría tener algo que ver, sin anular por ello la anterior interpretación, con el proceso de divinización de la mujer amada que se produce en esta novela. Como indica Guillermo Serés en *La transformación de los amantes*,

*la escatología bíblicocristiana tiene como modelo central el círculo y, consecuentemente, como pilar fundamental la vuelta, el retorno a la Unidad, la unión con Dios. De modo que en principio la transformación amorosa se concibe, intelectual y circularmente, como retorno a Dios, pues el hombre, creatio ex nihilo al fin y al cabo, no existe por sí mismo, sino que recibe la existencia de Dios y debe integrarse (o reintegrarse) en Él*¹²².

Además de círculo, Ana es también triángulo, por el simple hecho de que es posible dibujar uno dentro de cada círculo¹²³. Aparte de esta relación geométrica, no hay que olvidar que el triángulo es el símbolo femenino, ya que puede representar la vulva y la fecundación¹²⁴.

¹²⁰ Los distintos significados del círculo provienen de CIRLOT: *op.cit.*p.136; BURCKHARDT, Titus: *Alquimia. Significado e imagen del mundo*, Plaza y Janés, 1975 (3ªed.), p.100, DURAND: *op.cit.* p.235 y BACHELARD (citado por DURAND en *op.cit.* p.236).

¹²¹ *Ibid.*p.308.

¹²² Crítica, Barcelona, 1996, p.25.

¹²³ “Tomó entre sus manos otro folio. Comenzó a hacer pliegues, a derecha, a izquierda, y entonces un triángulo. Que lo forzó a acordarse de Ana al instante. Dentro de todos y cada uno de sus círculos era posible el triángulo. Se tomaban tres puntos cualesquiera al azar, se unían por medio de rectas y así un isósceles, un escaleno o un equilátero. Tres lados, tres caras de la misma figura. La cuestión es que aparecía un triángulo” (*Círculos en acíbar*, pp.12-13).

¹²⁴ ELIADE, Mircea: *Herreros y alquimistas*, Taurus-Alianza Editorial, Col. Libro de bolsillo, Madrid, 1974, p.41.

Ana también se identifica con la rosa, en cuanto esta flor simboliza la perfección y en cuanto es el emblema de Venus¹²⁵. *Rodando rueda arrancada del ramo de rosas más redondo de la Tierra*¹²⁶, escribe Rodrigo en su diario la noche en que conoció a Ana. En esta frase, además de la evidente aliteración de /r/ que enfatiza la sensación de rotundidad, observamos la presencia del elemento curvo (“redondo”) que conecta a Ana con la perfección de la esfera y del círculo.

La mariposa, “flor animal” es también representativa de Ana por su belleza y fragilidad¹²⁷. Ana es un jardín paradisíaco donde el amante encuentra el placer y la paz:

*Azúmbares, súrbanas, cálamos, áloes, alárgamas, sésamo, ábrete jardín y concédeme la entrada a ese palacio de habitantes incontables y allí, postrado de amor, permíteme reposar, le pedía Rodrigo sin decirlo. Y ella lo acogía, silenciosa también, con un beso sincopado que sin pausas confesaba la existencia de una pasión.*¹²⁸

Así como Ana es un jardín, también es el árbol prohibido del jardín del Edén¹²⁹, con lo que el símbolo adquiere connotaciones más inquietantes. En este sentido, la voz que narra lleva a cabo una curiosa inversión del tópico de la hiedra y el árbol invirtiendo los términos: Ana es el árbol y Rodrigo la enredadera que vive sostenida en las ramas¹³⁰. Volviendo al árbol bíblico en concreto, diremos que Ana es el árbol prohibido

¹²⁵ CIRLOT: *op.cit.*p.392. Tal vez resulte un poco forzado, pero podría existir alguna conexión entre el hecho de que Ana lleve un suéter azul el día en que Rodrigo la conoce (*Círculos en acíbar*, p. 14) y que la rosa azul simbolice el ideal imposible (CIRLOT: *op.cit.* p.392).

¹²⁶ p.13.

¹²⁷ p.53. Este símbolo tiene relación con otros dos en *Círculos en acíbar* : “Mariposas de alas simétricas, como el caleidoscopio en su círculo” (p.53).

¹²⁸ p.48. “Cualquier lugar pudiera / ser el paraíso / si tú en él / fueras feliz / por culpa mía. / Y sin embargo” (p.14). El concepto de jardín remite indirectamente al de círculo, como indica DURAND (*op.cit.* p.236).

¹²⁹ No hay que olvidar que el árbol del paraíso está conectado con la idea de círculo en cuanto es el centro del mundo (CAMPBELL, Joseph: *El héroe de las mil caras (Psicoanálisis del mito)*, FCE, México, 1997, 3ª ed., pp. 44 y 298-299. Vid. también DURAND: *op.cit.*pp.234-235). DURAND conecta al árbol con el fuego, otro elemento relacionado con Ana, en cuanto “todo árbol y toda madera, mientras sirva para hacer una rueda o una cruz, sirve en última instancia para producir el fuego irreversible”(*op.cit.* p.329).

¹³⁰ “Cada uno de sus dedos abrazando a Ana como se aferra la enredadera al árbol prohibido para envolver con sus hojas pegadizas los frutos inalcanzables en su altura” (p.18) Él es el elemento dependiente y fiel; ella es la inconstante (por independiente). La fusión entre ambos, sin embargo, está fuera de duda: es la suya una auténtica fusión de cuerpos y mentes (p.18). Sea como fuere, la imagen de Rodrigo y Ana “enredados” sugiere la unión sexual, la única ocasión en la que Rodrigo siente que ella se le entrega por completo. En la cita con que se inicia esta nota aparece también la imagen del fruto inalcanzable, referido siempre al cuerpo de la mujer como el que sacia la sed y el hambre del enamorado, el fruto que excita y calma - si se consigue- el deseo. Rodrigo abre la Biblia y lee el pasaje en el que Yahvé prohíbe al hombre comer del fruto del árbol del bien y del mal: “Frutos prohibidos, pensó. Ana, pensó.”(p.46). Rodrigo ansía poseer por completo a la mujer que ama, pero esa dicha le es negada una y otra vez.

Hemos visto que Ana es el árbol y Rodrigo la enredadera, pero sólo en esta ocasión. En el resto de casos, Rodrigo se identifica con el árbol, aunque el sentido del símbolo aquí no tenga que ver con el amor. Así como dibuja círculos, también dibuja árboles azules, sin hojas, solitarios (*ibid.*pp.73-74). Rodrigo es árbol en cuanto aspira a lo infinito, porque le es imposible acceder al ideal (de ahí el color

en cuanto da la muerte a quienes comen de ella. Rodrigo, tras amarla y sufrir su abandono, ha “abierto los ojos” y ha comprendido que la única salida al dolor de vivir es la muerte. El conocimiento que ha adquirido gracias a esta pasión funesta sólo le ha reportado un sinnúmero de lágrimas. No debió comer de él¹³¹.

El mar es otro de los símbolos, utilizados en su vertiente negativa, con los que Rodrigo intenta darnos una idea de cómo es la mujer que lo ha llevado a las puertas de la muerte. El mar -y él como náufrago- es una imagen que se une a la de los dientes devoradores de la madre-ogro:

*Ana era un peligro profundo e insondable, como el mar. La mar, devoradora de naufragantes agotados que se ahogan hinchados por las líquidas sales del reino de Neptuno. En una ocasión habían estado juntos en el rompeolas y él le dijo: “Da lo mismo mirarte a ti o al mar, exactamente lo mismo, sólo que tú pareces más profunda”. Por toda respuesta Ana esbozó una sonrisa de hermosos dientes blancos como la espuma que forman las olas al morder la orilla.*¹³²

azul) y también porque se siente solo, separado del resto (bosque). DURAND nos habla de la relación entre el reino vegetal y el humano afirmando que “por su verticalidad, el árbol cósmico se humaniza y se convierte en símbolo del microcosmos vertical que es el hombre (...) El árbol es realmente la totalidad psicofisiológica de la individualidad humana: su tronco es la inteligencia, sus cavidades interiores los nervios sensitivos, sus ramas las impresiones, sus frutos y sus flores las buenas y las malas acciones.” (op.cit. p.326). Y continúa: “El verticalismo facilita mucho este circuito entre el nivel vegetal y el humano, porque su vector viene a reforzar aún más las imágenes de la resurrección y del triunfo. Y si Descartes compara la totalidad del saber humano con un árbol, Bachelard pretende que “la imaginación es un árbol”. “Nada es, pues, más fraterno y halagador al destino espiritual o temporal del hombre como compararse a un árbol secular, contra el que el tiempo nada puede, con el que el devenir se hace cómplice de la majestad de las frondas y de la belleza de las floraciones.(...) El mito de los tres árboles, tal como aparece en ciertos evangelios y apocalipsis apócrifos, no es más que un doblete del mito de las tres edades.” (ibid.p.327). CIRLOT y CAMPBELL también hacen referencia a la humanización del árbol y a su relación con el Crucificado (CIRLOT: op.cit.p.90 y CAMPBELL: op.cit.p.37n.37).

Como contrapunto a estas últimas afirmaciones, citaré unas palabras de Silvia en *Luz de hielo*, en las que contrapone dos tipos de árbol, el vegetal y el humanizado: “yo creo que los árboles no tienen ninguna clase de parecido con las personas. Porque ellos son confiados y crecen de forma ingenua hacia arriba, siempre, sin plantearse si los quemará el sol, si más arriba habrá aire, agua, vida. Tan sólo los árboles torcidos parecen seres humanos, porque desconfían del futuro, tienen miedo, no se dejan, y buscan caminos más cercanos al suelo, y eso los pierde. Los árboles de verdad piensan, casi, que podrán volar, que su cabeza llegará tan alto que podrá olvidar las raíces.” (p.31).

¹³¹ Además de esta interpretación bíblica, no hay que olvidar que el árbol, por sí mismo, simboliza en sentido amplio “ la vida del cosmos, su densidad, crecimiento, proliferación, generación y regeneración. Como vida inagotable equivale a inmortalidad”(CIRLOT: op.cit.p.89). El mismo autor indica que (ibid.p.89) el árbol es también centro del mundo, eje del mundo, escalera o puente entre los tres niveles (subterráneo, terrestre, celeste).

¹³² pp.17-18. La amenaza de los dientes queda apoyada por el infinitivo “morder” la orilla. DURAND habla del miedo a la “manducación”, al “tragamiento nefasto, la masticación más o menos sádica, en la que las fauces dentadas del monstruo animal vienen a reforzar el temor del abismo” dentro del simbolismo de la mujer fatal y funesta (op.cit.p.112. También en la misma obra, pp.78 y 196). Existe una relación, según CIRLOT, entre el fuego y los dientes, en cuantos ambos devoran y consumen. En el Antiguo Testamento la boca y el fuego están muy relacionados. De ahí, también, que muchos animales imaginarios escupan fuego (op.cit.p.111). Ahora bien: como indica DURAND, “el principal y supremo tragador es, por supuesto, el mar”(op.cit.p.214). Océano y dientes quedan pues unidos por el miedo a ser engullido y /o, peor aún, a ser masticado, devorado por los dientes de la mujer fatal.

Más adelante vuelve a aparecer la relación Ana-mar cuando Rodrigo planea suicidarse ahogándose en el océano. El símbolo del círculo vuelve a aparecer entonces: mientras se ahogue dibujará círculos en el mar¹³³. No podía ser de otro modo, teniendo en cuenta que Rodrigo desea morir por ella.

El amor mismo es una nave que naufraga cerca de la costa. De nada sirve saber nadar; el trágico fin es inevitable¹³⁴. De los dos amantes, sin embargo, sólo él perecerá en las olas:

Náufragos por incapaces, por ignorantes, por no saber navegar y no inventarlo. Y él iba a ahogarse. Ella no. Pero es que él no deseaba ser de nuevo el robinsón acerbo, el hombre ausente. La figura.

*Ella en cambio lograría nadar hasta la orilla de algún país habitado y más que habitado, y allí iniciaría su andadura otra vez. Ana no tenía vocación de perdedora. Se salvaría. Tal vez no. Cómo saberlo.*¹³⁵

En conexión con el mar encontramos dos nombres -uno propio de persona, otro de lugar- aplicados a Ana: Circe y Cirene. En el caso de Circe no es tan importante el hecho de tratarse de una bruja seductora -entre cuyos encantos, como entre los de Ana, destaca la belleza de sus cabellos- sino más bien la capacidad mágica de hacer que Ulises olvide el regreso a casa. Con ello conectan Circe y Cirene, en cuando esta última era la región en la que supuestamente habitaban los lotófagos. De todos es sabido que este pueblo consumía semillas de loto que les daban la felicidad y el olvido a partes iguales. Ana viene a ser, por tanto, una suerte de hechicera de amor que hace olvidar a Rodrigo la mediocridad de la vida y que le hace vivir en un mundo -falso, pero increíblemente intenso- de felicidad sin límites. Su abandono le ha devuelto -náufrago de nuevo, como Ulises- a las orillas de la vida. Y Rodrigo no está dispuesto a convertirse en un nuevo Robinsón. Prefiere poner fin a sus días dibujando círculos en la mar...Por ella. Por Ana.

Ana aparece ante nosotros -y ante Rodrigo, en primer lugar - como una mujer fuera de la órbita de lo cotidiano. Nada sabemos de sus aficiones, de la manera en que

¹³³ p.51.

¹³⁴ p.90.

¹³⁵ p.90. En esta ocasión el mar no es sólo ella, sino más bien el amor/muerte. De todos modos, tras el abandono Ana y muerte vienen a ser sinónimos. Hay una contraposición parecida a ésta (yo no sé nadar / ella sí) que consiste en lo siguiente: Rodrigo recuerda que él nunca aprendió a ir en bicicleta; siempre se caía (DURAND nos hablará del trauma de la “caída”(op.cit.pp.104-110). Ana sí es capaz de ir en bicicleta. Se opone así el estatismo de Rodrigo al dinamismo de ella; el fracaso de él frente al triunfo de la mujer (pp.32-33). La bicicleta se relaciona con la infancia, como otros símbolos, entre los que destacan los caballitos (*Círculos en acíbar*, p.73) y las temperas (*ibid*.p.62). Amar a Ana era una manera de recuperar el paraíso perdido de la infancia. Ambos amantes se cuentan cuentos como dos niños pequeños, aunque es evidente que a él le resulta mucho más necesario y placentero que a ella (p.33). Ana no necesita recuperar ningún paraíso perdido. El paraíso es ella.

sonríe cuando se siente halagada o de lo encantadora que está cepillándose los dientes. No nos parece, en absoluto, humana. Muy posiblemente porque no lo es. Ana no existe. Es sólo un producto de la mente enferma de Rodrigo. Éste ha tomado la imagen de una mujer real que conoció y ha construido sobre ella todo un mundo que sólo existe en su cabeza. Y si Ana no existe, entonces el suicidio de Rodrigo carece de sentido. La muerte heroica, la pasión sin límites, se han esfumado por completo. Sólo queda ante nosotros la figura patética de un hombre desequilibrado y solo que, en su locura, comete un asesinato.

Llegados a este punto, el suicidio de Rodrigo se revela como un absurdo, un acto sin sentido, desgraciada locura. El acto heroico de los espíritus románticos, el goce en la autoafirmación que supone perder la vida por propia mano, el regalo de amor más sublime, ha quedado convertido en esperpento.

A Rodrigo le encantaban los juegos de lentes, el calidoscopio... objetos con los que observaba la realidad de forma diferente, o con los que más bien creaba *otra* realidad, deformada, enriquecida, agrandada o disminuida¹³⁶. Su vida y su muerte han pasado, también, por los espejos deformantes de la calle del Gato. Rodrigo no es más que un personaje de esperpento, un ser ridículo y grotesco al que su autor observa casi siempre desde lo alto. A pesar de todo Rodrigo tiene la grandeza de los personajes que inspiran compasión. Hay algo terriblemente humano en ellos que nos alcanza y nos toca. El personaje de Rodrigo, a pesar de su locura, nos resulta conmovedor. Él realmente *cree* que la Ana de la que está hablando es real y ha sido suya. Cree que Jesús no le comprende y que es justo matarle por traicionar su amistad con la negativa a colaborar en su suicidio. Cree firmemente que su muerte es, a pesar de la tristeza y el desconsuelo, un acto heroico, el supremo acto de amor. Nosotros sabemos que no es así. Sabemos que nada de lo que hace tiene sentido. Y morirá (si acaba apretando el gatillo), a diferencia de Don Quijote, sin haber recuperado la cordura. En su mente sólo existen dos realidades, dos verdades, y es con ellas con las que sellará su muerte: Ana y él. Círculos en acíbar.

¹³⁶ pp.26 y 27.

5. VIAJES SUBTERRÁNEOS APUESTA DECIDIDA POR LA ESCRITURA BILINGÜE (1993-1995)

Viajes subterráneos, una recopilación de veinticinco relatos breves de temas muy diversos, fue editada en catalán por El Mèdol (1993) y años más tarde en castellano por Bassarai (1997). En estos relatos breves encontramos historias sobre el rechazo, la soledad, el abandono, el amor más allá de la muerte, el destino y la persecución de lo imposible, la infidelidad, el suicidio, la incomunicación, la venganza, la lucha contra el sistema, el orgullo, la vida como viaje, la locura, el misterio y lo desconocido...

Flavia Company tomó la decisión de adoptar el español o castellano en lugar de la variante argentina como lengua de escritura (quizá con el ánimo de llegar a un mayor número de lectores) junto al catalán, como lo demuestran las primeras ediciones de *Viajes subterráneos* y de su siguiente novela, *Luz de hielo*. A partir de *Viajes subterráneos* Flavia Company escribirá sus obras en una de las dos lenguas y poco después (o simultáneamente) se traducirán a la otra. En una entrevista con Víctor Colomer, afirmó la autora que *estoy convencida de que mi trayectoria será bilingüe toda mi vida*¹³⁷. Elige una u otra lengua con total libertad y de forma involuntaria; no es consciente de qué lengua está utilizando hasta la quinta página, y se siente tan creativa en castellano como en catalán¹³⁸. En la conferencia sobre *Luz de hielo* que dio la misma autora en Barcelona, el 6 de febrero del 2003, comentó que, una vez ha empezado a escribir una novela en castellano, ya no puede cambiar al catalán (o viceversa).

Hay quienes piensan que esta escritura doble puede causarle problemas, afirmación con la que ella está en total desacuerdo: *muchas veces me han dicho que debería decidirme por alguna de las dos lenguas, que me convendría. Hablan de las lenguas como si fueran clubs privados incompatibles*¹³⁹. Como afirmó en la conferencia

¹³⁷ “No escribiré mi autobiografía hasta los 80 y no habrá sexo en ella”, *Diari de Sabadell*, sección “Cara a cara”, marzo de 1999, p.13.

¹³⁸ Así lo afirma en su entrevista con Marta CIÉRCOLES, “Aquesta novel·la és una mena de fotografia dinàmica de la passió”, p.11.

¹³⁹ Citada por Marta CIÉRCOLES en su artículo “Drets d’autora”, *Avui*, suplemento cultural, 23 de abril de 1998. La traducción del catalán es mía. Darío VILLANUEVA comentaba en “Los marcos de la literatura española (1975-1990): esbozo de un sistema” (p.15) que “cada vez es más común que escritores para quienes su lengua de instalación no es la castellana, difundan sus obras originales en la lengua común a toda España, bien por medio de autoversiones, bien con el concurso de traductores. Los primeros en asumir esta práctica han sido los escritores en catalán, que tienen en Barcelona el centro más importante de difusión para la literatura creativa española, al que acuden profusamente españoles e hispanoamericanos. (...) La realidad cotidiana en cada una de las nacionalidades o comunidades autónomas con lengua propia no es tan armónica, no obstante. Cada vez es más raro el caso del escritor convicta y resueltamente bilingüe con respecto a su calidad de tal, incluso en Galicia, en donde hay casos

“Literatura y lengua en una tierra de adopción”, *si una se enamora de dos lenguas, ¿por qué tiene que casarse con una de ellas?(...) ¿Por qué renunciar a otros idiomas con los que explorar territorios distintos?*¹⁴⁰.

Los “problemas” a los que debería enfrentarse Flavia Company podrían ser, por ejemplo, el que se encuentra David Castillo en un artículo periodístico de crítica literaria en el suplemento cultural del diario *Avui*, donde el crítico se vio en la incómoda situación de no saber dónde clasificarla, y al final optó por una salomónica decisión: en su artículo ordena a los escritores en tres grupos, uno formado por autores que escriben en español, otro grupo con autores que escriben en catalán, y un tercer grupo, bilingüe, en el que sólo se encontraba ella. A Flavia Company, afortunadamente, no le preocupa mucho que la “clasifiquen”, una virtud muy positiva en alguien que está acostumbrada a que sus libros se encuentren en los estantes de literatura hispanoamericana, española o catalana indistintamente, por no hablar del hecho de que se la presente como autora catalana en Barcelona, castellana en Madrid y argentina en Argentina. Y esto sin olvidar que Flavia Company escribe libros en castellano o catalán para su abuela -su primera lectora, siempre- que no es española ni catalana, sino argentina...

Teniendo en cuenta los problemas de adaptación a la nueva situación lingüística¹⁴¹, no es de extrañar que Flavia Company afirme que se siente más libre en catalán en cuanto esta lengua fue voluntariamente aprendida, mientras que la segunda, en cierto modo, le fue impuesta¹⁴².

Los temas de sus novelas son independientes de la lengua en que escribe, pero el estilo no. Considera que sus textos en catalán son textos más crudos, más osados, incluso más divertidos que los escritos en español. *Melalcor* es, como veremos en el capítulo dedicado a esta novela, un buen ejemplo de ello.

Flavia Company se pregunta a veces si la adopción del castellano fue una pérdida, si le restó posibilidades o limitó su escritura. Alguna vez se duele de no haber escrito en la variante argentina. En la última de sus novelas (todavía no publicada) dudó

tan arquetípicos de ello desde Rosalía de Castro, como Álvaro Cunqueiro o Rafael Dieste.(...) Tras ello subyace un conflicto de lenguas que, entreverado de política, tiende a provocar una dialéctica entre dos culturas, la vernácula y la mal llamada “castellana”, sobre el supuesto de que no cabe punto de equilibrio, sino que una deberá erradicar a la otra.”

¹⁴⁰ Toda la información sobre catalán, argentino y español desde aquí hasta el final de este apartado proviene de su ya citada conferencia “Literatura y lengua en una tierra de adopción”.

¹⁴¹ *Vid. supra*.p.2.

¹⁴² También en la conferencia sobre *Luz de hielo* que dio la misma autora en Barcelona, el 6 de febrero de 2003, afirmó que tal vez se siente más libre en catalán, porque no es su lengua materna (su padre habla catalán, su madre se expresaba en argentino). En esto, comentó en la misma conferencia, sigue a Beckett, quien escribía en inglés y francés.

un instante sobre si hacer que uno de sus personajes hablara argentino o no. Concretamente, le asaltó la duda en el momento en que ese personaje le dice a su madre, en coma desde hace meses: *muérete, mamá, por favor, muérete ya*. Su primer impulso fue hacer que ese personaje lo dijera en argentino: *morite, mamá, por favor, morite de una vez, morite*. *Morite* es, para ella, una palabra trágica; en cambio, *muérete* es una palabra de piedra.

En este proceso de adopción de una nueva lengua, en efecto, se pierden muchas connotaciones con las que, inconscientemente, teñimos las palabras de nuestro idioma. Flavia Company considera que lo que ha perdido al adaptarse al español es, sobre todo, la infancia. Si en una novela quiere decir *palomitas*, ella está pensando en *pochoclo*. Y para ella no es lo mismo, porque en primer lugar, si utilizara la palabra argentina se estaría dirigiendo a un lector distinto y porque, en segundo lugar, *pochoclo* es, para ella, el recuerdo de un olor característico, de un sonido específico (la campanita del vendedor que sonaba por las calles), de su ilusión al pedir a sus padres permiso para ir a la calle y comprarlo... Además, el *pochoclo* es dulce y no salado. En español pierde, pues, la intensidad de algunos momentos de su infancia¹⁴³.

Se pierde algo, pero también se gana algo: al escribir en español o en catalán, siente que cada palabra es nombrada por primera vez. Como si las “estrenara”, en cierto modo; tiene la sensación de que las palabras son más “exactas”, no son connotadas, no hay elección emotiva, sino elección puramente literaria. Escribir se asemeja entonces al juego, a una actividad cuyo objetivo último es el puro placer. Se gana, en definitiva, libertad. De ahí que le haya sido agradable utilizar tanto el castellano como el catalán como lenguas literarias.

¹⁴³ En su cuarta novela, *Luz de hielo*, encontramos una reflexión sobre el poder evocador de las palabras, de los nombres, de los que dice que “son muy peligrosos. Pronuncias uno y acuden de golpe todos los recuerdos, los sueños perdidos y fracasados. Naranja, y en lugar de aparecer ante los ojos unos campos llenos de aquellos arbolitos pequeños y regordetes, sube a la cabeza la imagen triste de la niña bajita y delgada que se despedía de su madre –y de nadie más– frente a la puerta de casa, al amanecer, para ir a la escuela muy lejos, y que en el último momento, siempre el último, se acordaba del postre para la hora de comer: la naranja” (p.96).

6. *LUZ DE HIELO* UNA TRAGEDIA DOMÉSTICA (1996)

La cuarta novela de Flavia Company, *Luz de hielo* (1996, versión original catalana), vivió un proceso de publicación muy accidentado¹⁴⁴. También es la novela más extraña de toda su producción. Al igual que sucede con *Círculos en acíbar*, la autora volvería a firmar *Luz de hielo* sin tocar una línea¹⁴⁵. El argumento es el siguiente: Jef ha sido abandonado por la mujer que ama y con la que ha convivido durante largo tiempo. Ella le desprecia por no tener voluntad, por “no ser nadie”¹⁴⁶. Al cabo de unos años, dominado aún por su amor y su doloroso recuerdo, Jef decide vengarse. No se trata, sin embargo, de una venganza tradicional, dirigida a quien le ha hecho daño. Jef seduce y somete a su voluntad a dos mujeres, Marta (madre) y Silvia (hija), con el único propósito de demostrarse a sí mismo –y, en consecuencia, a la mujer que lo abandonó– que él es un hombre con suficientes cualidades como para lograr que no una, sino dos mujeres, se enamoren de él y dependan de su persona. Esta “venganza”, más o menos patética, adquirirá tintes trágicos tras la muerte de Marta. Un derrame cerebral ha puesto fin a su vida, con lo cual quedan solos en casa Jef y Silvia. Ambos se sienten incapaces de superar la pérdida de Marta, amante y madre, respectivamente. Tres años después de su muerte, Jef propone a Silvia una especie de juego, un pacto de amor que les salve del sinsentido en que se ha convertido su vida y que se desarrollará en los siguientes términos: Silvia se encerrará voluntariamente en el sótano de la casa donde viven durante un tiempo indefinido. Jef le dejará comida –siempre el mismo menú: sardinas, que Silvia detesta, y agua– tres veces al día. Silvia dispondrá de luz durante tres horas al día y podrá llevarse libros a su encierro, para distraer la soledad. No debe haber comunicación ni contacto alguno entre ellos durante el tiempo que dure la prueba. El encierro llegará a su fin cuando uno de los dos se rinda.

¹⁴⁴ La información al respecto ha sido obtenida de la conferencia de Flavia Company sobre esta obra, que tuvo lugar el 6 de febrero de 2003 en el Ámbito Cultural de El Corte Inglés en Barcelona.

¹⁴⁵ Así lo afirmó en la ya citada conferencia del 6 de febrero del 2003 en Barcelona.

¹⁴⁶ En el relato “La venganza”, de *Viajes subterráneos*, encontramos el antecedente de Jef, un hombre alcoholizado que sólo piensa en vengarse de la mujer que lo abandonó, María. En el relato, el hombre está sentado en un bar “con las piernas abiertas” (p.69), lo cual nos recuerda claramente a Jef, el cual no tenía más remedio que sentarse “con las piernas abiertas” en las reuniones familiares porque su pareja de entonces, sus hermanos y sus padres se sentaban en los mejores sitios y a él siempre le quedaba una pata de la mesa entre las piernas, y él lo aceptaba, resignado, porque en definitiva, en aquella casa él no era nadie (pp.63-64). Ambas, María y la innominada amante de Jef en *Luz de hielo*, abandonan a sus parejas porque no soportan su debilidad.

Silvia acepta y se inicia el extraño juego. Silvia pasa los días hablando sola en la oscuridad del sótano, reflexionando sobre sí misma y, en especial, sobre su relación con su madre muerta, intentando encontrar una salida a su soledad y a la profunda herida que le ha causado esta muerte inesperada. Ella no lo sabe, pero Jef ha colocado micrófonos en el sótano y graba todas sus palabras. Más tarde transcribe lo grabado a una larga carta que dirigirá a la mujer que le abandonó con el propósito de demostrarle que, al contrario de lo que ella afirmaba una y otra vez, él tiene fuerza de voluntad y es capaz de “ser alguien”; lo es para estas dos mujeres a las que ha dominado. Se siente orgulloso al demostrar a su antigua amante que ha logrado someter a una mujer joven, dispuesta a aceptar las reglas de un juego enfermizo y terrible como prueba del amor que le profesa. Jef no se da cuenta de que él también se ha convertido en su propio prisionero: para vigilar y escuchar a Silvia ha dejado de ir al trabajo, casi no sale a la calle, vive también en la semioscuridad -las persianas están siempre bajadas-, ha desconectado el teléfono, y sólo encuentra un cierto alivio a su dolor en el alcohol, una adicción que acabará, presumiblemente, matándolo.

Durante su encierro, Silvia llega a tomar conciencia de la locura en la que ha estado viviendo, acepta la muerte de su madre y siente deseos de comenzar una nueva vida. Su liberación interior, sin embargo, se verá frustrada por la traición de Jef que, bien porque ha muerto en una de sus borracheras, bien porque se niega deliberadamente a escucharla, no responde a las insistentes llamadas de ella, que pide salir del sótano y volver de nuevo a la luz, a la vida. De hecho –el lector lo ha sabido siempre; ella, no- Jef nunca tuvo intención de dejarla salir. La supuesta prueba de amor era, en realidad, un asesinato. Jef no estaba dispuesto a permitir que otra mujer volviera a dominarle, y el cuerpo de la joven Silvia, su amor incondicional, le hubieran llevado, de nuevo, a la claudicación. Ella es el sacrificio de sangre que ofrece a su ex amante, como prueba de amor y como castigo, también, ya que esa muerte pesará por siempre sobre la conciencia de quien lo abandonó.

El final es ambiguo, incierto. Es posible que Silvia muera, encerrada en el sótano, insospechada tumba; es posible que Jef también haya fallecido, víctima de las borracheras y de su propia desesperación. Es posible, por otro lado, que Oscar, el chico de los periódicos, enamorado de Silvia, comprenda lo que está sucediendo en aquella casa, avise a la policía y logre rescatarla de su encierro, aún con vida... Las últimas palabras de Silvia, sin embargo, no dejan mucho espacio para la esperanza: es

consciente de que su juego con Jef se ha convertido en una lucha a vida o muerte y que nadie, excepto ellos mismos, pueden ponerle fin.

Luz de hielo fue escrita a borbotones, compulsivamente. La primera intuición de la novela le llegó a la autora en un momento difícil de su vida: estaba viviendo en el Delta del Ebro y trabajaba en los servicios sociales de Alcanar, donde se encargaba de distraer a niños y niñas problemáticos, hijos de familias desestructuradas, un trabajo duro desde el punto de vista psicológico que le causó, durante un tiempo, un estado de ánimo cercano a la depresión. Ese estado de ánimo tiene que ver con la oscuridad física y emocional que reina en las páginas de *Luz de hielo*.

Empezó a escribir la novela y pensó en la posibilidad de pedir una beca a la Institució de les Lletres Catalanes, beca que, según cuenta ella misma, “le salvó la vida” económicamente hablando¹⁴⁷. Recibió unas 700.000 pesetas. Ese dinero la estimuló, le dio fuerzas para abandonar su trabajo en los servicios sociales de Alcanar y dedicarse casi por entero a la creación literaria. Mientras, encontró trabajo en *Diario 16*. Desgraciadamente quebraron, y la autora no percibió ni una peseta de su salario de tres años. Se encerró desesperada en casa para terminar la novela, porque recibiría la segunda parte de la beca sólo al término de la misma. Disponía de un año. Redactó *Luz de hielo* en agosto, en medio de un calor insoportable, en una habitación sin aire acondicionado, lo que también pudo tener que ver, según ella misma afirmó en la ya citada conferencia del 6 de febrero de 2003 en Barcelona, con el ambiente asfixiante de la novela. Escribía las 24 horas del día. Terminó la novela dentro del plazo, encontró algún trabajo como traductora de literatura italiana e inglesa, e inició la tarea de encontrar una editorial que quisiera publicarle *Luz de hielo*. No recibió respuesta positiva de las editoriales a las que se dirigió: El Mèdol rechazó la novela, cosa que provocó una lógica decepción en la autora. Argumentaron que era ilegible, demasiado asfixiante. Jordi Llavina la calificó acertadamente de “naturalista” por su dureza y porque la autora se sirve de unos personajes para, como en un experimento, explorar hasta dónde puede llegar una determinada situación¹⁴⁸. Esta influencia del naturalismo,

¹⁴⁷ Volverá a obtenerla para redactar *Melalcor*. Así lo afirma en su entrevista con Marta CIÉRCOLES, “Aquesta novel·la és una mena de fotografia dinàmica de la passió”, p.11.

¹⁴⁸ Conferencia “La obra de Flavia Company”, 30 de enero 2003, Barcelona, en el Àmbito Cultural de El Corte Inglés, organizada por Simposio Lateral.

según Valentí Puig, también se puede aplicar a una obra posterior: *Ni tú, ni yo, ni nadie*¹⁴⁹.

En cambio, al editor de Quaderns Crema, Vallcorba Plana, le gustó mucho, la llamó y se ofreció a publicarla. Sin embargo, le pidió a Flavia Company que retocara la novela de forma que se viera con claridad que el protagonista, Jef, es impotente (aspecto que parece existir sólo en la mente del editor). Flavia Company aprovechó un viaje a Portugal para meditar sobre el tema y finalmente declinó la oferta de Quaderns Crema. Entonces decidió probar suerte en la editorial Planeta. Le respondieron con una carta muy amable en la que rechazaban su obra por no estar en la línea de la editorial. En ese momento se abrió, inesperadamente, una puerta: el editor de El Mèdol, que en un primer momento había rechazado la novela, cambió de opinión. La novela le parecía una obra de muy buena calidad, y no se explicaba cómo pudo rechazarla en un primer momento. Misterios de la literatura.

Así se publicó por primera vez *Luz de hielo*, escrita originalmente en versión catalana (*Llum de gel*). Sin embargo, las vicisitudes de esta novela no habían terminado, ya que la edición de El Mèdol dista mucho de ser ideal: el diseño de la tapa es poco original y estéticamente no es brillante; el papel tampoco es de buena calidad, y lo peor es que presenta múltiples errores tipográficos. A pesar de estos defectos, la novela tuvo una magnífica acogida; es una de las obras de Flavia Company que ha recibido las mejores críticas.

La edición en castellano de Bassarai eliminó los defectos de la de El Mèdol: buen papel, hermoso tipo de letra, ausencia de errores tipográficos... Sin embargo, Bassarai es una editorial muy pequeña, de forma que su repercusión en el público fue muy limitada. Hubo críticas muy favorables, pero no traspasó las fronteras de las librerías vascas o navarresas.

Años después, el 2002, *Luz de hielo* se reeditó en catalán (Edicions 62) y en castellano (El Aleph¹⁵⁰). Es entonces cuando esta novela tiene la difusión que merece, y es leída por muchos que no tuvieron ocasión de hacerlo en 1996.

¹⁴⁹ “La gran ela de literatura”, *El País*, jueves 9 de abril de 1998: “Les novel·les de Flavia Company són una mica així, com els cubicles conductistes on subjectes anònims són observats pels científics mentre dormen o reaccionen per mor d’estimulants encara no patentats”.

¹⁵⁰ Se ha producido un cambio tipográfico en la edición en castellano de *Luz de hielo*: Silvia, la protagonista, ya no habla en cursivas. De ahí que la frase “notarás que ella escribe en cursiva”, que consta en el original catalán, ha tenido que ser eliminada de esta última versión. El editor de El Aleph le comentó que lo prefería así porque las cursivas son muy incómodas para leer, y de hecho en la versión catalana están impresas en cuerpo mayor que las del resto de la novela (conferencia de Flavia Company el 6 de febrero de 2003, en Barcelona).

Silvia Quer, directora de cine, se puso en contacto con la autora y le pidió permiso para hacer una película basada en la novela. El guión existe, e incluso una actriz de la talla de Carmen Maura ha aceptado uno de los papeles; sin embargo, el futuro de esta película es muy incierto (productores, intereses comerciales...) y podemos predecir sin temor a equivocarnos que su andadura será tan difícil como lo fue la del libro. No deja de ser curioso que, en las páginas de *Luz de hielo*, Silvia imagine

*que un día escribí un guión cinematográfico en el que había una chica, un hermano mayor y una madre que tenía que hacerse pasar por muerta durante casi toda la película. Ahora la estamos interpretando. No recuerdo muy bien el final, pero llegará; el final siempre llega, es una parte más de la historia, y entonces los actores vuelven a su vida y ya no son aquellos personajes sino otros, hasta que los contratan una vez más. Y cambian, cambian, cambian (...) Nada de lo que les pasa es verdad*¹⁵¹.

7. RETRAT DE LA RÀPITA

PROSA POÉTICA PARA CANTAR A UNA CIUDAD (1996)

En 1996 Flavia Company publicó un volumen de prosas poéticas titulado *Retrat de la Ràpita* (con ilustraciones de Rosa Querol) dedicado a una de las dos ciudades (junto a Barcelona) en las que ha elegido establecerse. Fija su atención en lugares concretos (la iglesia, el puerto, un paseo junto al mar, ruinas de tiempos remotos, el astillero y los campos de arroz que se extienden hasta el infinito) y expresa qué emociones despiertan en su espíritu; describe también algunos objetos, como una piedra o un trozo de madera abandonado en la playa; reflexiona sobre una fiesta popular y se observa el trabajo de diversas personas, como un hombre que fabrica todo tipo de enseres con mimbre, un agricultor trabajando la tierra, pescadores y sus esposas reparando las redes tras la pesca ... Variados elementos con los que la autora intenta apresar la esencia de Sant Carles de la Ràpita, donde vive desde 1990. Un viernes por la mañana fue de visita a esta ciudad, y por la tarde ya estaba buscando casa allí¹⁵². Flavia Company, en unas declaraciones a A. Queralt, afirma que *se trata de un lugar muy fronterizo donde nos contagiamos de diferentes culturas y nos nutrimos de diferentes maneras de ser, de diferentes deseos y tradiciones, por lo cual somos más ricos y por*

¹⁵¹ pp.117-118.

¹⁵² Así lo afirma en el artículo de Carina FILELLA “Comunicar no significa utilitzar les paraules” publicado en *El Punt*, 14 de marzo de 1998, p.29.

*otro lado también somos auténticos, a pesar de ese mestizaje*¹⁵³. Hay otra razón por la que a la autora le encanta vivir en Sant Carles de la Ràpita: allí puede dedicarse a navegar con su barco (tiene el título de capitana de barco). Del mar le fascina *la paz, lo indescrutable, la inmensidad. Su naturaleza auténtica, no lo sé. Es casi una sensación simbiótica*¹⁵⁴...

Flavia Company participa activamente en la vida de la ciudad, como lo demuestra que fundó una revista semestral allí (aDONA't) en 1996, que en noviembre del 2003 llegó al número quince. Ella la dirige, y cuenta con una subvención del Ayuntamiento de la Ràpita. Como ella misma explica, *es una experiencia paralela y relacionada con los talleres literarios: publico colaboraciones de mis alumnos y he organizado un premio literario para niños y niñas del cual acabamos de otorgar la tercera edición*¹⁵⁵. Además, desde octubre del año 2003 es dinamizadora cultural en el ayuntamiento de esta ciudad. Su tarea consiste en crear programas culturales de música, teatro, literatura, y dar “nuevos aires” a la revista y a la radio locales. Ya ejerció ese cargo desde octubre a diciembre del 2000, momento en que gobernaban IC y PSC. Los partidos de derechas presentaron una moción de censura contra ese gobierno y ella presentó su dimisión. No le parecía ético continuar en su puesto dada la nueva situación de la alcaldía.

¹⁵³ *Op.cit.* p.12. La traducción del catalán es mía. Esta preferencia por la mezcla de culturas contrasta con el nacionalismo, de la bandera que sea, por el que no siente simpatía: “Mira, relacionar lengua con nacionalismo es muy difícil porque la instrumentalización política de la lengua siempre me ha parecido una pérdida de tiempo y una reducción terrible de aquello que realmente significa y supone una lengua. Política y lengua son dos conceptos totalmente diferentes. Todos los nacionalismos me parecen reduccionistas y por definición intolerantes. Una cosa es la defensa y fomento de entender la cultura propia y otro diferente es el rechazo del resto de culturas y de maneras de entender la cultura. Nuestra sociedad tiene capacidad de ser más plural que otras y creo que sería una pérdida muy grande rechazar la posibilidad de enriquecernos de otras culturas” (*ibid.* p.13). En *Ni tú, ni yo, ni nadie*, uno de los personajes definirá al nacionalismo como un hecho excluyente, identificable con el fanatismo (p.46). En un relato de *Viajes subterráneos*, una pareja catalana se alegra de encontrar a otra pareja catalana en un viaje por Egipto, pero “después resultó que , contra lo que pensábamos, eran unos estúpidos estirados, y que hicimos amistad con dos muchachas andaluzas simpatiquísimas, más jóvenes que nosotros y muy amables. Y eso demostró, en cierta manera, lo que dice siempre mi Manel, que el lugar donde nacen las personas no significa nada” (p.42). Flavia Company afirma sentirse, en definitiva, “ciudadana del mundo”, aunque es consciente de que esta expresión puede sonar a tópica. Viaja con mucha frecuencia (como algunos personajes de sus libros, especialmente las protagonistas de *Querida Néida* y *Dame placer*). Ama los lugares donde vive y donde ha vivido, pero cree que podría establecerse en cualquier país. Su única limitación vendría impuesta por el clima, ya que no soporta el frío (entrevista que mantuvimos el 26 de agosto de 2003).

¹⁵⁴ Entrevista que mantuvimos el 26 de agosto de 2003.

¹⁵⁵ Entrevista que mantuvimos el 26 de agosto de 2003.

8. SAURIOS EN EL ASFALTO

LA UTOPIA EN LA NARRATIVA DE F. COMPANYY (1997)

Tras *Retrat de la Ràpita*, Flavia Company publica una novela en castellano titulada *Saurios en el asfalto* (1997), una novela muy diferente a toda su producción anterior. El argumento es el siguiente: un grupo de amigos y amigas (la mayoría tiene unos treinta años) vive en Atalaya, una ciudad tecnificada y fría, dividida en dos zonas según el poder adquisitivo de sus habitantes: el estamento privilegiado habita en la cima de una montaña, mientras que las clases más desfavorecidas malviven en casas antiguas y grises junto al río. La contaminación del aire hace que éste sea prácticamente irrespirable. Una oscura organización, la todopoderosa OCN, controla por completo la ciudad mediante una extensa red de espías y colaboradores que vigilan, coaccionan, extorsionan y asesinan a quien sea necesario para mantener el orden en las calles y en las conciencias de Atalaya.

En el Arrande, un bar de la ciudad, se reúne frecuentemente un grupo de amigos. Hace tiempo pactaron que abandonarían Atalaya si uno de ellos perdía su piso. Llega el día en que Rosi, obesa, entrañable y valiente miembro de este grupo, es expulsada de su piso, probablemente porque una vecina, harta de que el ascensor no funcione por tener que soportar el peso de Rosi, la denuncia a las autoridades. Rosi ha ido pagando durante quince años una extensa propiedad a las afueras de Atalaya, tierras vírgenes a las que podrían trasladarse, tal y como pactaron, y establecer allí una comunidad autogestionada, vivir de forma distinta, libres de la contaminación y del control de la temible OCN. Todos compartirían la tierra, la casa que construirían entre todos, la comida... Se extiende por la ciudad el rumor de este proyecto, y son muchos los que solicitan poder participar en la aventura. Acaban siendo tantos que se hace necesario burocratizar el proceso y redactar unos formularios que faciliten la selección de los aspirantes.

Este hermoso proyecto será abortado, sin embargo, por la OCN y su cabeza visible, el implacable Dacha Sorka. Ni él ni su organización tolerarán que un grupo de ciudadanos haga evidente que es posible abandonar la ciudad-prisión en la que habitan para regresar a la vida en la naturaleza, una vida que hubiera sido realmente humana. Un integrante del grupo de amigos, que en el pasado trabajó como espía y asesino de la OCN, es presionado para espionar y matar, si es preciso, a sus propios compañeros. Otro espía recibe el encargo de seducir a Adela, otra integrante del grupo, a la que la OCN desea neutralizar. Adela acaba de perder su beca como investigadora al descubrir que la

OCN proyecta eliminar a gran parte de la población que vive junto al río gracias a la picadura de un mosquito modificado genéticamente para contagiar una enfermedad letal. La todopoderosa OCN frustrará los intentos de Adela para recuperar sus apuntes sobre los mosquitos, guardados celosamente en su inexpugnable sede central, con los que podría haber mostrado y probado ante la opinión pública el maquiavélico plan de sus gobernantes.

Carlos y Santi, dos amigos que forman parte del grupo inicial, serán asesinados. El trágico final de estos personajes es sólo el preludio de lo que vendrá: la OCN tiene previsto eliminar a todos aquellos que hayan formado parte del proyecto de éxodo. El final de *Saurios en el asfalto* no es, sin embargo, trágico sino agridulce: el lector o lectora verá compensada en parte su frustración con la violenta muerte del espía que ha traicionado a sus amigos: un perro percibe su olor y le identifica con la persona que, años atrás, mató a su amo. El animal reacciona destrozando al asesino. La muerte de Santiago también será vengada, en cierto modo, por el dolor de Gloria (su hermana y amante de Dacha Sorka) al saberse culpable de la muerte de su hermano: ella reveló voluntariamente a su amante el lugar, la hora y el modo en que Santiago iba a entrar en el edificio central de la OCN para robar los informes de Adela sobre los experimentos con mosquitos. Dacha utilizó esa información para matarlo, y ella deberá vivir con ese peso lo que le quede de vida.

Como vemos, en *Saurios en el asfalto* la utopía no se hace realidad; es el ideal al que tienden los personajes, sin que puedan llegar a alcanzarlo. Sin embargo, como indica Alan Touraine, no importa que el profeta, el líder o el héroe fracasen: hay utopía cuando el individuo pretende mejorar el cuerpo social¹⁵⁶.

Saurios en el asfalto es, como vemos, una novela muy cercana a la literatura de tipo juvenil. A pesar de lo que pueda parecer, su calidad no es inferior a la del resto de la producción de Flavia Company: encontramos personajes bien definidos, como la entrañable Rosi o el torturado Aníbal; diálogos fluidos, capacidad de mantener intacto el suspense a lo largo de 361 páginas, y otros niveles de lectura, interpretaciones simbólicas del texto como la que propone Meri Torras Francès: en su opinión, la ciudad

¹⁵⁶ “La societat com a utopia”, *L’Avenç*, n.º 257 (“Utopia. Recerca d’una societat ideal”), abril de 2001, p.60. La segunda novela de Flavia Company, *Fuga y contrapuntos*, también presenta rastros de otra versión, menos frecuente, de la utopía: la ucronía o búsqueda de la abolición del tiempo (para este aspecto, *vid.* el capítulo dedicado a “Alquimia, mito y ritos de iniciación en algunas novelas de Flavia Company”, pp.211-272). En *Fuga y contrapuntos*, el éxito es relativo pues sólo uno de los personajes (Esteban) alcanza su objetivo de forma completa. En *Melalcor*, en cambio, los personajes alcanzan una especie de paraíso sexual con referente concreto (París). Para la utopía aplicada a los niños, *vid.* los comentarios a *L’illa animal*, cuento de Flavia Company, en la p. 67 de este capítulo.

de Atalaya podría ser, en realidad, *la Barcelona de pasado mañana*¹⁵⁷, y de hecho en la contraportada de la novela en su edición de Muchnick también se afirma que esta ciudad ficticia *bien podría ser la hipérbole de una Barcelona que se avecina*; sin embargo, la autora negó que tuviera en mente a la ciudad condal a la hora de escribir la novela, tanto en la entrevista que mantuvimos el 26 de agosto de 2003 como en el Taller de literatura que dirigió e impartió en el Corte Inglés de Barcelona, entre octubre y diciembre del año 2003. Atalaya podría ser cualquier ciudad del mundo. Por otro lado, tanto si Atalaya estuviera inspirada en una ciudad concreta como si fuera la imagen de cualquier metrópolis de la Tierra, *lo que esta polifacética autora se propone transmitirnos no es solamente una advertencia de lo que pueda suceder, sino, sobre todo, una invitación a reflexionar sobre lo que está sucediendo*¹⁵⁸. Nuestras ciudades contaminadas, tecnificadas y frías, con una separación cada vez más tajante entre los poderosos y las clases bajas, podrían convertirse tarde o temprano en una nueva Atalaya.

Saurios en el asfalto también podría interpretarse como una metáfora del Éxodo, en la que Dacha Sorka, tenebroso dirigente de la OCN, vendría a ser el faraón, el cual intenta por todos los medios impedir que el pueblo elegido (los cientos de personas que se han unido a Rosi y sus amigos) salga de Egipto (Atalaya) guiado por Moisés (Rosi) y se dirija a la tierra prometida (la tierra propiedad de Rosi, un nuevo Edén). De hecho, se dice explícitamente que el proyecto de Rosi y sus amigos es *el proyecto de éxodo*¹⁵⁹ y que las numerosas adhesiones que han recibido en su aventura han sido *como una plaga* para las autoridades¹⁶⁰. Por otro lado, se afirma en la novela que la única manera de evitar la muerte será la disolución del grupo y la *diáspora* de sus miembros¹⁶¹. A diferencia del relato bíblico, en *Saurios en el asfalto* nadie alcanza la tierra prometida, y la causa estriba en que no existe ningún Dios que les ayude a conseguir su objetivo. A la soledad de la orfandad, que curiosamente afecta a muchos personajes de esta novela (Santi, Gloria, Dacha, Adela, Carlos, Ringo, Marno, Beti...) se une la soledad ontológica de quien se sabe abandonado a su suerte en un universo sin Dios, vacío.

Natalia Fernández Díaz relaciona esta novela con la *topotesia*, *que consiste en describir lugares imaginarios*, y la conecta con *todas las utopías tardo-medievales* y

¹⁵⁷ “Esos mundos posibles: *Saurios en el asfalto*”, *Quimera*, número 163, noviembre de 1997, p.65.

¹⁵⁸ TORRAS FRANCÈS, Meri: “Esos mundos posibles...”, p.65.

¹⁵⁹ p.182.

¹⁶⁰ p.214.

¹⁶¹ “La salvación es la diáspora. ¿Comprendéis? Dispersaos y sobreviviréis” (p.344).

*renacentistas*¹⁶², aunque sería más exacto ponerla en conexión con las obras de 1960 y 1970, caracterizadas por la crítica a las sociedades industriales y el productivismo¹⁶³ o con distopías (anti-utopías) como las de Huxley, Orwell o Ray Bradbury.

Saurios en el asfalto no es la única obra de Flavia Company que tiene relación con la utopía: una novela posterior, *Melalcor*, y algunos cuentos de la recopilación de relatos *Viajes subterráneos*, ofrecen muestras del deseo de la autora de reformar algunos aspectos de nuestro mundo, bien defendiendo la ruptura con el mundo tecnificado y frío en el que vivimos y la vuelta a la naturaleza como el medio de recuperar el edén perdido (*Saurios en el asfalto* o dos relatos de *Viajes subterráneos*, “El tren” y “Comunicantes”), bien promoviendo la ruptura con el orden patriarcal falocéntrico y la defensa de un nuevo tipo de vida en un lugar donde la homofobia haya desaparecido de la faz de la tierra (*Melalcor*). Todas estas obras son una muestra de la pervivencia del impulso utópico, una pervivencia defendida por Michel Volvelle en su artículo “El mite de la revolució no és mort”: las dudas y el temor que suscitan el cambio de milenio se encuentran en la raíz del resurgimiento que ha experimentado la utopía desde la década de los 90. Necesitamos utopías para tener esperanza en el futuro¹⁶⁴.

La utopía permite a Flavia Company profundizar en la relación que se establece entre realidad y ficción, uno de los temas fundamentales de sus obras, como veremos en el capítulo dedicado a este tema (“El rostro y la máscara. Mundos ficcionales, estética de la recepción, verdad y mentira en la novelística de Flavia Company”), en cuanto las vicisitudes de los personajes de ficción en el texto utópico mueven al lector a actuar para cambiar su mundo¹⁶⁵. La utopía se relaciona también con la libertad, otro de los

¹⁶² Ambas citas provienen de su artículo “Trastornos literarios o la aproximación a una conciencia constructiva del lenguaje”, *Cuadernos de Cervantes*, n.º 40, otoño de 2002, p.3. En el mismo sentido, Meri TORRAS FRANCÈS inicia el título de su artículo sobre *Saurios en el asfalto* con la definición de utopía, esto es, “esos mundos posibles”.

¹⁶³ De ellas habla Roland SCHAEER en su artículo “La utopia. L’espai, el temps, la història”, *L’Avenç*, n.º 257 (“Utopia. Recerca d’una societat ideal”), abril de 2001, p.26.

¹⁶⁴ *L’Avenç*, n.º 257 (“Utopia. Recerca d’una societat ideal”), abril 2001, p.73). JUNG consideraba que la utopía no puede morir del todo mientras los seres humanos sigamos teniendo “los mismos prejuicios, esperanzas y anhelos. También creemos en el estado feliz, la paz universal, la igualdad entre los hombres, en sus eternos derechos humanos, en la justicia, en la verdad y (no lo digamos en voz demasiado alta) en el Reino de Dios en la tierra.” (“Acercamiento al inconsciente” en JUNG, Carl G. y otros (M.L. von Franz, Joseph L. Henderson, Jolande Jacobi, Aniela Jaffé): *El hombre y sus símbolos*, Aguilar, 1979 (2ª ed.), San Sebastián, p. 85. También opina así BLOCH, citado por TOWER SARGENT, Lyman: “Traditions utópiques. Temes i variacions”, *L’Avenç*, n.º 257 (“Utopia. Recerca d’una societat ideal”), abril de 2001, p.34). Habrá utopía mientras el ser humano se enfrente a una situación injusta y mientras conserve la creencia de que es posible crear un paraíso en la tierra; por eso algunos teólogos consideran heréticas muchas utopías (*ibid.* p.30 y TOURAINE, Alain: *op.cit.* p.63).

¹⁶⁵ SCHAEER, Ronald: *op.cit.* p.24. La utopía es revolucionaria; su objetivo, a diferencia de las ideologías, es llevar a quien la lea a la acción (según MANNHEIM, citado por TOURAINE, Alain: *op.cit.* p.60). Según Jorge MOLINA QUIRÓS, toda antiutopía tiene por objeto “exhortarnos a reformar nuestro

temas recurrentes en la obra de Flavia Company, en cuanto *significa no someterse a las cosas tal y como son y luchar por las cosas tal y como deberían ser; saber que el mundo, como dice el verso de Brecht, necesita ser cambiado y redimido*¹⁶⁶.

Cada período histórico vive preocupado por una serie de temas que se reflejan en las utopías escritas en ese período. *Saurios en el asfalto* muestra, como muchas distopías o antiutopías del siglo XX, el miedo hacia un control destructivo de la sociedad sobre los individuos que la componen¹⁶⁷. Ese control destructivo vendría representado por la todopoderosa OCM y su red de espías.

Saurios en el asfalto es una novela coral de protagonista colectivo construida sobre una compleja estructura de diálogo, estructura con la que Flavia Company logra evitar *la simplificación, la caricatura y el maniqueísmo* que amenazan a una novela de este tipo, según Meri Torras Francès¹⁶⁸. Además, el uso del diálogo permite acceder más directamente a las consciencias de los personajes¹⁶⁹ y aumenta la sensación de realismo y objetividad¹⁷⁰. Sin embargo, en opinión de Meri Torras Francès, el mayor logro de esta novela es, a la vez, su talón de Aquiles: las acciones paralelas, que la autora inserta en la trama principal para evitar la ralentización del ritmo que acostumbra a imponer una estructura dialogada, acaban desdibujando el conflicto que debería vertebrar la acción de principio a fin¹⁷¹.

presente, mostrándonos el anti-modelo social a que llevaría la exacerbación de nuestras cualidades negativas.” (“Nota preliminar” de su edición de *La novela utópica inglesa* (Tomás Moro, Swift, Huxley, Orwell), Ed. Prensa Española, Madrid, 1967, p.7. Vid. también *ibid.* pp. 16,17,44 y MANUEL Frank E. y MANUEL Fritzie P: *El pensamiento utópico en el mundo occidental*, Vol. I, (Antecedentes y nacimiento de la utopía (hasta el siglo XVI), Taurus, 1981, Madrid, pp.44 y 45). Como indica Lyman TOWER SARGENT, “per regla general, la utopia és contestatària; si més no, expressa la frustració davant de l’estat del món tal com és i el desig d’una vida millor. Sovint no va gaire més enllà, però en algunes ocasions ataca frontalment l’estat de les coses i fa propostes precises per tal de canviar-lo. La primera categoria queda confinada al terreny de l’imaginari; la segona adopta de vegades l’aspecte del pamflet reformista, el tractat polític o la crida a la revolució.”(*op.cit.* p.27). En *Saurios en el asfalto*, Santi dirà que “la rebeldía no es sinónimo de utopía. (...) Para ser rebelde, no hay que partir de la fantasía, sino de la realidad. Ahí es donde hay que atacar” (p.47).

¹⁶⁶ MAGRIS, Claudio: “Utopía i desencant”, *L’Avenç*, n.º 257 (“Utopia. Recerca d’una societat ideal”), abril de 2001, p.65. La traducción es mía. Vid. también p. 340, n. 290 del capítulo dedicado en este estudio a *Melalcor*.

¹⁶⁷ TOURAINE, Alain: *op.cit.* p.36. Encontraremos de nuevo la manifestación de este miedo en las páginas de *Melalcor*. *Saurios en el asfalto* pone más énfasis en la pérdida de lazos con la naturaleza, mientras que en *Melalcor* destacan, como veremos más adelante, tres preocupaciones serias de la sociedad de hoy (según según MANUEL Frank E. y MANUEL Fritzie P: *El pensamiento utópico en el mundo occidental*, Vol. III (La utopía revolucionaria y el crepúsculo de las utopías (siglo XIX-XX)), Taurus, 1984, p.365): la incapacidad para amar, la confusión sobre la propia identidad y la angustia metafísica.

¹⁶⁸ TORRAS FRANCÈS, Meri: “Esos mundos posibles...”, p.65.

¹⁶⁹ *ibid.* p.65. También BAQUERO GOYANES, Mariano: *op.cit.* p.47.

¹⁷⁰ Hecho característico de toda novela dialogada (*ibid.* p.43).

¹⁷¹ TORRAS FRANCÈS, Meri: “Esos mundos posibles...”, p.65.

Como afirma Meri Torras Francès, *Saurios en el asfalto* demuestra que Flavia Company ha dado un paso más en el desarrollo de su propia voz como narradora¹⁷².

9. NI TÚ, NI YO, NI NADIE

F. COMPANYY GANA EL PREMIO DOCUMENTA (1998)

Ni tú, ni yo, ni nadie (1998), escrita originalmente en catalán, es radicalmente distinta a todas las obras que hemos comentado hasta este momento. Cada novela, como vemos, es distinta, e incluso el método de redacción ha cambiado en cada caso¹⁷³: como indica la misma autora, *el aspecto formal de mis novelas casi viene dado por él mismo, por el tono, por la voz, por la mirada. Por eso cada novela requiere su forma, sus códigos, sus claves. Es un poco como un juego: cada uno tiene sus reglas*¹⁷⁴. Jordi Llavina también comenta esta diversidad en la obra de la escritora: *Y así como hay*

¹⁷² *Ibid.* p.65.

¹⁷³ Hay hábitos que, sin embargo, se mantienen: normalmente escribe en libretas con una pluma. Después corrige en las libretas con lápiz o rotulador rojo. Sólo entonces pasa al ordenador. (Información obtenida de la ya citada entrevista en www.escriptoras.com, p.2). Belén GOPEGUI también prefiere escribir sus novelas “a mano”, lo cual le permite mejorar “desde pequeños detalles, cosas triviales que no lo son, por ejemplo tachar, porque en el ordenador lo que tachas no queda (y lo que tachas te enseña mucho), a cosas más mentales, porque en el ordenador como siempre puedes cambiar, te lleva a construir una sintaxis, digamos, intercambiable. Lo que pasa primero no tiene por qué ser anterior a lo que pasa después. Mientras que si escribes a mano, lo que escribes te lo tienes que pensar. (...) El ordenador, para mí, fomenta más la frase bonita, el párrafo bonito, pero no una gran estructura de novela” (entrevistada por LÓPEZ-CABRALES, María del Mar: *Palabras de mujeres. Escritoras españolas contemporáneas*, Narcea, Madrid, 2000, pp.79-80).

¹⁷⁴ Flavia Company en una entrevista con ALCAINA, Ana: *op.cit.* p.3. La traducción del catalán es mía. La forma es distinta en cada obra: la novela epistolar (*Querida Nélide*), la carta y el monólogo con comentarios (*Llum de gel*) el relato con estructura circular, escrito en tercera persona irónica y con mezcla de poemas y diario personal (*Círculos en acíbar*), la estructura musical en *Fuga y Contrapuntos* y *Ni tú, ni yo, ni nadie*, la serie de monólogos que es *Dame placer* (novela lírica), la novela coral de *Saurios en el asfalto* y el perspectivismo de *Fuga y contrapuntos*, la mezcla entre teatro y novela en *Ni tú, ni yo, ni nadie* y *Dame placer*, el desorden temporal, la mezcla entre primera y tercera persona y los capítulos muy breves de *Melalcor*... Flavia Company escribe algunas de sus novelas (*Querida Nélide*, *Luz de hielo*, *Dame placer* y algunos capítulos de *Melalcor*) utilizando el método autobiográfico, ya que explica historias “a través de un personaje de ficción que, en primera persona, inicia el recuento de su vida o de un período concreto de ésta con un propósito preciso. Las novelas son el texto autobiográfico, independiente y autónomo de su protagonista, no del/la autor/a que firma la obra” (BALLESTEROS, Isolina: *op.cit.*p.24). En cambio, en otras ocasiones prefiere utilizar la técnica del narrador omnisciente, como en *Fuga y contrapuntos*, *Círculos en acíbar*, *Saurios en el asfalto* y algunos capítulos de *Melalcor*. La autora no escribe sus novelas, sin embargo, teniendo en mente una estructura previa; en la ya citada entrevista con Roser ROYO afirmó en este sentido que “cada llibre té el seu procés, però normalment m’enamoro d’una idea o d’unes paraules i a partir d’aquí vaig trobant la història, és com si ja estigués feta i jo simplement l’hagués de descobrir”. En otra entrevista con Marta CIÉRCOLAS (“Aquesta novel·la és una mena de fotografia dinàmica de la passió”) comentaba que “el problema és aconseguir crear un personatge sòlid que es sostingui per la mateixa ficció i que no es recolzi en cap altre element extern a la novel·la. Una vegada que tens el personatge, el següent pas és trobar la manera de fer avançar la història. Però la imaginació va tota sola. No crec que el procés sigui massa diferent quan escric llibres més íntims o més narratius”.

*autores cuyas obras se parecen mucho a las otras, Company escribe siempre un libro que va más allá respecto al anterior*¹⁷⁵.

Ni tú, ni yo ni nadie es una obra de carácter experimental, muy compleja. De hecho, no es exactamente una novela, sino un género híbrido entre novela y teatro¹⁷⁶. Nos encontramos ante un complicado ejercicio literario y conceptual que la autora tardó más de tres años en concluir¹⁷⁷ y que obtuvo un merecido premio: el Documenta, que ganó en 1997. Presentó la obra por sugerencia de su agente literaria¹⁷⁸ con el título *No ningún* y bajo el seudónimo de Carla Vilagínés¹⁷⁹. Casi nunca presenta sus obras a premios, pero en el caso del Documenta valora muy positivamente que gracias a él su obra fue mucho más conocida¹⁸⁰. De todos modos, considera que *quizá sería mejor que se otorgaran sólo a obra publicada y a las primeras obras. La función de los premios tiene cada vez más que ver con cuestiones de promoción editorial y menos con la voluntad de reconocer la calidad de una u otra obra*¹⁸¹.

¹⁷⁵ “Flavia Company: amor, dolor y humor negro”, *La Vanguardia*, viernes, 29 de septiembre del 2000, p.6.

¹⁷⁶ Los elementos teatrales son, fundamentalmente, la estructuración en diálogos, la división en actos y las acotaciones: “Las acotaciones explican la parte sentimental de los diálogos, por eso a menudo rozan lo absurdo o lo surrealista. Las he introducido para combatir el discurso de los medios de comunicación, que nos cuentan cualquier suceso, desde el juicio a un famoso a una muerte violenta, como un todo narrativo. Con las acotaciones quiero reivindicar lo específicamente literario” (VIDAL, Pau: “El diálogo pocas veces lleva a la comunicación”, *El País*, domingo 22 de febrero de 1998, p.8). La autora admite que precisamente por las características de las acotaciones “el texto es menos teatralizable de lo que parece, aunque la escritora sugiere que siempre se podrían sustituir esas indicaciones por luces y gestos. Pero habrá que darse prisa: un productor ya se ha interesado por llevar la obra al medio televisivo” (*ibid.* p.8). Emili ROSALES la considera, concretamente, una tragicomedia (*op.cit.* p.16). Para *Dame placer* como obra también semi-teatral, *vid.infra.* p.55.

¹⁷⁷ Declaraciones de la autora a QUERALT, A.: *op.cit.* p.12.

¹⁷⁸ BOADA, Lluís: “Els premis i els bons llibres no són incompatibles”, *El Temps*, 9 de marzo de 1998, p.72. *Vid.* también CIÉRCOL, Marta: “Aquesta novel·la és una mena de fotografia...”, p.11.

¹⁷⁹ D.M.: “Flavia Company, ganadora del premio Documenta con la novela *Ni tu ni jo ni ningú*”, *ABC Catalunya*, miércoles 26 de noviembre de 1997). Se alegra de haberlo ganado porque, aunque es un premio pequeño, es significativo para ella misma (CIÉRCOL, Marta: “Aquesta novel·la és una mena de fotografia...”, p.11).

¹⁸⁰ Artículo ya citado de *El Pont* (*Revista d’informació*), febrero de 1999.

¹⁸¹ Declaraciones de la autora en el artículo “Entrevista a Flavia Company”, www.escriptoras.com, p.2. J.Mª MARTÍNEZ CACHERO cita en su estudio *La novela española entre 1936 y 1980 (historia de una aventura)*, (Castalia, Madrid, 1985, p.420) algunas novelas españolas que fueron escritas con la intención expresa de destapar las trampas en la entrega de premios literarios e incluso el perjuicio que un premio de este tipo puede causar a la carrera de un escritor novel, como *La llaga*, de Luis JUNCEDA (1960), *Los importantes: élite*, de Francisco CANDEL (1962) o *El premio*, de ZUNZUNEGUI (1961). Según Pedro CRESPO (en una entrevista realizada y publicada por Pilar TRENAS en *ABC*, 22-XII-1976, p.34, citada por MARTÍNEZ CACHERO en *op.cit.* p.420), “el escritor no tiene por qué estar compitiendo con otros escritores en un certamen. El escritor debe competir con los otros escritores, pero sólo frente al público.” Muchos autores han alcanzado la fama (y han continuado escribiendo y publicando después) gracias a premios literarios, pero también es cierto que otros escritores no los han necesitado para triunfar en el mundo de las letras. No es de extrañar que, aunque Flavia Company agradezca la concesión del premio Documenta a una de sus obras, no desee participar en la salvaje competición por la obtención de premios literarios que están ya, en algunas ocasiones, muy desvalorizados. En este sentido, Darío VILLANUEVA denuncia que “la fuerza del mercado ha minorado, por ejemplo, la mantenida importancia que durante el

El jurado definió *Ni tú, ni yo, ni nadie* como “desconcertante” y “vanguardista”, adjetivos que repite la crítica¹⁸². Juan Ángel Juristo relaciona esta obra con las piezas de Beckett¹⁸³, una posible influencia que también citó Jordi Llavina –junto a la de Camus– pero refiriéndose, en esta ocasión, a *Luz de hielo*¹⁸⁴. Flavia Company, por su parte, afirmó en una entrevista con Carina Filella que *normalmente procuro no hacer novela tradicional. En realidad, hablaría más de novela de riesgo que no de experimento*¹⁸⁵. Ciertamente es arriesgado llevar a cabo un proyecto como éste en una época en la que prima la narratividad sencilla, el gusto de “explicar historias” sin grandes complicaciones estilísticas, temáticas o estructurales¹⁸⁶.

franquismo tuvieron los premios literarios como aparatos de mediación entre autores, sus obras inéditas, las editoriales y el público. Son ya estas últimas las que a través de sus expertos incorporan a sus filas a escritores desconocidos, pues en vez de auténticas justas literarias son, con pocas excepciones, meros ceremoniales propagandísticos, estrategias de mercaduría.”(“Los marcos de la literatura española (1975-1990): esbozo de un sistema”, p.19). Considera que (*ibid.*p.17) “el medio, y los propios valores consagrados por una sociedad implacable en su tanto vales cuanto tienes, fuerzan al escritor a que persiga por cualquier medio el éxito indiscriminado y lo capitalice inmediatamente en dinero, fama o poder. La obra ya no es un fin en sí misma, sino un medio para otra cosa. No importa que permanezca, sino que sea efectiva. En el camino queda arrumbada la concepción de la creación literaria como juego y revelación. Y ello tanto para los escritores sólidamente consagrados como para sus delfines, que irrumpen veinteañeros con su primer libro bajo el brazo y un programa perfectamente diseñado para alcanzar en breve plazo aquellos objetivos”.

¹⁸² “Una mujer gana por primera vez el Premio Documenta”, miércoles, 26 de noviembre de 1997, *El Periódico*.

¹⁸³ “La comedia de las equivocaciones”, Blanco y Negro Cultural, *ABC*, 19 de octubre del 2002, p.10. También la relaciona con Beckett (y añade la posible relación con Borges) B.G. en su ya citado artículo “Flavia Company gana el premio Documenta con *Ni tú, ni yo, ni nadie*”. Dolors OLLER, miembro del jurado que otorgó el Documenta a *Ni tú, ni yo, ni nadie*, también señaló la influencia beckettiana en esta obra (“El Documenta premia una obra experimental de Flavia Company”, *Avui*, suplemento de cultura, miércoles 26 de noviembre de 1997, p.43).

¹⁸⁴ En la ya citada conferencia que tuvo lugar el 30 de enero de 2003 en un ciclo de conferencias organizadas por Simposio Lateral en el Ámbito Cultural de El Corte Inglés, en Barcelona. Flavia COMPANYY confirmó que el tono de *Luz de hielo* era premeditadamente beckettiano en una conferencia que tuvo lugar poco después (6 de febrero del 2003) en el mismo ciclo que la citada anteriormente.

¹⁸⁵ FILELLA, Carina: *op.cit* p.29. “Lo arriesgo todo cada vez que escribo”, asegura la novelista; “busco nuevas fórmulas y las llevo hasta el extremo” porque “considero que es literatura aquello experimental. En otro caso, más que crear, lo que se hace es fabricar” (P.M: “Flavia Company reflexiona sobre la adicción a los placeres”, *El Mundo*, suplemento cultural , jueves 11 de marzo de 1999). M.Á VILLENA , en su artículo “Flavia Company narra en *Melalcor* una trama de amor y ciencia-ficción” le concede “cierta aureola de escritora difícil o experimentalista”. En este mismo artículo, la autora afirma que “estos calificativos de difícil no me asustan”, no cree que vayan a perjudicarla a nivel de ventas (cosa que por otro lado le importa poco) y además confía en la inteligencia del lector, que sabrá desentrañar los acertijos que le propone el relato.

¹⁸⁶ Gonzalo NAVAJAS apunta que “la estética posmoderna ha potenciado las dimensiones menores del arte tanto en sus aspectos semánticos como en los técnicos. De ahí su interés predominante en la ornamentación, el diseño y la combinación lúdica e inmotivada de formas diversas. Esta tendencia se materializa en la literatura con el declive de la novela experimental (conectada con el *nouveau roman*) y la revalorización de la anécdota y la narratividad reconocible como tal.” (*La narrativa española en la era global (Imagen · Comunicación · Ficción)*, EUB, Barcelona, 2002, p.45). Rafael CONTE indica que “todo se uniformiza, se vence por el lado de la mayoría, y al hacerse extensiva, la cultura rebaja sus niveles de experiencia de riesgo o de vanguardia. El mercado no admite juegos vanguardistas, y así hemos visto a muchas artes bajar escalones a tanta velocidad como si se tratara de una desbandada, de la literatura – con los *best-sellers* – a la pintura del cine – donde triunfan los efectos especiales- a la música

Este interés por “arriesgarse” la lleva a jugar con los géneros literarios, no sólo en esta obra sino también en otras posteriores, buscando sus límites y mezclándolos como en un juego¹⁸⁷. Ella misma califica de “insolente” su relación con los géneros: *siempre escribo buscando la frontera, el mestizaje, la pérdida de valor de las etiquetas*¹⁸⁸. Jordi Llavina considera que precisamente *uno de los aspectos más sugerentes de la literatura de Flavia Company resulta de su constante replanteamiento de los límites de lo narrativo, de su afán insaciable de experimentación*¹⁸⁹. En una entrevista con Ana Alcaina la autora afirma que en literatura existen una serie de normas, pero que esas normas *están precisamente para saltárselas, claro. Para inventarse trampas, caminos diferentes, estrategias. Pero, para saltárselas, es necesario conocerlas*¹⁹⁰.

La complejidad y el afán de juego de *Ni tú, ni yo ni nadie* nos da pistas sobre la relación de Flavia Company con su lector: por un lado, no piensa en las personas que leerán sus obras cuando las escribe¹⁹¹ y tampoco se pregunta si la leerán más hombres que mujeres¹⁹², pero le interesa sobremanera que quien la lea sea alguien que aspire a iniciar con ella una labor de co-creación: *quiero cuestionar certezas o que los lectores apunten sugerencias. Como lectora me gusta participar de algún modo con mi experiencia en los libros que leo*¹⁹³.

llamada seria.” (op.cit.pp.15-16). Esta vuelta a la anécdota se da en nuestra literatura desde 1975, tras el período experimental de los 60, y tiene relación con la recuperación de la novela de aventuras y la novela de acción en general (SANZ VILLANUEVA, Santos: “La novela española desde 1975”, p.32).

¹⁸⁷ “En mi obra siempre existe una voluntad de búsqueda de los límites de los géneros. Hay una mezcla de géneros” (FILELLA, Carina: op.cit.p.29). De hecho, en su primera obra (*Querida Nérida*) ya mezclaba la prosa narrativa con la prosa poética. “La extrema flexibilidad de la novela proviene, en gran parte, de sus abundantes posibilidades de cruce con otros géneros, a los que roba elementos, y de cuyos avances expresivos se aprovecha.” (BAQUERO GOYANES, Mariano: op.cit.pp.180-181). Precisamente esta capacidad de mezcla es lo que hace a la novela tan difícil de definir (ibid.p.181). Este fenómeno no es nada nuevo en la historia de la literatura, pero se ha multiplicado el número de casos en la actualidad, “llegando en casos extremos a la disolución de los géneros, y que además afecta a todas las modalidades literarias y no sólo a la novela” (ANDRÉS-SUÁREZ,Irene (ed.): *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea*, Ed. Verbum, Madrid, 1998, p.9).

¹⁸⁸ BOMBÍ, Francesc: op.cit. p.1.

¹⁸⁹ “Género de contrapunto”, *La Vanguardia*, suplemento Culturas, miércoles, 29 de enero 2003, p.10.

¹⁹⁰ Op.cit. p.3. “La importància dels models -diu Helen Carr- és que existeixen per ser destruïts” (ANDREU, Cristina: “Terroristes i altres dones: consideracions entorn de la construcció de la subjectivitat femenina”, en *Paraula de Dona. Actes del col·loqui “Dones, Literatura i Mitjans de Comunicació”* que tuvo lugar del 26 al 29 d'abril de 1995. Edición al cuidado de Margarida Aritzeta y Montserrat Palau, Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, Diputació de Tarragona, 1997, p.40). Darío VILLANUEVA afirma en “La novela” (en AA.VV.: *Letras españolas 1976-1986*, Madrid, Castalia / Ministerio de Cultura, 1987, p.30) que “el género novelístico es por esencia proteico y multiforme, y la única regla que cumple universalmente es la de transgredirlas todas”.

¹⁹¹ “Entrevista a Flavia Company”, www.escriptoras.com/entrevistas/entrevista.asp, p.1.

¹⁹² Ibid.p.2.

¹⁹³ VILLENA, M.Á: op.cit. Éste es el modo de relación entre escritor y lector de nuestra época, “otro con el que podemos establecer un contacto no tanto de movilización colectiva (realismo socialista) como de

Ni tú, ni yo, ni nadie se divide en una presentación, tres actos (cada uno de los cuales viene introducido por una acotación), tres entrevistas y un monólogo. En los tres actos se desarrolla el inicio y nudo de la trama: A y C están casados, pero C tiene un amante (B) y planea matar a su marido contratando los servicios de una asesina profesional (D). A su vez, A tiene también una amante (su secretaria, E). Sospecha que su mujer le engaña, por lo que decide contratar a la misma asesina profesional para que acabe con su mujer y su amante (C , B). Por otro lado, el amante de la esposa de A (B), ha descubierto una nueva faceta en su amante -la de mujer dispuesta a todo, incluso a matar, para conseguir sus objetivos- que le desagrada profundamente. Además, teme convertirse en su próxima víctima, por lo que decide contratar también a la misma asesina, para que le libre de A y C.

Las entrevistas tienen lugar entre la asesina y las personas que la contratan (A,B, C) con vistas a decidir cuál de ellos será su víctima. Todo parece indicar que sobrevivirá A, ya que es el único que puede pagar a la asesina de forma casi inmediata y en efectivo (condición *sine qua non* impuesta por ella); sin embargo, al final de la obra la asesina todavía no se ha decidido. El final es, de nuevo, abierto¹⁹⁴. El argumento no es original, aunque hay que reconocerle cierta innovación en lo que se refiere al personaje de la asesina, que hace rellenar formularios a sus clientes y les entrevista personalmente antes de decidir si acepta o no sus encargos. Lo que realmente importa de *Ni tú, ni yo, ni nadie* es el juego con el lenguaje¹⁹⁵.

conversación en torno a una comunidad de situaciones problemáticas que nos atañen a todos por el hecho de una pertenencia compartida en el proyecto humano” (NAVAJAS, Gonzalo: *La narrativa española en la era global (Imagen · Comunicación · Ficción)*, p.52) Quedan así superadas las jerárquicas relaciones escritor-lector características de autores que, como Unamuno, introducían explicaciones previas y posteriores al texto con el fin de asegurar la supremacía de su interpretación del mismo (*ibid.* p.52).

¹⁹⁴ Podríamos conectar esta obra con las de Robbe-Grillet, Kafka y Durrell en cuanto se trata de una novela “laberíntica”, de carácter policíaco y sin solución final (BAQUERO GOYANES, Mariano: *op.cit.* p.142). “Evidentemente una novela como la policíaca resulta la más adecuada para esa especie de burla o engaño a que se puede someter a un lector *naïf*: a aquel que cree estar (...) ante una novela policíaca, un relato de misterio; y se da cuenta de que, según avanza en la lectura, nada se aclara ni resuelve” (*ibid.*p.144)

¹⁹⁵ “Les històries sempre són les mateixes i crec que és innecessari o poc interessant buscar històries noves. El que em sembla més important és com expliques les històries. Aquesta història de *Ni tu, ni jo, ni ningú* explicada amb un llenguatge cinematogràfic i hollywoodià seria una pel·lícula massa comuna. És molt més important l’estil, i a mi m’interessa transcendir les històries per fer reflexionar a partir del llenguatge” (FILELLA, Carina: *op.cit.* p.29). En el ya citado artículo de B.G. afirma la novelista que “formalmente, la novela encierra la voluntad de hallar aquello que es específicamente literario”. *Ni tú, ni yo, ni nadie* se plantea, por tanto, por encima de todo, como una metanovela. Con *Dame placer*, una obra posterior, la autora realizó otro gran esfuerzo respecto al lenguaje, como afirma ella misma: “he fet un gran esforç de llenguatge. Volia que el llenguatge fos de carn i ossos, que el lirisme fos creat per les figures i no pas per les paraules. Les paraules no havien de ser líriques sino que, en tot cas, havien de ser-ho les imatges. Buscava un llenguatge planer, que sonés col·loquial. Ha estat un treball lentíssim” (CIÉRCOLLES, Marta: “Aquesta novel·la és una mena de fotografia...”). En la conferencia del día 6 de

En varias ocasiones los personajes se preguntan cuál es el sentido de las palabras, y con razón: las mismas frases, los mismos diálogos, aparecen en boca de distintos personajes, pero con un sentido distinto porque la situación ha variado¹⁹⁶. Los personajes no sólo intercambian palabras y gestos (a A, B y D les pica la entrepierna, pero siempre acaban rascándose el cuello), sino también vestidos y posiciones¹⁹⁷: A se

febrero de 2003, Flavia COMPANYY afirmó que en cada novela se plantea un reto; en una entrevista con Marta CIÉRCOL sobre *Dame placer*, por ejemplo, comentó que en esa ocasión se propuso el reto de mantener la novela con un monólogo narrativo durante 160 páginas. (“Aquesta novel·la és una mena de fotografia...”). No le gustan tanto los argumentos como el tratamiento de los personajes o el trabajo con el lenguaje, y las circunstancias límites que pueden producirse a raíz de la conducta de distintas personas. En la ya citada entrevista con Roser ROYO, por otro lado, afirmó que “la història és la manera de contar-la. El mateix passa amb la vida: l’important és la manera de viure-la”.

¹⁹⁶ Tal vez el caso más chocante es el de las siguientes palabras: B: ¿Es importante esto, ahora? (...) A: ¿Y qué significa, si es importante? Claro que lo es. Si no, no le hubiera dejado entrar (...) B. En cualquier caso, ya estoy dentro. (...) A: Es una forma de decirlo (pp.17-18). Aquí, “esto” es “un lugar de trabajo vacante” y “dejado entrar” se refiere a la oficina. En cambio, en el mismo diálogo en la p.67 entre A y E, “esto” es la erección fracasada de A y “dejado entrar” no se refiere a la oficina, sino al cuerpo de E.

En una entrevista con Carina FILELLA (*op.cit.* p.29), ésta le pregunta por qué en los diálogos de esta obra (¿novela, teatro?) personajes diferentes dicen las mismas frases pero con distinto sentido. La autora responde que “- Tiene que ver con la intercambiabilidad de lo que somos las personas. Ahora mismo, tú me entrevistas a mí cuando podría ser perfectamente al revés y nos estaríamos haciendo las mismas preguntas pero seguramente de otra manera. Lo que he pretendido es demostrar hasta qué punto muchas veces el uso de las palabras no significa la comunicación: decimos una cosa y pensamos otra; también muchas veces pensamos una cosa y hacemos otra. Estas acotaciones que hay después de los diálogos muchas veces están explicando lo que en realidad están pensando, que es muy diferente de aquello que están expresando con el lenguaje.” JUNG afirma en “Acercamiento al inconsciente” que “cada palabra significa algo ligeramente distinto para cada persona, aun entre las que comparten los mismos antecedentes culturales. La causa de esta variación es que una noción general es recibida en un conjunto individual y, por tanto, entendida y aplicada en forma ligeramente individual. Y la diferencia de significado es naturalmente mayor cuando la gente difiere mucho en experiencias sociales, políticas, religiosas o psicológicas. Mientras como conceptos son idénticos a meras palabras, la variación es casi imperceptible y no desempeña ningún papel práctico. Pero cuando se necesita una definición exacta o una explicación minuciosa, se pueden descubrir, por casualidad, las más asombrosas variaciones no sólo en la comprensión puramente intelectual del término sino en especial, en su tono emotivo y su aplicación. Por regla general, estas variaciones son subliminales y, por tanto, jamás advertidas” (*op.cit.* p.40). También Wittgenstein consideraba que “una definición ostensible puede interpretarse de formas distintas en cada caso” (citado por MOI, Toril: *Teoría literaria feminista*, Cátedra, Crítica y estudios literarios, 1988, Madrid, p.168). Para la incomunicación como tema fundamental de *Ni tú, ni yo, ni nadie*, vid. VIDAL, Pau: “El diálogo pocas veces lleva a la comunicación”, p.8). En *Dame placer* también se habla del peligro de las palabras, que pueden ser fácilmente malinterpretadas y que no logran comunicar perfectamente lo que se desea transmitir (p.13). Una idea cuyo antecedente se encuentra en estas palabras de *Ni tú, ni yo, ni nadie*: “es complejo como la teoría de conjuntos o como el sentido de las palabras depende de cuáles no todas las palabras son iguales todo es demasiado complejo para entenderlo en una sola vida” (p.147).

¹⁹⁷ Lo cual no deja de ser una llamada a la tolerancia y al diálogo: no podemos imponer nuestro punto de vista a los demás porque hemos de ponernos en su lugar, ver las cosas también desde su perspectiva. En *ABC Catalunya*, Flavia Company habló de *Ni tú ni yo ni nadie* como de un “canto a la importancia del punto de vista”(D.M: *op.cit.*), lo cual es evidente ya desde la misma “presentación” de esta obra: “Sería factible garantizar que esta historia es absolutamente verídica – por desgracia, lo es- y que yo participé en ella, razón por la cual podría contarla de manera fidedigna. Debemos ponernos de acuerdo, sin embargo, en que la veracidad absoluta no es posible, porque todo depende del punto de vista desde el que se explica un hecho: no es lo mismo hablar de la torre Eiffel desde el lugar más alto de la torre Eiffel que hacerlo desde el suelo, por ejemplo.” (p.13). La peor muestra de intolerancia (o, lo que es lo mismo, de falta de capacidad para adoptar otro punto de vista), afirma la voz del monólogo final, es la que nos lleva a la guerra (p.153). Este interés por los múltiples puntos de vista ya había aparecido en *Luz de hielo* (“la verdad no es más que un ridículo punto de vista, ya ves tú, y un punto de vista es el lugar desde donde

pone de pie en el lugar de B y B se sienta en la silla de A para ver las cosas “desde otra perspectiva”; A y E intercambian sus ropas por el mismo motivo, lo cual no deja de tener gracia, ya que A debe vestirse con ropas de mujer.

Los diálogos de los tres actos, especialmente el primero, pueden conectarse con el teatro del absurdo¹⁹⁸. En la misma línea, el monólogo final está desprovisto de signos de puntuación; en él la autora incluye varias frases que han pasado por las bocas de varios personajes colocándolas ahora en un contexto distinto, en el que aparentemente cobran un sentido pleno. En este monólogo en el que se desvela el sentido profundo de la novela aparece un personaje anónimo, pero que podría ser tanto A como B o C, preguntándose qué ha hecho de su vida y cómo ha podido transformar su deseo (matar a alguien) en acción (matar o contratar a otro para matar). Hace tres meses que se ha cometido el asesinato (no sabemos de quién) y la voz del monólogo teme que la policía le descubra. El personaje se dice a sí mismo que la vida es tan compleja que deberíamos poder vivir más de una; tal vez así nos conoceríamos a nosotros mismos, sabríamos qué deseamos en realidad y cómo conseguirlo sin cometer lastimosas equivocaciones como la que ha cometido¹⁹⁹. El mensaje final del libro es, en este sentido, una denuncia de lo absurdo de la violencia²⁰⁰ y una llamada a la tolerancia²⁰¹. Jordi Llavina valora positivamente que, además de la “fermosa cobertura”, en las obras experimentales de Flavia Company encontremos también mensaje, profundidad humana, un alto contenido

miramos las cosas, la forma en que las miramos, siempre reduccionista, utilitarista”, p.19), y volveremos a encontrarlo en *Dame placer* (vid.infra p.53, n.210, segundo párrafo), *Melalcor* (p.96) y en *Género de punto* (vid. infra p.70).

La utilización de la técnica del perspectivismo o el contrapunto en alguna de las novelas de Flavia Company no deja de ser, también, expresión de su rechazo a imponer sobre sus personajes una mirada única; prefiere enfocar sus obras desde una óptica abierta y plural. Por otro lado, Mariano BAQUERO GOYANES ve también en el perspectivismo un modo de reflejar la inseguridad, la confusión, lo misterioso de la vida tal y como la entiende el escritor y la sociedad modernos, frente a la seguridad (reflejada en la estructura, el orden, la linealidad) con que el escritor se enfrentaba al mundo en épocas anteriores (op.cit. pp.171-172).

¹⁹⁸ “- L’estructura, peculiar, que utilitza en aquesta novel·la, marcarà una nova línia en el seu treball literari o només ha estat un experiment puntual? - No ha estat un experiment en el sentit que està dins de tota una tradició literària. Però sí que podríem dir que té l’esperit que va induir a crear certes obres de vanguardia del passat, però no les línies de la vanguardia, sinó l’esperit. D’alguna manera, potser aquesta és la més sorprenent de les meves propostes, però està dins d’una tradició general del que és el meu desig a l’hora de crear i escriure” (FILELLA, Carina: op.cit. p.29).

¹⁹⁹ Este final le recuerda a Valentí PUIG el de *El honor de los Prizzi* de Richard Condon (op.cit.).

²⁰⁰ Así lo ve la autora en VIDAL, Pau : “El diálogo pocas veces lleva a la comunicación”, p.8.

²⁰¹ “Todo el mundo insiste en tener la razón y en imponer su manera de ver las cosas qué manía y después pasa lo que pasa es decir que tanto se empeña alguien en imponer su teoría que la práctica se convierte en una matanza donde caen todos aquellos que ya habían descubierto la necesidad de la tolerancia si no nos ponemos de acuerdo no hay nada que hacer ése es el problema” (p.153). E insiste, más adelante, en que “no hay una sola manera de hacer las cosas y eso es lo que no llegamos a entender nunca y también la razón por la que menospreciamos o incluso eliminamos a los que no están de acuerdo con nosotros por el solo hecho de que con sus propias ideas no ayudan a justificarnos” (p.155).

moral: *Libros llenos de cicatrices, los de Flavia. Te ayudan, porque hablan de la esencia humana, como Joyce, Beckett, que experimentan pero hablan de lo que es el ser humano*²⁰².

El mismo año de la publicación de *Ni tú, ni yo, ni nadie* (1998) Flavia Company conoció a la que sería su agente literaria, Anna Soler Pont²⁰³. Flavia Company firmaba libros en un puesto de venta que tenía una librería llamada “Pròleg”, especializada en literatura y textos de todo tipo dedicados al mundo de las mujeres, en la plaza Sant Jaume de Barcelona. Anna Soler ayudaba en la venta y no cesaba de recomendar *Saurios en el asfalto*, novela de la que vendió algunos ejemplares. Entonces, medio en broma, Flavia Company le dijo que, de seguir así, tendría que darle una comisión (ella no sabía que Ana Soler era agente literaria). Le explicó quién era, se fueron a comer juntas y entonces Anna Soler le comentó que conocía su trayectoria y le confesó su interés por representarla.

10. DAME PLACER UNA CONFESIÓN ORAL

Con *Dame placer* (1999) Flavia Company obtuvo su mayor éxito, tanto en lo que se refiere a número de ejemplares vendidos, las lenguas a las que ha sido traducida²⁰⁴ y, mucho más importante, la calidad literaria del texto. En esta novela, formada por una serie de monólogos de marcado tono poético²⁰⁵, encontramos una voz de mujer rota por el dolor y el vacío que siguen a toda ruptura amorosa. La protagonista se ha abandonado de tal modo a su pena que se encuentra ya al borde de la miseria, económica y moral. En las páginas de *Dame placer* esta mujer va desgranando una auténtica confesión de sí misma ante alguien – ¿una psicóloga o psiquiatra?²⁰⁶ ¿una

²⁰² Conferencia del 30 de enero de 2003 en el Ámbito Cultural del Corte Inglés, en Barcelona.

²⁰³ Información obtenida en la entrevista que mantuvimos el 26 de agosto de 2003.

²⁰⁴ Vid. *supra* p.8, n. 38.

²⁰⁵ De hecho, toda esta novela puede entenderse como un gran poema. Concha GARCÍA comentaba de *Dame placer* que “con cada obra aumenta [Flavia Company] nuevos registros dentro de una voz que ha encontrado. Yo creo que esta obra demuestra, una vez más, el dominio narrativo de la autora. Un dominio que seduce también a los que somos amantes de la poesía.” (“Monólogos. Historia de amor de Flavia Company”, *Diario de Córdoba, Cuadernos del sur*, 20 de mayo de 1999).

²⁰⁶ Deducimos que la protagonista de *Dame placer* se encuentra ante una psicóloga porque, además de haber caído en una profunda depresión que la ha llevado a perder amigos, piso y trabajo, confiesa que oye voces, grillos, pájaros (pp.139-140). Sin embargo, la autora afirma que no identificaría forzosamente a este personaje con una terapeuta, aunque es la versión más aceptada, y apunta que podría ser “una persona localizada en un centre d’acollida o una presó.” (CIÉRCOLES, Marta: “Aquesta novel·la és una mena de fotografia...”).

figura del lector mismo?²⁰⁷ ¿el inconsciente de la protagonista?²⁰⁸ - que la escucha en silencio.

Isolina Ballesteros nos habla de la relación que se establece en algunas novelas entre el personaje protagonista y un “lector” inventado, que aparece bajo formas diversas (analista, confidente o confesor), y establece un paralelo entre esta situación y la experiencia analítica de la transferencia²⁰⁹. Es cierto que en esta novela el comportamiento de la supuesta psicoanalista, que no interviene en la narración de su paciente (aunque no puede evitar sonreír en dos ocasiones ante sus comentarios²¹⁰),

²⁰⁷ Esa figura de la psiquiatra/lector “em dóna la possibilitat de fer una subtil reflexió metaliterària sobre tot allò que dóna l’escriptor durant l’escriptura i sobre allò que en rep el lector.” (*Ibid.*). Para entender mejor la íntima relación autor-lector a través del texto literario, es importante leer un fragmento de *Dame placer* (pp. 70-71) que cito al final del capítulo “El rostro y la máscara. Mundos ficcionales, estética de la recepción, verdad y mentira en la novelística de Flavia Company”. Remito al lector o lectora a este capítulo para una visión más amplia de la relación entre escritor-protagonista-lector en *Dame placer*.

Por otra parte, se equivoca Concha GARCÍA al decir en su ya citado artículo “Monólogos. Historia de amor de Flavia Company” que el sexo de la supuesta psiquiatra queda indeterminado. Para citar algunos ejemplos: “¿La estoy atacando?” (p.70) “Puede que incluso usted esté contaminada” (p.75) o “me mira usted muda e impertérrita” (p.95). La cursiva es mía en todos los casos.

²⁰⁸ “Julian PALLEY apunta la posibilidad de que este interlocutor sea el inconsciente, el “otro yo” descrito por Lacan, que emerge para confrontar al yo consciente; o quizás su alter ego, el *animus* positivo, la imagen masculina ideal, fuerte y protectora que, según Jung, cada mujer alberga en su inconsciente” (citado por BALLESTEROS, Isolina: *op.cit.* p.128). En la reseña de K. OUADIA sobre *Dame placer* en su versión francesa (editada por Flammarion) se apuntan las tres posibilidades: “s’adresse au lecteur naturellement comme à une femme, peut-être une séance avec sa psy, ou avec elle-même, ou bien avec nous, lecteurs” (12 de abril de 2002, <http://www.zone-litteraire.com>).

²⁰⁹ BALLESTEROS, Isolina: *op.cit.* pp. 33-34. Biruté CIPLIJAUSKAITĖ habla en su estudio *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*. (*Hacia una tipología de la narración en primera persona*) (Anthropos, Barcelona 1994, p.26) del uso de un personaje-escucha o interlocutor que desencadena el flujo de la confesión como de un “fenómeno-recurso que le viene a la novela desde la experiencia psicoanalítica” y dedica un capítulo entero de este estudio a la novela psicoanalítica femenina (*ibid.* pp. 85 a 122). Silvia TUBERT relaciona psicoanálisis y literatura en su artículo “La novela familiar” (*Revista de Occidente*, número 199, diciembre de 1997, pp.63-64) al afirmar que, desde Freud, “el paciente ya no habla como un mero informante de la localización y características de sus dolores, sino que enuncia un relato histórico en el que habrá de emerger como sujeto”. Se considera que “el origen de los síntomas sólo puede desvelarse en una narrativa. Por eso no ha de sorprendernos encontrar en la obra de Freud términos como “novela” familiar (...) ni la reiterada comparación entre el relato psicoanalítico y el literario.” (*ibid.* p.64).

²¹⁰ Sólo se consignan dos reacciones de esta silenciosa psicóloga: sonríe en dos ocasiones ante los comentarios de su paciente. Lo hace cuando la protagonista le pregunta si acaso ve sobre su cabeza, como una diadema, el cordón umbilical que la unía a su madre (p.45) y sonríe por segunda vez ante un hecho ridículo pero enternecedor: su paciente continúa tomando decisiones respecto a su vida preguntándose qué opinaría de esa decisión su anterior amante, cuando es evidente que ésta ni siquiera la recuerda (p.153). La sonrisa de la psicóloga une a madre y amante, las dos mujeres a las que la protagonista amó con mayor intensidad. Llevó el amor de ambas como una diadema; sin embargo, en ambos casos esa diadema se deslizó hasta su cuello y la ahogó.

Las mínimas reacciones de este personaje-escucha posibilitan, por otro lado, la aparición en la novela de otro punto de vista: “En algun moment, la narradora s’oposa al punt de vista de l’oient i li explica. Això dóna aire, fa que la història no sigui tan unívoca i permet l’entrada d’un punt de vista diferent. És la visió de tots aquells que no accepten les entregues absolutes a una passió o a addiccions com la beguda, el joc, les drogues o qualsevol història que suposi la pèrdua absoluta de la independència i de la individualitat. Aquesta visió del món estaria representada per aquesta escoltadora” (CIÉRCOLES, Marta: “Aquesta novel·la és una mena de fotografia...”). Por otro lado, como apunta Flavia COMPANYY, “hi ha implícita la idea que el nostre punt de vista sobre les històries canvia de manera inevitable amb el temps.

refleja el consejo lacaniano de distanciamiento respecto al sujeto analizado para poder trabajar con mayor objetividad y lograr avances en la curación del paciente²¹¹. La protagonista de *Dame placer*, que no es la primera vez que acude a un profesional de este tipo²¹², es muy consciente de que se trata de un método terapéutico (*me hace un gran favor al escucharme*, le dice en una ocasión²¹³). Se ha propuesto no inquietarse ante el silencio de su interlocutora²¹⁴, y está decidida a utilizarlo para hablar con absoluta libertad y conseguir, así, conmoverla²¹⁵. Le dirá que, aunque comprende su necesidad de mantenerse a distancia, *estoy convencida de que un poco de debilidad es buena. Y si no buena, conveniente*²¹⁶. La invita, así, a acercarse al ser humano que subyace a sus palabras. Lo peor que puede sucederle es que su historia de amor sólo provoque indiferencia, y lucha contra ese mutismo que puede llegar a herirla. Sólo si ella la escucha, pero únicamente si la escucha de veras, su dolor podrá tener sentido:

Me mira usted muda e impertérrita. Me recuerda a la clavija de ojo metálico único de la antena del televisor, salida de su enchufe. Así, mi imagen no puede

Per tant, tot allò que un dia vam pensar que era la nostra vida absoluta, al cap d'un temps, ens sembla absurd." (*Ibid.*). En *Melalcor* encontramos estas palabras vertidas a la literatura: "¡Las emociones y los sentimientos no son más que un punto de vista! Y los puntos de vista cambian demasiado a menudo, y quien ha creído en el amor se siente morir." (p.96). Tanto en *Luz de hielo* como en *Ni tú, ni yo, ni nadie*, *Dame placer* o *Melalcor* encontramos esta constante en la obra de Flavia Company: la lucha contra la entronización de un único punto de vista. Sus personajes intentan mostrarnos que existe más de una forma de enfocar la existencia, porque no todo el mundo vive o piensa del mismo modo: "Pero mi deber, incluso mi deseo es explicárselo, contarle que también hay mundos como éste, que se sostienen sobre pilares de puré de patata, que es como la niebla cuando está muy espesa. Pero no es más que aire blanco. Aire" (*Dame placer*, p.151), y "pero debo seguir adelante, aunque sufra. Tengo que explicarle cómo se ven las cosas desde aquí." (*ibid.* p.63).

²¹¹ "En sicoanálisis, aunque el sujeto analizado siempre espera la respuesta del/la analista, la misión de éste /a es permanecer ajeno /a al problema, incontaminado/a. Según Lacan, el /la analista nunca debe involucrarse en las experiencias del sujeto. Con su silencio busca provocar la ansiedad y frustración en el sujeto. El siguiente paso es mostrarle que esta frustración que desarrolla con él/ella en el proceso de análisis es la misma que desarrolla en su relación con los otros. El/la analista le enfrenta a su propia ansiedad, le muestra el origen de su deseo insatisfecho. El sujeto analizado debe entender ahora que esa forma de relacionarse es errónea y que debe cambiarla." (BALLESTEROS, Isolina: *op.cit.*p.154) "La respuesta del/la analista a las necesidades de su paciente es un proceso lógico en las relaciones humanas que, sin embargo, según la opinión general desde Freud, debe ser evitado y resistido por el/la analista." (*ibid.* p.154). La magnífica novela de Esther TUSQUETS *Para no volver* ahonda en la ansiedad que produce esta actitud del psicólogo en su paciente, así como la relación de dependencia que se establece entre ambos (Lumen, Barcelona, 1985). Gonzalo NAVAJAS comenta la relación de poder asimétrica y la falta de reciprocidad que se produce en toda confesión (como es el caso de *Dame placer*): quien nos escucha recibe nuestra confesión, nos juzga y nos aconseja, pero no nos entrega "su" confesión a cambio (*Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, Edicions del Mall, Barcelona, 1987, pp.120-121 y p.122).

²¹² p.110.

²¹³ p.119.

²¹⁴ "No voy a impacientarme por él [su silencio]" (p.67).

²¹⁵ Define el mutismo de su psicóloga como "mi gran oportunidad"; más tarde sabemos que se refiere con ello a la posibilidad "de llegarle bien adentro" (ambas citas son de la p. 67).

²¹⁶ p.70. "Me parece que usted se limita a observar, y eso la libra de tomar partido. Buena manera de no emocionarse. Yo no aprenderé nunca. Y tampoco sé si quiero. Porque jamás me he fiado de las personas que no se emocionan" (p.88).

*llegarle. Pero vamos, míreme, atraviésame si es preciso. Yo me dejo. Sírvasse de mí. Hágame útil al menos una vez en la vida. Tómeme como el estigma indeseable. Considéreme, aunque sea para huir de mí y de los que son como yo. Para huir de la pasión, en definitiva.*²¹⁷

La presencia de este personaje silencioso nos permite conectar esta obra con el género teatral. Luís Satorras afirma que *Dame placer* es un drama de naturaleza teatral que aspira, como en la tragedia clásica, a producir una catarsis²¹⁸. De hecho, en un artículo de Gara (“*Dame placer* aborda el deseo de lo imposible”²¹⁹), se dice que la escritora considera que este monólogo se adaptará muy bien al teatro y llega incluso a pensar en la actriz Charo López como “perfecta protagonista de la obra”. La secuenciación del discurso en *Dame placer* es, en este sentido, un modo de introducir lo oral en la literatura, como indica la misma autora:

*Els espais que hi ha entre un fragment i l'altre són com les pauses que es produeixen quan expliquem alguna cosa. La protagonista, que és al mateix temps la narradora de la història, té al seu davant una mena d'orella en off que escolta sense dir res i que li fa de testimoni. El ritme de l'escolta està marcat per aquest anar i tornar , i per les interpel·lacions que reflecteixen la manera de llegir i d'escoltar*²²⁰.

Precisamente, como indica Biruté Ciplijauskaitė, muchas de las obras que tocan lo psicoanalítico se escriben en un estilo que se acerca a la enunciación oral²²¹.

A lo largo de *Dame placer* asistimos al inicio, desarrollo y final de una hermosa y terrible historia de pasión entre dos mujeres, dos animales en celo que se aman con la desesperación de quien busca trascender todos los límites. Llegarán, en su ansiedad, hasta la práctica del sadomasoquismo²²² y el *menàge a trois* con una modista que posiblemente sea – no queda claro- una antigua relación de la amada de la protagonista. Sus encuentros se convertirán poco a poco en un *menàge a deux* del que la protagonista

²¹⁷ p.95.

²¹⁸ “*Dame Tormento*”, *El País*, 24 de abril de 1999.

²¹⁹ Suplemento Kultura, el 11 de marzo de 1999, p.47.

²²⁰ Declaraciones de Flavia COMPANYY en una entrevista con Marta CIÉRCOLES, “Aquesta novel·la és una mena de fotografia...”.

²²¹ *Op.cit.*p.89.

²²² Más que ver este aspecto en su vertiente sexual, la autora prefiere enfocar la violencia sadomasoquista como una cuestión “anecdótica”. Así lo afirma en su entrevista con Jesús FALCON, “El placer es el motor de la vida, vivimos para buscarlo” (*Diario Vasco*, 11 de marzo de 1999) o como “la violencia de los niños, que destruyen lo que es suyo por el sentido de la propiedad” (MONFORT, Julio: *op.cit.*). LuíS SATORRAS también considera que “la novela no se centra en la sexualidad, sino en la pasión como dependencia, la incomunicación y la autodestrucción. No es el placer, sino el dolor, el sentimiento dominante.” (*op.cit.*). Ella misma lo considera así en su entrevista con Pau VIDAL (“Flavia Company arma en *Dame placer*, su última novela...”) y en la que concedió a Jesús FALCON: “Al convertirse las protagonistas en dependientes del placer comienzan el viaje inverso, hacia la destrucción de sí mismas, porque cada instante en el que no alcanzan el placer es un instante de dolor.” (*op.cit.*).

será progresivamente apartada. Incapaz de reaccionar, se encierra en sí misma para ser testigo impotente del imparable distanciamiento de su pareja quien, al cabo de poco tiempo, abandona el hogar que comparten. Más allá de la infidelidad y los celos, es la incomunicación entre ambas lo que ha ido minando su aparente paraíso sin mancha hasta provocar la inevitable separación final. Confundieron el placer con el amor y el precio a pagar, especialmente para la narradora, será el más alto²²³.

Dame placer termina con una súplica y una espera posiblemente inútil, pero llena de esperanza: tal vez ella regrese y le permita amarla otra vez. Tal vez no todo se haya perdido para siempre²²⁴.

La autora insiste en quitar importancia al hecho de que la obra narre el amor entre dos mujeres, afirmando que *el hecho de elegir a dos mujeres obedeció únicamente a buscar un plano de igualdad, aunque la historia podría haber sido la misma entre un hombre y una mujer o entre dos hombres*²²⁵. Hay que indicar, sin embargo, que las

²²³ De hecho, “la relación que sólo se basa en la pasión conduce al engaño, es el puro engaño” (Flavia Company en la ya citada entrevista con Julio MONFORT (*op.cit.*). En un relato de *Género de punto*, una recopilación de relatos posterior a *Dame placer*, una mujer resume la relación amorosa que vivió con otra mujer y que se rompió hace tiempo con palabras que podrían ponerse en boca de la protagonista de *Dame placer*. La única diferencia perceptible es el registro, poético en la novela, coloquial en el relato: “Aquello fue un huracán que se llevó consigo más de lo que trajo. Luego, para seguir viviendo, te dices que en realidad eran piedras falsas y que el brillo se lo daba la luz de las mentiras. Luego, para seguir viviendo sin morirte cada día, te dices que algo habrás aprendido, aunque duela. Luego, todo se convierte en una treta para seguir viviendo, pero en el fondo ya nada es lo mismo, aunque digas misa.” (“Diamantes podridos”, p. 63).

²²⁴ “Durante mucho tiempo estuve esperando que volviera a mí. ¿Por qué iba a negarme esa estúpida esperanza? Es así siempre. Las separaciones son más fáciles cuando se cree en reencuentros que se saben pura quimera. Con esa idea, una sigue adelante como por inercia un tiempo indefinido más. Hasta que se acaba la fuerza –que se termina siempre, desde luego- y sobreviene la instauración de la nueva realidad, inaugurada desde hace tiempo, desde el mismo instante en que el corazón encogido anheló ese futuro reencuentro.(...) Y saber que no puedo hacer nada y que ni siquiera esperar tiene sentido. Me lo dijo claramente: “nunca más”; como si pudiera decirse algo así, como si cuando se dice se conjurase lo irremediable” (*Dame placer*, p.76). También la mujer que obsesiona a Jef rompió toda relación con él de forma clara e irrefutable: “no quiero volver a saber de ti nada más, nunca” (*Luz de hielo*, p.140). También él se ilusionó con una posible reconciliación, un anhelo sin futuro (*Luz de hielo*, pp. 140-141). La misma autora advierte, hablando de *Dame placer* (pero con palabras también aplicables a *Luz de hielo*) que el hecho de mantener la ilusión en una reconciliación futura “ayuda a paliar el dolor, aunque sea de forma temporal”. Sin embargo, es una esperanza inútil (MONFORT, Julio: *op.cit.*).

²²⁵ *Ibid.* “Si he utilizado a dos mujeres es porque me permitía transgredir todos los ámbitos sin que nadie tomara un rol a priori” (COLOMER, Víctor: *op.cit.*p.13). “No importa que la historia de amor se viva entre dos mujeres. Flavia Company demuestra tener una especial aptitud para extrapolar a los personajes de su condición sexual.” (GARCÍA, Concha: “Monólogos. Historia de amor de Flavia Company”). “Literariamente hablando, no hay ninguna diferencia entre una historia de amor heterosexual y una homosexual” (VIDAL, Pau: “Flavia Company arma en *Dame placer*...”). Según Isolina BALLESTEROS, “Luce Irigaray defiende que entre mujeres no puede darse la relación de dominación, característica del amor heterosexual, porque entre ellas no hay una que contenga a la otra, no hay ruptura entre lo virginal y lo no-virginal, no se adquiere el placer a través del poder de un órgano exterior. No hay necesidad de penetración o posesión. Ambas existen como dos imágenes en el espejo, que se duplican, sin relación de subordinación. No hay una “real”, original, y otra imitación o copia. La afirmación de una no implica la anulación, el silenciamiento de la otra” (*op.cit.* p.53). Monique WITTIG es de la misma opinión (citada por CIPLIAUSKAITÉ, Biruté: *op.cit.*p.167). Susan RUBIN SULEIMAN se pregunta en su estudio *The*

amantes de *Dame placer* obedecen en algunos detalles a los estereotipos masculino-femenino, como en el hecho que una de ellas sea hermosa y sensible, mientras que su compañera muestra cierta dureza de carácter. En la primera relación sexual que mantienen ante la modista, la mujer hermosa y sensible está de rodillas, chupando con parsimonia tres dedos que su amante (de pie) le ha introducido en la boca, para después hacer lo mismo con el cinturón de ésta, en un claro remedo de una felación²²⁶. Sea como fuere, es cierto que en *Dame placer*, una novela en la que los personajes masculinos brillan por su ausencia, la mujer es un personaje que existe en la novela *per se*, sin que dependa en sus sentimientos o en sus decisiones de un elemento masculino (padre, amante o marido)²²⁷.

La presencia en la novela de escenas sadomasoquistas obedecería también a este deseo de trabajar sobre una relación entre iguales, ya que, como indica Gonzalo Navajas comentando *Extramuros*, de Jesús Fernández Santos –una obra muy relacionada con *Dame placer*– *los participantes en la relación de poder quedan equiparados porque intercambian sus papeles y hacen ambos de verdugo y víctima indistintamente*²²⁸. En

female body in Western culture. Contemporary perspectives “What is most specific about such a love [between women]? The fact that lovers are not “enigmas” for each other –do not represent the “other”, for each other, which is always the case between a man and a woman– but are, rather, in a relation of absolute reciprocity in which the notions of “giving” and “receiving” have not place... In the perfect reciprocity of this relation, there is no place for an economy of exchange, or an opposition between contraries. The lovers are neither two nor one, neither different nor the same, but undifferent.” (citada por BALLESTEROS, Isolina: *op.cit.* p.80,n.16)

Flavia COMPANYY considera la presencia del elemento homosexual en esta obra como un hecho anecdótico (lo comentábamos en la nota 222 de este capítulo) y por tanto rechaza que se la clasifique en el subapartado de literatura lésbica, ya que en sus libros anteriores hay relaciones de tipo heterosexual (VIDAL, Pau: “Flavia Company arma en *Dame placer*...”). También opina así Víctor COLOMER (*op.cit.*p.13).

²²⁶ pp. 108-109. Hay otra imitación de felación en la misma novela, p.130.

²²⁷ Virginia WOOLF denunciaba en *Una habitación propia* que, a lo largo de la historia de la literatura, “casi sin excepción se describe a la mujer desde el punto de vista de su relación con hombres. Era extraño que, hasta Jane Austen, todos los personajes femeninos importantes de la literatura no sólo hubieran sido vistos exclusivamente por el otro sexo, sino desde el punto de vista de su relación con el otro sexo.” (Seix Barral, biblioteca Formentor, Barcelona, 2001, pp.112-113). Según Gonzalo NAVAJAS, que la mujer aparezca en literatura como un personaje autónomo respecto al elemento masculino es una característica de la novela española posmoderna (*Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, p.29, en la que cita a Carmen Martín Gaité como claro ejemplo de esta característica).

²²⁸ NAVAJAS, Gonzalo: *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, p.120. Como en *Dame placer*, la relación amorosa entre dos monjas en *Extramuros* “no queda exenta de la influencia del mecanismo del poder. En el intercambio entre las dos hermanas, se establece un ritual de dominación que reocurre con frecuencia en el texto. Tan sólo en los momentos de mayor efusión amorosa parece la dominación desaparecer y ceder ante una confluencia genuina y armónica del deseo y la voluntad de las hermanas.” (*ibid.*pp.119-120). Sin embargo, en *Dame placer* la relación entre ambas mujeres no llega jamás a la relación “amo-esclavo” que se establece, según Gonzalo NAVAJAS, entre la monja dominada (narradora) y la dominante (la hermana que consigue ser tenida por santa) (*ibid.*p.120). Si bien es cierto que una de las dos mujeres parece actuar de forma más dominante en la relación, y adoptar un papel hasta cierto punto *masculino*, no es menos cierto que su adoración por la belleza física de su amada la somete a ella, en cierto modo.

este caso sí se cumple este objetivo, pues las dos amantes inician una sutil competición entre ellas en sus juegos de placer y dolor, lo cual implica que mantienen este tipo de relaciones sexuales en una situación de no-dominación²²⁹. Se golpean, se hieren, y después se abrazan, se besan y curan sus heridas; una no ata a la otra, no hay un miembro pasivo de la pareja que recibe todos los golpes, sino que ambas *nos atábamos*²³⁰.

*A mí me gustó que se dejara pegar, que me pegara, que buscásemos en el dolor un sentimiento de posesión distinto y total, que la violencia no sólo anduviera por dentro, sino que saliera a pasear por nuestros cuerpos como los gatos en celo por los tejados. Me gustó muchísimo. Pero no me bastó. La quise y me quise indefensa. Me hacía falta llegar a verla impotente ante mí y que lo mismo le ocurriera a ella. No quería que se dejara, ni dejarme. Deseaba que hiciésemos la una con la otra lo que nos viniese en gana. Así que la até. Así que me ató*²³¹.

Además de esta búsqueda de igualdad entre las amantes, sin embargo, tampoco podemos menospreciar el interés de F. Company por el elemento transgresor que implican este tipo de relaciones²³².

El amor lésbico y sadomasoquista de *Dame placer* es una prueba –como también lo fue antes el ambiente torturado de *Luz de hielo*– de la sinceridad de Flavia Company con la literatura, una sinceridad entendida como la negativa a imponerse límites. No le teme ni al escándalo ni al exceso²³³. Precisamente por eso, porque sus libros han sido escritos con pasión y hablan de sentimientos y situaciones muy intensos, a veces llevados hasta el límite²³⁴, considera que, una vez terminada una obra, debe dejarla en

²²⁹ *Dame placer*, pp.81-82.

²³⁰ p.84.

²³¹ pp.116-117. También en *Extramuros* “las dos mujeres alternan papeles como, por ejemplo, cuando siguen las severas reglas de autocastigo corporal del convento por medio de la flagelación; en ese acto, la alternación es perfecta y contribuye a ratificar el amor mutuo.” (NAVAJAS, Gonzalo: *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, p.120).

²³² En declaraciones al periódico *Gara*, la autora comentó que quiso introducir la homosexualidad y el sadomasoquismo en la obra como “elementos transgresores para el libro” (*op.cit.*p.47). La homosexualidad pasará a ser un elemento importante por sí mismo en *Melalcor*.

²³³ PALAU, Maria: “El més important quan escrius és que sigui un acte sincer” (“L’escriptor ha guanyat carisma, però no respecte”, *El 9 Nou* s/f. En el marco del I Taller de Literatura de El Corte Inglés que tuvo lugar en Barcelona entre octubre y diciembre del año 2003, titulado “Técnicas narrativas e interpretación de textos” y dirigido precisamente por Flavia Company, Mercedes ABAD defendía el mismo punto de vista: cuando alguien se pone a escribir, no debe hacerlo preocupado/a por lo que pensarán de él o ella sus padres, sus amistades o el vecindario. Hay que escribir con valentía.

²³⁴ Porque es en el límite cuando realmente somos realmente nosotros (así lo afirma Flavia COMPANYY en el artículo de Ada CASTELLS: “Flavia Company es pregunta en el seu desè llibre per què vivim”, *Avui*, suplemento cultural, 13 de septiembre de 2000). En la ya citada conferencia que dio Flavia COMPANYY el 6 de febrero de 2003 en Barcelona afirmó que “la única literatura posible es la escrita por dentro. Necesita sangre. No se puede escribir “para” un público. Para escribir es necesario haber sufrido y haber vivido”. En su ya citada conferencia “Literatura y lengua en una tierra de adopción”, la misma

un cajón durante un tiempo, de forma que lo que hay en ella de vida se “aquiete”, en cierto modo, y así pueda convertirse en literatura²³⁵. Este hecho nos revela hasta qué punto Flavia Company es una escritora exigente; incluso ha llegado a tirar novelas enteras a la papelera por no considerarlas dignas de llegar a la imprenta²³⁶.

Dame placer marcó un punto de inflexión en la carrera de Flavia Company. Ella misma afirmaba en una entrevista que esta novela es diferente al resto porque *es la reunión de todas las líneas que he ido marcando en los libros anteriores, por su lenguaje, por el estilo... Sin pretenderlo, con Dame placer he cerrado una trilogía sobre el deseo de lo que es imposible, sobre las relaciones entre dos personas*²³⁷.

11. ¿UNA NUEVA ETAPA? *MELALCOR* (2000)

En efecto, hay una gran diferencia entre el enfoque temático y la forma de las obras anteriores a *Dame placer* y la escrita con posterioridad a ésta, *Melalcor* (2000)²³⁸. Temas hasta entonces tratados con un enfoque romántico, como el amor hermanado a la destrucción y la muerte²³⁹, aparecen ahora en su más objetiva cotidianeidad y dirigidos a

autora se preguntaba: “¿Pretendo mantener con esta afirmación el concepto romántico de la creación literaria como resultado del sufrimiento? En parte, sí. Y digo en parte porque, como es obvio, todos sufrimos y no todos escribimos. Y habría que aclarar que tampoco todos los que escriben sufren, aunque en mi humilde opinión, la mayoría sí.”. En su entrevista con A. QUERALT afirma que lo que pretende con su obra, fundamentalmente, es comunicar ideas, sentimientos y emociones (*op.cit.* p.12).

²³⁵ “Deixo les coses al calaix i, per no pensar-hi durant un temps, me’n poso a fer una altra. I potser encara en començo una tercera. I surt el que surt. De vegades, deixo coses al camí. Però sempre acostumo a deixar les coses al calaix com a mínim un any. Necessito aquest temps per oblidar-me’n i només puc fer-ho si començo una cosa nova. Aquest projecte [*Dame placer*] s’ha solapat amb *Ni tu, ni jo, ni ningú*, que va néixer entremig, però que també va passar el seu temps al calaix.” (CIÉRCOL, Marta: “Aquesta novel·la és una mena de fotografia...”, p.11). Sara SANS le preguntó cuánto tiempo trabajó en *Dame placer*, y ésta fue su respuesta: “Seis años. Todas mis novelas las he tenido un año en el cajón antes de publicarlas, así uno se distancia de la obra. -¿Para corregirla?- Para mejorar cosas. No se trata de describirla, pero uno escribe impulsivamente y se ponen cosas innecesarias o inexactas... Con el tiempo la lectura es más objetiva” (SANS, Sara: *op.cit.* p.2). El proceso de revisión de *Dame placer* fue lentísimo, en palabras de la misma autora, ya que “l’he revisat molt i hi ha hagut una llarga fase d’eliminació de tòpics, de paraules i de llocs massa comuns.” (CIÉRCOL, Marta: “Aquesta novel·la és una mena de fotografia...”, p.11). En la entrevista personal que mantuvimos el 26 de agosto del año 2003, Flavia COMPANYY me comentó que *Saurios en el asfalto* estuvo cinco años “encerrada” en esa especie de “cajón alquímico” esperando llegar a ver la luz algún día.

²³⁶ QUERALT, A.: *op.cit.* p.12.

²³⁷ SANS, Sara: *op.cit.* p.2. Esta trilogía abarca *Círculos en acíbar*, *Luz de hielo* y *Dame placer* (CIÉRCOL, Marta: “Aquesta novel·la és una mena de fotografia...”).

²³⁸ *Melalcor* fue publicada simultáneamente por Edicions 62 en catalán y por Muchnick en castellano en septiembre del 2000.

²³⁹ En este sentido, la autora comentó respecto a *Dame placer* que “Hi ha un pacte amb el dimoni i el preu és la intensitat a canvi de tot (...) De fet, totes les vides molt intenses s’han donat a canvi de coses que també eren molt intenses: l’art, l’amor o qualsevol altra passió, addicció o vocació. En aquest cas, la passió és del tot destructiva” (CIÉRCOL, Marta: “Aquesta novel·la és una mena de fotografia...”).

un nuevo objetivo: la crítica social. La autora sale de su interior para abrirse a los demás, pasando de lo que llama “novelas de interior” a las de “exterior”²⁴⁰ en un intento por despertar las conciencias y liberarlas de su sometimiento, inconsciente o no, a una serie de instituciones y normas que la autora considera superadas y castrantes como la monogamia, la familia, la heterosexualidad y la iglesia²⁴¹. Desde el punto de vista estructural, Jordi Llavina hace referencia al esquematismo como otra de las características de la “segunda etapa” en la novelística de Flavia Company.²⁴² Asimismo, en lo que hemos denominado “primera etapa”, la autora presenta una clara preferencia

Concha GARCÍA ve la influencia de Lacan en este “darlo todo” en relación con la muerte (“La condició dels amants”, *Avui*, suplemento cultural, jueves 8 de abril de 1999, p.11).

²⁴⁰ Así lo afirma en su entrevista con Pau VIDAL: “Flavia Company arma en *Dame placer...*”.

²⁴¹ En esto sigue la evolución que Virginia WOOLF pronosticaba para la literatura femenina en general: “Las relaciones de la mujer, ahora, no sólo son emotivas, sino también intelectuales y políticas.(...) En consecuencia, la atención de la mujer se aparta de aquel mundo personal que la centraba con carácter exclusivo en el pasado, y queda dirigida hacia lo impersonal, por lo que sus novelas, como es lógico, adquieren un carácter menos analítico de las vidas individuales, y más crítico del vivir social.” (“Las mujeres y la narrativa” en *id.*: *Las mujeres y la literatura*, Lumen, Barcelona, 1981, pp.58-59. Es ésta una evolución que Virginia WOOLF relaciona con el papel de “tábano del estado” que debe tener la mujer escritora en la sociedad del mañana (la nuestra). En este sentido, Flavia Company ha pasado de la delicadeza de la mariposa (*Dame placer*) a la picadura del tábano (*Melalcor*).

La crítica a la Iglesia como institución y centro del que irradian dogmas y normas de vida es feroz, aunque a veces no lo parezca gracias al uso, en muchas ocasiones, de la ironía y el humor. En *Melalcor* encontramos mucha de la ironía -“humor negro”, según Jordi LLAVINA (*vid.infra* n.242)- y del afán paródico que caracterizan a Flavia Company; de hecho, *Melalcor* entera es una parodia de novela rosa. En esta obra, bajo la máscara de algunos personajes se esconden deformaciones de personajes bíblicos (*vid.* el apartado “Una familia divina” incluido en el capítulo dedicado a *Melalcor*, p.333 y siguientes); asimismo, en *Círculos en acíbar* encontramos un personaje de la edad de Cristo –el mejor amigo del protagonista, Rodrigo- llamado precisamente Jesús, que intenta “salvar” a Rodrigo evitando su suicidio. Por desgracia, Rodrigo está decidido a desaparecer en la vida de Ana, de él mismo, de Jesús, y de “Dios y su Madre y su Padre y el Hijo y el Espíritu Santo, Amén” (p.88), y naturalmente su “Jesús” no es Jesús con mayúsculas, por lo que no sólo fracasa en su intento de salvación, sino que es castigado con un desagradable tiro en la nuca.

También encontramos muchos elementos en la obra de Flavia Company relacionados con la religión (aunque de hecho ella no se declare practicante de ninguna) de forma no irónica sino seria: su primera novela, *Querida Nérida*, viene encabezada por una cita del *Deuteronomio* (13,6) que anuncia el trágico fin de la amistad de las dos mujeres protagonistas: “si el amigo a quien más amas, como a tu misma alma, quiere persuadirte y te dijere en secreto: vamos y sirvamos a los dioses ajenos, no conocidos ni de ti ni de tus padres (...) no condesciendas con él, ni le oigas, ni la compasión te mueva a tenerle lástima y a encubrirlo; sino que al punto lo matarás.” Por otro lado, la crítica a la religión que encontramos en *Melalcor* también aparece en su poesía: uno de sus poemarios inéditos lleva como título, precisamente, *Dios no existe*.

²⁴² Jordi LLAVINA compara el esquematismo de la novela *Melalcor* con los dibujos del autor pragués (“A Company no le va recrearse en detalles, ni dar a su narración un tempo lento, ni una morosidad introspectiva. Sus personajes van al grano, y tienen algo de esos dibujos de Kafka en que el genio pragués redujo a los individuos al esqueleto, sin apenas sombra, acaso sólo la fibra del nervio” (“Flavia Company: amor, dolor y humor negro”, p.6). También relaciona con este autor el sentido del humor de Flavia Company que encontramos en esta obra: “Company, como Kafka, es una autora de humor. Un humor tan negro como la pez” (*ibid.*p.6). De los personajes de *Género de punto* también dirá que “tienen la virtud, aun en su naturaleza esquemática, de mostrar la perversidad o el tedio, el aburrimiento o el subidón de gozo del género humano todo” (“Género de contrapunto”, p.10).

por la forma abierta²⁴³, mientras que en la segunda (el caso de *Melalcor*) no sólo encontramos un final completamente cerrado, sino que éste es, sorprendentemente, feliz²⁴⁴.

De hecho, a pesar de las innegables diferencias entre esta última novela y las pertenecientes a la etapa anterior, una mirada atenta descubrirá el mismo tono coloquial de *Melalcor* en obras anteriores, como *Fuga y contrapuntos* o *Saurios en el asfalto*. La misma autora confesó su intención de no romper con las novelas anteriores en una entrevista con Pau Vidal: *només en porto un capítol, però seguirà la tònica reflexiva i intimista dels llibres anteriors*²⁴⁵. En efecto, aunque en esta obra se inicia la abertura a lo “exterior”, no deja de ser una novela de reflexión sobre la propia identidad y sobre la razón por la que la vida merece ser vivida (el amor). Es una novela de acción y de “concienciación” a la vez o, en palabras de Biruté Cipliauskaitė, *una especie de Bildungsroman, pero usando técnicas más innovadoras*²⁴⁶.

Melalcor es la historia de un personaje en busca de su identidad, y sobre todo en busca de aceptarse desde el punto de vista de su opción sexual. El primer “problema” con el que tropieza el lector es que no sabrá a qué sexo adscribirle. No es que el protagonista carezca de sexo²⁴⁷; de hecho, lo utiliza con mucha frecuencia en escenas que rozan lo pornográfico, tanto con hombres como con mujeres. En esta novela se intensifica, pues, la carga erótica que ya encontrábamos en *Dame placer*²⁴⁸. La cuestión es que, por los datos que el texto nos proporciona, el personaje protagonista de *Melalcor*

²⁴³ “Algunos críticos, como R.M. Adams, Alan Friedman y Beverly Gross consideran que el hecho de que muchas novelas terminen con un conflicto sin resolver o una “anticonclusión” se debe a una concepción de la vida como algo abierto en sí mismo (ALTMAN GURKIN, Janet: *Epistolarity (Approaches to a form)*, Ohio State University Press 1982, p.144). Mariano BAQUERO GOYANES apunta otras razones, como el deseo por parte de algunos novelistas de establecer diferencias entre la novela y el teatro (exposición, nudo y desenlace) y de mostrar su oposición al modo tradicional de novelar, así como su desprecio por el argumento o trama (*op.cit.*p.195).

²⁴⁴ Es la única novela de todas las escritas por esta autora que no termina con la frustración o la muerte de alguno de sus personajes. Ahora bien, este final feliz de *Melalcor* lo es sólo en apariencia. En realidad, tiene mucho que ver con la ironía característica de Flavia Company.

²⁴⁵ VIDAL, Pau: “La doble vida”, *El País*, jueves 23 de abril de 1998.

²⁴⁶ *Op.cit.*p.34.

²⁴⁷ Rosa ROSSI comenta en “Introducción. Instrumentos y códigos. La “mujer” y la “diferencia sexual” (en DÍAZ-DIOCARETZ, Myriam y ZAVALA, Iris M. (coords): *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, vol. I (Teoría feminista: discursos y diferencia. Enfoques feministas de la literatura española), Anthropos, Madrid, 1993, p.18) que “el texto narrativo en primera persona siempre está enunciado por una voz que necesariamente será sexuada (a menos que alguien no invente una voz narradora de ángel).” Tal vez por eso en la reseña de *Melalcor* que aparece en www.naciongay.com/libros/2000/116/14112000.asp se nos diga que “a Flavia Company, sin duda, le gustan los ángeles”. Sin embargo, prefiero considerar que el personaje protagonista de *Melalcor* es un hermafrodita, basándome en los datos del texto en los que se hace referencia a dos sexos distintos en el mismo personaje (*vid.* el capítulo dedicado a *Melalcor*, pp.273 a 342).

²⁴⁸ Algunas escenas de sexo “son (...) tan excitantes que llegan casi a lo pornográfico sin causar asombro” (reseña de www.naciongay.com).

podría pertenecer a cualquiera de los dos sexos, e incluso a los dos a la vez²⁴⁹. En este sentido, la autora exige del lector un mayor esfuerzo que el necesario para leer *Ni tú, ni yo, ni nadie*, ya que a la dificultad del juego estructural se une la ambigüedad sexual de los personajes²⁵⁰.

El personaje protagonista de *Melalcor* está enamorado o enamorada de Mel (un personaje cuyo sexo no queda tampoco demasiado claro, aunque sospecho que se trata de una mujer²⁵¹). Mel sabe que la ama, y desea unirse con él (o ella) también físicamente. El personaje protagonista se niega, sin embargo, a este acto aparentemente tan sencillo porque de hacerlo se enamoraría irremisiblemente de Mel, y se resiste a ello. ¿Por qué? Varios datos indican que la relación entre el personaje protagonista y Mel sería de carácter homosexual, lo cual supondría la violación de una serie de convenciones religiosas y sociales que son el puntal de la sociedad patriarcal en la que viven²⁵². El personaje protagonista sabe que su muy poderosa familia le desheredará en caso de que su amor por Mel vaya más allá de lo espiritual; teme a las críticas de los demás (vive en un pueblo de moral ultraconservadora); vive atenazado por sus creencias religiosas, que condenan como “pecado nefando” su amor por Mel; pero, sobre todo, le paraliza el miedo a mostrar sus emociones. El personaje protagonista de *Melalcor* ha sufrido una enorme represión de sus sentimientos, hasta el punto de creerse incapaz de amar. Todos estos factores le impulsan a tomar una terrible decisión: renuncia a Mel a cambio de dirigir la empresa paterna. Incapaz de soportar el distanciamiento del

²⁴⁹ En este sentido, apunta la autora, *Melalcor* viene a ser una “reflexión sobre las apariencias” (CASTELLS, Ada: “Flavia Company es pregunta en el seu desè llibre per què vivim”).

²⁵⁰ Continúa mostrándose, pues, el interés de la autora por lo experimental. Jordi LLAVINA destaca este componente experimental de *Melalcor*, a la que califica de novela “rara”, “inteligente ejercicio de (con)fusión de los géneros (sexuales y literarios)” (“Género de contrapunto”, p.10). “Pero sin duda lo más significativo de *Melalcor* es la redefinición de géneros. Por un lado, de géneros literarios. Una prosa que tiene trasfondo de novela, pero una realización más cercana al cuento. Company se cuida de destruir las leyes de las unidades aristotélicas: el recuerdo y el presente, la conciencia y la vamos a llamar realidad, se mezclan sin solución de continuidad. El ejercicio de ambigüedad narrativa resulta, por ello, deslumbrante, así como vergonzantes nuestros esquemas mentales y demás prejuicios que van quedando al descubierto tras la caída de los últimos paños menores” (*id.*: “Flavia Company: amor, dolor y humor negro”, p.6). Ya hemos dicho que esta novela es, de hecho, una parodia de novela rosa (*vid.supra*.p.60, n.241). En una entrevista con Ana ALCAINA, cuando ella y Flavia COMPANYY hablan de la voluntad de experimentación en la obra de F. Company, ésta afirma que “*Melalcor* es una novela que rompe con algunas de las convenciones formales más enraizadas: la voz narrativa, el tiempo... Pero es que esta ruptura formal va en concordancia con las rupturas temáticas: la familia, la pareja, la ambigüedad de género...”. La misma explicación puede servir para el final “de cuento de hadas”, según ana ALCAINA (*op.cit.* p.3) de esta novela.

²⁵¹ Para una ampliación de éste y otros aspectos de *Melalcor*, remito al capítulo dedicado específicamente a esta novela (pp.273 y ss.).

²⁵² Los bárbaros ataques de los que son objeto La Gran puta y su pareja (otra mujer) o el menosprecio con el que su familia trata a la tía del personaje protagonista por no haberse casado nunca, la tía Conca (en catalán, “conca” es sinónimo de “solterona”), son ejemplos de la tiranía ejercida por el orden simbólico patriarcal que *Melalcor* intenta dinamitar.

personaje protagonista, movida no sabemos si por venganza o por desesperación, Mel decide a su vez contraer matrimonio con el hermano del personaje protagonista. Se inicia entonces una especie de cuenta atrás hasta el día de la boda, un tiempo en el que el/la protagonista deberá superar sus miedos y tener el valor de evitar ese matrimonio que iba a llevar a Mel y a él mismo (o ella misma) a la peor de las degradaciones: el enmascaramiento forzado de su propia identidad y de su amor. Descubre que si no desea morir es porque ama a Mel, y que ésa es la razón fundamental de su existencia. No puede ir en contra de lo que conforma su misma identidad, su centro, su razón de ser.

Aunque la contraportada de *Melalcor* nos hable de “una historia que explora los límites del amor hasta la desesperación”, lo cierto es que, como apunta el crítico Estanislau Vidal-Folch, *a éstos [los lectores] les costará sentir afecto por una historia con personajes distantes y un ambiente de temperaturas más bien bajas*²⁵³. En efecto, después de la sobreabundancia emocional –que no debemos confundir jamás con “sentimentaloides”- de *Dame placer*, los personajes de *Melalcor* nos parecen fríos; tal vez ello se deba a su kafkiano esquematismo, o posiblemente a que el interés de la autora se centra en primer lugar en defender su tesis y en segundo lugar en hablarnos de emociones y sentimientos. En este sentido, el crítico Estanislau Vidal-Folch alaba a Flavia Company en su ya citado artículo “Sentimientos inquietantes” al considerar que en *Melalcor* apela en primera instancia al intelecto, *algo nada usual en la narrativa escrita por mujeres*.

Por su defensa decidida de aquellos que son “diferentes”, *Melalcor* es, junto a la más reciente *Género de punto*, la obra en la que Flavia Company apuesta más decididamente por la libertad y la tolerancia. Ciertamente ya había dado muestras de ello en *Ni tú, ni yo, ni nadie*, pero se encontraban inmersas en un contexto demasiado “intelectualizado” (en comparación con *Melalcor*) que tal vez dificultaba la comprensión directa de los lectores.

11.1. Un relato corto: “Carta al padre”

En 1999 Flavia Company publica un relato corto con carta incluida en el libro *Hijas y padres*, titulado “Carta al padre”²⁵⁴. En este relato, al igual que sucede en la carta homónima de Kafka, la protagonista lanza una serie de reproches a su padre,

²⁵³ “Sentimientos inquietantes”, *El Periódico*, 6 de octubre del 2000.

²⁵⁴ Ediciones Martínez Roca, Barcelona 1999.

acusándolo de haberle dado una imagen de sí mismo que no coincide con la real. A raíz de un hecho fortuito (un encuentro casual con un amigo de la infancia de su padre) la protagonista descubre que éste se encuentra en una situación delicada –no queda claro si se trata de asuntos financieros, una enfermedad grave...- de la que no ha sido informada en ninguna de las cartas que él le envía regularmente. Cree que su padre se ha convertido para ella en un extraño, y decide no sólo cortar toda comunicación con él, sino mentirle en su carta con la intención de hacerle daño: se inventa un matrimonio y un embarazo inexistentes, y asegura que no va a invitarle a su boda ni permitirle conocer a su futuro nieto. En realidad, la protagonista del relato y autora de la carta da de sí misma una imagen en la carta tan falsa como la de su padre. “Carta al padre” es la historia de una profunda y dolorosa incomunicación entre dos seres que, aunque sólo fuera por biología y costumbre, deberían conocerse y amarse. Los padres no conocen a sus hijos, ni los hijos a sus padres.

Al igual que sucede en la carta kafkiana, esa misiva no llegará a enviarse, aunque no por voluntad expresa de su autora, sino porque Manuel, un joven al que acaba de conocer y con el que supuestamente vivirá otro fugaz episodio de sexo sin ataduras a los que parece acostumbrada, le roba la carta sin saber qué ha escrito en ella la protagonista. Necesita un modelo de carta al padre, ya que él está intentando, sin éxito, escribir una al suyo – llena, también, de mentiras- con la egoísta intención de conseguir que le preste dinero.

12. CUENTOS PARA NIÑOS: *EL LLIBRE MÀGIC* y *L'ILLA ANIMAL* (2001-2002)

El año 2001 se inicia la autora en el mundo de los cuentos para niños, *empujada* (afirma Andreu Sotorra) *por la exigencia de la parentela que la rodea y que le pedía que les explicara un cuento*²⁵⁵. Hasta ahora Flavia Company ha escrito dos cuentos para niños, y los dos en catalán: *El llibre màgic* (2001) y *L'illa animal* (2002). El primero de estos cuentos narra las aventuras de cuatro ancianos y cuatro niños (más un perro y un gato que, en este caso, son tan importantes como las personas) que se atreverán a cruzar dos puertas prohibidas situadas, respectivamente, en la torre y en el sótano de una casa encantada. Estos diez personajes irán en busca de un tesoro que ha permanecido

²⁵⁵ “Avis i néts, passat i futur”, reseña de *El llibre màgic* en el suplemento cultural del *Avui*, 17 de enero, 2002. La traducción del catalán al castellano es mía.

intocado durante siglos tras esas puertas rodeadas de misterio²⁵⁶. Después de superar algunas pruebas, alcanzan su objetivo: descubren montañas y montañas de libros en una especie de biblioteca secreta. Una voz fantasmal les anuncia la victoria: *Aquí tenéis el premio más maravilloso del mundo: todos estos libros rebosantes de historias preciosas que os harán imaginar los lugares más fantásticos, que os harán soñar y os transportarán a universos desconocidos, que os convertirán en los héroes y heroínas más afortunados*²⁵⁷. Este premio no es, sin embargo, el tesoro que buscaban, sino sólo el camino para alcanzarlo. La voz les lanza el reto de encontrar, entre estos libros, uno muy especial: el libro mágico. Este libro maravilloso tiene el poder de ser inolvidable, y además ofrecerá respuestas a cuantas preguntas le plantee el lector. El medio para encontrar este libro maravilloso es leer tantos libros como sea posible y comprobar si al cabo de un mes el recuerdo de ese libro (la pasión por las nuevas vidas y por la belleza que han experimentado a través de él) pervive en la mente del lector con la misma intensidad que cuando leyó la última página. Existen varios libros mágicos por el mundo, y pueden estar en cualquier parte: en una biblioteca humilde, en la propia casa, en la de un amigo... Tal vez sea el libro que en este momento tenemos en las manos.

Mucho tiempo antes de escribir *El llibre màgic*, la autora comentó en una entrevista que *si hablamos de niños y niñas, pienso que tienen derecho a recibir una educación que dé a la lectura el importante papel que ejerce en la formación de la sensibilidad, la imaginación, la capacidad de diálogo, la vida interior, la concentración, la reflexión...* Son palabras que anuncian el propósito de escribir este cuento²⁵⁸.

Andreu Sotorra relaciona *El llibre màgic* de Flavia Company con un cuento de José Antonio Millán (*C. El petit llibre que encara no tenia nom*), y comenta la influencia de la literatura oral en este cuento, influencia que le llegó a la autora, concretamente, a través de su abuela²⁵⁹.

L'illa animal presenta los mismos personajes que el cuento anterior, a los que se añaden tres nuevos: Nadine, María y Paula. Los abuelos de los niños y sus amigos

²⁵⁶ “El conte de Flavia Company, *El llibre màgic*, es presenta com a realista, però té les dosis de misteri suficients per situar-lo a la frontera d'aquests dos gèneres.” (SOTORRA, Andreu: *op.cit.*p.XVII).

²⁵⁷ p.80. La traducción del catalán al castellano es mía.

²⁵⁸ DOMÍNGUEZ, Lourdes: *op.cit.*p.9.La traducción del catalán al castellano es mía.

²⁵⁹ SOTORRA, Andreu: *op.cit.* p.XVII. Lo que más le recuerda al cuento de José Antonio Millán es “el viatge que es fa també a una biblioteca dels avis, però en aquell cas parlem dels avis-llibres, una llicència literaria, tot i que la *moralitat* a favor de la lectura també hi és.” (*ibid.* p.XVII). Ya hemos dicho (*vid.supra* p.5, n.24) que en la dedicatoria de su segundo cuento, *L'illa animal*, Flavia Company hace referencia a “la meva àvia, que de petita em va explicar els seus meravellosos contes”.

(Xesc y Rita) han alquilado un velero durante 15 días y se disponen a navegar junto a la costa con los niños. Se desencadena una terrible tempestad y un tornado los absorbe. Una vez pasado el peligro, descubren que se encuentran en otro mundo donde las estrellas –constelaciones que no aparecen en los mapas- brillan desmesuradamente en el cielo junto a un brillante sol, y que han llegado a una isla donde habitan animales de extrañas formas, mezcla de otros que se encuentran en nuestro mundo (como los *jirafamellos*, las *moscasardillas* y el animal más impresionante de la isla: el *abejhormihienagatauroleón*) dotados de la capacidad de hablar. Estos animales han provocado la tempestad y el tornado para atraerlos hasta ellos. Sienten mucho afecto por los niños, los abuelos y sus amigos porque saben de su amor por los animales, y han decidido premiarles con una visita turística por su mundo. En esta isla de animales fantásticos no existen el aburrimiento, la tristeza, la enfermedad o la muerte. Rom y Café, el perro y el gato de nuestros intrépidos aventureros, recobran la facultad de hablar (en el cuento anterior se insinuaba que entienden todo aquello que se les dice) y se les ofrece la posibilidad de vivir para siempre en la isla, donde sólo reinan la concordia y la felicidad.

Tras una espectacular y divertidísima fiesta, los animales proponen tres adivinanzas a sus invitados: si las responden adecuadamente, podrán volver a su casa. Así sucede. Como premio, además, les regalan objetos mágicos como agujeros que dan solución a todos los problemas, sombreros que contienen todas las cosas del mundo y una llave que abre todas las puertas. Les hacen prometer que no dirán a nadie la ruta a la isla, que harán un buen uso de los regalos y que Rom y Café –los cuales han decidido permanecer junto a sus amos y volver con ellos a casa- no podrán volver a hablar, ni en público ni en privado. Los animales de la isla les piden que traten bien a los animales, pues tienen sentimientos como las personas, y que jamás los abandonen.

Estalla de nuevo una tempestad y aparece el tornado que les hace volver a casa. Como en todas las islas míticas, en la isla animal el tiempo transcurre mucho más lentamente que en nuestro mundo, de modo que al volver se dan cuenta de que han pasado exactamente quince días. Regresan a casa con los premios que han conseguido y con una increíble experiencia que, de momento, no pueden explicar a sus padres... Además, ellos son científicos y, probablemente, no los creerían.

L'illa animal se inspira en aquellas utopías características de los siglos XVI y XVII²⁶⁰ en la que valerosos náufragos arribaban a islas desconocidas donde encontraban sociedades con formas de gobierno y costumbres sociales mucho más sabias y avanzadas que las de los gobiernos del “mundo civilizado”. Este tipo de utopía recibe el nombre de “robinsonada”²⁶¹, y se encuentra en contacto con las eutopías realizadas sin esfuerzo del hombre, un tipo de ficción más acorde con la mentalidad infantil que los rasgos distópicos que encontramos en algunas novelas de Flavia Company²⁶².

En comparación con la vanidad del mundo editorial de libros para adultos, el mundo de la edición de cuentos para niños le parece a nuestra autora mucho más sencillo y agradable. Valora muy positivamente que los libros para niños no dependan, en general, de cuestiones de mercado, y que los libros dedicados al público infantil no desaparezcan de las librerías cuatro semanas después de su publicación²⁶³.

13. RECOPIACIÓN DE ARTÍCULOS DE PRENSA: *TRASTORNOS LITERARIOS* (2002)

Además de su vertiente como novelista, Flavia Company desarrolla actividades de carácter periodístico. Algunos de sus artículos fueron publicados el año 2002 en el volumen *Trastornos literarios*²⁶⁴, que recoge los que aparecieron semanalmente en *El Periódico de Catalunya* y en la edición catalana de *ABC* entre 1998 y 2001. El libro, publicado por Plaza y Janés, aparece dividido en tres secciones: “Frasas (muy) hechas”, “Trastornos literarios” y “La vida en prosa”. Las dos primeras secciones presentan relatos cortos de humor fino basados en frases hechas o figuras retóricas, respectivamente, mientras que en la tercera sección los relatos se basan en los titulares de noticias que han sido publicadas en prensa. Natalia Fernández Díaz dedicó a este libro un artículo publicado en *Cuadernos de Cervantes*, en el cual califica la sección

²⁶⁰ Para ejemplos de utopías de este tipo en el Renacimiento y Barroco, *vid.* MANUEL, Frank E. y MANUEL, Fritzie P.: *op.cit.* vol.I, p.14.

²⁶¹ Según TOWER SARGENT, Lyman: *op.cit.*p.31.

²⁶² Las novelas en las que Flavia Company introduce algún elemento utópico enfatizan el esfuerzo (a veces inútil) que implica el intento de construir un mundo mejor para la colectividad (*Saurios en el asfalto*, *Melalcor*) o para uno mismo (*Fuga y contrapuntos*). Lyman TOWER SARGENT estudia estos dos tipos de utopía (sin/con esfuerzo) y ofrece ejemplos de ambos: el Jardín del Edén y la Edad de Oro de Hesíodo (primer tipo), y las *Leyes* de Platón (segundo tipo) (*op.cit.*p.27).

²⁶³ Entrevista que mantuvimos el 26 de agosto de 2003.

²⁶⁴ Jordi LLAVINA habla de “áreas de descanso” en la trayectoria de esta escritora cuando se refiere a obras de este tipo (“La obra de Flavia Company”, conferencia del 30 enero de 2003 en Barcelona).

“Trastornos literarios” de *joya que debía ser incluida en algún decálogo estilístico mediático*²⁶⁵; unos textos que, al igual que los de “Frasas (muy) hechas”, *podían y hasta debían ser un material de primera mano para los propios docentes. Tanto para los que enseñan español a extranjeros como para los que enseñan literatura o lengua a niños o adolescentes*²⁶⁶.

14. GÉNERO DE PUNTO

EL JUEGO ENTRE FICCIÓN Y REALIDAD (2002)

Género de punto (2002) es una recopilación de relatos cortos escritos entre 1998 y 1999²⁶⁷, similar a la que realizó la autora en 1993 con la obra *Viajes subterráneos*. Al igual que entonces, Flavia Company apuesta decididamente por la sencillez y el tono coloquial, con expresiones del tipo *pillé un cabreo supino*²⁶⁸ o *lo importante es participar, qué coño*²⁶⁹. En alguna rara ocasión aparecen frases cuidadas, meditadas, como ésta de la carta “Hay manchas que no quita ni el mejor de los detergentes”: *Tal vez todo consista en encontrar a alguien con quien compartir esa misma sensación, con quien comentar la náusea de los cafés con leche en las mañanas en que la memoria es demasiado fiel a la tristeza*²⁷⁰. Teniendo en cuenta esta voluntad de sencillez y de llegar a un público lo más amplio posible, es lógico que, en comparación con las obras de la primera etapa, e incluso en comparación con *Melalcor*, un libro de lectura rápida pero

²⁶⁵ *Op.cit.* p.1.

²⁶⁶ *Ibid.* p.2.

²⁶⁷ Algunos de ellos habían aparecido en las revistas *Turia* y *Taifa*, según la autora (entrevista que mantuvimos el 26 de agosto de 2003).

²⁶⁸ “No volveré a ponerte ketchup”, p.21.

²⁶⁹ “Sin aliento y a tope”, p.110.

²⁷⁰ p.24. En este sentido es importante indicar que la carta que aparece incluida en –valga la redundancia– “La carta” es distinta a las demás, ya que presenta una mayor elaboración, tal vez porque en este caso concreto el personaje que redactó la carta consideró necesario medir cada palabra para no causar un dolor excesivo a su destinataria, tal vez porque este tipo de misivas cargan con el peso de una larga tradición literaria y eso “contamina” a “La carta”, en cierto modo. Citaré dos ejemplos de esa “tradición”, el primero perteneciente a la literatura catalana: *L’àngel del capvespre*, de Maria Mercé Roca. En esta novela, una mujer viuda recibe una carta escrita por la amante de su marido, desaparecido desde hacía cuatro años. En esa carta le informa de que ella y su marido eran amantes, que él desapareció porque se fue a Santander a vivir con ella, que ahora él ha fallecido y que le remite las cenizas del difunto para que las entierre. Lógicamente, la viuda decidirá, en vista de los hechos, tirarlas por el inodoro (Columna, Barcelona, 1998, pp.67-69. Nótese cierto parecido con “Las vacaciones”, un relato corto de Flavia Company incluido en *Viajes subterráneos*, pp. 151-158). El segundo ejemplo es el de *Varada tras el último naufragio*, de Esther TUSQUETS. En este caso encontramos, como en la carta de Flavia Company, una epístola escrita “a dos”: Eva obliga a Pablo a escribir una carta (de hecho, también aquí es ella quien la redacta, prácticamente, en su totalidad) dirigida a otra mujer con la que Pablo había tenido una breve relación ese verano. El objetivo de esa carta, que Pablo redacta con mal disimulada desgana, era comunicar a esa mujer desconocida que Pablo había decidido abandonarla por Eva (Compactos Anagrama, Barcelona, 1998, pp. 237-238).

de importante aparato técnico (saltos temporales, cambios de persona, juego con las marcas de género, etc), a Jordi Llavina *Género de punto* le parezca demasiado “facilón”²⁷¹, y que el afán experimentador característico de la obra de Flavia Company esté presente en esta última obra, *si bien algo más tímido* que en otras ocasiones²⁷². Juan Ángel Juristo, por el contrario, habla de un *engañoso velo cotidiano, aunque la lectura de las mismas [historias] justamente nos desmienta esa primera impresión*²⁷³. Lo que interesa a la autora en esta ocasión, más que la forma, es el juego con la realidad y la ficción, por un lado, y el enfrentamiento entre distintos puntos de vista, por el otro²⁷⁴. El método utilizado es el siguiente: cada uno de los diecinueve relatos de *Género de punto* va seguido de una carta²⁷⁵ en la que alguien –hombre o mujer²⁷⁶- comenta, completa o contradice el contenido del relato²⁷⁷. Algunos personajes escriben sus cartas para dar su versión de los hechos; otros escriben para vengarse; otros aprovechan la ocasión para hacer una petición a los lectores; algunos escriben su carta para darnos la clave que nos aclara un punto oscuro del relato anterior. A veces, el impacto de los relatos sobre los personajes que escriben las cartas es tan grande que mueren poco después de leerlos o intentan que desaparezca *Género de punto* en un arrebato desesperado y – afortunadamente para nosotros – completamente inútil²⁷⁸...

²⁷¹ “Vaya por delante que no creo que se trate de su mejor libro (entre mis predilecciones, sigue pesando más *Dame placer*). Conste que algunos de los cuentos aquí recogidos me parecen facilones. *Género de punto* incluye diecinueve relatos, armados a veces sobre pretextos nimios, de poco fuste.” (“*Género de contrapunto*”, p.10).

²⁷² *Ibid.* p.10.

²⁷³ *Op.cit.*p.10.

²⁷⁴ “- Sus libros anteriores eran una apuesta bastante radical por la forma, mientras que en éste no sólo cambia la forma para acortarse hasta el relato sino que hace una escritura mucho más asequible. - Sí, he optado por un lenguaje accesible, un lenguaje que tiene a ver con el contenido de los relatos, es decir, la cotidianidad, la coloquialidad, la vida común. Por otro lado, las anécdotas mínimas que dan lugar a los cuentos están desnudas completamente, hechas de un solo trazo, como si dijéramos. La apuesta formal, en este caso, tiene que ver con el enfrentamiento de los puntos de vista, entre realidad y ficción.” (BOMBÍ, Francesc: *op.cit.*p.1).

²⁷⁵ Hay tres excepciones: al relato “Querida vecina” le siguen dos cartas (“Instinto maternal” y “Las apariencias engañan”); en la carta referente al relato “Diario” hay otra incluida, escrita por un personaje que no se atrevió a enviarla en vida, y uno de los relatos no va seguido de carta: el titulado “Son las normas”.

²⁷⁶ La autora desmiente así el tópico según el cual la epístola es un género eminentemente femenino, o que las mujeres escriben mucho mejor que los hombres. De las diecinueve cartas que forman *Género de punto*, 8 están escritas por hombres y 2 por un hombre y una mujer.

²⁷⁷ Las cartas están escritas en primera persona, excepto una que está en segunda persona impersonal (“Diamantes podridos”) y dos en primera del plural (“La falta de confianza”, escrita por un matrimonio que se considera una “unidad”), y “Recuerdos intransferibles”, en la que dos hermanos escriben la carta para realizar una petición conjunta.

²⁷⁸ Para todos estos aspectos, *vid.* el capítulo de esta tesis “El rostro y la máscara. Mundos ficcionales, estética de la recepción, verdad y mentira en la novelística de Flavia Company”, pp. 92 a 136.

Que a veces la perspectiva del relato y la carta sea diametralmente opuesta no nos sorprende, viendo como hemos visto el interés recurrente de Flavia Company por el cuestionamiento de la existencia de un único punto de vista. *Género de punto*

*Es una declaración de conceptos: nada es verdad o todo lo es; depende de nuestra visión de las cosas, depende del punto de vista desde el cual las explicamos. Por eso la misma anécdota puede ser indiferente para una persona y esencial para otra. Por eso hay malentendidos, peleas, distanciamientos... La propuesta escondida tras este planteamiento es el diálogo, la comunicación*²⁷⁹.

La estructura relato-carta es, en *Género de punto*, el tablero en el cual autora, lectores y personajes jugarán a distinguir entre realidad y ficción... si es que pueden. Porque Flavia Company, auténtica *femina ludens*, nos demostrará que no es tan fácil distinguir lo uno de lo otro²⁸⁰. No nos referimos a la imposible tarea de descubrir qué hay de autobiográfico en los relatos (si bien es cierto que la autora me comentó en una ocasión que “Madame Bel” está basado en una experiencia real) sino a algo mucho más complejo que, a través de las cartas, afecta al libro en su conjunto: Jordi Llavina comenta con humor la estrecha relación que se establece en esta obra entre lo real y lo ficcional: en esta obra *ficción y realidad “empatan”* (tomen el término en la acepción cubana). Aunque, a decir verdad, la ficción intenta, una y otra vez, “coger” a la realidad, y viceversa (tomen el término en la acepción argentina)²⁸¹.

Además de esta lucha entre lo real y lo ficcional, en las páginas de este *textus-tejido* que es *Género de punto* encontramos una gran variedad de personajes y de temas: hombres y mujeres de distinta clase social, educación, opción sexual y estado de ánimo desfilan ante nosotros con su pequeña y cotidiana historia a cuestas para hablarnos del amor y el desamor, la identidad, las engañosas apariencias, el vacío de las vidas desaprovechadas, el salvaje mundo editorial, la prostitución del arte, el paso del tiempo, la incomunicación, la mentira, el destino, la soledad de los ancianos, la grandeza de la amistad, la miseria de los amores adúlteros... La lista es casi infinita, porque cada lector descubrirá nuevos temas en esta obra compleja y sin embargo tan fácil y agradable de leer que es *Género de punto*.

²⁷⁹ BOMBÍ, Francesc: *op.cit.* p.1. La traducción del catalán al castellano es mía. Esta característica conecta con la capacidad del dios Hermes para ejercer “esta persuasión susceptible de cambiar las resoluciones más firmes, de transformar las opiniones más seguras” (VERNANT, Jean Pierre: *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Ed. Ariel, Barcelona, 1973, p.142).

²⁸⁰ En una entrevista con Carina FILELLA, la autora comentaba que “en els últims anys s'està explicant [la guerra] d'una manera tan narrativa que gairebé fa la sensació que es tracta d'una altra ficció, més que no pas d'una realitat. (...) Arriba un punt que tenim una sensació d'estranyament davant de la realitat que ens fa pensar que és com si fos ficció.” (*op.cit.* p.29).

²⁸¹ “Género de contrapunto”, p.10.

14.1. Último relato publicado y primera conclusión

Por último, en la revista *Versátil* Flavia Company publicó el 2003 un fragmento en prosa titulado “Irse hacia dónde”²⁸² en el que descubrimos las razones por las que un personaje llamado Equis (en realidad, cualquiera de nosotros) necesita viajar. La respuesta es “ninguna”, ya que el deseo de viajar no puede responder, como tampoco puede hacerlo ningún otro hecho en este mundo, a las preguntas “¿por qué?”, “¿para qué?”, “¿y qué?”.

Flavia Company se revela en este somero recuento de su vida y obra como una escritora prolífica y proteica a la vez. En sus primeras obras buscaba la belleza; en otras que las siguieron, la verdad. Con los años, sin embargo, ha reducido y rebajado voluntariamente sus planteamientos. En la actualidad no sabe exactamente qué busca, pero tiene algo que ver con la sensación del momento en que “todo coincide”. Un momento armónico en que sienta que todo encaja²⁸³.

15. FLAVIA COMPANYY Y LA “LITERATURA FEMENINA”

Parte de la crítica feminista ha intentado demostrar que existe una forma específicamente “femenina” de escritura. Hélène Cixous, por ejemplo, afirma en *La risa de la medusa*²⁸⁴ que, aunque es imposible definir el modo de escribir femenino, esta dificultad en la definición no significa que no exista esta forma específica de escritura. Cixous considera que algunas personas (*los sujetos rompedores de automatismos, los corredores periféricos nunca sometidos a autoridad alguna*²⁸⁵) pueden “pensar” la escritura femenina y que, a pesar de las dificultades que entraña este particular campo de estudio, *podemos comenzar a hablar. A designar algunos efectos, algunos componentes pulsionales, algunas relaciones de lo imaginario femenino con lo real,*

²⁸² Número 1, Barcelona, pp.53 y 54.

²⁸³ Esta enumeración de “búsquedas” proviene de la conferencia que dio Flavia Company el 6 de febrero del 2003 en Barcelona. En su citada conferencia “Literatura y lengua en una tierra de adopción” encuentra una posible vía de investigación: quizá regresando a Argentina y escribiendo en su lengua materna encontraría una voz literaria “más genuina, más fuerte, más lograda. Tal vez mi continua búsqueda de tonos, estilos y maneras de hacer tiene que ver sobre todo con la imposibilidad de llegar a escribir con ese único estilo que hallaría sólo si creara en argentino”. Quizá sus continuos cambios en la forma de sus novelas obedezca en el fondo a este hecho: “no reposaré tranquila en ningún camino formal hasta que mi voz actual se encuentre con mi voz primera” (*ibid.*).

²⁸⁴ Anthropos, Barcelona, 1995, p.54. Toril MOI cita la opinión coincidente de KRISTEVA (en *op.cit.* p.119).

²⁸⁵ *Ibid.* p.54.

con la escritura²⁸⁶. El conocido estudio de Biruté Cipliauskaitė, *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona* es un intento de explicación objetiva del modo de escribir femenino, suponiendo, claro está, que exista esa forma específica de escribir. Otras críticas y escritoras, en cambio, rechazan la opinión de Cixous al considerar que *implica caer de nuevo en el tópico de que la mujer es lo misterioso y desconocido*²⁸⁷.

Posiblemente la idea de la existencia de una literatura específicamente femenina se base en que, a lo largo de la historia literaria, se detectan más similitudes entre las obras escritas por mujeres que diferencias entre ellas²⁸⁸. Esto se debe, según la opinión de varias críticas, a que las mujeres han tenido que enfrentarse a los mismos problemas²⁸⁹. Desde este punto de vista, mantenido por críticas como Ellen Moers, Susan Gubar y Elaine Showalter²⁹⁰, es la sociedad y no la biología la que determina la percepción del mundo de la mujer escritora²⁹¹. Esta manera distinta de percibir el mundo tendría como consecuencia la elección de determinados temas y un uso específico del lenguaje por parte de la mujer que escribe. La misma defensora de la androginia del autor, Virginia Woolf, consideraba que entre mujeres y hombres que

²⁸⁶ *Ibid.*, p.54.

²⁸⁷ FELSKI, Rita: “Más allá de la estética feminista”, *Revista de Occidente*, nº 139, diciembre de 1992, p.91. KRISTEVA afirma contundentemente que “no hay nada ni en las publicaciones de mujeres ya sea pasadas o recientes que nos permita afirmar que existe una literatura específicamente femenina” (citada por FREIXAS, Laura: *Literatura y mujeres (Escritoras, público y crítica en la España actual)*, Destino, Col. Áncora y Delfín, 2000, Barcelona, p.174).

²⁸⁸ Así lo afirma SPACKS, Patricia M.: *La imaginación femenina*, editorial Debate, Col. Tribuna Feminista, New York, sin fecha, pp. 11 a 13.

²⁸⁹ María del Carmen RIDDEL, citada por LÓPEZ-CABRALES, María del Mar: *op.cit.* p.30.

²⁹⁰ Citadas por MOI, Toril: *op.cit.* p.63.

²⁹¹ Noni VENEGAS (citada por FREIXAS, Laura: *Literatura y mujeres*, p.202) también afirma que “no hay una escritura femenina. Lo que hay son temas compartidos por las escritoras e inspirados por situaciones culturales comunes. Es decir, vivencias –a veces cruciales- diferentes a las de los hombres, aunque cada vez menos.” La concepción biológica de la diferencia es una teoría ya rechazada, según ZAVALA, Iris: “Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico”, en *Id.* y DÍAZ-DIOCARETZ, M.(coords.): *op.cit.* p.41. Por su parte, si bien KRISTEVA admite la existencia de ciertos elementos temáticos y estilísticos comunes en la literatura escrita por mujeres, considera que “es difícil decir si [esos rasgos comunes] son producidos por algo específico de las mujeres, por la marginalidad socio-cultural o más simplemente por una estructura particular (por ejemplo la histeria) promovida por el mercado” (citada por FREIXAS, Laura: *Literatura y mujeres*, p.174). De hecho, según Laura FREIXAS, “sólo en una época determinada – el siglo XIX europeo, *grosso modo*- han creado las mujeres una literatura aparte, esa literatura sin pretensiones artísticas que se llamó *literatura femenina* y a la que escapaban las escritoras mejores o más ambiciosas. Fuera de ello, no puede hablarse de una literatura aparte, sino más bien de una contribución específica, una aportación propia, de las mujeres a la literatura universal.” (*ibid.* p.218). Las mujeres escritoras eran, en aquella época, sujetos marginados; por eso desarrollaron una literatura “aparte” en esta época, como ahora hay literatura afroamericana, judía u homosexual, mientras que no hay una literatura “blanca” o “heterosexual” (*ibid.* p.215). Por eso ella defiende la inclusión de la literatura femenina en la universal, como un modo de enriquecerla (*ibid.* p.225).

escriben hay *no sólo marcadas diferencias en la trama y los incidentes, sino también infinitas diferencias en la selección, el método y el estilo*²⁹².

Existen múltiples coincidencias entre las características de la obra de Flavia Company y las que Biruté Cipliauskaitė atribuye a la llamada “escritura femenina” o literatura de mujer en *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*:

1. Autorrepresentación; inclinación notable hacia la narración en primera persona y el **discurso autobiográfico**²⁹³.
2. **Estilo natural**, espontáneo aunque literario, interés por los **pequeños detalles**²⁹⁴.

²⁹² “Mujeres novelistas”, en *Id.: Las mujeres y la literatura*, p.84). Es conocida la entusiasta defensa que hizo esta autora del tipo de frase que utilizaba Jane Austen, una frase natural, sencilla, menos ampulosa que la “masculina” (*Id.: “Las mujeres y la narrativa” en Id.: Las mujeres y la literatura*, p.56. También *Id.: Una habitación propia*, p.105). Contra esta afirmación, ELLMANN afirma categóricamente que “es imposible determinar el sexo de una frase”(citada por MOI, Toril: *op.cit.* p.52). En cambio, LAQUEUR afirma en *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud* que “la literatura constituye el problema de la sexualidad y no es precisamente un espejo imperfecto. (...) La diferencia sexual parece estar ya presente en cómo construimos el significado; forma ya parte de la lógica que preside la escritura. A través de la “literatura”, y más en general de la representación, se confieren los contenidos. No solamente las actitudes hacia la diferencia sexual “generan y estructuran los textos literarios”; también los textos generan la diferencia sexual.”(Cátedra, Col. Feminismos, Universidad de València, 1994, p.44; el texto entrecomillado en el interior de la cita es de Elizabeth ADEL). Se trata, en definitiva, de una cuestión aún sin resolver. Por eso, cuando Nieves IBEAS VUELTA intenta defender un tipo de lenguaje femenino, una organización lógica y sintáctica específicamente femeninas, lo hace con una fórmula en la que se mezclan la firmeza del adverbio afirmativo y la inseguridad del condicional: “lo que sí podría sostenerse es que...” (“La palabra de las mujeres en la literatura francesa” en SUÁREZ BRIONES, Beatriz, MARTÍN LUCAS, M^a Belén y FARIÑA BUSTO, M^aJesús (eds.): *Escribir en femenino (Poéticas y políticas)*, Icaria, Barcelona, 2000, p.65).

²⁹³ p.13. Virginia WOOLF considera que “la diferencia esencial [entre literatura masculina y femenina] no radica en que los hombres describen batallas y las mujeres el nacimiento de hijos, sino en que cada sexo se describe a sí mismo. Las primeras palabras con las que se describe ya a un hombre ya a una mujer bastan generalmente para determinar el sexo del autor” (“Mujeres novelistas” en *Id.: Las mujeres y la literatura*, p.83). En este sentido, Laura FREIXAS afirma que “La característica más visible de la literatura – y del arte- de las mujeres ha sido la autorrepresentación. La interrogación sobre la identidad femenina es un tronco común del que surgen distintas ramas, tempranas o más recientes, que se perciben en la literatura escrita por mujeres. Novela autobiográfica y poesía confesional, evidentemente, pero también obras protagonizadas por amigas, por madres e hijas, o por hermanas; aparición del personaje de la artista, o de la escritora, o de la aspirante a serlo; revisión crítica, desde el punto de vista de la mujer, de la pareja, la sexualidad, los roles atribuidos a cada sexo; reinterpretación de los personajes femeninos (históricos, religiosos, míticos, literarios) legados por la cultura; saga familiar centrada en las mujeres...” (*Literatura y mujeres*, pp.203-204). Ya hemos hablado del uso de las personas literarias en la novelística de Flavia Company (*vid. supra* p.45, n.174).

²⁹⁴ CIPLIAUSKAITĖ, Biruté: *op.cit.* pp.14 y 101. Esta característica no se cumpliría en algunas de las primeras novelas de Flavia Company (*Querida Nélida, Círculos en acíbar*), de lenguaje alambicado, muy poético. Sí se cumple en otras, como en *Fuga y contrapuntos, Luz de hielo, Saurios en el asfalto o Melalcor*. Montserrat ROIG está en desacuerdo con esta característica de la literatura femenina en cuanto los escritores también pueden tener sensibilidad hacia lo cotidiano (cita como ejemplo a Josep PLA en *Digues que m’estimes encara que sigui mentida: sobre el plaer solitari d’escriure i el vici compartit de llegir*, Ed.62, Col. Cara i Creu, Barcelona, 1991, p.81) y considera que “l’escriptora ja no representa la parla col·loquial perquè no en té d’altra, sinó que si ho fa, ho fa a posta. L’ha escollida, com pot escollir, si li dóna la gana, el llenguatge que l’U creia que era de la seva exclusivitat.” (*ibid.* p.79).

3. **Asociación libre de inspiración dionisiaca**; sugerencia casi poética, mística; repetición cíclica²⁹⁵; aparente incoherencia, “hablar loco”²⁹⁶; ruptura de la sintaxis y del “orden”, presencia de blancos, silencios, elipsis²⁹⁷.
4. Expresión de **vivencias subjetivas**²⁹⁸, interés por los procesos psicoanalíticos, dando especial importancia de **recuerdos y sueños**²⁹⁹. El objetivo de todo ello es el autoconocimiento³⁰⁰. Los sueños aparecen en casi todas las novelas de Flavia Company: Celia comenta sus sueños con Nélida³⁰¹; en los sueños de Rodrigo se refleja claramente su convencimiento de que Ana es inaccesible³⁰² e incluso se extraña de que Ana no tenga sueños idénticos a los suyos³⁰³; en *Luz de hielo*, Silvia sueña con su madre muerta³⁰⁴ y en *Dame placer* se repite un desagradable sueño en el que la protagonista, en un remedo del famoso microrelato de Gabriel García Márquez, cae desde lo alto de un edificio y observa cómo otros se aman o se hieren en los otros edificios que la rodean en su caída³⁰⁵ o un sueño agradable en el cual ella es un plato de polenta llena de queso derretido muy caliente³⁰⁶. En *Saurios en el asfalto* sueñan muchos personajes, como Ringo, que de niño soñó con una idílica imagen de felicidad familiar sin saber que su padre había muerto esa misma noche³⁰⁷, o Aníbal, que siente una extraña y dolorosa *hambre que no era suya sino de algo que llevaba dentro y que había empezado a comérselo. Lo vaciará y se desplomará. Lo había soñado muchas veces y ahora aquel sueño era realidad*, lo cual podría ser

²⁹⁵ CIPLIJASKAITÉ, Biruté: *op.cit.* p.17.

²⁹⁶ *Ibid.* pp.212-213. La “verborrea inconexa” que encontramos, por ejemplo, en boca de Silvia durante su encierro en el sótano (*Luz de hielo*) tiene relación con las sesiones psicoanalíticas, según Biruté CIPLIJASKAITÉ (*op.cit.*p.215).

²⁹⁷ *Ibid.* p.213. Encontraremos estas características en las palabras de Silvia en *Luz de hielo*. Como punto de vista contrario al de Ciplijaskaité, citaremos a Rita FELSKI quien, en su artículo “Más allá de la estética feminista”, afirma que “el intento de establecer una relación directa entre la psicología femenina y las formas literarias desestructuradas y “fluidas”(…) impide al crítico dar cuenta de las causas históricamente determinadas de los cambios en el estilo literario y de la gran cantidad de textos de mujeres, cuidadosamente estructurados y sumamente elaborados, que no se pueden describir adecuadamente en estos términos.” (*op.cit.* pp.72-73).

²⁹⁸ CIPLIJASKAITÉ, Biruté: *op.cit.* pp.17-18.

²⁹⁹ *Ibid.* pp.24, 85 y 217.

³⁰⁰ *Ibid.* pp.17 y 70.

³⁰¹ *Querida Nélida*, p.58.

³⁰² *Círculos en acíbar*, pp.29, 49, 50.

³⁰³ pp.80, 81.

³⁰⁴ p.35.

³⁰⁵ pp.19-20, 49-50, 150. La explicación del sueño se encuentra en la p.113: es una imagen de la relación entre las dos mujeres. En *Saurios en el asfalto* también hay un personaje que acaba estrellado en el suelo: Marno sufre una pesadilla (narrada en las pp. 130 y 131) en la que se convierte en ave y, mal aconsejado por su amigo Dioni (que aparece en este sueño con cabeza de caballo), se lanza desde la azotea para realizar su primer vuelo. Desgraciadamente, no puede volar y acaba estrellado sobre el frío pavimento. Que Dioni tenga cabeza de caballo conecta con uno de las múltiples interpretaciones simbólicas del caballo: las fuerzas del inconsciente y los instintos, según el *Diccionario de símbolos* de Cirlot (p.131). Prueba de ello sería la naturalidad con la que Dioni se refiere a la inexplicable erección de Marno, que éste intenta ocultar cuando se encuentra con él: “Quitate la mano de ahí. No te avergüences. Es normal que esa pluma se levante. Mal andaríamos.” (p.131). Este sueño podría simbolizar el frustrado deseo de Marno (y, por extensión, de sus amigos) de cambiar de vida, de ser libre y “volar” lejos de Atalaya. También podría ser indicativo de un inconsciente impulso homosexual de Marno hacia su amigo Dioni.

³⁰⁶ pp.119-120.

³⁰⁷ p. 288.

una premonición de su propia muerte, que tendrá lugar poco después³⁰⁸. En esta novela encontramos incluso un debate sobre la posible influencia de los sueños en nuestras vidas³⁰⁹. El relato de *Viajes subterráneos* incluido en *Melalcor*, “Parece niebla”³¹⁰ es en la novela un sueño del personaje protagonista, el cual, a su vez, tiene un sueño en el que se refleja claramente su mayor defecto: la avaricia³¹¹. En un relato de *Viajes subterráneos*, “El tren”, dos personajes comparten un mismo sueño, y dentro del mismo libro de relatos, en “La lotería”, un personaje tiene un sueño premonitorio de su propia muerte.

5. **Alienación como punto de partida y frustración como punto de llegada**³¹². El fracaso es la norma en muchas de las novelas de Flavia Company, y lo es ya desde sus inicios. En *Querida Nérida*, fracasa el proyectado viaje y la amistad entre las dos protagonistas; en *Fuga y contrapuntos*, Esteban fracasa en su intento de llevarlos con él a su mundo de perfecta inmortalidad musical; en *Círculos en acíbar*, Rodrigo tiene que hacer frente a dos fracasos: en primer lugar, el abandono de la mujer de sus sueños, Ana, y en segundo lugar, y como consecuencia de lo anterior, el fracaso de su “plan perfecto” para cometer suicidio. En *Luz de hielo*, Jef lo no puede superar el haber sido abandonado por la mujer con la que convivió durante años y es incapaz de llevar a cabo su plan de venganza, ya que Silvia rompe el pacto entre ambos y pide salir del sótano: el amor por su madre y por la vida ha superado a su amor por él. En *Saurios en el asfalto*, el emprendedor grupo que soñaba con un mundo mejor ve desbaratados sus intentos por hacer realidad sus planes: nada pueden hacer contra la poderosa máquina estatal. Además, dos miembros del grupo son asesinados. *Dame placer* es el fracaso de una historia de un amor por la incomunicación y la infidelidad... Esta tendencia cambiará con el éxito final de *Melalcor*.

³⁰⁸ p. 356. En opinión de Carl G. JUNG, el caso de los sueños “repetidos” como éste de Aníbal, son “un fenómeno digno de nota. Hay casos en que la gente tiene el mismo sueño desde la infancia hasta los últimos años de su vida adulta. Un sueño de esa clase suele ser un intento para compensar un defecto particular de la actitud del soñante hacia la vida, o puede datar de un momento traumático que dejó tras de sí cierto prejuicio específico. A veces, también puede presagiar un futuro suceso importante” (“Acercamiento al inconsciente”, p. 53).

³⁰⁹ pp.289-290.

³¹⁰ pp. 215-219.

³¹¹ p.70. Según M.L. VON FRANZ, (“El proceso de individuación”, en JUNG, Carl G y otros (M.L. von Franz, Joseph L. Henderson, Jolande Jacobi, Aniela Jaffé): *El hombre y sus símbolos*, p.168) “por medio de los sueños podemos entrar en conocimiento de los aspectos de nuestra personalidad, que por diversas razones hemos preferido no contemplar muy de cerca. Eso es lo que Jung llamó *percepción de la sombra*”. Aníbal de *Saurios en el asfalto* y el personaje protagonista de *Melalcor* tienen en la avaricia un importante punto en común. Ambos saben que “al fin y al cabo todo el mundo tenía un precio, un maldito precio: en la cabeza, en el corazón o en la entrepierna. El valor, en definitiva, estribaba en reconocerlo” (*Saurios en el asfalto*, p.305), o, lo que es lo mismo, que “es evidente que no hace falta llevar una etiqueta. Quien quiere comprarnos se encarga de averiguar cuál es nuestra moneda de cambio y la cantidad que pedimos” (*Melalcor*, p.69). De hecho, veremos que ambos personajes se parecen en varios aspectos: Aníbal, como el personaje protagonista de *Melalcor*, se encuentra atrapado en una existencia vacía, muy distinta de la que le gustaría vivir; a Aníbal, como al personaje protagonista de *Melalcor*, “la inercia lo defendía de la reflexión definitiva” (*Saurios en el asfalto*, p. 355). De los dos personajes podemos decir que “en la cabeza se discutían las ideas con la vida, la vida con los sentimientos y éstos con el miedo. Las preguntas inútiles se le agolpaban en la garganta y la boca callaba respuestas imposibles.”(*Saurios en el asfalto*, p.305). La diferencia fundamental entre ellos es que Aníbal muere sin remisión, mientras que el personaje protagonista de *Melalcor* logra recuperar la dignidad perdida. Por otro lado, la catadura moral de Aníbal es mucho peor: es un asesino, a diferencia del personaje protagonista de *Melalcor*, cuyos peores defectos son, simplemente, la avaricia y la cobardía.

³¹² CIPLIJASKAITÉ, Biruté: *op.cit.* p.23.

6. **Rebelión, protesta.** Novela erótica (con lenguaje directo y realista³¹³), novela que canta el amor lesbiano o que denuncia la marginación social de la mujer³¹⁴. En la novelística de Flavia Company se observa una evolución desde el erotismo ambiguo e insinuado de *Querida Nélide*, pasando por un casi inocente beso en la boca entre Adela y Mónica en *Saurios en el asfalto* al sensual erotismo, claramente lésbico, de *Dame placer*, y las escenas de novela erótica narradas con lenguaje directo y cotidiano en *Melalcor*. Por lo que se refiere al amor lesbiano o la marginación de la mujer, en *Querida Nélide* la amistad entre las dos mujeres roza lo lésbico pero no llega a manifestarse con la indudable evidencia con que lo hace en *Dame placer*, y las relaciones sexuales llegan a su máxima diversificación, dentro de la narrativa de Flavia Company, en *Melalcor*. Por lo que se refiere al último punto, la novela de denuncia, Flavia Company no se refiere tanto a la situación de la “mujer” como a la situación de indefensión en la que se encuentran los “diferentes” o, más concretamente, “homosexuales”, como en el caso de *Melalcor*. El lesbianismo que en *Dame placer* no es demasiado reivindicativo sí recibe ese tipo de enfoque en las páginas de *Melalcor*.
7. **Múltiples lecturas y ausencia de linealidad**³¹⁵; novela- mosaico, formada por piezas independientes³¹⁶; preferencia por estructuras polifónicas de carácter dialógico³¹⁷.
8. Gran importancia del **tema amoroso**³¹⁸
9. **Subversión de temas y formas tradicionales, el procedimiento más común y más ampliamente usado en la novela escrita por mujeres que conscientemente quieren crear un discurso diferente femenino**, según Biruté Cipliauskaitė³¹⁹, y que acostumbra a reflejarse en la inversión y la ironía³²⁰. También es característico de la literatura femenina la mezcla de géneros³²¹. La voluntad de ruptura con los géneros y de experimentación formal en la obra de Flavia Company coincide con la literatura femenina en general, como apuntan Virginia Woolf³²² y críticas como Eulalia Lledó³²³ y Cristina Andreu, entre otras³²⁴. De

³¹³ *Ibid.* p.220.

³¹⁴ *Ibid.* p.28 y todo el cap. V (pp.165-203).

³¹⁵ *Ibid.* p.90. F.Company deja a veces marcas en sus textos para que puedan leerse desde perspectivas diversas, como en *Querida Nélide*, *Círculos en acíbar*, *Fuga y contrapuntos*, *Luz de hielo* o *Melalcor*.

³¹⁶ *Ibid.* p.211.

³¹⁷ *Ibid.* p.208. Un claro ejemplo de “estructura polifónica de carácter dialógico” es *Saurios en el asfalto*.

³¹⁸ *Ibid.* p.104. Este tema aparece en todas las novelas de Flavia Company.

³¹⁹ *Op.cit.* p.205. Rita FELSKI (*op.cit.* p.90) apunta que esta relación entre escritura de mujer y ruptura con las formas tradicionales crea en algunas escritoras una intensa ansiedad, ya que “al sostener que la escritura de mujeres debe ser radicalmente “otra” que cualquier cosa que se haya producido antes, el feminismo se propone la desesperanzada tarea de generar una nueva estética a partir de la negación de la totalidad de las tradiciones culturales y literarias existentes.”

³²⁰ *Ibid.* p.205. Hemos hablado ya de la ironía en la obra de Flavia Company (*vid. supra* n.241).

³²¹ p.207. Recordemos lo dicho por Flavia Company respecto a su actitud ante los géneros literarios en las pp. 47 y 48 de este capítulo.

³²² Según Virginia WOOLF, “es probable que, tanto en la vida como en el arte, los valores de la mujer no sean los mismos valores que los del hombre. Por tanto, cuando una mujer se pone a escribir una novela, está deseando constantemente alterar los valores establecidos, convertir en serio lo que a un hombre le parece insignificante, y en trivial lo que para un hombre es importante. Y, desde luego, la autora será criticada, ya que el crítico del sexo opuesto quedará genuinamente intrigado y sorprendido ante ese intento de alterar la vigente escala de valores, y en tal intento no verá simplemente la existencia de un

hecho, buena parte de la crítica literaria feminista estudia las formas como las mujeres (escritoras y también lectoras críticas) pueden llegar a reutilizar o subvertir los géneros , sea de manera consciente o inconsciente, imaginando nuevas posibilidades, nuevas interpretaciones o significados, obteniendo diferentes resultados³²⁵ .

10. Exigencia de **colaboración activa del lector**³²⁶

11. **Escasa importancia de la figura masculina**³²⁷

12. Valoración cualitativa del tiempo: **importancia del presente y de la vuelta a la infancia**³²⁸ .

13. Preferencia por los espacios **interiores**³²⁹ .

punto de vista diferente, sino un punto de vista débil, o trivial, o sentimental, debido a que es diferente al suyo.” (“Las mujeres y la narrativa”, en *Las mujeres y la literatura*, p.57).

³²³ Según Eulàlia LLEDÓ, “des de fa temps, en molts articles, en moltes ressenyes, he postulat que una característica força estesa en les literatures (que no la literatura) de les escriptors era justament aquesta capacitat portentosa de rebentar els límits dels gèneres, de fer esborradisses i estantisses les línies de la creació literària, fins i tot de transgredir les fronteres entre l'assaig o la crítica i, anava a dir la literatura de creació, però com que creació ho és tot, provisionalment li diré (encara que el nom no m'acaba d'agradar) literatura de ficció” (“Presentació” en LLEDÓ, Eulàlia: *Dona finestrera. Escriptors com catedrals*, Laertes, Barcelona, 1997,p.17).

³²⁴ “La utilització de l'acte d'escriure com a eina potencial de transformació i de canvi radical ha estat sempre present en la literatura escrita per dones i en la ideologia feminista. Mary Ellman, pionera entre aquelles que han escrit la història de la literatura de les dones, destacava el fet que les primeres novel·listes en llengua anglesa havien utilitzat aquest gènere com un acte reivindicatiu: amb la voluntat de subvertir l'ordre establert, d'aconseguir una veu pròpia, a través de la qual podien crear imatges de la seva experiència, de les seves angoixes; construir, en definitiva, un univers imaginatiu i de ficció que els permetia projectar la seva identitat, construir el seu jo, la seva subjectivitat” (*op.cit.* p.41).

³²⁵ *Ibid.* pp. 40-41. M^a Belén MARTÍN LUCAS nos habla en su artículo “Mujer y nación: construcción de las identidades” del caso concreto de la literatura feminista en Canadá, donde “la experimentación con nuevos géneros es un fenómeno común, como lo prueba la aparición de nuevas estructuras narrativas como la foto-ficción, el *long poem* o el ciclo de cuentos, entre otras” (en SUÁREZ BRIONES, Beatriz, MARTÍN LUCAS, M^a Belén y FARIÑA BUSTO, M^a Jesús (eds.): *op.cit.* p.171).

³²⁶ CIPLIAUSKAITĖ, Birutė: *op.cit.* p.207.

³²⁷ *Ibid.* p.208. Recordemos lo dicho sobre la mujer como personaje *per se* en la novelística de Company (*vid.supra* p.57). Sea como fuere, frente a personajes como Esteban, Rodrigo o Jef no podemos afirmar que esta característica se cumpla en la novelística de Flavia Company.

³²⁸ *Ibid.* p.209. Encontramos este aspecto especialmente en *Luz de hielo* y *Dame placer*.

³²⁹ *Ibid.* p.210. Como indica Isolina BALLESTEROS, “los espacios cerrados son símbolos de reclusión e intimidad, lugares sagrados donde se persigue la búsqueda del mundo interior femenino. El mundo exterior todavía se identifica con el mundo de lo masculino, en el que la mujer no ocupa un lugar. El mundo interior de los espacios cerrados permite el encuentro con una misma, representa la “habitación propia” que WOOLF reclamaba para la mujer escritora. (*op.cit.* pp.178-179).

Por lo que se refiere en concreto a la novelística de Company, *Ni tú, ni yo, ni nadie* es, según Valentí PUIG en “La gran ela de literatura”, “una novel·la despullada d'escenaris, forçada fins al límit de l'aridesa”. También lo es *Dame Placer*, a propósito de la cual Marta CIÉRCOLAS pregunta a Flavia Company: “- A la novel·la no hi ha noms ni localitzacions, ni tan sols un temps. Per què? – Només hi ha el temps de la història i el ritme que imposa. No sabem quant dura aquesta història ni en quin moment va començar. Però tampoc té cap interès. Si algú està disposat a donar la vida, tant se val quan i on sigui. Només hi ha una petita referència a la ciutat de Barcelona, però és molt anecdòtica. De fet, en aquesta novel·la, tot és bastant anecdòtic, excepte el llenguatge. És una mena de fotografia dinàmica de la passió. Per tant, és igual quin sigui l'escenari i el temps.” (“Aquesta novel·la és una mena de fotografia...”, p.11). También Concha GARCÍA, en el citado artículo “La condició dels amants” (p.11), apunta este hecho pero lo justifica diciendo que “no importa gaire, ja que el veritable lloc on es desenvolupa la història es troba al

14. Uso de **símbolos**, especialmente el pájaro, la puerta, el espejo, el mar, el laberinto y el agua³³⁰. Flavia Company utiliza profusamente el símbolo en *Querida Nélide*, *Círculos en acíbar* y *Luz de hielo*. En *Dame placer* la autora se decanta más por el uso de la metáfora o la comparación, mientras que en *Melalcor* casi no encontramos símbolo alguno, a excepción, quizá, del personaje principal. Si aplicamos la afirmación de Biruté Cipliauskaitė a nuestra autora, veremos que un simbólico ruiseñor aparece en el equipaje de Nélide³³¹, y en el relato de *Viajes subterráneos* “El abridor de puertas” hay un uso simbólico de la puerta como útero materno³³². Encontramos también el espejo, símbolo de la imaginación, la conciencia, el fondo del alma y el pensamiento autocontemplativo³³³ en *Querida Nélide*³³⁴ y en *Círculos en acíbar*, tanto como medio de autoconocimiento y autoafirmación gozosa³³⁵ como en su vertiente más negativa: cuando Jef y Rodrigo se miran en el espejo sólo ven el vacío de su existencia, sólo encuentran a un hombre abandonado³³⁶. También aparece en *Círculos en acíbar* como imagen del espejismo y, por tanto, como engaño³³⁷. Ya hemos visto que el símbolo del mar aparece en *Círculos en acíbar* aplicado al poder destructivo de la mujer³³⁸, y en consecuencia el amante aparece como naufrago, hecho que se repite en *Luz de hielo*³³⁹. El laberinto se cita, en relación

cos, com si d'un naixement es tractés”. En la ya citada entrevista de *La Vanguardia*, “No pienso convertirme en una autora de premios”, Flavia COMPANYY afirmó que “en mis novelas no reflejo realidades exteriores, sino que planteo hipótesis acerca de las emociones, los sentimientos, las relaciones personales. El mío es un trabajo de investigación, una vía de conocimiento del mundo, una búsqueda de lo contradictorio en el ser humano.” “Escribo” –dice– “para entenderme, para entender el mundo y para compartir la experiencia del lenguaje.” (*ibid.*)

³³⁰ CIPLIAUSKAITÉ, Biruté: *op.cit.* pp.38 y 222.

³³¹ *Querida Nélide*, p. 20.

³³² Según CIRLOT en la “Introducción” a su *Diccionario de símbolos* (p.52), que las casas pierdan puertas y ventanas (que dejen de utilizarse los servicios de un “abridor de puertas”) es un hecho que implica falta de abertura, pérdida de salidas o de posibilidades de salvación.

³³³ De ahí la relación con Narciso y con el agua, según el *Diccionario de símbolos* de CIRLOT, p.200.

³³⁴ Nélide envía a Celia una carta “para descubrirte a solas, desnuda ante el espejo, con las manos rozándote el cabello” (p.12).

³³⁵ “Con observarse en el espejo, le bastaría para saberse allí, real, viva, ante sí misma, incluso sola pero cierta, continuación y complemento del entorno, parte y fuente de la realidad. Círculo sin fisuras” (*Círculos en acíbar*, p.91). Biruté CIPLIAUSKAITÉ afirma que: “hoy, el mirarse en el agua o en el espejo va más de acuerdo con las ideas de Jung, quien ve el agua como un elemento femenino e indica que debe servir a la mujer no para satisfacer inclinaciones narcisistas, sino para llevarla al descubrimiento del propio yo” (*op.cit.* pp.78-79). Hay en Ana cierta gloriosa satisfacción de la propia excelencia en ese observarse en el espejo. Se acercaría por ello a la “diosa” descrita por CAMPBELL en *El héroe de las mil caras* (p.196): “el espejo que refleja a la diosa y la hace surgir del augusto reposo de su divina no manifestación simboliza el mundo, el campo de la imagen reflejada. Allí la divinidad se complace en contemplar su propia gloria y este placer en sí mismo la induce al acto de manifestación o creación”.

³³⁶ “Al llegar a su cuarto se enfrentó con el espejo. Se evitó la mirada” (p.49). Más tarde, Rodrigo revela el porqué de esta actitud: “Desviar las miradas ha sido siempre una forma de conocer la soledad; pero no desviarlas es una manera más aguda aún de dejar que nos hiera” (p.77). Rodrigo se masturba frente al espejo (*Círculos en acíbar*, p.84) y Jef también se enfrenta a su imagen derrotada frente al espejo después de masturbarse, desolado ante el inminente abandono de la mujer que ama (*Luz de hielo*, p. 14). En ambos casos, el espejo revela cuán profunda y desolada es la soledad en que viven estos dos personajes..

³³⁷ La simetría de Ana era también [como el calidoscopio] un juego de espejos y sin embargo se extravió” (p.26). Ana no es más que un espejismo que engaña al pobre amante extraviado. Abrazarla es abrazar el vacío (p.91), es vivir una felicidad engañosa, una brujería de esta Circe moderna y temible: “Ana le había demostrado que uno podía vivir caminando por las calles como de plata - espejos de uno mismo y de su dicha- todo brillo y sorpresa. Un brillo y una sorpresa que borran el resto de las cosas. “Pasajeramente”, pensó Rodrigo levantándose del sofá” (p.41).

³³⁸ pp.17-18.

³³⁹ p.127.

con el Minotauro y Ariadna, en las páginas de *Luz de hielo*³⁴⁰, y el símbolo del agua en *Querida Néliga*, relacionada con la muerte³⁴¹.

Laura Freixas añade otra característica propia de la literatura de mujer que puede aplicarse a la novelística de Flavia Company: la preferencia por géneros “menores”, por lo íntimo y privado. La carta, en este sentido, tiene mucha importancia en la obra de Flavia Company³⁴².

Ahora bien: a pesar de este amplio listado, Biruté Ciplijauskaitė afirma humildemente, ya desde el prólogo y de nuevo en la conclusión final, que *el problema [si existe una literatura “femenina”] sigue aún sin resolver*³⁴³. Patricia Gabancho afirma en su estudio de la literatura catalana de mujer en la década de los 80, *La rateta encara escombra l’escaleta. Cop d’ull a l’actual literatura catalana de dona*, que *la literatura femenina no existeix més enllà del moment en què algú es planteja de fer-ne una anàlisi. Posats els llibres en els prestatges, en la taula del crític o en les cròniques històriques, només hi ha literatura*³⁴⁴. Para Maria-Antonia Oliver, la cuestión es de una complejidad tal y son tantas las opiniones al respecto en uno y otro sentido, que tal vez sea una estupidez y una banalidad debatir si las mujeres escribimos de forma distinta a

³⁴⁰ pp.163-164.

³⁴¹ pp.40-41. Esta agua mortal se relaciona con el espejo, ya que, según DURAND, “el agua, al mismo tiempo que bebida, fue el primer espejo durmiente y sombrío” (*op.cit.*p.89). El agua y el espejo se convierten así, como indica BACHELARD, en “sustancia simbólica de la muerte” (citado en *ibid.* p.90). La imagen reflejada por las aguas negras o el espejo es tanto Ofelia como Narciso. Espejo, agua y mar: tres posibilidades para anunciar un fin trágico.

³⁴² FREIXAS, Laura: *Literatura y mujeres*, p.151. Para este aspecto, remitimos al capítulo de esta tesis dedicado a la epístola en la producción narrativa de Flavia Company, pp. 137 a 210.

³⁴³ *Op.cit.* p.9.

³⁴⁴ Ed. 62. Col. Llibres a l’abast, Barcelona, 1982, p.178. Patricia M. SPACKS está de acuerdo en que “desde luego, no es en absoluto cierto que los libros escritos por mujeres difieran profundamente de los escritos por hombres” (*op.cit.* p.10). Sin embargo, aboga por la existencia de “lo que podríamos llamar un punto de vista femenino –aunque esto suene a artículo de revista femenina del hogar –un fenómeno bastante vago, sin duda resultado fundamentalmente de condicionamientos sociales, pero lo suficientemente específico como para ser reconocido a través de los siglos. (...) Las mujeres han escrito libros sólo durante la era de su subordinación social, libros que necesariamente refractan los efectos de esta subordinación de una forma que el hombre difícilmente podría reproducir” (*ibid.* pp.10-11). H. CIXOUS considera que la firma de un texto literario no determina su “feminidad” o su “masculinidad”, aunque admite que la presencia de feminidad en textos escritos por hombres es un hecho infrecuente (citada por FREIXAS, Laura: *Literatura y mujeres*, p.173). También opinan en el mismo sentido Rita FELSKI (*op.cit.* pp.67-98) y Maria-Antonia OLIVER; esta última afirma en su artículo “Dona i narrativa” que, si bien las mujeres son, por regla general, más impúdicas en la expresión de los sentimientos de sus personajes que los hombres, “si he de ser sincera he de dir que he trobat també textos escrits per homes amb una manca de vergonya excel·lent i textos escrits per dones d’un melindrosisme vergonyant” (en *Paraula de Dona. Actes del col·loqui “Dones, literatura i Mitjans de Comunicació”*, p.183). Nieves IBEAS VUELTA, en su ya citado artículo “La palabra de las mujeres en la literatura francesa” (p.65) afirma en este sentido que en las obras de Proust encontramos muchos de los rasgos temáticos que Beatrice Didier considera exclusivos de la literatura femenina, como la infancia, la maternidad o las relaciones entre mujeres.

los hombres o si leemos sólo novelas escritas por otras mujeres³⁴⁵; tal vez, afirma, sería mejor continuar escribiendo como si tales preguntas no existieran³⁴⁶...

De hecho, la obra narrativa de Flavia Company, además de coincidir con una serie de características específicas de la novela femenina –como acabamos de ver– también coincide con las características formales de la novela española posterior a 1970 en general, características en las que se enmarcan tanto escritores varones como escritoras: preferencia por la narración en primera persona (aunque continúa utilizándose la narración en tercera persona), punto de vista múltiple (perspectivismo y utilización de la técnica del contrapunto (y otras técnicas musicales) y la estructura calidoscópica), poca importancia del argumento y más atención a la estructura de la novela, secuencias separadas por espacios en blanco en lugar de capítulos o novelas que se presentan como un discurso ininterrumpido, sin cortes visibles; novela dialogada, monólogo interior y discurso indirecto libre, desorden cronológico, ausencia de desenlace o, en todo caso, novelas de estructura abierta, personaje en busca de la propia identidad (novelas de aprendizaje), tendencia a borrar las fronteras entre prosa y verso, mezcla de géneros, introducción en el texto literario de textos de carácter periodístico, anuncios, informes³⁴⁷...

En definitiva, aunque no hay que despreciar estos puntos de coincidencia con otras novelas escritas por mujeres, y aunque Flavia Company apoye la necesidad de una crítica literaria feminista³⁴⁸, sin embargo, la etiqueta de “literatura femenina” aplicada a

³⁴⁵ No sólo existe la teoría de que hay una forma específica de escribir como mujer; Jonathan CULLER expone en su estudio *Sobre la deconstrucción* (Cátedra, Madrid, 1992, p.45) la existencia de un modo específico de “leer como mujer”: “La experiencia de las mujeres, apuntan muchos críticos feministas, les conduciría a valorar las obras de manera diferente de sus colegas masculinos (...) Esto es sin duda lo que Virginia WOOLF llama *la diferencia de punto de vista, la diferencia de modelo*”. Muchas mujeres, sin embargo, han leído como hombres debido a la inmersión en el sistema patriarcal (*ibid.* p. 48 y 50). CULLER afirma que “Leer como una mujer es evitar leer como un hombre, identificar las defensas y distorsiones específicas de las lecturas masculinas y proveer correctivos” (*op.cit.*p.53. *Vid.* también *ibid.*p.56).

³⁴⁶ *Op.cit.* p.182.

³⁴⁷ Resumen del ya citado estudio de Mariano BAQUERO GOYANES *Estructuras de la novela actual*.

³⁴⁸ “Me parece muy necesaria una crítica literaria feminista que intente deconstruir los textos a costa de la identificación de los clichés machistas de este mundo. Pero esos clichés machistas se pueden encontrar por igual en la obra de los escritores varones o de las escritoras” (“3 preguntas a : Flavia Company” , *La Vanguardia*, domingo, 7 marzo de 1999). Aunque ella no ha escrito libros de crítica literaria feminista, sí ha publicado artículos sobre la mujer desde una perspectiva claramente progresista, como el titulado “El siglo de la conquista”, publicado el martes 2 de enero de 2001 en *El Periódico*, p.7. En este artículo hace balance de los logros que la mujer ha conseguido en su lucha por la igualdad con el hombre en el siglo XX. Concluye que, si bien la mujer ha mejorado su situación en muchos aspectos, en nuestros días ésta no es precisamente la ideal. También el jueves 4 de abril del año 2002 escribió en *El Periódico* (p.5) un artículo de opinión, titulado “La compleja felicidad de ser madre”, en el que desmitifica la imagen de la maternidad como un estado de serena felicidad al que toda mujer debe aspirar, y lo muestra como un hecho que provoca en muchas mujeres un fuerte estado de estrés e incluso les lleva a la depresión. Exige

su obra puede resultar falsa, y más teniendo en cuenta que la misma autora ha expresado por activa y por pasiva su rechazo a esta clasificación. Flavia Company no atribuye la ausencia de escenarios externos en sus obras o cualquier otro rasgo de la novela llamada “femenina” a su condición de mujer. Cuando Pau Vidal le pregunta directamente sobre este hecho, ella le responde : – *¿Eso quiere decir que una obra así no podría haberla escrito un hombre? Le contestaré con aquel chiste: “-¿Qué diferencia hay entre la ignorancia y la indiferencia? -Ni lo sé ni me importa”*³⁴⁹. En otra ocasión, preguntó a una entrevistadora: *¿Por qué nunca nadie pregunta a los escritores hombres si creen en la existencia de la literatura masculina?*³⁵⁰.

Tal vez su rechazo a que su obra sea considerada “literatura femenina” se deba a que, como afirma Laura Freixas, *una escritora no puede dar un paso sin que se lo recuerden: editores, entrevistadores, organizadores de actos culturales, periodistas y críticos, suelen tener muy presente la condición de mujeres de las escritoras (no así la de varones de los escritores) y para bien o para mal, explícita o implícitamente, se lo hacen notar. Somos vistas menos como escritoras que como mujeres escritoras*³⁵¹. En este sentido, Isabel Clara-Simó afirma que

investigaciones serias sobre la salud de la mujer y ayudas por parte de las instituciones para evitar que el intento de compaginar trabajo e hijos no convierta el deseo de ser madre en una carrera de obstáculos.

³⁴⁹ “Flavia Company arma en *Dame placer...*”.

³⁵⁰ DOMÍNGUEZ, Lourdes: *op.cit.* p.9. La traducción del catalán al castellano es mía. Fue ésta una buena ocasión para que la autora pusiera en práctica el consejo de Laura FREIXAS que cita en un simpático artículo publicado en *La Vanguardia*, el lunes 9 de julio del 2001, en el que recomienda a las escritoras que cuenten hasta 100 (no hasta 10; hasta 100) si les hacen preguntas del tipo “¿escribes para mujeres?”. Es característico de Flavia Company responder a las preguntas que le desagradan –y las de este tipo lo son– con otra pregunta, como en el caso de una entrevista que podemos encontrar en www.escriptoras.com/entrevistas/entrevista.asp : “Periodista: -¿Qué piensas del actual interés por la literatura escrita por mujeres? F.C.: - ¿Qué puede pensar el mundo del interés por la literatura escrita por hombres durante aproximadamente toda la historia de la humanidad y de manera exclusiva hasta hace poco?”.

³⁵¹ *Op.cit.* p.18. Ya hemos dicho que *El Periódico* publicó el miércoles 26 de noviembre de 1997 la siguiente noticia: “Una mujer gana por primera vez el Premio Documenta”. Esa mujer era Flavia Company; de ella se destacaba, pues, en primer término, su condición de “hembra” antes que la de “escritora”. Lo mismo hace *La Vanguardia*, el miércoles 26 de noviembre de 1997. En cambio, el artículo de *El País* (B.G. miércoles 26 de noviembre de 1997) coloca esta información en el cuerpo de la noticia y, de hecho, es la última frase del artículo. Eulalia LLEDÓ comenta en este sentido que “La lectora o el lector haurà notat, a més, que normalment quan es parla d'aquesta qüestió es parla de “literatura de dones” i no de “literatura d'escriptors”. Al marge de la influència que hagi pogut tenir la ginecocrítica francesa en aquesta denominació, jo l'atribueixo sobretot al fet que malgrat que una dona escrigui, és a dir, sigui escriptora, predomina la idea que per sobre de tot és una dona, que aquest fet la defineix més que l'escriure, més que res; també la resistència generalitzada que normalment hi ha a definir les dones a partir dels seus oficis, és a dir, a partir del fet que fan una feina productiva i no reproductiva.” (“Presentació” a *Id.*: *Op.cit.* pp.17-18). Por todo esto señala M. ELLMANN, autora del famoso estudio *Thinking about women*, que “con una especie de fidelidad invertida, los análisis de los hombres sobre libros escritos por mujeres llegarán a la cuestión clave que es la feminidad. Las obras de mujeres se tratan como si ellas mismas fueran mujeres, y la crítica se embarca alegremente en una especie de toma intelectual de medidas de pecho y caderas.” (citada por MOI, Toril: *op.cit.* p.46).

*Como mujer que escribe, me siento discriminada por la manera como es recibido mi mensaje. De entrada, te encuentras con la crítica que, desde el principio, te mira como mujer y va buscando unos rasgos determinados por el medio. Los buscan, tanto si están como si no. Y, si no están, si una escritora huye del lugar que le toca, entonces ya no la dejan vivir.*³⁵²

Puede deberse al temor a sufrir un encasillamiento en un subgrupo desprestigiado en el seno de la literatura³⁵³:

*Es unánime la aversión que estas escritoras sienten hacia la posibilidad de que sus obras sean catalogadas bajo epígrafes como “literatura feminista” o “literatura de mujer”. El primero porque “feminismo” se asocia popularmente a una postura política radical, o incluso a lesbianismo, y el segundo porque la literatura de mujer es percibida como un subgénero plagado de estereotipos, de menor calidad que la Literatura con mayúscula, asociada en general a la producción de autores de género masculino. Ellas desean ser conocidas como escritoras, simplemente, sin ningún tipo de connotación o preconcepción.*³⁵⁴

Es interesante comprobar que en mundo editorial la actitud de las mujeres editoras coincide con la de las escritoras, ya que les desagrada que se haga referencia a su sexo/género: cuando preguntan a la editora Ymelda Navajo sobre las diferencias entre editores y editoras, responde que “me interesan más las diferencias entre editores buenos y malos (...) Hasta donde yo sé, eso no tiene nada que ver con el sexo.” (LÓPEZ, Óscar: “Mujeres de libro”, revista *Qué leer*, septiembre de 1999, año 4, número 36, p. 47). De hecho, en este mismo artículo constatamos que, de una selección de 10 editoras, 8 consideran que no hay diferencias entre ellas y sus homólogos masculinos. Las dos editoras que apuntan alguna diferencia son Esther Tusquets, quien considera que en las editoriales llevadas por mujeres hay una mayor sensibilidad respecto a ciertos temas y que se publican más libros escritos por mujeres (*ibid.* p.47) y Blanca Rosa Roca, según la cual “las mujeres somos más dialogantes y más abiertas a los cambios, y tenemos otra escala de valores”, lo cual influye a la hora de dirigir este tipo de empresas (*ibid.*p.48).

³⁵² Citada por CIÉRCOLAS, Marta: “Drets d'autora”. La traducción del catalán al castellano es mía. Montserrat ROIG comenta el hecho de que Joan Fuster, hablando de la *Vita Christi* de Isabel de Villena, se refiera a la “perspectiva estrictament de dona” que hay en esta obra, cuando, dice M. ROIG, a ella nunca se le hubiera ocurrido pensar que un hombre escribe con una “perspectiva estrictament d'home”(op.cit.p.81); en definitiva, “la mirada de dona és mirada d'escriptora que s'escriu i escriu el món. Però encara és considerada, adesiara, una mirada *subjectiva* –com si totes les mirades no en fossin, de *subjectives*” (*ibid.*p.83). Flavia Company puede decir, como lo hizo Montserrat ROIG (*ibid.*p.105), que “els meus ulls han deixat de tenir sexe. O, encara més, ja tenen tots els sexes”.

³⁵³ María del Mar LÓPEZ CABRALES se pregunta “¿Por qué estas mujeres se resisten a ello? ¿Piensan acaso que el hecho de “escribir” como mujeres las va a reducir como escritoras, las va a encasillar en un apartado ridículo de la historia de la literatura como si todas estuvieran haciendo lo mismo?” (op.cit. p.47). “En una época de pluralidad, parece como si estas escritoras desearan integrarse y rechazar (o al menos disfrazar) su experiencia para ser reconocidas. Quizá esta parte de la “culpa” (si en este caso existe) sea el de la crítica literaria y del poder que detenta, empecinada en clasificar y etiquetar.” (*ibid.* p.46, n.30).

³⁵⁴ *Ibid.* p.51. Tal vez el caso de oposición más vehemente por parte de un crítico a la literatura escrita por mujeres sea la de Harold BLOOM, quien incluye a las críticas feministas en lo que él ha bautizado como “escuela del resentimiento”, esto es, un conjunto de escritores y escritoras, críticos/as y periodistas “als quals els agradaria desmantellar el Cànon a fi i efecte de poder fer avançar els seus pretesos (per bé que inexistents) programes per tal d'aconseguir un canvi social” (*El Cànon occidental (Els llibres i l'escola de les edats)*, Columna, Barcelona, 1995, p.18). El mismo estudioso critica el hecho de que, en 1994 (fecha de la primera edición del libro), las universidades propugnaran un *idealismo* en virtud del cual se intentaba ampliar el Canon de manera que éste incluyera “escriptors que ens ofereixen ben poc llevat del ressentiment que ha provocat en elles el seu sentit d'identitat. No hi ha cap singularitat ni cap originalitat en aquest ressentiment; i fins i tot si n'hi hagués, no seria suficient per crear hereus del Iahvista i d'Homer, del Dant i de Shakespeare, de Cervantes i de Joyce” (*ibid.*p.21). Desde este punto de vista, la ampliación del Canon equivale a la destrucción del mismo (*ibid.*p.21). Critica a los que exigen “el vers devot (i la crítica devota!) fins i tot si l'objecte de la devoció s'ha vist modificat i s'ha convertit en la

Por otra parte, y como persona que rehúye participar en el *mercado* editorial, a Flavia Company también debe molestarle que intenten incluirla en el *big business* – como lo califica Cristina Andreu³⁵⁵ – en que se ha convertido la “literatura escrita por mujer”. Pensemos que se ha acusado a las escritoras, especialmente si son atractivas, de explotar su sexo para vender, lo cual *encarna el venerable tópico según el cual toda mujer que se desenvuelve en el ámbito público, especialmente si encima gana dinero, está ejerciendo de una u otra forma el oficio más viejo del mundo*³⁵⁶.

También es posible que la posición supuestamente hostil de la crítica frente a la literatura escrita por mujer influya en su deseo de verse apartada de este tipo de escritura, suponiendo que exista como categoría independiente, lo cual no ha sido, insistimos, firmemente establecido³⁵⁷. Mary Ellmann, por ejemplo, denunciaba que *los críticos sencillamente no pueden dar el mismo grado de autoridad a un autor si saben que es una mujer. Incluso cuando hacen una buena crítica a una mujer, automáticamente eligen adjetivos y expresiones que tienden a hacer que la poesía de las mujeres parezca dulce o encantadora (como se supone que son las mujeres) y no seria o importante (como se supone que son los hombres)*³⁵⁸. Isabel Segura, por su parte, cita como ejemplo la anécdota en la que Narcís Oller se arrepiente de no haber

promoció de les dones, o dels negres” (*ibid.* p.41). Con británica ironía rechaza las obras que la Escuela del Resentimiento intenta incluir en el Canon, como alguna obra de Alice Walker (*ibid.* p.44), o las de Adrienne Rich (*ibid.*p.48).

³⁵⁵ *op.cit.* p.40. Juana Salabert, Belén Gopegui, Rosa Regás, Marta Sanz y Dulce Chacón manifiestan que la etiqueta “literatura de mujeres” obedece a criterios estrictamente mercantiles en sus entrevistas con María del Mar LÓPEZ-CABRALES (*op.cit.* pp.67, 82-83, 91, 148 y 197).

³⁵⁶ FREIXAS, Laura: *Literatura y mujeres*, p.23.

³⁵⁷ La existencia de características comunes entre escritoras y las diferencias temáticas y formales entre la literatura escrita por mujeres y la escrita por hombres (de las que hablábamos en las pp.72 y 73 de este apartado) llevó a críticas como Elaine SHOWALTER (citada por MOI, Toril: *op.cit.*p.61), Ellen MOERS (citada por *ibid.*p.64) y Simone de BEAUVOIR (citada por CIÉRCOLES, Marta: “Drets d’autora”) a abogar por un estudio de la literatura “femenina” aparte del *mainstream* de literatura universal, esto es, masculina. Sin embargo, pronto surgieron algunos problemas, como por ejemplo el hecho de que existan, dentro de esta pretendida “literatura de mujeres” grandes diferencias de raza, estatus, sexualidad y contexto histórico entre las mujeres que la conforman. (como indica ANDREU, Cristina: *op.cit.* p.40). Eulalia LLEDÓ también se muestra contraria a esta denominación de “literatura de mujeres, ya que le parece un intento uniformizador intolerable. Cada mujer, cada escritora, es distinta.” (“Presentació” a *id.:op.cit.*p.18); además, muchas escritoras no estaban de acuerdo con este proyecto al considerar que se pretendía seguir, también con ellas, el canon heterosexual, blanco, de clase media y occidental que reinaba [¿reinaba?] en la literatura “de hombres” (ANDREU, Cristina: *op.cit.*p.40). Hablando de Caterina Albert, por último, Isabel SEGURA afirma que “no es tracta d’establir una etiquetació de literatura de dones sota un genèric denominador comú, d’una manera de fer literària comuna. Per sort, la creativitat de les dones és múltiple, variada y amb emprentes o encunys prou singulars i distintius. Sense anar més lluny, dins les autores catalanes presentades en aquest llibre, es perfilen trets ben personals i indestriables en l’art de literaturitzar i d’oferir-nos una visió del món.” (“Unes experiències a recuperar”, en SEGURA, Isabel, ALVARADO, Helena, MURIÀ, Anna, ARNAU, Carme, ANGLADA, M. Àngels, NICHOLS, Geraldine i MARÇAL, M^a Mercè: *Literatura de dones: una visió del món*, La Sal (edicions de les dones), Col. Clàssiques Catalanes, n.º 16, Barcelona, 1988, pp.29-30).

³⁵⁸ Citada por MOI, Toril: *op.cit.* p.48.

leído a M^a Dolors Monserdà de Macià por considerar que, al ser mujer, no podía ser una escritora de calidad³⁵⁹. María del Mar López-Cabrales detectó entre las escritoras a las que entrevistó en su libro *Palabras de mujeres. Escritoras españolas contemporáneas* cierta prevención contra la crítica, ya que *ven la poca seriedad y objetividad con que se analizan, a veces, los textos producidos por mujeres en la España contemporánea*³⁶⁰. Carme Riera se quejaba con razón de la indiferencia de que fue objeto por parte de la crítica desde su primera obra: *A les escriptors, ens han perdonat molt la vida. Hem tingut èxit de vendes, però la crítica ha continuat considerant que la qualitat era menor*³⁶¹. Tal vez las declaraciones más contundentes al respecto sean las de Isabel-Clara Simó quien, ante la pregunta “¿considera que la crítica cae en la misoginia?” declaró:

*Completamente. No puede ser que todas las mujeres seamos malísimas, excepto Maria Mercè Marçal, pero la salvan porque todavía existe el atavismo de creer que ser lesbiana es ser poco femenina. Como que no es del grupo de las mujercitas, a ésta la pueden salvar, pero no salvan a ninguna más. Como mucho te salvan una temporadita y después te vuelven a hundir. –¿Por qué? Son atavismos de la sociedad. Somos una minoría y es verdad que todavía hay muchas mujeres, y con todo el derecho, que escriben pensando en la mujer, pero esto no quiere decir que sea el único punto de vista que podamos tener. Ya lo explica Virginia Woolf en Una habitación propia: sobre todo escribid como hombres femeninos y como mujeres masculinas. Yo he intentado seguir este dictado y noto como que estorbo, como si no me pudieran clasificar. Somos antipáticas, yo lo entiendo, pero no pienso dejar de serlo*³⁶².

Por todo ello no es de extrañar que, ante la pregunta de si cree en la “literatura femenina”, Flavia Companyy responda que

*no creo en eso. El mundo de las palabras no tiene sexo. Reivindicar una literatura de mujer no sirve para nada. Ahora se dice que la literatura escrita por mujeres está de moda; en cambio, de los hombres no suelen apuntarse tonterías de ese calibre. Ese tipo de etiquetas implica la presunción de que el trabajo literario de los hombres es siempre válido y el de las mujeres sólo una moda que se acabará olvidando*³⁶³.

³⁵⁹ SEGURA, Isabel: *op.cit.* p.14.

³⁶⁰ *Op.cit.* p.50.

³⁶¹ Citada por CIÉRCOLES, Marta: “Drets d’autora”.

³⁶² CASTELLS, Ada: “Isabel-Clara Simó: “La novel·la crea un pont entre dos solitaris: l’autor i el lector”, *L’illa*, otoño de 2003, núm.34, p.18. La traducción del catalán al castellano es mía.

³⁶³ “3 preguntas a: Flavia Companyy”. Elaine Showalter se pregunta qué sentido tiene buscar rasgos específicos en la escritura femenina cuando no se buscan rasgos de “escritura masculina” en novelas escritas por hombres. Hacerlo implica que la novela masculina es “universal” mientras que la femenina es “específica” (SHOWALTER, Elaine: “Introduction: The rise of gender”, pp.4-5). Flavia Company calificó el concepto de “literatura femenina” como “chorrada” en una entrevista con Pau VIDAL (“Flavia Companyy arma en *Dame placer...*”). Vid. también el artículo ya citado de Gara, “*Dame placer* aborda el deseo de lo imposible”, p.47.

Al igual que Virginia Woolf, Flavia Company entiende el acto de escribir como un hecho andrógino. Algunas críticas y escritoras consideran que, en el caso de la literatura escrita por mujeres, es de vital importancia conocer la biografía de la escritora, ya que a partir de allí podemos rastrear en su obra *las marcas de lo material, las huellas a veces brutales de la cultura del género, las inscripciones de sus estructuras políticas*³⁶⁴. Muy al contrario, Virginia Woolf esperaba que la mujer utilizase la escritura *como un arte, no como un medio de autoexpresión*³⁶⁵. Según ella, la perfección de la obra de arte depende de la ausencia de marcas de género. En el caso de las mujeres, es imprescindible que no quede rastro en sus obras de ira ni amargura por los abusos y la marginación de la mujer en el orden patriarcal en que vive³⁶⁶. Su teoría sobre la

³⁶⁴ Nancy MILLER, citada por NICHOLS, Geraldine: "Platos rajados y espejos rotos: la construcción de la subjetividad en tres escritoras catalanas contemporáneas" en *Paraula de Dona. Actes del col.loqui "Dones, literatura i Mitjans de Comunicació"*, p.188. En el mismo sentido, Adrienne RICH consideraba que "Una crítica literaria radical, de impronta feminista, tendería a considerar la obra antes que nada como una clave para entender cómo vivimos, cómo hemos venido viviendo, cómo nos han llevado a imaginarnos a nosotras mismas, cómo nuestro lenguaje nos ha servido al mismo tiempo de cepo y de liberación" (citada por MARTÍN GAITE, Carmen: "Introducción" a *Id.: Desde la ventana (Enfoque femenino de la literatura española)*, Espasa Calpe, Madrid, 1987, pp.14-15).

³⁶⁵ WOOLF, Virginia: *Una habitación propia*, p.110.

³⁶⁶ "Indiscreciones", en *Id.: Las mujeres y la literatura*, p.88. De ahí que alabe a Jane Austen, "una mujer que escribía sin odio, sin amargura, sin temor, sin protestas, sin sermones" (*Id.: Una habitación propia*, p.94) y que critique a Charlotte Brönte: "observando estas sacudidas, esta indignación, comprende que el genio de esta mujer nunca logrará manifestarse completo e intacto. En sus libros habrá deformaciones, desviaciones. Escribirá con furia en lugar de escribir con calma. Escribirá alocadamente en lugar de escribir con sensatez. Hablará de sí misma en lugar de hablar de sus personajes. Está en guerra contra su suerte" (*ibid.* pp.96-97. *Vid. también ibid.* p.102). En definitiva, V. WOOLF defiende una narrativa "valiente y sincera, que sigue de cerca los sentimientos de la mujer" pero que "no es narrativa amargada. No insiste en su feminidad." (Ambas citas pertenecen a "Las mujeres y la narrativa" en *Id.: Las mujeres y la literatura*, p.58). Su ideal de escritora es el de aquella que "escribía como mujer, pero como una mujer que ha olvidado que es una mujer, de modo que sus páginas estaban llenas de esta curiosa cualidad sexual que sólo se logra cuando el sexo es inconsciente de sí mismo." (*Una habitación propia*, p.126). V. WOOLF podría haber pretendido evitar que se encasillara a las mujeres escritoras en la categoría de "literatura femenina"; deseaba que las mujeres escribieran como los hombres, que pudieran pertenecer al *mainstream*, de algún modo (En *ibid.* p.103 afirma que las autoras que se dejan llevar por su rabia "escriben como escriben las mujeres, no como escriben los hombres.").

Harold BLOOM se muestra completamente de acuerdo con Virginia Woolf cuando afirma que "aquells que són capaços de crear obres canòniques consideren invariablement els seus escrits com a formes més importants que no pas qualsevol programa social, per molt exemplar que aquest pugui ser. Allò que té importància és la contenció, en el sentit d'impedir que una cosa ultrapassi uns límits, i la literatura de primer ordre defensarà la seva autosuficiència i independència davant de les causes més lloables: el feminisme, el culturalisme afroamericà i totes les altres empreses políticament correctes dels nostres dies" (*op.cit.* p.41).

Esta actitud de V. Woolf ha suscitado rechazo en el seno de la crítica feminista: Patricia M. SPACKS afirma que "la cólera tuvo que ser una fuente de energía creadora para éstas y otras escritoras; la cólera proporcionó el ímpetu, el tema y la capacidad inventiva de sus obras. Es cierto, no ha habido una Shakespeare mujer. Pero sólo hubo un Shakespeare hombre: su existencia no establece ninguna regla. Quizá Shakespeare no se sentía irritado o, al menos, no con respecto a su propia suerte. El hecho es que muchas mujeres han escrito maravillosamente motivadas por la cólera; y no se puede suponer que hubiesen escrito necesariamente mejor motivadas por cualquier otra emoción, o sobreponiéndose a ella." (*op.cit.* p.18). Elaine SHOWALTER también la ataca en su ensayo *A literature of their own. British Women Novelists from Brönte to Lessing* (citada por MOI, Toril: *op.cit.* p.15. El primer capítulo del

androginia mental del escritor aparece enunciada en su obra *Una habitación propia*, cuando se pregunta

*si la mente tiene dos sexos que corresponden a los dos sexos del cuerpo y si necesitan también estar unidos para alcanzar la satisfacción y la felicidad completas. Y me puse, para pasar el rato, a esbozar un plano del alma según el cual en cada uno de nosotros presiden dos poderes, uno macho y otro hembra; y en el cerebro del hombre predomina el hombre sobre la mujer y en el cerebro de la mujer predomina la mujer sobre el hombre. El estado de ser normal y confortable es aquel en que los dos viven juntos en armonía, cooperando espiritualmente. Si se es hombre, la parte femenina del cerebro no deja de obrar; y la mujer también tiene contacto con el hombre que hay en ella. (...) Cuando se efectúa esta fusión es cuando la mente queda fertilizada por completo y utiliza todas sus facultades. Quizá una mente puramente masculina no pueda crear, pensé, ni tampoco una mente puramente femenina*³⁶⁷.

Como Harold Bloom o Laura Freixas, Flavia Company afirma que sólo existe buena o mala literatura, independientemente del sexo, raza, credo, nacionalidad o tendencia política del artífice de la obra literaria³⁶⁸. En 1991 Montserrat Roig

estudio de Toril MOI (pp.15-32) está dedicado a hacer un resumen del rechazo a estas ideas de Virginia Woolf. Vid. También BARRET, Michèle: "Introducción" a WOOLF, Virginia: *Las mujeres y la literatura*, p.29 y GABANCHO, Patricia: *op.cit.*p.24). Sin embargo, Toril MOI defiende la androginia de V. Woolf considerando que esta autora, "lejos de huir de dichas identidades de género por temor, las rechaza porque las interpreta como lo que realmente son. Comprendió que el objetivo principal de la lucha feminista tenía que ser destruir las eternas oposiciones binarias de masculinidad y feminidad"(op.cit. p.27).

Virginia WOOLF sí critica explícitamente la situación de la mujer en sus ensayos (En *Tres guineas*, por ejemplo, hay ataques furibundos contra el machismo de su época), mientras que en sus novelas lo hace de forma oblicua y a través de otros medios diferentes de la rabia: el humor y la ironía (BARRET, Michèle: *op.cit.*p.30). En este sentido, es importante destacar que, como bien indica BAJTIN en su estudio sobre Rabelais, "la rabia no es la única actitud revolucionaria que está a nuestro alcance. El poder de la risa puede ser igualmente subversivo, como cuando el Carnaval vuelve del revés las viejas jerarquías, borrando las antiguas diferencias y creando otras nuevas e inestables" (citado por MOI, Toril: *op. cit.*p.52). Tal vez de ahí venga el "humor negro" que, según Jordi LLAVINA, es característico de algunas obras de Flavia Company (vid.*supra.*n.241).

³⁶⁷ pp.132-133. Vid. también *ibid.*p.141. G. C. NICHOLS cita un cuento de Mercè Rodoreda, "Paràlisi", en el que la protagonista sólo encuentra salida a su complejo de inferioridad ante el omnipresente hombre mediante el concepto de artista andrógino: "Una meitat femenina una altra meitat masculina. L'artista. I el complement: mitja poma encastada a l'altra meitat de poma no sé pas què em pesco." (C. NICHOLS, Geraldine: "Mitja poma, mitja taronja: Gènesi i destí literari de la catalana contemporània", en SEGURA, Isabel, ALVARADO, Helena, MURIÀ, Anna, ARNAU, Carme, ANGLADA, M.Àngels, NICHOLS, Geraldine i MARÇAL, M^a Mercè: *Op.cit.* p.132). H. CIXOUS afirma en *La risa de la medusa* (p.43) que no hay creación posible si el alma del creador no es bisexual, es decir, si no está "abierta", si en ella no hay "materia personal (...) masculina, femenina u otra" a la vez.

³⁶⁸ Laura FREIXAS lo afirma en *Literatura y mujeres*, p.86, y Harold BLOOM lo hace en su entrevista con Emma REVERTER, titulada "Harry Potter és un llibre farcit de clixés i mal escrit", *Avui*, 9 de noviembre de 2003, p.61. Francisco SOLANO presenta una postura radicalmente opuesta a estos planteamientos, y considera que hablar de buena o mala literatura es "un enunciado muy socorrido, pero tautológico, que no contempla las implicaciones de la literatura con la sociedad [literaria, cultural] en la que se inserta." ("Prólogo" a LÓPEZ-CABRALES, María del Mar: *op.cit.*p.9). María del Mar LÓPEZ-CABRALES se muestra convencida de la conveniencia del marbete "literatura femenina": "En el fondo, es tan sencillo como aplicar el axioma de que toda persona que escribe parte de la experiencia personal (que no se debe confundir con autobiografía) para la creación de su universo narrativo, y reconocer que crecer y desarrollarse como mujer es claramente una experiencia diferenciadora"(op.cit. p.30). En este

declaraba el fin de la época de la “rabia” en la literatura femenina: *ja no cal passar comptes amb el passat -això, que ho facin les historiadores- (...) ha començat el caos, bandejada la queixa, el lament. Si la literatura és expiació, ho és per als dos sexes*³⁶⁹.

En el mismo sentido, Biruté Ciplijauskaitė comentaba en 1994 las transformaciones que ha sufrido la literatura femenina desde finales del XIX, afirmando que se ha pasado *del grito histérico al murmullo apenas perceptible, y de la protesta airada a la expresión natural de quien ha adquirido derechos de ciudadanía*³⁷⁰.

sentido, Carmen MARTÍN GAITE afirma que “un texto femenino puede proporcionar claves acerca de determinados puntos de vista avalados por una peculiar experiencia de la vida” (*op.cit.*p.14). De las escritoras entrevistadas por María del Mar López-Cabrales, algunas parecen estar de acuerdo con la existencia de cierta influencia de su sexo/género en su escritura (*op.cit.*p.52) , si bien “el grado de variación en el reconocimiento de esta influencia entre las narradoras entrevistadas es bastante amplio.” (Elvira Lindo, Cristina-Fernández Cubas e Irene Gracia no están de acuerdo con ello, *ibid.*p.47). Casi todas las escritoras entrevistadas se oponen, en cambio, a pertenecer a la “literatura femenina” y defienden un modo de escribir andrógino, a pesar de la insistencia de su entrevistadora en convencerlas de lo contrario (*ibid.* pp.46-47 y 49).

Flavia Company citó a FREIXAS en la ya citada entrevista con Lourdes DOMÍNGUEZ (p.9), en el transcurso de la cual la entrevistadora le preguntó si se había sentido discriminada (o a la inversa) en el mundo editorial por el hecho de ser mujer. La respuesta de F. Company fue recomendar a la entrevistadora la lectura de *Una habitación propia*, de Virginia Woolf, (Seix Barral) y de *Literatura y mujeres* (Destino), de Laura Freixas. En el diario *Avui*, el 21 de julio de 2000, Flavia Company realizó una reseña titulada “L’incert toc femení” de este libro de Freixas, y destaca cinco ideas principales del libro: es falso que las mujeres vendan más o que reciban más premios por sus obras, y es cierto que las mujeres leen más, que la crítica es sexista y que, aunque hay diferencias entre obras escritas por hombres y mujeres, la calidad de sus obras no depende de este hecho. En el artículo de Marta CIÉRCOLES, “Drets d’autora”, Flavia Company pide, al igual que otras escritoras de su misma edad, que se haga con su obra la “prueba del algodón”: si un texto es de buena calidad, no hay forma de saber si lo ha escrito un hombre o una mujer, por más “algodones” que le pasen. Patricia GABANCHO ya afirmaba en 1982, en su estudio sobre literatura femenina catalana de esa década que “s’han fet experiències d’intentar identificar el sexe de l’autor a través de la lectura de fragments anònims: impossible d’encertar-la” (*op.cit.* p.155). También opina lo mismo Rita FELSKI, Rita (*op.cit.* pp.73 y 96-97). Una de esas experiencias de las que habla Patricia GABANCHO corrió a cargo de *El País*: publicaron fragmentos de novelas y pidieron a sus lectores que adivinaran el sexo de quien los escribió. Fallaron en la mayoría de los casos (Según Esther TUSQUETS en su entrevista con María del Mar LÓPEZ-CABRALES (*op.cit.*p.161). Isolina BALLESTEROS comenta que “Cixous mantiene que la escritura femenina representa un estilo, no una firma. Muchas mujeres que escriben conservan una escritura masculina, y de la misma forma, el hecho de que una obra esté firmada por un hombre no la excluye automáticamente de la feminidad”(*op.cit.*p.19). También se cita esta idea de CIXOUS en el estudio de Toril MOI (*op.cit.* p.118). Montserrat ROIG también presenta la misma opinión (*op.cit.* p.76).

Isolina BALLESTEROS explica que “dentro de las variantes de la crítica feminista y postestructuralista hay un grupo de teóricos/as, entre los que destacan Alice Jardine, Naomi Schor, Donna Stanton, Stephen Heath, Paul Smith, Roland Barthes y Jonathan Culler, que definen la escritura femenina como un espacio abierto a hombres y a mujeres. Proponen que el hecho de que una obra esté firmada por un hombre no la excluye automáticamente de la feminidad. Por la misma razón, la firma femenina no garantiza la inclusión inmediata del texto en el espacio femenino” (*op.cit.*p.4). Incluso los estudiosos de las diferencias en el uso del lenguaje que hacen hombres y mujeres, como Kramer, Thorne y Henley, admiten que “no tenemos más remedio que cuestionar la existencia de la diferencia que pretendemos analizar” (citados por MOI, Toril: *op.cit.* p.161.Vid. también CALEFATO, Patricia: “Génesis del sentido y horizonte de lo femenino” en COLAZZI, Giulia (ed.): *Feminismo y teoría del discurso*, Catedra, Col. Teorema, Madrid, 1990, p.109) .

³⁶⁹ *Op.cit.* p.79.

³⁷⁰ *Op.cit.*p.14.

16. UN FRUSTRADO INTENTO DE CLASIFICACIÓN

Flavia Company no está adscrita a ninguna generación en concreto, pero cita como contemporáneos con los que siente afinidad -aunque son mayores que ella- a Javier Marías, Suso de Toro, Enrique Vila-Matas y Carlos Trías³⁷¹. La diversidad de escuelas, estilos y tendencias de los escritores que conforman la literatura española desde 1975 hasta nuestros días dificulta notablemente el intento de clasificar a estos autores en grupos o generaciones³⁷². Como indica Enrique Murillo,

*los nuevos narradores no se han anunciado a golpe de manifiesto ni se mueven como un rebaño, todos a una, como ha venido ocurriendo a lo largo de este siglo, sino que han ido produciendo cada uno su obra por su cuenta, siguiendo diversísimos modelos e interpretándolos cada uno a su modo. (...) La tendencia a hacer tabla rasa que caracterizó a las vanguardias se ha visto reemplazada ahora por esta otra actitud en la que, además (...) cuenta tanto la tradición de la literatura en castellano como las de todos los demás idiomas*³⁷³.

De hecho, este tipo de clasificaciones viene siendo puesta en duda desde hace tiempo³⁷⁴, aunque algunos se empeñen en continuar con este método de trabajo

³⁷¹ Entrevista que mantuvimos el 26 de agosto de 2003.

³⁷² Afirmaba Constantino BÉRTOLO en 1990 (en su aportación a VILLANUEVA, Darío *et al.*: “La nueva narrativa española”, en RICO, Francisco (coord): *op.cit.* p.293) que “en estos momentos la narrativa española a secas, ni vieja ni nueva, está conformada por la coexistencia de cuatro hornadas de escritores; los narradores de la posguerra, con Cela y Delibes entre ellos; la generación del realismo, con García Hortelano, Martín Gaité y Juan Marsé; los escritores de la ruptura con el realismo, con Juan Benet a la cabeza, y, por último, los nuevos narradores, con un núcleo estricto, en el que se encuentran Jesús Ferrero, Alejandro Gándara, Ignacio Martínez de Pisón, Javier García Sánchez, Soledad Puértolas, Julio Llamazares y Antonio Muñoz Molina, a los que se han sumado –demostrando la fuerza expansiva de la etiqueta- autores más recientes como Justo Navarro y Mercedes Soriano o escritores que aparecieron mucho antes: Eduardo Mendoza, Juan José Millás, Javier Tomeo. Esta diversidad obstaculiza fuertemente un tratamiento generacional”.

³⁷³ Enrique MURILLO en su aportación a VILLANUEVA, Darío *et al.*: “La nueva narrativa española”, en RICO, Francisco (coord): *op.cit.* pp303-304.

³⁷⁴ Gonzalo NAVAJAS advierte en su estudio *La narrativa española en la era global (Imagen · Comunicación · Ficción)* que la definición y compartimentación de los períodos culturales no es más que “un proceso consensual en el que se elimina lo que es divergente y contradictorio – y, por tanto, separa- y se destaca lo que sintetiza y unifica.” (p.33), proceso que obedece a nuestra necesidad de establecer unas bases sobre las que debatir sobre textos y objetos artísticos, pero que en ningún caso debemos entender como definitivo, sino como un hecho no sólo revisable, sino incluso reversible (*ibid.* pp.33-34). Darío VILLANUEVA, en “La novela”, p.29, también protesta ante el “este que no hace mucho Alfonso Sastre calificaba de “abominable método de las generaciones” (...) Los creadores lo rechazaban porque parecía desmerecer la personalidad individual, la originalidad irrepetible (y por ello romántica) de cada uno de ellos, pero en su actitud influía no poco el modo mecanicista y apriorístico con que algunos historiadores de la literatura lo aplicaban, sordos y ciegos ante la evidencia de que aquel concepto es, en pureza, lo que las “ideas reguladoras” kantianas, es decir, puros constructos mentales, conjeturas válidas en cuanto falsables, y no algo así como un campo de concentración para enclaustrar a escritores reclutados en leva forzosa”. Los textos “se definen por sus propiedades immanentes, y no por las edades respectivas de aquellos que los escribieron” (*ibid.* p.61). Ramón ACÍN también apoya esta perspectiva de la literatura en su estudio *Narrativa o consumo literario (1975-1987)*, p.16.

hablando, por ejemplo, de la generación de 1983³⁷⁵ o de la de “los ochenta”, en la que se encontraría nuestra autora:

*Una nueva oleada de narradores inicia su obra en el transcurso de los ochenta. En términos generales, son escritores más jóvenes que los precedentes y su fecha de nacimiento se sitúa a partir de 1950. En bastantes casos, la publicación de su primera novela se produce con extraordinaria precocidad, en una inhabitual juventud. (...) No ofrecen entre sí, al menos por ahora, rasgos homogéneos y destaca la perspectiva por completo personal desde la que abordan sus obras.*³⁷⁶

En opinión de algunos críticos, las características de este período son tan variadas que, de hecho, la única que es sin duda alguna común a todas las obras estudiadas es la absoluta libertad de temas, estilos y tendencias: la pluralidad, en definitiva³⁷⁷; un fenómeno que dura hasta nuestros días³⁷⁸ y que afecta a escritores de

³⁷⁵ Una generación de 1983 “caracterizada con rasgos culturales –ecología, pacifismo, feminismo, atención a lo marginal”, según J.L. ABELLÁN en “La reflexión en prosa” en AA.VV.: *Letras españolas 1976-1986*, pp.144-145.

³⁷⁶ SANZ VILLANUEVA, Santos: “La novela”, en RICO, Francisco (coord): *op.cit.* p.273. Este estudioso incluye en esta “generación de los 80” a Javier Cercas, que nació en 1962 y publicó en 1989. Flavia Company nació en 1963 y publicó por primera vez en 1988, por lo que podría incluirse en este grupo generacional sin problemas (desde un punto de vista estrictamente cronológico).

³⁷⁷ “El único elemento común entre los escritores de diferentes edades, desde los jóvenes nacidos literariamente en los 80 hasta los más añejos (...) se encuentra y descansa en la vigente pluralidad en todos los sentidos y, por consiguiente, en la imposibilidad de concretar rasgos comunes o, en suma, de etiquetar” (ACÍN, Ramón: *op.cit.* p.48. *Vid. ibid.* p.16, AMORÓS, Andrés: “Introducción” a VV.AA.: *Letras españolas (1976-1986)*, p. 11 y SANZ VILLANUEVA, Santos: “La novela española desde 1975”, p.35). Constantino BÉRTOLO afirma que “la libertad de tendencias es también un hecho aparentemente irrefutable. Al contrario de otros momentos, en que una línea estética determinada, ya fuere el realismo o el experimentalismo, ejercían una cierta coerción sobre los novelistas, en el momento actual puede publicarse todo, es decir, todo lo que acepte el mercado” (en su aportación a VILLANUEVA, Darío *et al.*: “La nueva narrativa española”, en RICO, Francisco (coord): *op.cit.* p.297). Desde mediados de los 60 (según Darío VILLANUEVA en “Los marcos de la literatura española (1975-1990): esbozo de un sistema”, pp.36-37) empezó a imponerse “una ideología del fin de las ideologías, al menos en lo que a literatura se refiere, y se reivindicaba la libertad creativa.”. Esta pluralidad se relaciona con lo posmoderno, ya que “uno de los signos de la posmodernidad es, según Lyotard, el rechazo de la racionalidad totalizante, el descrédito de los grandes relatos legitimadores, la aceptación despreocupada de la pluralidad” (citado en *ibid.* pp.36-37). Para algunos esta pluralidad fue sinónimo de superficialidad y caos (*vid.* FORTES, José Antonio: *op.cit.* pp. 11 a 22); para otros, es un signo de riqueza cultural (AMORÓS, Andrés: “Introducción” a VV.AA.: *Letras españolas (1976-1986)*, pp. 61, 62 y 64 y también SANZ VILLANUEVA, SANTOS: “La novela española desde 1975”, p.35). En opinión de Gonzalo NAVAJAS, esta multiplicidad de orientaciones demuestra el proceso de “democratización” de la literatura en nuestro país, que ha dejado de ser patrimonio exclusivo de una minoría selecta para abrirse a todos los estamentos sociales. Lo bajo y lo alto se mezclan, como lo demuestra la inclusión en literatura de elementos propios de la cultura popular (la ficción detectivesca, por ejemplo). Este crítico es consciente, sin embargo, de que al democratizar la literatura corremos el riesgo de trivializar la cultura escrita, la cual caería entonces bajo el dominio del Mercado y la “cultura basura”, pudiendo llegar a ser reemplazada por la cultura de la imagen y la informática. (*La narrativa española en la era global (Imagen · Comunicación · Ficción)*), pp.38-39). Harold BLOOM y otros intentan luchar contra ello con su defensa de los clásicos y de un canon de literatura elevada, pero poco se puede hacer frente al increíble poder de absorción de la cultura de masas (*ibid.* pp.48-49).

³⁷⁸ Rafael CONTE se refería al “caos de tendencias” de la novela española de 1990 afirmando que esta amalgama de opciones de distinto signo “significa también una honda y radical apuesta por la libertad y

uno y otro sexo³⁷⁹. En una entrevista concedida a *El País*, en 1986, José María Castellet afirmaba que *los autores españoles y catalanes se permiten el lujo extraordinario de escribir lo que quieren y se han desenganchado de las tendencias dominantes en Europa o en cualquier otro sitio*³⁸⁰.

E. Murillo comenta irónicamente el enfado de los críticos ante esos nuevos narradores de los ochenta que *han cometido la indelicadeza de no presentar un frente homogéneo, de ir cada uno por su cuenta, de no pertenecer siquiera a una misma generación – los hay veinteañeros, pero también cincuentones-, haciendo así una demostración de anarquía que impide entenderles como fenómeno unitario*³⁸¹.

Sin embargo, la crítica, siempre incansable, no se ha dejado arredrar por estos obstáculos y ha establecido, si no una clasificación de los autores por generaciones, sí al menos un listado de las características de la novela española desde 1981 (con la publicación de *Bélver Yin* como punto de partida) hasta 1990: escapismo, exotismo, alejamiento de la realidad política y social españolas, misterio, imaginación y fantasía; ausencia de valores estéticos, éticos o sociales; preferencia por el género de aventuras;

un rechazo generalizado de cualquier dogma, lo que no está tan mal en un país tan dado a dogmatismos de toda clase. Al mismo tiempo, y aunque esta libertad pueda albergar – y de hecho alberga – toda suerte de estafas y manipulaciones, que felizmente duran poco, multiplica en profundidad la libertad misma de los autores y de los lectores, amplía sus posibilidades de elección. La literatura es lo que quedará al final, no se olvide, y ante los ejemplos de grandes autores de la historia que nunca llegaron a conocer el éxito en vida –el caso de Kafka es el más célebre- podemos certificar que lo único que reconcilia las calidades de los libros con las listas de libros más vendidos es precisamente el tiempo. Al final, calidad y difusión se unen cuando después de todo las listas han desaparecido, y los grandes libros de siempre son los que al final se venden más, porque se venden siempre” (*op.cit.*p.140). Respecto a nuestro tiempo, como respecto a la literatura de la década de los 80, podemos decir con Rafael CONTE que hay “demasiados árboles para definir el bosque. Pero se trata de un panorama –dentro del caos- rico, disperso, fértil, y que permite seguir mirando hacia delante.” (*ibid.* p.156).

³⁷⁹ “También las mujeres se acercan a la narración, pero ésa es una etiqueta perfectamente ambigua: vale para todo, esto es, para nada. Su sensibilidad y su temática las separan de la narrativa de los hombres, pero no las unen entre sí, y aquí también reina la dispersión. Bajo la sombra de escritoras tan grandes y tan recientes –y algunas tan vivas- como Rosa Chacel, Carmen Laforet, Mercé Rodoreda, Ana María Matute, herederas de la Pardo Bazán, por ejemplo, ¿cómo unir el realismo radical de Rosa Montero, una de las grandes triunfadoras –“Amado amo”-, con el intimismo de Esther Tusquets, la poesía bastante callada de Ana María Moix, la inquietante fantasía de Cristina Fernández Cubas o la pequeña épica tradicional de Josefina R. Aldecoa? (...) El caos aquí predice riqueza y cierta desolada autenticidad.” (*ibid.* pp.151-152).

³⁸⁰ Citado por VILLANUEVA, Darío: “La novela”, p.28.

³⁸¹ En su aportación a VILLANUEVA, Darío *et al.*: “La nueva narrativa española”, incluido en RICO, Francisco (coord): *op.cit.* p.299. Curiosamente, a pesar de no poder clasificarlos como una sola generación, sí les achacan a todos ellos los mismos defectos, a saber, “diversidad o inclasificabilidad, y sigue con las de comercialidad, despreocupación política, traduccionismo, antiexperimentalismo, vacío teórico, superficialidad, difuminación, cosmopolitismo y qué sé yo cuántas cosas más.” (*ibid.* p.299). Tampoco hay que menospreciar el apunte de Darío VILLANUEVA quien, en su artículo “Los marcos de la literatura española (1975-1990): esbozo de un sistema” (p.9) afirma que “algunos creadores siguen, con todo, rechazando tal criterio [el de las generaciones] porque parece desmerecer la personalidad individual, la originalidad irreplicable (romántica) de cada uno de ellos”.

intimismo, unido al lirismo en la prosa y al individualismo neorromántico³⁸²; experimentación; preferencia por la novela y el relato cortos³⁸³ y desarrollo de la novela policíaca, erótica y de ciencia-ficción³⁸⁴. La novelística de Flavia Company presenta varias de estas características, excepto la presencia de ambientes exóticos o de ciencia-ficción.

Como vemos, las obras de Flavia Company presenta características comunes con muchas obras escritas desde la década de los 70 hasta nuestros días; con la literatura femenina en general y con las obras escritas en la generación de los 80 en particular. A pesar de todas estas coincidencias, la novelística de Flavia Company tiene un sello propio, particularísimo, que la dota de personalidad propia y que trataremos de mostrar en esta tesis. Polifacética, difícilmente clasificable, arriesgada, profunda, innovadora, apasionada, andrógina, de múltiples registros, la obra de Flavia Company merece mucho más que reseñas o artículos en la prensa escrita o en revistas de crítica literaria; merece un estudio más extenso, detallado y llevado a término con el rigor que exige una tesis doctoral. Esperamos cumplir con este objetivo en las páginas que siguen.

³⁸² Estas características provienen de la aportación de Constantino BÉRTOLO a VILLANUEVA, Darío *et al.*: “La nueva narrativa española”, en RICO, Francisco (coord): *op.cit.*. pp.294, 295, 297 y 298 y del artículo de Santos SANZ VILLANUEVA “La novela española desde 1975”, pp. 32-34.

³⁸³ El relato corto “cada vez ocupa, con más fuerza si cabe, una parte de la parcela literaria, desplazando a otras manifestaciones, a la vez que pierde, de forma ya definitiva, el matiz peyorativo, de obra menor y sin importancia que siempre le acompañó, lastrándolo y, por consiguiente, también a sus cultivadores” (ACÍN, Ramón: *op.cit.* p.43). Darío VILLANUEVA cita al respecto en “La novela” (p.43) la opinión de DELIBES, según el cual “la revolución de la novela de nuestro tiempo debe consistir en escribirlas más cortas” (...) Esta tendencia, de gran tradición en nuestra literatura y de actualidad en la europea desde el éxito sin paliativos del Goncourt de Marguerite Duras, *L’amant*, parece consolidarse entre los narradores más jóvenes”.

³⁸⁴ Estas tres últimas características (junto a la experimentación, el relato corto, la imaginación y la fantasía) provienen del ya citado estudio de Ramón ACÍN *Narrativa o consumo literario (1975-1987)*, pp. 31 a 46.

CAPÍTULO I. EL SEÑOR DE LA PALABRA

Gracias a los embustes de la ficción la vida aumenta, un hombre es muchos hombres, el cobarde es valiente, el sedentario nómada y prostituta la virgen. Gracias a la ficción descubrimos lo que somos, lo que somos y lo que nos gustaría ser. Las mentiras de la ficción enriquecen nuestras vidas, añadiéndoles lo que nunca tendrán, pero después, roto su hechizo, las devuelven a su orfandad, brutalmente conscientes de lo infranqueable que es la distancia entre la realidad y el sueño. A quien no se resigna y, pese a todo, quiere lanzarse al precipicio, la ficción lo espera, con sus manos cargadas de espejismos erigidos con la levadura de nuestro vacío: Pasa, entra, ven a jugar con las mentiras.
(Kathie y el hipopótamo, de Mario Vargas Llosa)

El placer superior en literatura es hacer realidad lo que no existe.
(Oscar Wilde)

EL ROSTRO Y LA MÁSCARA
(Mundos ficcionales, estética de la recepción,
verdad y mentira en la novelística de Flavia Company)

Durante el encierro de Silvia, en la novela *Luz de hielo*, Jef hojea un periódico en el que encuentra una noticia donde se narra una situación muy parecida -escalofriantemente parecida- a la que están viviendo Silvia y él. Éste es el fragmento:

*Esta mañana la policía ha hallado el cadáver de una mujer joven - de unos treinta años- que todavía no ha podido ser identificada dado su estado de descomposición avanzado. La mujer estaba boca abajo en el suelo, atada de pies y manos, y junto a ella había un buen número de botellas de agua mineral y latas de sardinas, todas vacías. La policía ha sido alertada por los vecinos del barrio, que habían notado un olor muy raro y desagradable que provenía del inmueble en cuestión. Las primeras sospechas recaen sobre...*¹

Él mismo confiesa que las similitudes entre ambas situaciones le parecen *casi inverosímiles*². Sin embargo, están ahí. La sorpresa del personaje provoca, también, la del lector. No tanto porque “crea” que, efectivamente, Jef ha leído esa noticia en el diario, sino porque este fragmento inserto en *Luz de hielo* conecta, en el marco de una obra literaria, dos mundos diferentes pero en gran medida complementarios: el mundo de ficción, por un lado, y el nuestro (al que llamamos “real”), por otro. Indirectamente, el narrador está indicando al lector que la trama argumental de *Luz de hielo* podría haber sido construida a partir de lo que conocemos como un “caso real”. Como mínimo, el lector considerará que estos hechos (el encierro de Silvia, la venganza de Jef) podrían haber sucedido no ya en el mundo de las “mentiras”, el ámbito de la ficción, sino en *su* mundo, en *su* parcela de realidad. Tal vez pueda estar sucediendo hoy, ahora, en su propio barrio, sin saberlo. Y entonces el lector descubre que hasta ese momento ha estado

¹p.137.

²p.137.

“jugando” con la ficción, ha aceptado el divertido “pacto” de hacer *como si* creyera lo que le están contando³. Existe la *posibilidad* de que cosas así sucedan, y no demasiado lejos. También existe la posibilidad de que un hecho como éste haya tenido lugar en el pasado, o que suceda en el futuro. Ahora se percata de que lo narrado podría no ser “mentira”, sino “verdad”. Y el horror de lo que está leyendo cae sobre el lector con la fuerza de un mazazo. En último término, se le hace patente que las fronteras entre lo real y lo ficcional no están, ni mucho menos, claramente definidas.

En algunas de las novelas de Flavia Company, la autora pone de manifiesto que nuestro mundo -aquél que, un tanto equivocadamente, llamamos “real”- no es el único; ni siquiera podemos estar seguros de que sea, efectivamente, real. Lo que entendemos por “mundo real” no es más que una construcción de nuestra mente⁴. Y en la expresión “mundo real” debemos incluir, por desagradable que nos resulte, nuestra propia identidad. Como indica Antonio Muñoz Molina,

*En el acto de escribir, como en la conciencia diaria de cualquiera, inventar y recordar son tareas que se parecen mucho y de vez en cuando se confunden entre sí. La memoria está inventando de manera incesante nuestro pasado, según los principios de selección y combinación (...) y el resultado es una ficción más o menos desleal a los hechos que nos sirve para interpretar las peripecias casuales o inútiles del pasado y darle la coherencia de un destino: dentro de todos nosotros hay un novelista oculto que escribe y reescribe a diario una biografía torpe o lujosamente novelada.*⁵

³Según W. ISER, la ficción nos implica y nos aparta al mismo tiempo. Sabemos que leemos (estamos fuera) pero estamos inmersos en el mundo que el libro ha abierto ante nosotros (estamos dentro). (“La ficcionalización: Dimensión antropológica de las ficciones literarias”, p.58). En opinión de K. WALTON, “el cruce de fronteras entre ambos mundos es posible pero sólo desde una perspectiva psicológica; sentimos miedo, pena, alegría, odio o derramamos lágrimas, pero el lector mantiene siempre clara la conciencia de su diferencia. Así se explica que, cuando vemos que van a matar a alguien, experimentamos sensaciones muy diversas, pero a nadie se le ocurre salir del cine o del teatro para pedir auxilio a la policía. En esto consiste precisamente el juego de la ficción: más que “suspensión de la incredulidad” (como señala Coleridge) implica “fingir” (potenciar) la creencia o la autosugestión.” (citado por GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio: “Teorías de la ficción literaria: los paradigmas”, p.18).

Ya hemos visto en el primer capítulo (*vid.supra* pp.52-54) que la protagonista de *Dame placer* se dirige a una psiquiatra que representa, en último término, al lector. En un momento determinado le asegura que no podrá evitar conmoverse con su dolor aunque por imperativos de su profesión no pueda, ni deba, ni quiera implicarse emocionalmente en su caso (p.64). El lector tampoco quiere, en el fondo, implicarse en exceso en la obra (permanece fuera) aunque sin duda alguna está, irremediabilmente, *dentro*.

⁴“Las conclusiones que Schmidt extrae del enfoque biológico-constructivista se reducen fundamentalmente a una: la noción de realidad es una construcción mental -una elaboración del cerebro a partir de la información que le suministran los diferentes sentidos a través del sistema nervioso- y en modo alguno un “dato objetivo”. Este supuesto implica la homologación de todos los sistemas (científico, periodístico, filosófico o literario, etc.) de representación del mundo en cuanto que todos *crean* en realidad su objeto. En otros términos: si el vocablo “ficción” se entiende como “construcción de mundos”, todo el discurrir del ser humano sobre la realidad está impregnado de ficcionalidad” (GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio: “Teorías de la ficción literaria: los paradigmas”, p.32). Nuestro conocimiento es fenoménico. Es imposible acceder a la realidad profunda de las cosas, nos quedamos siempre en la superficie. Nuestro saber acerca del mundo no es más que un “como si”. Umberto ECO también nos habla de la “necesidad metodológica de tratar al mundo “real” como una construcción e, incluso, de mostrar que cada vez que comparamos un desarrollo posible de acontecimientos con las cosas tal como son, de hecho nos representamos las cosas tal como son en forma de una construcción cultural limitada, provisional y *ad hoc*.” (citado por SULLÀ, Enric (ed.): *op.cit.* p.246).

⁵“El personaje y su modelo”, en *ibid.* pp. 311-312. Por eso afirma el escritor que “no sólo las personas que viven a

El mundo *nouménico*, si podemos llamarlo así, puede ser como nos lo imaginamos o no serlo en absoluto. Nos hemos puesto de acuerdo, en esto como en el lenguaje, para determinar qué es lo real y qué no lo es⁶. En este sentido, nuestro mundo real es, también, “ficcional”.

No podemos tener la certeza de que nuestro mundo sea tal y como lo percibimos, pero sí podemos estar seguros de que, en todo caso, no es el único mundo que existe: *el mundo real se encuentra rodeado de infinitos mundos posibles que son fruto de la actividad poético-imaginativa*⁷. El escritor es quien construye estos mundos con sus palabras⁸ (no de golpe, desde la primera página, sino por pasos, en un proceso que sólo acabará con la última página del texto⁹) y el lector es el encargado de re-construir ese mundo mientras avanza en su lectura¹⁰. Según Umberto Eco,

*el texto está plagado de espacios en blanco, de intersticios que hay que rellenar; quien lo emitió preveía que se los rellenaría y los dejó en blanco por dos razones. Ante todo, porque un texto es un mecanismo perezoso (o económico) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él y sólo en casos de extrema pedantería, de extrema preocupación didáctica o de extrema represión el texto se complica con redundancias y especificaciones ulteriores (hasta el extremo de violar las reglas normales de conversación). En segundo lugar, porque, a medida que pasa de la función didáctica a la estética, un texto quiere dejar al lector la iniciativa interpretativa, aunque normalmente desea ser interpretado con un margen suficiente de univocidad. Un texto quiere que alguien lo ayude a funcionar(...) Un texto postula su destinatario, como condición indispensable no sólo de su propia capacidad comunicativa concreta, sino también de la propia potencialidad significativa. En otras palabras, un texto se emite para que alguien lo actualice; incluso cuando no se espera (o no se desea) que ese alguien exista concreta y empíricamente*¹¹.

nuestro alrededor, sino también nosotros mismos, somos una mezcla inquietante de realidad y ficción, de verdad y mentira, un precipitado de signos cuya fisonomía y carácter dependen no de su propia identidad, sino del modo en que los elabora nuestra mirada y nuestra imaginación” (*ibid.* p.313).

⁶ S. REIZ DE RIVAROLA llega a considerar que el término “real” incluye tanto lo sucedido como lo que es posible o creíble que ocurra. De este modo lo ficcional puede formar parte de la noción global de realidad (citado en GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio: “Teorías de la ficción literaria: los paradigmas”, p.26).

⁷ BREITINGER, citado por *ibid.* p.14.

⁸ “Palabras y letras, con la infinidad de sus posibles combinaciones, no sólo encierran lo que ha sido y será dicho y hecho, sino también lo que no ha sido, ni lo será: en ellas, por lo tanto, consiste la equivalencia entre los mundos posibles, uno y sólo de los cuales es el nuestro” (SEGRE, Cesare: *op.cit.* pp.260-261).

⁹ “Una obra literaria construye su propia “realidad” al tiempo que la describe simultáneamente” (*ibid.* p.130).

¹⁰ Según SIEGFRIED y J. SCHMIDT, “la recepción tiene lugar como proceso creador de sentido que lleva a cabo las instrucciones dadas en la apariencia lingüística del texto” (Citados por FOKKEMA, D.W. e IBSCH, E.: *op.cit.* p.167. *Vid.* también DOLEZEL, L. : “Mímesis y mundos posibles” (en GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio(ed.): *op.cit.* p.82).

¹¹ Citado por SULLÀ, Enric (ed.): *op.cit.* p.238. También W. ISER distingue en “Las relaciones entre el texto y el lector” (en SULLÀ, Enric (ed.): *op.cit.* pp.248-256) entre “blancos” y “vacíos” que el lector ha de rellenar en el proceso de comprensión y/o lectura de una obra literaria. Por eso afirma este crítico que “la comunicación en literatura es, pues, un proceso puesto en movimiento y regulado no por un código dado sino por una interacción creciente y mutuamente restrictiva entre lo explícito y lo implícito, entre lo revelado y lo oculto”(*ibid.* p.251).

En estos “mundos posibles” viven criaturas que pueden parecerse o no a nosotros y con quienes podemos incluso llegar a identificarnos, pero que no existen en nuestro mundo ni son “reales”, propiamente. Sólo existen y adquieren el estatuto de realidad dentro de la obra literaria en la que se encuentran insertos. Sólo en ella caminan, sienten, mueren... En ella y en nosotros cuando leemos¹². Del mismo modo, las calles, las ciudades que aparecen en las novelas pueden tener el mismo nombre que una calle o una ciudad real, pero nunca serán exactamente “la” calle real, “la” ciudad real que aparece en los mapas¹³. Están descritas desde unos ojos y una sensibilidad que es la del autor y que no tiene por qué coincidir con la de otro ser humano. Cuatro pintores colocados frente al mismo paisaje producirán cuatro cuadros distintos. Lo mismo sucede con las ciudades y con las personas, las acciones y los sentimientos que el escritor “dibuja” en sus obras.

¿Cuál es la relación exacta entre los dos mundos? Una serie de elementos que provienen de la esfera de lo “real”(autobiográficos, biográficos, lecturas, mundo exterior) pasan a la página en blanco por la voluntad de un/a escritor/a¹⁴, que puede mezclarlos o no según su deseo con hechos nuevos, no sucedidos aún, completamente inventados. No tiene por qué tratarse de una operación mimética, en virtud de la cual los materiales provenientes de la esfera de lo “real” sean simplemente *trasladados* de un ámbito a otro. Se opera en ellos una manipulación (menor en una

Relacionado con esto, David VILLANUEVA afirma en su artículo “El realismo” (citado en SULLÀ, Enric (ed.): *op.cit.* p.293) que “la obra de arte literaria deja muchos elementos de su propia constitución ontológica en estado potencial, pues es la suya una entidad fundamentalmente esquemática. La actualización de la misma por parte del lector subsana esas *lagunas de indeterminación* y convierte el objeto artístico que la obra es en un objeto estético pleno”.

¹² “Así, la Regenta no sería un tipo en el que confluyen las propiedades de un sinnúmero de individuos del mundo actual, sino un ser individual que en modo alguno debe identificarse con ningún individuo perteneciente al mundo fáctico.” (DOLEZEL, L. citado por GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio: “Teorías de la ficción literaria: los paradigmas”, pp.16-17). Como indica Cesare SEGRE, “la literatura, especialmente la narrativa, crea simulacros de la realidad: incluso si no existen los hechos que expone, son isomorfos de hechos acaecidos o posibles; del mismo modo, evoca personajes, que, aunque no sean históricos, se asemejan a las personas que se mueven en el teatro de la vida” (*op.cit.* p.248).

¹³ L. DOLEZEL afirma que existe una homogeneidad ontológica entre todos los seres ficcionales, esto es: el Londres de Dickens no es menos ficcional que el País de las Maravillas de Lewis, como tampoco es menos ficcional el Napoleón de Tolstoi que Blancanieves. Todos son entes de ficción. Desde este punto de vista, es irrelevante para el Robin Hood de ficción que haya existido un Robin Hood real. Ambos no serán nunca idénticos. Cada uno tiene una existencia independiente en un mundo independiente, aunque existan relaciones entre ambos (“Mímesis y mundos posibles”, pp.79 y 80). En el mismo sentido, este crítico afirma que “no existe justificación alguna para una doble semántica de la ficcionalidad, una para las ficciones de tipo “realista” y otra para las ficciones “fantásticas”. Los mundos de la literatura realista no son menos ficcionales que los mundos de los cuentos de hadas o de ciencia ficción” (*ibid.* p.80).

¹⁴ Según BREITINGER, “No obstante su heterogeneidad lógica y ontológica, la coexistencia entre ambos tipos de mundo es posible siempre que los elementos de la realidad fáctica incorporados se plieguen a las exigencias de los mundos imaginarios.” (citado por GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio: “Teorías de la ficción literaria: los paradigmas”, p.14.)

novela histórica o autobiográfica; mayor en una novela de ciencia ficción) a la que hay que añadir su mezcla con elementos puramente imaginados y también la mezcla con una serie de estereotipos narrativos de todo tipo que provienen de la influencia de la tradición literaria anterior¹⁵. Todos estos elementos (reales, imaginados, imitados conscientemente o sólo recordados) ya no dependen de su lugar de origen; ahora forman parte de una realidad distinta, que no necesita del mundo real para justificarse.

Claro ejemplo de la relación no estrictamente imitativa entre mundo real y ficcional son los pequeños relatos escritos por Flavia Company que aparecen publicados cada viernes en el suplemento “Libros” de *El Periódico*, en una sección llamada “La vida en prosa”, donde la autora parte de una noticia sobre un hecho real que le ha llamado la atención (citada al final del relato) y a partir de allí escribe una historia corta. A veces la relación entre ficción y realidad es la de causa y efecto, como el relato del 5 de mayo del 2000 basado en la noticia “Dos viviendas se hunden en Santa Coloma de Farners”, donde la autora inventa una carta enviada a un tal Sánchez por un amigo suyo en la que le anuncia, orgulloso y entusiasmado, que le ha preparado la mejor fiesta de cumpleaños del mundo, con cohetes, banda de música y una gran cantidad de invitados. Cuando al final del relato el lector descubre el titular de la noticia, acaba entendiendo por qué se hundieron los dos pisos en Santa Coloma de Farners: o bien por la traca final, o por el peso de tantos invitados y curiosos, o por ambas cosas a la vez.

A veces, en estos relatos breves de Flavia Company, la relación entre noticia y relato es mucho más sutil, sometiendo a la realidad a un tratamiento metafórico, como sucede en el relato del 31 de marzo del 2000 titulado “Amor volátil”. En él, una mujer habla de un hombre atractivo y muy seductor al que ha desterrado de su vida; lo describe con elementos relacionables con una mosca, pues era “molesto”, con una mirada “tan atenta que parecía venir de un montón de ojos a la vez”; la seguía día y noche “volando a mi alrededor”, parecía tener un par de antenas para descubrir cualquier secreto de esa mujer... hasta el día que ella decide “cortarle las alas” porque, entre otras cosas, se le ha puesto detrás de la oreja; un apéndice que ella no soporta que le toquen. Al final, el lector descubre que la noticia es “Moscas y humanos comparten muchos

¹⁵ Como afirma Cesare SEGRE, “la mimesis es a menudo mimesis de una obra precedente, en lugar de serlo, directamente, de la realidad. (...) cualquier obra literaria, al recurrir a temas, estereotipos, etc., es, por norma, más tributaria de la literatura y de la cultura que de la realidad” (*op.cit.* p.262). Los lectores conocen los tópicos y los estereotipos narrativos (argumentales, estructurales, temáticos) de la literatura y juzgarán la obra no ya según su adecuación al mundo real, sino según su adecuación a esos estereotipos (*ibid.* p.255). Darío VILLANUEVA distingue en su artículo “El realismo”, en SULLÀ, Enric (ed.): *op.cit.* pp. 289 a 292) entre realismo genético y el realismo formal. El primero cree que la literatura es un reflejo casi exacto de lo real; el segundo acepta que en el paso de la realidad a la ficción se encuentra un filtro, la ideología del autor que todo lo tiñe y que convierte a la novela en un ente producto de la creación imaginativa, un elemento autónomo de la realidad factual.

genes importantes”. Realidad y ficción, vida y literatura, se dan la mano en las páginas de “La vida en prosa”, un título, por otra parte, muy a propósito de lo que venimos comentando aquí¹⁶.

Precisamente a partir de nuestro conocimiento del uso que esta escritora hace de las noticias en *La vida en prosa*, podemos preguntarnos si la noticia inserta en *Luz de hielo* existió realmente o no... Sea como fuere, esa noticia “real” habría traspasado el umbral de la ficción y sería, por tanto, distinta a la original. Vida en prosa. Como afirma M.L. Ryan, *el mundo actual siempre está presente en los mundos contruidos a través de los textos literarios*¹⁷, pues nos sería imposible imaginar o entender un mundo que no tuviera ninguna relación con nuestra manera de percibir y entender la realidad. El contacto, sin embargo, puede ser mínimo, como en la novela fantástica o la de ciencia ficción¹⁸. La “realidad” de las obras literarias es autónoma hasta el punto que puede ser perfectamente contradictoria respecto a lo que entendemos por “mundo real”¹⁹. El lector sólo exige que el mundo interno de la obra que está leyendo sea coherente²⁰.

¹⁶ Flavia Company nos demuestra así que, como afirma PAVEL, “las fronteras entre el mundo actual y los mundos ficcionales son muy imprecisas, histórica y culturalmente variables y, sobre todo, muy permeables; la violación de los límites opera en los dos sentidos. Determinados elementos del mundo actual -como los mitos o los poemas épicos- que terminan ficcionalizándose, y viceversa: entidades contenidas en los mundos de ficción- como parábolas, profecías, novelas de tesis, etc.- sobrepasan ampliamente los límites de lo ficcional y acaban influyendo sobre el mundo real.” (citado por GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio: “Teorías de la ficción literaria: los paradigmas”, p.18).

¹⁷ *Ibid.* p.19. En el mismo sentido, afirma Paul RICOEUR que “no existe ningún discurso que sea tan ficticio que no recoja la realidad, aunque sea en otro plano, más fundamental que el del discurso descriptivo, constatativo, didáctico, que llamamos lenguaje habitual.” (*op.cit.* p.129). En relación con este punto, Benjamin HARSHAW establece los términos CRI y CRExt, que se refieren, respectivamente, al Campo de Referencia Interno y al Campo de Referencia Externa de cualquier obra literaria. El primero se define como “toda una red de referentes interrelacionados de diversos tipos: personajes, acontecimientos, situaciones, ideas, diálogos, etc. El lenguaje del texto contribuye a establecer este Campo Interno y se refiere a él al mismo tiempo”(“Ficcionalidad y campos de referencia”, en GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio(ed): *op.cit.* pp.127-128).El CRI no equivale, sin embargo, a todo el texto: se completa con el Campo de Referencia Externa, esto es, “todos aquellos CRs exteriores a un texto dado: el mundo real en el tiempo y en el espacio, la Historia, una teoría filosófica, concepciones ideológicas, los conceptos de la naturaleza humana, otros textos. Un texto literario puede o bien referirse directamente a referentes procedentes de dichos CRs Externos o bien invocarlos. Esta categoría incluye no sólo referentes externos evidentes, como nombres de lugares y calles, hechos y fechas históricos o figuras históricas reales, sino también afirmaciones diversas relativas a la naturaleza humana, la sociedad, la tecnología, el carácter nacional, la psicología, la religión, etc.”(*ibid.*p.147).

¹⁸ Existen, claro está, una serie de grados en la ficcionalidad que van desde el libro de historia, la autobiografía, el periodismo, a los cuentos de hadas o la poesía fónica (jitanjáfora). (GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio: “Teorías de la ficción literaria: los paradigmas”, p.19). La literatura puede acercarse tanto a la historia (novela histórica) como a los más arriesgados juegos con lo imposible: “Un joven viejo, sentado en una piedra de madera / leía un periódico doblado en su bolsillo, / a la luz de un farol apagado” (ejemplo citado por RYAN, Marie-Laurie: “Mundos posibles y relaciones de accesibilidad. Una tipología semántica de la ficción” en GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio(ed): *op.cit.* p.193).

¹⁹ Según BREITINGER, citado por *Id.*: “Teorías de la ficción literaria: los paradigmas” p.15. En el mismo sentido, L. DOLEZEL afirma que “en cuanto se acepta la existencia de múltiples mundos, ninguno de ellos ha de verse necesariamente como representación de los demás; se trataría de mundos paralelos, sin relación jerárquica entre sí. De este modo se rompen las ataduras - ciertamente milenarias- que hacen del mundo actual el fundamento y el punto de referencia inevitable de cualquier construcción artística. Los mundos ficcionales se han emancipado -como puede comprobarse fácilmente a través de la narrativa contemporánea- de la tutela (harto fastidiosa, a veces) del mundo fáctico o, lo que es más importante, pueden renunciar a ella cuando convenga” (citado por *ibid.* pp.15-16. También SCHMIDT, citado por *ibid.* p.32). DOLEZEL considera, en definitiva, que “la mimesis como teoría de la

No sería creíble en todos los contextos, por ejemplo, que un narrador afirmara: *Hacía un calor sofocante. La nieve caía en pesados copos sobre el jardín de los Redgrave*, o que aparecieran gnomos y hadas en una novela policíaca. Si una obra literaria es coherente, entonces es “verdad”. Si no lo es, será “mentira”²¹. La protagonista de *Dame Placer* se dirige a su interlocutora desde la ficción para decirle: *Pero los cuentos son mentira y esto no. Hay alguna diferencia, ¿no le parece?*²². *Esto* es la historia de amor entre dos mujeres escrita *en una novela*. Y uno de sus personajes afirma que su historia es –a diferencia de lo que sucede en la literatura– “verdad”. Una vez más, nuestra autora pone en tela de juicio nuestras más firmes seguridades.

En una entrevista de diciembre del 2001 con Ana Alcaina²³, Flavia Company afirmó que la frontera entre ficción y realidad es uno de los temas fundamentales de sus libros. Claro ejemplo de ello es, también, un fragmento de *Luz de hielo* en el que Jef se dirige a la destinataria de su carta – al lector, también, destinatario de la “carta” que es la novela – afirmando que ya no le importa si su versión de los hechos es admitida como verdadera o no:

*Cuando hayas llegado a este punto de mi carta, te habrás formado una opinión inamovible - tú no has sido jamás una persona que dude mucho-. Creerás o no lo que te cuento y, en ese sentido, he llegado a la terrible conclusión de que da igual que sea verdad o no, que me lo esté inventando o que lo esté viviendo de veras. Ahora comprendo que tu versión es independiente de la realidad. Resulta extraño, pero siempre es así. Es increíble: la realidad no importa. Igual con los dioses, las artes, los amores, las muertes.*²⁴

No importa si Jef dice la verdad o no, si Silvia es una invención o el horror que describe en su carta es cierto. Lo que permanece es lo que está escrito, y esto es absolutamente inamovible. Porque lo que tenemos entre las manos, esta carta de tortura y de infierno es, en último término, un mundo posible, una novela. Los mundos literarios son, en definitiva, “autorreferenciales”: no necesitan ser cotejados con nuestro mundo para determinar su verdad o

ficcionalidad está completamente bloqueada” (“Mímesis y mundos posibles”, p.76).

²⁰ DOLEZEL y PAVEL, citados por GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio: “Teorías de la ficción literaria: los paradigmas”, p.20. También SEGRE, Cesare: *op.cit.* pp.252 y 253.

²¹ Según DOLEZEL, citado por GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio: “Teorías de la ficción literaria: los paradigmas”, p.22. Esta es la razón por la que el lector de una novela histórica no exigirá fidelidad absoluta a la realidad de los hechos, mientras que el lector de un ensayo histórico sí lo hará, y se sentirá engañado si no es así. FREGEAN afirma que las verdades literarias no son ni verdaderas ni falsas, y los estructuralistas consideran que el concepto de “verdad” no tiene nada que ver con la literatura. (citado por DOLEZEL, L.: “Verdad y autenticidad en la narrativa”, en GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio(ed): *op.cit.* p.97) . Ahora bien: si afirmo que Emma Bovary acaba suicidándose, es verdad, y si afirmo que su marido tenía una sola pierna, digo mentira, porque eso no es así en el mundo ficcional de Madame Bovary (*ibid.* p.97).

²² p.131.

²³ p.2.

²⁴ p.101.

su falsedad²⁵. No tiene sentido preguntarnos qué hay de real en una novela, porque pertenece a otro mundo que está más allá de nuestro concepto de verdadero y de falso: el mundo de lo literario, la esfera de lo ficcional.

En cierto modo, pues, ni Jef ni la protagonista de *Dame placer* mienten, pues, como afirma Mario Vargas Llosa,

*Toda buena novela dice la verdad y toda mala novela miente. Porque “decir la verdad” para una novela significa hacer vivir al lector una ilusión y “mentir” ser incapaz de lograr esa superchería. La novela es, pues, un género amoral o, más bien, de una ética “sui generis”, para la cual verdad o mentira son conceptos puramente estéticos.*²⁶

Existen infinitos mundos posibles en cuanto infinita es la capacidad del hombre para inventar historias... o, lo que viene a ser lo mismo, para mentir. Ahora bien: tal y como hemos venido exponiendo, el escritor, *sensu strictu*, no miente o, mejor aún: es un *mentiroso autorizado*, como afirma Cesare Segre²⁷. Se limita a crear otro mundo, un mundo posible, y el lector acepta creer en él. No es, pues, un engaño lo que se le ofrece, ni hay en ello mala fe. Es, simplemente, un juego. El lector lo acepta con entusiasmo porque para él - como para el mismo autor²⁸ - sumergirse en la lectura implica transgredir los límites que la naturaleza le ha impuesto. La literatura produce en el lector una ampliación de la existencia, le brinda la posibilidad de vivir las experiencias que la vida no le habría dado²⁹. La humanidad toda se reinventa a sí misma,

²⁵ REIZ DE RIVAROLA, citado por GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio: “Teorías de la ficción literaria: los paradigmas”, pp.26-27. Benjamín HARSHAW afirma al respecto que “La ficción puede describirse como aquel lenguaje que ofrece proposiciones sin pretensión de valores de verdad en el mundo real” (*op.cit.*p.126). En este sentido, SPET nos habla de una “tercera especie de verdad” en la literatura, que se encuentra en aquellas obras que narran hechos contrarios al sentido común, actos que transgreden las normas del mundo establecido, como los relatos de personas que viajan al más allá, se enfrentan a la muerte y regresan a nuestro mundo con vida (en FOKKEMA, D.W. e IBSCH, E.: *op.cit.* p.48).

²⁶ “El arte de mentir”, en SULLÁ, Enric (ed.): *op.cit.*p.273. Montserrat ROIG también hablaba de esta relación entre literatura, verdad y mentira en *Digues que m’estimes encara que sigui mentida* (p.12): “Sentim un gran plaer quan mentim. Quan fem la mentida creïble, quan seduïm l’altre, que potser sap que mentim i que ens està demanant que continuem mentint. – Digues que m’estimes encara que sigui mentida. Li va demanar Johnny Guitar a Joan Crawford. I ella li va contestar que l’estimava encara que fos mentida. Però, mentre mentia, li deïa la veritat. La mentida, és a dir, la literatura, és una droga. I, si ens en falta, anem una mica penjats”.

²⁷ *Op.cit.* p.254.

²⁸ “Si el disfraz nos permite salirnos de los límites de lo que somos, ficcionalizar también puede permitirnos llegar a ser lo que queremos.”(ISER,W.: “La ficcionalización. Dimensión antropológica de las ficciones literarias”, p.54). Milan KUNDERA afirma en este sentido que “los personajes de mi novela son mis propias posibilidades que no se realizaron. Por eso les quiero por igual a todos y todos me producen el mismo pánico: cada uno de ellos ha atravesado una frontera por cuyas proximidades no hice más que pasar.” (citado por *ibid.*p.59).

²⁹ Según HENRY JAMES, “El éxito de una obra de arte (...) puede medirse por el grado en que produce una cierta ilusión: esa ilusión hace que por un instante creamos haber vivido otra vida; haber tenido una milagrosa ampliación de la experiencia.” (Citado por *Ibid.*p.65). “En efecto, las novelas *mienten* - no pueden hacer otra cosa-, pero ésa es sólo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo, expresan una curiosa verdad, que sólo puede expresarse disimulada y encubierta, disfrazada de lo que no es. Dicho así, esto tiene el aire de un galimatías. Pero, en realidad, se trata de algo muy sencillo. Los hombres no están contentos con su suerte y casi todos -ricos o pobres, geniales o mediocres, célebres u oscuros- quisieran una *vida distinta* de la que llevan. Para aplacar - tramposamente- ese apetito

se auto-extiende, se amplía³⁰. En este *lacrimarum valle* son muchos los que piden vivir más, sentir más, conocer más... Y todo eso se lo da la literatura.

Así, en las novelas de Flavia Company asistimos al nacimiento del amor, el estallido de la pasión y la separación dolorosa; sentimos el odio por el abandono y la traición, la atracción por el abismo del suicidio, la locura y la venganza; la melancolía por la infancia perdida, el dolor ante la muerte de un ser querido, la opresión del estado y de lo “políticamente correcto”, la mirada al propio interior y el descubrimiento de la maravilla y el horror que habitan en nosotros mismos y en los demás... Distintas caras de ese diamante inmenso que es la vida. Flavia Company ha ampliado nuestra vida, y al escribir y re-leerse (re-construirse), también amplía su propia existencia. En este sentido la lectura es un importantísimo medio para conocer y conocerse³¹.

Nuestra autora es muy consciente de que, así como no existe un sólo lector para cada obra, no hay, tampoco, una única manera de leer una obra, sino tantas como lectores. Como indica Gonzalo Navajas, el proceso literario es *una experiencia dialéctica y multidireccional*³². Hay una enorme posibilidad de variación que depende de una serie de factores como el nivel cultural, las vivencias personales, el número, la calidad y la temática de las lecturas, la edad, el sexo... Uno de los personajes de *Saurios en el asfalto* (el viejo Campos) advierte que cada uno de

nacieron las ficciones. Ellas se escriben y se leen para que los seres humanos tengan las vidas que no se resignan a no tener. En el embrión de toda novela hay una inconformidad y un deseo” (VARGAS LLOSA, Mario: “El arte de mentir”, en SULLÁ, Enric: (ed.): *op.cit.* p.270).

³⁰ ISER, W.: “La ficcionalización. Dimensión antropológica de las ficciones literarias”, p.58. Emilio LLEDÓ afirma que “el pequeño círculo del hombre, expandido por el lenguaje, por las experiencias de la sensibilidad de otros, se amplía hasta nosotros por el vehículo de la obra escrita. El incesante torrente de la palabra encarnada en individualidades concretas transmite, con ellas, nuevas formas de vida” (*op.cit.* p.51). Según Cesare SEGRE, “el lector sabe ya que un determinado texto le va a proporcionar ciertas dosis de ficción, y justamente porque lo sabe está mejor preparado para gozar de ella, cuando se presente. (...) Recurrir a la ficción (inventándola o usando la invención de los demás) es ensanchar por un momento el espacio de lo real, avanzar por zonas normalmente prohibidas” (*op.cit.* pp.252-253). Mediante la lectura, salimos de la cotidianeidad, “derivando hacia la vida de los demás o hacia otra posible vida.” (*ibid.* p.256). Vid. también ALONSO SCHÖKEL, P. LUIS: *op.cit.* 191).

³¹ ISER considera que una de las razones que nos impulsan a inventar historias es nuestra necesidad de profundizar en aquello que se nos escapa por la limitación de nuestra capacidad cognitiva: nuestro yo, los otros, el amor... (“La ficcionalización. Dimensión antropológica de las ficciones literarias”, pp.60-62). En el mismo sentido, afirma Paul RICOEUR que “sólo nos comprendemos indirectamente, a través de los signos de humanidad que se encuentran en las obras culturales. ¿Qué sabríamos del amor, del odio, de los sentimientos éticos y, en general, de todo eso que llamamos el *sí mismo*, si la literatura no lo hubiera verbalizado y articulado? De este modo, lo que parece más opuesto a la subjetividad y que el análisis estructural presenta como la textura misma del texto, es el *medium* mismo y único en el que nos podemos comprender” (*op.cit.* p.132).

³² *La narrativa española en la era global (Imagen · Comunicación · Ficción)*, p.59. Como indica el mismo crítico, “la Rezeption-Theorie posteriormente amplía el concepto del lector, que se convierte de receptor pasivo en contribuyente activo del proceso literario(...) El libro deja de ser un objeto consumado que se ofrece concluso al lector y se transforma en proceso, siempre abierto, en transformación continua. Ambos hechos, la reconcepción de la escritura y la transformación de la función del lector, son la consecuencia de la explosión de la literatura como una categoría trascendental y permanente y su reposición por modos culturales procedentes de la cultura no académica, asociados con la cultura popular y de masas.” (*ibid.* p.59). Desde los años 90, la crítica admite que no hay una única interpretación de un texto, universal y consensuada. De ahí que Gonzalo NAVAJAS hable de la “imposibilidad de la lectura” (*ibid.* pp.59-60).

sus oyentes entenderá de manera distinta la historia que se dispone a explicarles³³. Lo que sucede aquí a nivel oral sucede de manera idéntica a nivel escrito: así, el mismo libro en el que se halla inserta esta información será entendido de una manera por unos lectores y de otra por otros. En el mismo sentido, el mundo ficcional de una novela como *La montaña mágica* no es el mismo para el lector de nivel cultural bajo (que se aburrirá mortalmente) que para el lector de nivel medio o alto; no es idéntica la lectura de esta obra realizada por alguien que esté enfermo o que esté sano, que sea pesimista u optimista, que haya vivido la muerte de cerca o que no haya sido aún tocado por su mano; no lo lee igual quien ha encontrado el amor que la persona que todavía lo busca, y no es lo mismo leerlo siendo hombre que mujer, a los veinte años que a los cuarenta. No lo entiende del mismo modo una persona de gustos clásicos que otra atraída por lo innovador. En una sola vida una obra puede tener diferentes interpretaciones, porque es distinta el alma que la lee. Incluso, a pesar de la globalización en que vivimos, todavía no es lo mismo leer *La montaña mágica* para un europeo que para un oriental o un árabe. De ahí –entre otras cosas- la importancia que otorga nuestra autora a la existencia de diversos puntos de vista: hay infinitas formas de entender, de sentir, de leer un mismo texto.

A un nivel más amplio, es evidente que una obra no es leída, interpretada y valorada del mismo modo por sus contemporáneos que por quienes la leerán en el futuro. Los gustos estéticos, los intereses, los valores, la mentalidad en general son otros, y por tanto las lecturas de la obra también serán distintas³⁴. Esto es lo que explica que un autor pueda ser menospreciado durante años y aclamado como un genio en otros... Góngora y William Blake son buenos ejemplos. Su aceptación o su rechazo no dependen del texto en sí, sino de *cómo se recibe* ese texto³⁵. La

³³ p.31.

³⁴ Según Cesare SEGRE, “el tiempo, de hecho, confiere a las estructuras del mensaje un incremento de significación; y es propia del arte la capacidad de hablar a generaciones y generaciones, de manifestarse con la ayuda del tiempo. Pero no son las estructuras semióticas de la obra las que se transforman: es el observador el que llega a percibir nuevas relaciones, nuevas perspectivas, dentro de una serie de puntos de vista que se pueden considerar inagotables.” (*op.cit.*p.263). “La orientación de cada obra de arte puede no ser siempre la misma. (...) se trata de polaridades reforzadas o debilitadas, según las épocas, por los usuarios. (...)La obra de arte, lanzada en un determinado contexto cultural, continúa luego transmitiendo su mensaje incluso en contextos absolutamente distintos, prácticamente hasta el infinito.” (*ibid.* p.249).

³⁵ JAUSS comenta la dificultad -por no decir la imposibilidad- de determinar exactamente cómo debe ser interpretado. ¿Como lo hacían sus contemporáneos? ¿Como lo hacemos nosotros ahora? ¿Una suma de todas las interpretaciones hasta el día de hoy ? Nos faltarían, además, las interpretaciones de las generaciones futuras...(Citado por SELDEN, RAMAN: *op.cit.* pp.137-139). Según W .ISER, un estudio riguroso del proceso de recepción de una obra literaria debería “descubrir cómo la posición de una obra cambia con la aparición de nuevas obras[y] tiene además que explicar -y aquí debe apelar a otras disciplinas- por qué existen presuposiciones extraliterarias históricas y culturales que preparan el camino para una cierta comprensión de la obra y para su consideración” (citado por FOKKEMA, D. W e IBSCH, E.: *op.cit.*p.181). Ciertamente, parece imposible estudiar la recepción de una obra a lo largo de la historia en cuanto siempre nos faltará la recepción de las generaciones posteriores a la nuestra... Sin embargo, en *Saurios en el asfalto* Flavia Company insinúa la posibilidad de que ese estudio sea posible: la historia literaria vendría a ser un círculo, no una línea recta, con lo que el estudio de las variantes en la recepción de una obra

historia de la literatura no es otra cosa que el resultado de la tensión dinámica entre las obras y las actitudes del público, que establece la “norma”³⁶. El éxito comunicativo de una obra depende, en gran medida, de sus lectores³⁷. El papel del lector es de tal importancia que se le ha dedicado una rama de la crítica contemporánea denominada *Estética de la Recepción*.

Si bien es cierto que sin el autor no existiría obra alguna (y con ella, se perdería todo un mundo en potencia³⁸), también es cierto que ese mundo aún no nacido sólo se convierte en acto cuando el lector lo re-construye mientras lee³⁹. Entonces la obra literaria puede hacerse “real”, actualizarse, *encarnarse* en alguien. En *Luz de hielo* y *Dame placer* encontramos expresada de forma clara y explícita la idea de que, a veces, el autor de una obra literaria puede *necesitar* la respuesta del lector, saber que hay alguien al otro lado que comprende lo que intenta transmitirle, de algún modo. Silvia define en *Luz de hielo* al escritor como *algún ser solitario que buscaba compañía, que deseaba que lo amase alguien que estuviera también solo y que buscara entre las palabras escritas memorias de ficción que transformasen su verdad*⁴⁰. En *Dame placer*, uno de sus personajes alza la voz para rebelarse contra la distancia que separa los dos mundos, una voz que se atreve a tender un puente entre ambos, aunque sólo sea durante el breve lapso de dos páginas. Hay veces en que el protagonista de una novela no acepta quedarse ahí, lejos, y golpea

literaria podría llevarse a cabo: “Las modas cambian. La gente cambia. Cada generación se rebela contra la anterior, en cierto modo hasta contra la siguiente, y finalmente se regresa al mismo punto, porque la suma de rebeliones acaba siendo un círculo. No hay tantas posibilidades como para dibujar una línea recta, infinita, de historia original, sin repeticiones.” (p.60).

³⁶JAUSS, citado por FOKKEMA, D.W e IBSH, E.: *op.cit.*p.175.

³⁷Como afirma Raman SELDEN, “Un problema para esta teoría deriva del hecho de si es el propio texto el que provoca el acto de interpretación por parte del lector o si son las estrategias interpretativas de los lectores las que imponen soluciones a los problemas planteados por el texto” (*op.cit.* p.130). En el mismo sentido, U. ECO opina que “algunos textos son “abiertos” (...) e invitan a la colaboración del lector en la producción de sentido, mientras que otros son “cerrados” (...) y condicionan la respuesta del lector” (citado por *ibid.*p.130).

³⁸Un mundo por el que vale la pena morir, como lo hacen algunos personajes de la famosa novela de Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*.

³⁹“Desde el punto de vista del lector, el texto de ficción puede caracterizarse como una serie de instrucciones mediante las cuales el mundo ficcional ha de ser recuperado y reconstruido.”(DOLEZEL, L.: “Mímesis y mundos posibles “, p.89). Por su parte, U. ECO considera que, en toda obra, el autor “ deberá prever un *Lector Modelo* capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente.” (citado por SULLÁ, Enric (ed.): *op.cit.* p.239). Paul RICOEUR afirma al respecto que la misma obra instaura, establece y crea a su interlocutor (*op.cit.* p.131).En definitiva, (según U. ECO) “el Lector Modelo es un conjunto de *condiciones de felicidad* [las que se requieren para que un acto de lenguaje tenga éxito, según Austin y Searle], establecidas textualmente, que deben satisfacerse para que el contenido potencial de un texto quede plenamente actualizado” (citado por SULLÁ, Enric (ed.): *op.cit.* p.240). Antonio GARRIDO DOMÍNGUEZ indica que “tanto Ricoeur como Eco señalan que el proceso de ficción no se detiene en el texto y no se completa, por tanto, hasta que un “lector modelo”, un lector que presta toda la colaboración posible -activando al máximo su competencia sobre el mundo y la específicamente literaria- lo recibe desde su peculiar situación individual y sociocultural. Tal recepción es entendida por otros como un rellenar casillas vacías (W. Iser) un concretar las amplias posibilidades de sentido del texto (R. Ingarden) y, por supuesto, como vivencia de la ficción (K. Hamburger)” (“Teorías de la ficción literaria: los paradigmas”, pp.35-36). Vid. También GADAMER, H-G: “Texto e interpretación” en DOMINGUEZ CAPARRÓS, José: *op.cit.* pp.93-94.

⁴⁰p.163.

furiosamente las puertas de nuestra realidad dormida para hacernos reaccionar:

Me encantaría sentir, mientras le cuento todo esto, que usted se inquieta, no por impaciencia, sino por la ternura que engendra la cercanía del sufrimiento de alguien. Pero usted no va a implicarse. La profesionalidad ante todo. El resultado de la técnica bien aplicada. La distancia de quien cuando deje de prestarme atención regresará a sus cosas como si nada. O como si casi nada, que para el caso da igual. Ha estudiado usted demasiado como para dejarse atrapar ahora por un interés desmesurado e inexplicable, impropio de su condición. Pero verá, estoy convencida de que un poco de debilidad es a veces buena. Y si no buena, conveniente. ¿La estoy atacando? ¿Me estoy defendiendo? Tal vez me estoy dando tiempo para descubrir si quiero seguir con todo esto. (...) Y además, ¿de qué va a servirme? Y peor aún, ¿de qué va a servirle a usted? No sé si me comprende, pero resulta difícil estar en este lado y mantenerse firme, resuelta a proseguir contando hasta el final algo que yo ya sé y que a usted no va a modificarle nada. No es que pretenda cambiarle la vida acercándole la mía, no soy tan ingenua, pero en el fondo, ¿qué otra cosa podría yo desear a estas alturas? Querría que saliera de aquí decidida a que no le sucediera nada parecido, y que para ello transformara usted su modo de vivir el amor, su forma de acercarse a la pasión. En definitiva, su destino. Es escandaloso. Y absurdo. Tendrá que disculparme. (...) Lo cierto es que mi voluntad sería explicarle hasta qué punto he comprendido que sólo quienes se dominan a sí mismos pueden llegar a dominar una pasión; o incluso el mundo. En el caso, claro está, de que, como parece, le interese dominar el mundo. Al menos el propio. Extender sus tentáculos y apresar con ellos aquello que con antelación ha previsto y calculado. Ahorrarse, así, el desconcierto, que paraliza y desequilibra la pobre balanza de nuestros sueños. A mí me quedan ya pocos. Pero no le dé pena. Sería terrible. Toque con sus yemas el tejido áspero de esta historia y reconstruya a su modo lo que yo, sin duda alguna, tergiverso con la imaginación, esa desembocadura incontenible del deseo. Sume uno a uno los acordes desordenados por la aflicción y...haga lo que quiera con ello. (...) ¿Y qué? No, no, no vaya a pensar que desprecio su reacción, o que me tiene sin cuidado; es sólo que temo la indiferencia. ¿Sabe usted de qué está hecho cuanto le estoy entregando?⁴¹

En efecto, la peor reacción de un lector ante lo que lee es la indiferencia. Todo el esfuerzo del narrador por dar vida a sus personajes, toda la carga emocional concentrada en el texto se desvanece, desaparece en la nada, si el lector no se sumerge por completo en la novela, en el relato, hasta sentir como suya la vida y los sentimientos del personaje, no sólo mientras lee, sino incluso momentos después de haber leído. La protagonista de *Dame placer* exige un lector que no cierre las tapas del libro y “regrese a sus cosas como si nada”. Se rebela contra esta sociedad narcotizada por su costumbre de contemplar el dolor y no inmutarse ante ello. Ella nos mira y nos susurra al oído: *de te fabula narratur*⁴². Y nos pide que admitamos, aunque sólo sea ante

⁴¹*Dame placer*, pp.70-71. La teoría literaria es necesaria, sin duda; pero ante fragmentos como éste las abstracciones, las estructuras, los postulados y las referencias eruditas de los críticos literarios nos parecen, cuanto menos, construcciones asépticas y frías. Ninguna teoría puede explicar mejor la literatura que la literatura misma.

⁴² “Tal vez no se dé cuenta de que, cuando hablo de usted, en cierto modo, hablo de mí también. Y que, aunque hable sólo de mí, por más que le pese, hablo también de usted. ¿Le gustan los trabalenguas?” (pp.28-29). Más adelante, la

nosotros mismos, que tiene razón. La protagonista de *Dame placer* intenta hacerse “real” ante sus lectores, conmovernos para dinamitar los campos de referencia, las verdades, las mentiras, lo ficcional y lo real. Encontramos ejemplos de este acercamiento al lector en obras anteriores y posteriores a *Dame placer*: en *Luz de hielo*, Jef apelaba a la comprensión y al consuelo de un “extraño” que podría ser, perfectamente, el lector:

*Probablemente serían más beneficiosas las caricias desinteresadas de un desconocido que sintiera compasión espontánea por mi estado deplorable. De alguien que de pronto pensara que somos iguales, que se diera cuenta de que podría padecer un dolor similar y ser él el desconocido que espera ansioso y agradecido de antemano mi caricia como una limosna. Hay un elemento inexplicablemente conmovedor en la solidaridad de los extraños.*⁴³

En *Círculos en acíbar*, Rodrigo le dirá a su mejor amigo, Jesús, que

*Por ahí, en algún cajón de la casa, encontrarás algunos escritos míos, en forma de diario, de poemas, o de simples anotaciones sueltas. Léelo. Quizás te sirva de algo. Soy un ser negativo, pero creo que mis experiencias me ha costado. Sírvelte de ellas. O no – arqueó las cejas; frunció la boca-. Haz lo que te apetezca*⁴⁴.

Las voces de Jef, Rodrigo y de la anónima protagonista de *Dame placer* se funden aquí para decirnos que estas historias de papel son mucho más que entretenimientos para engañar las horas; están hechas de experiencias y sentimientos humanos – de la autora, de sus conocidos, de personajes anónimos sobre los que ha leído en las noticias, en la literatura...- que Flavia Company, respetando siempre nuestra libertad, nos entrega con desinteresada generosidad para que podamos aprender de ellas.

Esta comunicación con el público lector, dramática o como mínimo triste que hemos visto en *Círculos en acíbar*, *Luz de hielo* y *Dame placer* reaparece, aunque de forma mucho más distendida – incluso divertida – en las páginas de *Género de punto* : en alguna ocasión, los personajes que escriben cartas comentando el relato que las antecede se dirigen directamente a los lectores con una petición concreta: en “Sin aliento y a tope”, un antiguo profesor de gimnasia confiesa que desearía mantener relaciones sexuales con la mujer del relato anterior – una antigua alumna suya- y nos pide colaboración para ponerse en contacto con ella⁴⁵; en “Recuerdos intransferibles”, dos hermanos utilizan su carta como un medio para rogar a la protagonista del

protagonista animará a su interlocutora a borrar la distancia que las separa: “Vamos, vamos, dígame que me entiende porque sufre, porque en definitiva lo comparte hasta un punto inconfesable. Hágame ver que no estoy tan sola.” (p.69). Su última esperanza es ésta: “quizás no ha podido evitar que algunas de mis palabras se le hayan filtrado por los oídos hasta el corazón y que allí se le haya quedado reposando el dolor que le relato porque, sin duda, a pesar de todo, estamos cerca, sometidas por igual al azar, a la posibilidad de empezar a sufrir un día para siempre.” (p.137).

⁴³ p.54.

⁴⁴ p.111.

⁴⁵ p.110.

relato que se ponga en contacto con la madre de ambos, a la que ha visto esa mañana, ya que le ha hecho mucha ilusión verla de nuevo y está esperando ansiosamente su llamada⁴⁶ y, por último, en “Todavía veo”, una anciana pregunta a los lectores si creemos, como ella, que su nuera intenta envenenarla⁴⁷.

Decíamos antes que, cuando Flavia Company escribía relatos cortos basándose en noticias de *El Periódico*, estaba convirtiendo la vida en prosa. En *Ni tú, ni yo, ni nadie*, *Saurios en el asfalto* y *Género de punto* la autora va más allá y juega al mismo juego metaliterario que encontramos en *El Quijote*, cuando la novela de Cervantes aparece citada y es leída y comentada dentro de la novela misma. Fijémonos en este diálogo de *Ni tú, ni yo, ni nadie*:

E: Dame un beso de los que me gustan –La mejor manera de cambiar el destino era coger un atajo.

A: ¡Ya lo sé! – le espetó sin ton ni son-.

E: ¿El qué? - ¿Se habría saltado una línea?

A: Que la mejor manera de cambiar el destino es coger un atajo- (...)

E: ¡Pero si esto es lo que yo pensaba! – Protestó con indignación.

A: Bueno, pero yo ya conocía el texto. Lo leí entero hace días – Sabía que no estaba bien hecho.

E: Eres un tramposo.

A: Es la vida.⁴⁸

En *Saurios en el asfalto* esta lectura interna de la obra tiene lugar en dos ocasiones: Santiago, que trabaja como encuadernador, ha escrito una obra en varios volúmenes titulada *Conversaciones en el Arrande*, que no es otra cosa que la transcripción de las conversaciones de Carlos, Aníbal y él cuando se reunían en el bar Arrande, antes de que se creara el grupo⁴⁹. Paralelamente, la novela *Saurios en el asfalto* no es otra cosa que eso: una novela dialogada, teatral casi, que se basa fundamentalmente en las conversaciones que tienen los personajes alrededor de las mesas del bar Arrande. En otra ocasión, Mabel le pedirá a Genaro, escritor, que escriba la historia del grupo. *¿Por qué no? De hecho, le encantaría salir en una novela. Con su nombre verdadero, eso sí. Mabel. Mabel esto, Mabel lo otro... Él, si quería, que se lo cambiara*⁵⁰. De nuevo las fronteras entre lo real y lo ficcional vuelven a difuminarse.

Los personajes que escriben las cartas de *Género de punto* –continuando así el juego cervantino del que hablábamos al comentar *Saurios en el asfalto*- han leído los diecinueve relatos de este libro antes que nosotros. A veces no es necesario deducirlo, ya que ellos mismos lo

⁴⁶ p.139.

⁴⁷ p.171.

⁴⁸ p.69.

⁴⁹ p.216.

afirman: R.A., en “La mirada del bebedor de fondo”, nos dice que *hasta que cayó en mis manos “Otra copa por favor o algo pasa” [el relato anterior] estuve preguntándome quién sería esa mujer y por qué bebería, pero después de leer el cuento sé que, en efecto, bebe por lo mismo que yo: por nada*⁵¹. La protagonista de “Vía primera, andén central” escribe una carta (“¿Lo ves?”) en la que reconoce que *me ha hecho ilusión verme ahí, como en una foto, ¿no? Con mi bolso y mi reloj, mis prisas y mis impuntualidades. Es como si me hubiese podido observar desde otra perspectiva. Y está bien*⁵². En “Sin aliento y a tope”, D.V. confiesa que *me quedé sin aliento. Leí el relato ese y me quedé como un pasmarote, empalmado hasta el dolor y jodidamente caliente. Total, que allí mismo me la saqué y me la pelé. Me corrí encima del libro. ¡Qué alivio!*⁵³. En “La cafetera de la providencia”, el emisor de la carta llega a citar fragmentos literales del relato anterior, como si tuviera en las manos el libro que acaba de leer: *En “Por una cafetera” Clara dice: “Quizás, si desataba el prieto paquete de mi memoria, podía recordar que en mi vida también había habido una estudiante de diurno menor que yo...”*⁵⁴.

Estas citas indican que (si seguimos la lógica de estos textos) debió existir una *editio princeps* de *Género de punto* sin cartas, edición perdida o descatalogada, que han leído en primera instancia los personajes que han redactado las cartas, y que el libro que tenemos en las manos (el editado por El Aleph el año 2002 en Barcelona) es la segunda edición corregida y aumentada con las misivas de todos aquellos que se han sentido directamente implicados en el contenido de los relatos. Personas supuestamente *reales* que comentan relatos supuestamente *ficcionales*⁵⁵. Sabemos que eso es imposible, porque de ser reales también lo serían los personajes del relato anterior, que no lo son - aunque puedan estar, claro está, basados en un personaje real-. Por otro lado, como lectores sabemos que todo es ficción y que concedemos credibilidad al relato sólo mientras dura la lectura, en virtud de un pacto tácito con el autor. Sin embargo, Flavia Company nos advierte en el prólogo que si bien todo en *Género de punto* es ficción, de hecho lo que en él se cuenta no es ni más ni menos real que lo que entendemos por “realidad” ya que ésta, sépanlo ustedes, no existe...

Todos los nombres, lugares, vestimentas, conversaciones, relaciones, sucesos o pensamientos que aparecen en este libro son pura ficción y, por consiguiente, cualquier

⁵⁰ p.333.

⁵¹ p.31

⁵² p.71

⁵³ p.109

⁵⁴ p.159

⁵⁵ “Les cartes permeten donar a entendre que els que les han escrit són persones del món real, amb la qual cosa la frontera entre realitat i ficció queda difuminada o, més ben dit, qüestionada”. (BOMBÍ, Francesc: *op.cit.* p.1).

parecido con la realidad, si lo hubiera, sería sólo desafortunada casualidad. Por otra parte, la realidad no existe. Y puede que la casualidad tampoco.

A veces, la lectura de *Género de punto* influye poderosamente en personajes supuestamente “reales” que escriben las cartas: en “La mirada del bebedor de fondo”, un personaje lee en el libro *Género de punto* el relato “Otra copa por favor o algo pasa”, cuya lectura le da el valor necesario para establecer contacto con una mujer muy parecida físicamente a la protagonista del relato que acaba de leer, aunque más adelante ella le confiesa *que ella no era la del cuento que había leído*⁵⁶, como si hubiera estado jugando a hacer *como si* pudiera serlo. De hecho, él utilizará la literatura para seducirla (cita de memoria un poema de Mario Benedetti) y le explica historias falsas pero curiosas (hace literatura, en definitiva) para resultarle interesante⁵⁷. En “Despedida y cierre”, el último encargado del hotel “Madame Bel” reprocha a las protagonistas del relato que, con su huida del hotel y su descripción del mismo – un edificio *kitch*, lúgubre e inquietante – han matado de tristeza a la propietaria del mismo, Madame Bel, de la que hace un panegírico en su carta⁵⁸. En la misiva titulada “No hay solución”, un personaje llamado Óscar lamenta profundamente que haya aparecido publicado el relato que antecede a su carta, titulado “Los caminos del señor”, ya que si su mejor amigo (Carlos) llega a leerlo, se reconocerá en el personaje del dentista que aparece en él y, a partir de la coincidencia de nombre y profesión con el personaje, puede acabar descubriendo que lo narrado allí es pura verdad, esto es, que la mujer de la que se habla en el relato (la esposa del dentista) le es infiel, y empezará a sospechar de su amigo Óscar, que es quien escribe la carta y con quien, efectivamente, su mujer le engaña⁵⁹. Óscar sufre pensando que, aunque su amigo no acostumbra a leer, algún paciente puede regalarle *Género de punto*, y teme que su “amigo” le torture en justa venganza utilizando para ello el instrumental característico de su profesión. Desesperado, Óscar intentará destruir el libro *Género de punto*, aunque en el fondo es consciente de que su propósito está (afortunadamente para nosotros) condenado al fracaso⁶⁰.

El punto máximo de juego entre realidad y ficción en esta última obra de Flavia Company lo encontramos al final del relato “Son las normas” (el único al que no sigue una carta), donde el lector se convertirá en personaje en un vertiginoso salto al otro lado del espejo⁶¹. En este relato, una mujer lee en un avión para distraerse de su miedo a volar. Poco después de empezar su

⁵⁶ p.34.

⁵⁷ pp.33-34.

⁵⁸ p.55.

⁵⁹ p.95.

⁶⁰ pp.96 y 97.

lectura, se da cuenta de que el libro es defectuoso y que, a partir de determinado punto, el mismo fragmento de la narración se repite una y otra vez. Cuando regresa de su viaje, se dirige a la tienda en la que adquirió el libro, pero al no tener ticket de compra, el empleado se niega a cambiárselo. Y entonces el libro *Género de punto* repite el mismo efecto en el cuento, es decir, a partir de ese momento empieza a repetirse en el texto, con las mismas palabras, la escena de la mujer exigiendo al dependiente el cambio del libro defectuoso. El lector se siente, durante unos momentos, idéntico a la protagonista. Una auténtica sorpresa. Lo ideal sería regalar *Género de punto* a alguien que estuviera a punto de iniciar un viaje por avión, para que la identificación fuera completa.

1. La semilla de la duda

Hasta ahora hemos tratado el juego entre realidad y ficción que Flavia Company propone en algunas de sus novelas o relatos cortos. Decíamos que, propiamente, el autor y el mundo ficcional que ha creado con sus palabras “no mienten”, y que el juego entre lo que es real o ficcional es sólo eso, un juego. Se pretende que el lector reflexione sobre su propia realidad a partir del efecto de extrañamiento causado por la mezcla de planos. Inocentes mentiras ficcionales que no tienen intención de engañar, sino que son connaturales al acto mismo de la creación literaria. A veces, sin embargo, la autora va más allá, llegando a hundir al lector en un mar de dudas sobre la verdad o la mentira de lo que la misma voz narrativa le está explicando. Lo narrado podría ser tal y como se nos presenta ante los ojos... pero también podría no serlo. Todo depende del punto de vista que adoptemos, de a quién decidamos creer⁶². El mundo ficcional de Flavia Company se mantiene en vilo, entre el existir y el no existir, auto-anulándose y recreándose constantemente. Es parte de su magia.

No podemos pecar de inocentes en lo que se refiere a la “verdad” de *todo* lo que aparece en el interior de una obra literaria. Como afirma Martínez Bonati, si bien es necesario que el lector crea a ciegas lo que el narrador le explica (la denominada “suspensión de la incredulidad”⁶³), también es cierto que es recomendable una cierta reserva por parte del lector⁶⁴.

⁶¹ pp.123-129.

⁶² “La verdad no es más que un maldito punto de vista, ya ves tú, un punto de vista es el lugar desde donde miramos las cosas, la forma en que las miramos, siempre reduccionista, utilitarista.” (*Luz de hielo*, p.19). “Yo tengo mi propia versión de los hechos – todos deseamos poseer una interpretación para todo y defenderla, creer en ella para salvarnos de la de los otros, que tiende a hundirnos-” (*ibid.*p.17).

⁶³ “Para que la ficción cobre vida en la mente del lector se requiere imperativamente no sólo la “voluntaria suspensión de la incredulidad” sino una positiva actitud de conceder “un crédito irrestricto” a las palabras del

No tiene nada de extraño que el autor juegue con su lector haciéndole ver como verdadero lo que después se revelará como falso. Por otro lado, no tiene la misma credibilidad un narrador omnisciente que un narrador subjetivo en primera persona, por no hablar de la credibilidad que estamos dispuestos a concederle a un personaje⁶⁵. Este último, al igual que los seres humanos, de carne y hueso, puede no decir siempre la verdad o, como mínimo, puede equivocarse en su apreciación de los hechos⁶⁶.

Encontramos un ejemplo claro de esta última idea en la novela de Flavia Company *Saurios en el asfalto*. El viejo Campos relata el episodio más triste de su vida: la muerte de su hijo Genaro a manos de un grupo de desconocidos. Supuestamente él debía haberles disparado para protegerle, pero el miedo a las armas y el temor a perder la vida lo inmovilizó, de manera que los asesinos pudieron dar muerte al muchacho ante su padre sin que éste hiciera nada por evitarlo. Inmediatamente después de la tragedia llamó a la policía y se entregó como autor del crimen (nueva mentira) para autocastigarse. Pasó algunos años en prisión por ello, pero todavía no ha podido perdonárselo⁶⁷. Quienes lo escuchan - los asiduos del bar Arrande, los lectores de la novela- no dudan en dar crédito a sus palabras. Existen varios motivos para eso: el auditorio no es, en principio, desconfiado; el narrador (un anciano venerable) inspira cierta confianza, y además, éste ha afirmado justo antes de empezar su relato, que *siempre se puede inventar, pero*

narrador. Aceptar como verdadero lo dicho por el narrador se convierte en *conditio sine qua non* de la experiencia estética.” (F. MARTÍNEZ BONATI, citado por GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio: “Teorías de la ficción literaria: los paradigmas”, p.20).

⁶⁴ Citado por *ibid.* p.21.

⁶⁵ Según DOLEZEL, L. (“Mímesis y mundos posibles”, p.111) “el mundo construido por el narrador en primera persona es *relativamente auténtico*”. Es un mundo auténtico para el narrador en primera persona, en todo caso. Eso, suponiendo que no nos esté mintiendo deliberadamente. Por eso afirma L. DOLEZEL que “podemos decir, un poco metafóricamente, que el narrador en primera persona tiene que ganarse su autoridad autenticadora, mientras que para el narrador anónimo en tercera persona esta autoridad viene dada por convención”(ibid.p.112). M^a del Carmen IGLESIAS comenta en su artículo “La máscara y el signo: modelos ilustrados” que “Steiner ha llamado provocativamente a esa capacidad humana, antropológica e histórica, de “levantar falsos”, *el poder creador de la mentira*. No de la mentira en sentido moral como engaño perjudicial al otro, sino como capacidad para no aceptar pasivamente una realidad “exterior”, capacidad para poder falsearla, y en este proceso cambiar su valoración y su propia existencia. La “innata tendencia a la fabulación que tiene el hombre, según Nietzsche, significaría esa posibilidad de crear mundos imaginarios que “contestan” la realidad y, al hacerlo, son capaces de transformarla. Pero esa capacidad de emitir “no verdades” está unida precisamente a la resistencia y falta de transparencia. Y cuenta con un instrumento, un arma fundamental con la que el hombre ha pautado la realidad: el *lenguaje*, la polisemia de las palabras, la ambigüedad y ambivalencia de los distintos niveles de códigos de comunicación. En esa opacidad, no sólo no mala, sino necesaria, del lenguaje; de la dualidad entre lenguaje interior y otro exterior, radica la *posibilidad*, pues, de *contar historias* y de construir máscaras.” (en CASTILLA DEL PINO, Carlos (ed.e introd.): *El discurso de la mentira*, Alianza Ed., Madrid, 1998, pp.123-124).

⁶⁶ DOLEZEL, L.: “Mímesis y mundos posibles”, pp.90 y 91. Creemos las palabras de Sancho (“son molinos, no gigantes”) en el episodio de los molinos porque a) concuerdan con lo que el narrador ha afirmado hace poco (“vieron unos molinos”) y b) concuerdan con los hechos (Don Quijote sufre un aparatoso accidente al chocar con un molino de viento). Esto es lo que Dolezel llama la “teoría de la autenticación”(ibid. pp.104-105).

⁶⁷ La historia aparece en las páginas 33 a 37.

*por esta vez, preferiría poder decir la verdad*⁶⁸. Sorprendentemente, sin embargo, en el momento de abandonar el local tiene lugar un hecho absolutamente imprevisto:

*Cuando llegaron a la puerta, el viejo se dio la vuelta, alzó la mano hacia el grupo que lo observaba atónito y, con toda la potencia que su voz podía alcanzar, gritó: “¡Es mentira! ¡Todo!” y desapareció.*⁶⁹

Acto seguido se recogen las reacciones de algunos de los oyentes del relato - ahora supuestamente falso- del viejo Campos: Santiago se recrimina haber sido tan crédulo⁷⁰. Según él, cabría la posibilidad de saber si Campos mentía o no consultando los ficheros de las cárceles, esto es, cotejando el relato con los datos del mundo real⁷¹. Adela y Carlos dudan de si lo dicho es verdadero o falso. Adela admite la posibilidad de que exista alguna pequeña mentira en el relato (*Hasta cierto punto, siempre que contamos una historia propia, nos inventamos un poco, ¿no?*⁷²), mientras que Carlos se declara convencido de la absoluta veracidad del relato, argumentando que el anciano, arrepentido de haber confesado el gran secreto de su vida, desea que todos lo olviden y por eso miente afirmando que ha mentido. No desea que ningún parroquiano pueda recordarle su desgracia, y tampoco puede soportar el recuerdo y el peso de su culpa⁷³.

Hay incluso otra posibilidad: que todo lo dicho por el viejo Campos sea estrictamente cierto pero, al recordar de repente que hay espías del Gobierno por todas partes, haya tenido miedo de sus palabras y de ahí su afirmación (a gritos, para que todos pudiesen oírlo) de que todo lo dicho es mentira.

La solución propuesta por Santiago serviría para probar que el anciano cumplió condena, tal vez incluso podrían descubrir que efectivamente fue condenado por el asesinato de su hijo, pero determinar con absoluta seguridad si Campos fue o no quien causó la muerte de Genaro (el recurso al grupo de asesinos podría ser una invención, no lo olvidemos) es algo que aparece como imposible. La cuestión no se resuelve en la novela, ni siquiera cuando el mismo anciano es interrogado al respecto:

- Ya me estás preguntando si ayer mentía, ¿verdad? Lo suponía. Y ¿qué importa eso en realidad, muchacho? La historia es como yo la conté. Ya no puede cambiarse. Nunca. Eso es lo verdaderamente importante. Aún eres demasiado joven para saber distinguir entre la importancia de la verdad y la importancia de lo que puede creerse. La verdad es

⁶⁸ p.33.

⁶⁹ p.37.

⁷⁰ p.39.

⁷¹ p.40.

⁷² p.40.

⁷³ p.39.

*lo útil. ¿Sabes quién dijo eso? Carlos negó con la cabeza.- No importa mucho quién lo hiciera. Pero bueno, la cuestión es que la frase no es mía. Aunque nada cambiaría si yo la hiciera mía y tú lo creyeras así, ¿no te parece?*⁷⁴

El anciano ha creado un mundo posible y su existencia no puede ya modificarse. Si lo dicho es verdad o no es irrelevante; ya hemos visto que dentro de lo ficcional los conceptos de “verdad” y “mentira” son muy diferentes de lo que entendemos por “verdadero” y “falso” en nuestro mundo real.

En definitiva, no se nos da una solución al problema, muy probablemente porque no se trata de otra cosa que de un ejercicio metaliterario propuesto por la autora con miras a hacernos reflexionar sobre la credibilidad que debe darse a un personaje pero, sobre todo, para discutir sobre las relaciones entre verdad y mentira y sobre la dificultad - a veces, la imposibilidad- de distinguir entre una y otra⁷⁵.

Es algo parecido a lo que encontramos en una carta de *Género de punto* titulado “La mirada del bebedor de fondo”:

*Le conté la historia de aquel tipo que para dar un susto a los amigos y por ver qué reacción tenían ensobró un montón de esquelas que comunicaban su muerte, se fue a correos y las certificó todas, a la salida lo atropelló un autobús y murió horas después; ¿se imaginaba la cantidad de hipótesis que habrían hecho los conocidos sobre aquella muerte? ; tantas, que olvidaron sentir pena por él. “Y eso, por qué me lo cuentas?” me preguntó sorprendida. Le dije que se lo contaba porque aquel tipo era mi padre. Luego seguimos hablando y fue cuando (...) yo le dije que lo que le había contado antes era mentira, que el de la historia de las esquelas no era mi padre*⁷⁶.

En *Melalcór* también detectamos un hecho similar, aunque en esta ocasión sí podemos distinguir entre verdad y mentira: el abuelo del personaje protagonista de *Melalcór* se comunicaba con él (o ella; el género y sexo de este personaje, como veremos más adelante, nunca queda claro) desde que cumplió los seis años, susurrando muy bajito en su oído, hecho increíble –pero aparentemente cierto- si tenemos en cuenta que este anciano se negó a

⁷⁴ pp.67-68. En este último párrafo se nos habla de la apropiación de las palabras de otro, cosa que sucede con harta frecuencia en literatura, donde los autores toman ideas, tópicos e incluso frases literales de otros y las incluyen en sus obras. La tradición literaria se basa en este principio de adaptación de las citas de otros.

⁷⁵ Esta conclusión proviene de la historia misma: un personaje sin identificar pregunta: “¿Lo veis? La historia del viejo ha conseguido lo que deseaba. Que discutierais. A ver si aprendéis algo de eso. En todo caso, si era verdad o mentira se lo llevará el viejo a la tumba. Algo que a nosotros debe darnos lo mismo.” (p.39). En la misma novela de Flavia Company otro personaje, Ringo, explica en una ocasión su pequeña tragedia familiar: la madre viuda, el padre asesinado, la muerte de la madre... (*ibid.* pp.287-288). Es perfectamente creíble, ¿por qué no? Pero también podría ser mentira, como lo era el relato - idéntico en tono y en extensión- del viejo Campos. En su caso, sin embargo, creemos que es cierto porque la mentira entraría en contradicción con las características de este personaje.

⁷⁶ pp.33-34.

comunicarse con nadie durante décadas, a raíz del nacimiento de su hija⁷⁷. El abuelo muere y, días después del entierro, el hermano del personaje protagonista le explica que

*el yayo había reventado por culpa de tantas palabras como había acumulado en su interior. (...) Más de una vez me he puesto a pensar en el porqué del silencio del yayo. Y siempre me respondo lo mismo: para decir mentiras, que era lo que los demás queríamos escuchar, más valía callarse y ser honesto. El yayo no engañaba a nadie. Pero tampoco se engañaba a sí mismo. Una manera muy difícil de vivir*⁷⁸.

El hermano del personaje protagonista se niega a creer que el abuelo se comunicara jamás con nadie durante todo ese tiempo. Más de veinte años después de esa conversación con el Primogénito, el personaje protagonista de *Melalcor* invita a su hermano a una cena y piensa que *quizás la mejor manera de empezar la cena del sábado fuera confesarle que aquella anécdota [la ruptura del silencio del abuelo] era cierta. O aún mejor, que era mentira*⁷⁹. Sabemos que la anécdota es cierta (nos fiamos de las palabras del personaje protagonista) y, por tanto, sabemos que lo que pretende es confundir a su hermano, al que detesta.

En *Querida Nélide*, el personaje que habla en primer lugar (Nélide) se pregunta si el haber conocido a Celia y Celia misma no será tan sólo un producto de su imaginación: *No vas a aterrorizarme o a enloquecerme haciéndome dudar de tu existencia. Sé que estás ahí, y que no quieres saber nada de mí ni de nadie*⁸⁰. Si así fuera, la novela pasaría de ser el diálogo entre dos personajes a reflejar los delirios de una persona enferma. Según Nélide, Celia huye de ella en un desesperado intento por creer que Nélide no ha existido, que es un producto de su imaginación, pero la misma huida, asegura, confirma la existencia de aquello de lo que escapamos⁸¹. Espera que Celia le responda para *revelarme que estás ahí, que no es sólo una fantasía mía -que yo sé que no es*, y le pregunta: *¿Cuándo por fin te decidirás a cruzar la fábula?*⁸². Nélide llega a jugar con Celia hasta el punto de pretender que ésta dude de la existencia de la propia Nélide:

*¿No tienes miedo de estar escribiendo a nadie? ¿De estarte inventando a alguien y creyéndotelo? ¿Y si no existo? ¿Y si sólo lo parezco? A lo mejor nada es como tú crees. La literatura nos interesa porque no es verdad, o, al menos, no es nuestra verdad... Es posible que los locos hagan de su fantasía literatura verosímil y se lo crean, y tú...*⁸³.

Encontramos algo parecido en *Círculos en acíbar*: en su locura, Rodrigo está convencido

⁷⁷ p.171. De todos modos, el medio de comunicación predilecto entre ellos era el silencio combinado con las manos enlazadas (p.171).

⁷⁸ pp.172-173.

⁷⁹ p.172.

⁸⁰ p.11.

⁸¹ p.11.

⁸² pp.11-12.

de que no existe nada fuera de la mujer que ama: si ella le abandona, si lo aleja de su pensamiento, él dejará de existir; no será *más / que una vaga invención / de tu cabeza. Una ilusión*⁸⁴, en un claro paralelismo con la mujer que nos habla en las páginas de *Dame placer : Yo existía a través de su mirada y de su amor. Lo demás ha sido siempre fantasía. Con ella, la realidad no existía. Sin ella, tampoco yo*⁸⁵.

El protagonista de *Círculos en acíbar* conecta con Nélida en cuanto también podría sufrir algún tipo de trastorno que le llevara a inventar con su imaginación personas o hechos y creérselos hasta el punto de que no sabe ya distinguir entre lo real y lo ficcional. Es posible que Rodrigo esté loco y que su relación amorosa con Ana no sea la que él afirma que fue. Tal vez en su delirio se ha engañado hasta el punto de morir por una ficción. La autora hace dudar al lector de la “verdad” en la que Rodrigo basa la conveniencia de su suicidio mediante dos procedimientos: la ridiculización del personaje y la afirmación aquí y allá, por parte de la voz narrativa y de algún otro personaje, de que Rodrigo está loco.

La ridiculización del personaje protagonista de *Círculos en acíbar* se lleva a cabo sin estridencias, con fina ironía, en los dos primeros capítulos de la novela. Un ejemplo de ello lo encontramos en el momento en que Rodrigo afirma que podría haber escrito tres tratados sobre su amada Ana tomando como base su relación con el círculo: “Capricho geométrico”, “Sintaxis de un amor circular” o “La esencia trigonométrica de las relaciones humanas”, pero no lo hizo porque no estaba de humor, porque era algo imposible de explicar, y porque tampoco lo entenderían⁸⁶: *quizás Rodrigo, de haber sabido a tiempo que iba a conocer a una mujer circular, se habría aplicado más en su época de estudiante de geometría*⁸⁷.

Cada una de las maneras en que piensa suicidarse es rechazada con argumentos ridículos. Por ejemplo, rechaza el colgamiento por ser una muerte poco estética⁸⁸; el veneno, entre otras cosas, es descartado porque no le gustaría que dijeran de él “se embebedizó” (veneno = bebedizo)⁸⁹. El argumento de no suicidarse de determinada manera (cortarse las venas, quemarse en una pira...) porque era posible que alguien lo detuviera en el último momento⁹⁰ es ridículo en cuanto que Rodrigo afirma no conocer a casi nadie en la ciudad. No recibe nunca visitas ni

⁸³ p.51.

⁸⁴ p.91. “Yo no soy nada. Nada sin ti, y contigo tú misma, por tanto nada. Un hueco. Soy las cosas que tú tocas, las que miras, soy lo que tus ojos quieran ver” (*ibid.*p.25).

⁸⁵ pp.118-119.

⁸⁶ p.11.

⁸⁷ p.13.

⁸⁸ p.28.

⁸⁹ p.21.

⁹⁰ Por ejemplo, en la p.23.

llamadas⁹¹. Nadie le habría detenido, en el largo día en que transcurre la novela, si hubiera intentado suicidarse por medio de cualquiera de los diez sistemas que cita. La posibilidad de no morir electrocutado porque en ese preciso instante se produzca un corte en el suministro eléctrico es, a todas luces, improbableísima⁹², como también lo es que, en una playa desierta, alguien (¿pero no estaba desierta?) detecte su intento de ahogarse en el mar y avise a los *baywatchers* de turno quienes, en cuestión de breves instantes, cómo no, conseguirían localizarlo y devolverle a la vida⁹³.

El mismo recurso al revólver como arma suicida es descubierto de una manera bastante ridícula: Rodrigo pensaba en la palabra “revolver” pero un acceso de tos hizo que colocara el acento en la penúltima sílaba (revólver). Y de ahí la idea⁹⁴.

Hay una imagen en concreto donde la voz en tercera persona presenta a Rodrigo en una postura que nos induce a reírnos de él:

*Rodrigo se había descalzado y despojado de los calcetines. Había doblado un extremo de la alfombra sobre sí misma para hacerse sitio y poner los pies directamente en el suelo de mármol. El contacto con la frialdad lo devolviera, quizás, al lugar en donde estaba, a su espacio y a su tiempo, y acabara con las interferencias a que su mente lo sometía. Movi6 los dedos de los pies uno a uno, por separado, y se quedó observando cómo aquellas dos extremidades - que nunca le habían gustado, las suyas, las de Ana sí - de su cuerpo respondían a las órdenes que enviaba su cerebro con pasmosa exactitud. Piel de gallina, frío. Los pantalones arremangados hasta casi la rodilla. Estaba ridículo. Se dio cuenta de repente.*⁹⁵

La voz narrativa nos da pistas sobre la precaria salud mental del protagonista (*Y he ahí el resultado: el extravío. Extorsión, trastorno, perturbación y desorden. Hombre dañado y confundido, que no sabe dónde se encuentra ni qué camino debe seguir. Perdición. Desvío, aberración, descarrío. Y así hasta la desesperación*⁹⁶) e incluso los dos personajes secundarios

⁹¹p.48. Rodrigo es un hombre solo, desligado hasta de su infancia, que no recuerda (p.37). Jesús es su único amigo (p.39). Es muy introvertido, hasta el punto que en las fiestas a las que raramente es invitado se queda en su rincón y no dice absolutamente nada (pp.39-41).

⁹²p.35.

⁹³pp.51-52.

⁹⁴p.16.

⁹⁵p.83.

⁹⁶pp.70-71. Rodrigo sufre también problemas de salud, supuestamente debido a un exagerado estado de nervios: tiene terribles cefaleas cada día y contracciones en el est6mago que le hacen doblarse de dolor (p.32). “Su est6mago se había convertido en un nido de inquietas serpientes retorciéndose veloces en un ir y venir febril y desordenado que le provocaba náuseas, deseos de revolcarse agujoneado por la angustia, ganas de colocarse en posición fetal y de esa forma aplastar todo aquello que hervía en su interior sin detenerse un segundo. Respirar hasta el est6mago e inundar de aire aquella zona pútrida, hedionda, visceral... Qué alivio sería deshacerse de aquello también. De todo. De la repugnancia que le producía saber de las alimañas que se alimentaban dentro de él - las había visto salir por su boca, recorrerle las manos, morder sus ojos- de las arcadas que lo invadían al pensarlo. Suplicio y desazón:

de la novela, Ana y Jesús, también dirán de él que está loco⁹⁷.

Hay veces, por ejemplo, en que Rodrigo habla con las cosas o habla solo, incluso sin deseo de comunicarse⁹⁸. No tiene una clara percepción del paso del tiempo: cree que es su primer día de baja cuando en realidad hace días que no ha acudido al trabajo⁹⁹. Afirma tener dos personalidades diferentes en su interior que se odian mutuamente¹⁰⁰, incluso tres personalidades distintas¹⁰¹.

El mismo hecho de identificar obsesivamente a Ana con un círculo y sus reiteradas referencias a la geometría podrían tener relación con un tipo de esquizofrenia llamada “geometrismo mórbido”¹⁰². La declaración amorosa de Rodrigo, por otro lado, provocaría la

conciencia”(ibid.p.71). Esas alimañas que salen de su boca son claramente una alucinación. Rodrigo acostumbra a tener fiebre inexplicablemente, delira, toma lo engañoso por real (p.31).

⁹⁷Ana le decía: “Rodrigo, tú estás loco”(p.24) y “Rodrigo, eres un loco” (p.25). “Tú estás loco. Completamente loco” -lloraba Jesús, ya desesperado” (p.113).Y después: “Oh, Dios mío, tú estás loco, y yo más loco aún por dejarme atrapar en algo así” (p.114).

⁹⁸p.12.

⁹⁹p.96.

¹⁰⁰“No podía esperar que, por fin, ella quedara unida a él y que, a la vez, él mismo lograra integrarse en uno solo, dejar de sentir ese eterno extrañamiento ante sí mismo y su incomprensible unidad; que consiguiera pensar al unísono, integrar sus dos locuras en tan sólo una. Imposible.”(p.67). “Pero yo no diría una mente enferma - prosiguió Rodrigo- sino dos, dos mentes enfermas torturándose entre sí para vencer y habitar sin compartirlo este cuerpo mío que pronto no va a servir a ninguna de ambas. ¿Te asusto? Hace ya mucho tiempo que sé que esto va a ocurrir. Estaba preparado. Una lucha así no puede ser más que una lucha a muerte. ¿Vas comprendiendo?”(p.110). “Dos. No es que Rodrigo llevara una doble vida, cosa de la que habría sido incapaz. Se trataba más bien de una vida con doble fondo. Como un maletín de contrabando, en el cual parte del equipaje permanece oculto. Un fragmento insospechado, un bagaje inconfesable. Por eso no temía a nada como a sí mismo, porque resultaba tan difícil saber de antemano con cuál de los dos iba a enfrentarse al día siguiente, al momento siguiente. No había fórmula que le permitiera preverse. Muchas veces no sabía demasiado bien, tras haber actuado de una forma u otra, quién había sido verdaderamente el artífice de aquello. Se reconocía en situaciones tan dispares, que era imposible no confundirse.” (p.86). Cada una de sus dos mitades odia a la otra. Son “dos partes que no eran nunca mitades exactas, sino que en su pugna por vencer, se crecían una sobre otra en cuanto veían la ocasión.”(p.77). Parece ser que una es más racional (más cobarde, según él) y la otra más impulsiva. Tiene más tendencia a la primera y a autocompadecerse miserablemente (p.77). Rodrigo afirma que ha de matarse para encontrar la paz entre sus dos mitades irreconciliables (p.78). Tiene miedo de que en el último momento uno de sus dos “yos” flaquee y se rebele contra el otro, impidiendo el suicidio(p.99). Con el recurso a la forzada participación de su amigo Jesús en su largamente proyectado suicidio, sin embargo, ya no existe esa posibilidad... o, al menos, eso cree.

¹⁰¹“Llevaba toda una vida - nunca mejor dicho- intentándolo y no había conseguido más que asustarse a sí mismo descubriendo un tercer personaje identificado consigo que se dedicaba, con ojo crítico, a analizar el sempiterno par que era él muy a su pesar.” (p.67). Es esa tercera parte la que decide el suicidio: “Como si un tercer sí mismo hubiera encontrado la forma de erigirse en amo de los otros dos y tomar así las decisiones que consideraba más oportunas sin consultarles.”(p.82).

¹⁰²DURAND,G.: *op.cit.*p.176. DURAND cita un caso concreto, tomado de Minkowski: el enfermo declara que “lo que me inquieta mucho, es que tengo tendencia a no ver en las cosas más que el esqueleto. Me ocurre que veo a gentes así. Es como la geografía donde los ríos son líneas y puntos... yo esquematizo todo... veo a las personas como puntos, círculos...” (ibid.p.177). Asimismo, el enfermo presenta la misma obsesión que Rodrigo por la planificación y las matemáticas: “A ningún precio quiero estropear mi plan -dice el enfermo- , antes prefiero estropear mi vida que el plan. Es el gusto por la simetría, por la regularidad lo que me lleva hacia mi plan. La vida no muestra ni regularidad ni simetría, y por eso es por lo que yo fabrico la realidad”. Para reforzar este intelectualismo triunfante, el enfermo precisó: “mi estado de espíritu consiste en no prestar fe más que a la teoría. No creo en la existencia de una cosa más que cuando la he demostrado...” Y tomando por su cuenta el viejo sueño cartesiano de la “Mathesis universalis”: “Todo será remitido a las matemáticas, incluso la medicina y las impresiones sexuales...” Luego, la

hilaridad en quien la escuchara:

“Yo también soy circular. ¿Quieres ser mi tangente? Ya sabes, si dos circunferencias son tangentes, significa que hay un único punto T que pertenece a ambas. Me gustas.”
*-Y la miró a los ojos-. “ Y la distancia entre el centro de nuestro ser circunferente y el punto T, ése del que te hablaba, tendrá que ser igual...”*¹⁰³.

Por eso nos choca la respuesta de ella: *También yo estoy convencida de que somos contornos de cosas redondeadas*¹⁰⁴. Sin embargo, por el testimonio de Jesús sabemos que ella se asustó: *Me dijo Juanca que habíais ido a tomar café con ella y que la cosa no había cuajado, que la asustaste con no sé qué comentarios con las matemáticas...*¹⁰⁵. La respuesta tranquila y geométrica de Ana parece más propia de él que de ella. Deducimos, por tanto, que debe tratarse de una respuesta inventada por Rodrigo. Como toda su relación con ella. Un ejemplo lo tenemos en una supuesta sesión fotográfica en la que Rodrigo le hizo a su amada varias fotografías: Rodrigo no las encuentra¹⁰⁶. Podría ser un hecho aislado si no fuera porque tampoco encuentra un binóculo, supuesto regalo de ella¹⁰⁷, y que las cartas de amor que le envió no recibieron jamás respuesta; en su delirio cree que el cartero, por envidia, se las ha robado¹⁰⁸.

En dos ocasiones, Rodrigo reconoce no distinguir entre realidad y ficción: no está seguro de si su abuelo llegó a existir¹⁰⁹, o si aquella tía anciana e hiperbólicamente diminuta que vive en un apartamento igualmente diminuto, a la que visitó en una ocasión, es real o fruto de su imaginación¹¹⁰. Duda hasta de su propia existencia¹¹¹. Lo mismo, por tanto, podría suceder con

voluntad de geometrizar se simplifica en una visión parmenídea en la que el enfermo se pregunta si el grado más alto de belleza no consistiría en tener el cuerpo en forma de esfera” (*ibid*.pp.178-179).

¹⁰³ *Círculos en acíbar*, p.15. Guillermo SERÉS comenta, en el ya citado estudio *La transformación de los amantes* (p.97) que “Ibn Dâwûd (868-910), en su *Libro de la flor*, había interpretado a su manera el concepto de androginia del *Banquete*, apuntando que “ciertos adeptos de la filosofía han pretendido que Dios...creó a todo espíritu en forma redonda como una esfera, y después lo escindió en dos mitades, colocando a cada una en un cuerpo. Por eso cada cuerpo que encuentra a otro cuerpo, en el que está la mitad de su espíritu, lo ama, a causa de esa afinidad primitiva, y así los caracteres humanos se asocian según las necesidades de sus naturalezas.”

¹⁰⁴ p.15.

¹⁰⁵ p.97.

¹⁰⁶ p.24.

¹⁰⁷ p.27.

¹⁰⁸ p.31 Otro ejemplo claro de las “irregularidades” en la conducta de Rodrigo aparece en las páginas 68-69 de *Círculos en acíbar*: “En realidad, solía fijar la vista en algo siempre que podía. Cuando iba por la calle, sin ir más lejos, procuraba hacerlo de una manera precisa, calculada, como la de andar siempre por la misma línea imaginaria, delimitada a veces por el dibujo de la baldosa que pisaba. No perdía el paso. Si alguien venía de frente, él se detenía en su sitio con la mirada hacia abajo, para que fuese el otro quien tuviera que desviarse. Muy pocas veces no daba con la forma de permanecer en su camino sin apartarse ni un ápice. Cada noche, cuando llegaba a casa - y reconocía el camino mirando y siguiendo el dibujo del suelo- se sentía orgulloso de, por un día más, haber sido capaz de fijarse un rumbo y de seguirlo a rajatabla a pesar de cualquiera de las dificultades y obstáculos surgidos”.

¹⁰⁹ “¿Se lo había inventado él por necesidad? ¿Sería su abuelo?” (p.37).

¹¹⁰ “La verdad es que, si lo pensaba bien, creía tener una tía lejana al otro lado de la ciudad, en el barrio de “los balandros”. Incluso le parecía haber estado en su casa alguna vez, un apartamento diminuto en un tercer piso sin ascensor, que se inundaba de sol por la mañana y que hasta llegada la noche no lo abandonaba ni un segundo. Su tía, una mujer más pequeña aún de lo que podía imaginarse, con el cabello cano, las manos temblorosas y una delgadez

Ana. En su conversación con Jesús, el mismo Rodrigo insinuaba lo que el lector está pensando: *Te sonríes, ya ves, quizás estás pensando que lo que te refiero de Ana no es más que el boceto de una historia de amor del que sólo es capaz una mente enferma como la mía*¹¹².

Además, Jesús insiste en que no es posible que Rodrigo se suicide por Ana: en caso de haber tenido una relación amorosa, no ha durado tanto tiempo como para provocar una reacción tan extrema¹¹³). Considera que, en el fondo, Rodrigo no es más que un cobarde, un inútil para la vida que se ha inventado una excusa (el abandono de Ana) para justificar su suicidio¹¹⁴. Califica los motivos de Rodrigo para quitarse la vida de subjetivos y, por tanto, carentes de peso¹¹⁵.

La voz que narra juega con el lector introduciendo algún pasaje para confundirlo. Así, Rodrigo afirma que *nadie muere por algo que no existe. Y el amor de Ana había sido verdad. Hasta que se desvaneció*¹¹⁶. Un argumento de extrema fragilidad: que muchos mártires murieran por Cristo no demuestra la divinidad de éste, sino la fe ciega de los que creían en él.

Por otra parte, Rodrigo objeta a las afirmaciones de Jesús que no puede opinar sobre su relación con Ana porque, en el fondo, su amigo no sabe nada de esa relación; tal vez fue algo llevado en secreto¹¹⁷. Sin embargo, son más los datos que poseemos sobre la fragilidad mental de Rodrigo que de su lucidez y, en consecuencia, tenderemos a creer antes a Jesús que a Rodrigo. Las palabras de su futura víctima desmontan pieza a pieza el mundo imaginario que ha construido en su locura. Creemos las palabras de Jesús, además, porque están de acuerdo con lo que la irónica voz en tercera persona ya había ido insinuando sutilmente en las dos primeras partes de la obra, y que hacían referencia al desequilibrio del protagonista, un desequilibrio aceptado hasta cierto punto, como hemos visto antes, por él mismo. En este caso, pues, además de confundir al lector (¿Debo creer a Rodrigo o a Jesús?), el narrador nos presenta a un personaje que se ha engañado, sin querer, a sí mismo y que ha estado a punto de engañarnos a todos.

Desde el momento en que sabemos que existe un tipo de locura que consiste en anular la

inusitada bajo su vestido gris jaspeado con pequeñas flores blancas, era un fantasma en su memoria. No conseguía dilucidar si aquello era un sueño o una realidad lejana en el tiempo. Muchas veces le ocurría que dudaba ante según qué cosas sin saber si habían sido un sueño alguna vez o, por el contrario, eran realidad.” (pp.72-73).

¹¹¹ “Entonces, después de aquello [de Ana], no podía admitir el regreso a la nada, al postulado, a la idea. No a la marginalidad del hombre solo. No a suponerse e inventarse a un Rodrigo, o peor aún, a no saber si el pasado ha sido realidad o la enfermedad alucinante de una mente débil que padecía esa conjetura que en el mundo él era y que parecía vivir pero que estaba al margen. No resistiría dejar de existir para insistir nuevamente en el desvarío y la ignorancia; la desorientación.” (pp.87-88). Sólo Ana había conseguido hacerle sentir real, fuera de sí mismo: un cuerpo, en definitiva (pp.86-87).

¹¹² p.110.

¹¹³ p.97.

¹¹⁴ p.103.

¹¹⁵ p.106.

¹¹⁶ p.54.

impresión del paso del tiempo¹¹⁸, nos planteamos si Esteban (el protagonista *in absentia* de *Fuga y contrapuntos*) ha logrado realmente vencer al tiempo o si, por el contrario, no lo ha conseguido y la carta que envía a sus antiguos compañeros no es nada más que un cúmulo de delirios, como insinúa Carlos (al que nadie cree por su manifiesta animadversión hacia Esteban) al definir las palabras de Esteban en su carta como *las idioteces de ese loco*¹¹⁹.

En *Luz de hielo* algunos personajes ponen en duda la existencia de otros, y se insinúa que la destinataria de la carta de Jef podría no creer la misma trama argumental, con lo que ésta queda entre paréntesis, sosteniéndose de milagro¹²⁰. Silvia niega que exista la mujer de la que Jef dice haber estado tan enamorado¹²¹. En todo caso, está convencida de que él la ha idealizado en su memoria y que no es, en realidad, como él la recuerda¹²². De hecho, Jef llega a expresar el deseo de creer a Silvia y eliminar así el doloroso recuerdo de su amor frustrado¹²³. A su vez, Jef sospecha que esta misteriosa mujer dudará de la existencia de Silvia y, con ello, de todo lo que él le está explicando en su carta¹²⁴. Él sabe que no puede exigirle una completa “suspensión de la incredulidad”, pero si logra hacerla dudar sólo un instante, se dará por satisfecho¹²⁵. Sólo el lector puede decidir, al final de la obra, a qué personaje desea creer. Pero sea cual sea su respuesta, siempre habrá la posibilidad de que todo sucediera de otro modo. En su conclusión, el

¹¹⁷ p.97

¹¹⁸ “La segunda consecuencia que entraña la geometrización mórbida, y que nos revela el sentido profundo de las estructuras esquizomorfos, es la desaparición de la noción del tiempo y de las expresiones lingüísticas que significan el tiempo en beneficio de un presente especializado. Un enfermo declara: “Durante mi enfermedad me ha ocurrido suprimir la impresión del tiempo. El tiempo no cuenta para mí.” (DURAND, G: *op.cit.*p.177). Hay una forma de expresión característica de este tipo de locura, que consiste en eliminar las marcas de tiempo en los verbos y el uso exclusivo del infinitivo, lenguaje telegráfico y eliminación de adverbios, preposiciones o conjunciones que indiquen tiempo, sustituyéndolos por expresiones que indican lugar (*ibid.*p.177). Si Esteban se hubiera expresado así en esta novela, el lector habría sabido desde el primer momento que sufre algún tipo de trastorno mental. Dejando que se exprese con absoluta corrección, la certeza desaparece y en su lugar toma cuerpo la duda.

¹¹⁹ p.149.

¹²⁰ Según DOLEZEL, “En este marco teórico, es posible decir que el narrador construye un mundo narrativo introduciendo una serie de motivos narrativos, pero sin llegar a autenticarlo, porque su autoridad autenticadora está socavada. Se nos presentan unos mundos ficticios cuya existencia es ambigua, problemática, indefinida. Estos mundos no son ni auténticos ni no-auténticos, sino que crean un espacio indeterminado entre la existencia y la no-existencia ficcional.” (“Mímesis y mundos posibles”, p.120). Son mundos semióticos suspendidos entre la existencia y la no existencia.

¹²¹ “Él construye fantasías acerca de una mujer del pasado de la que no han quedado pruebas ni siquiera en su piel - y yo sé muy bien que en el cuerpo siempre quedan marcas; mírame, mírame y denuncia este delito de haberte querido en exceso.” (p.59).

¹²² “De hecho, como ya te he dicho, Silvia piensa que exagero, que tú no has existido así, como yo te pienso, que te he fabricado para excusar mi desidia, el desencanto, el asco y cierta frivolidad. No puede ser que yo haya vivido tan pendiente de nadie.” (p.78).

¹²³ Quisiera “decirme a destruir esta carta y, con ella, definitivamente, tu recuerdo; más aún, creer a Silvia y descubrir que eres pura invención” (p.60).

¹²⁴ “¿Cómo se atreve a hablar así? Piensa que eres mentira. Y tal vez tú, ahora, piensas que la falacia es ella. Os negáis y, al negaros, me negáis a mí, que os afirmo, cuando lo que debería hacer es afirmarme a mí mismo al margen de vuestra existencia.” (p.59).

¹²⁵ pp.102 y 162.

relato es doblemente abierto: por un lado, el final sin determinar típico de muchas novelas de Flavia Company (Silvia golpea desesperadamente la salida del sótano esperando que alguien la salve de una muerte que parece segura¹²⁶); por otro, la posibilidad de que todo lo narrado no haya tenido lugar y sea tan sólo el producto de una mente desesperada y enferma que escribe la novela que tenemos entre las manos para liberarse, inútilmente, de un amor truncado y del recuerdo de una madre muerta.

A veces la opinión o la visión de los hechos que expresa un personaje de *Género de punto* en una carta es diametralmente opuesta a la opinión, perspectiva o hechos narrados por otro personaje en el relato que antecede a la carta. Lo que hasta hace dos minutos creíamos a pies juntillas en el relato nos parece menos cierto –incluso totalmente falso– cuando leemos la carta que le sigue, o al revés: podemos desconfiar de las intenciones del personaje que escribe la carta y conceder más margen de verdad al relato... Todo puede ser cierto y todo puede ser falso. En la literatura, como en la vida, la verdad absoluta no existe. Todo depende del punto de vista que decidamos adoptar. *Género de punto* se revela así como un inteligente ejercicio de tolerancia y una invitación al diálogo, al abandono de posiciones monolíticas, a la comprensión del otro¹²⁷.

Hay tres maneras fundamentales de provocar la duda en el lector en *Género de punto*:

La primera consiste en *hacer que la carta presente hechos que han aparecido en el relato que la precede desde una perspectiva explícitamente distinta o incluso diametralmente opuesta a la de éste*. En las cartas que se enmarcan en este primer tipo se explican los mismos hechos que en el relato “Madame Bel” y en su carta correspondiente (“Despedida y cierre”), pero desde puntos de vista diametralmente opuestos: para las dos protagonistas del relato el hotel es lúgubre y *kitch*; el aspecto y la actitud del encargado les provoca tanto miedo que llegan a pensar que desea envenenarlas o adormecerlas con un brebaje. Huyen de allí dejándose en la habitación la cámara de fotos y los bolsos con su dinero, la documentación...En cambio, si creemos al autor

¹²⁶ Cabe la posibilidad de que Silvia ya esté muerta cuando el lector llega a la última página; tengamos en cuenta que son palabras de Silvia transcritas *tres días después de ser pronunciadas*, y que desde entonces Jef se ha desentendido de su víctima y no ha vuelto a bajar al sótano para saber cómo se encuentra. Sólo desde esta perspectiva, el final ya es doble.

¹²⁷ Una entrevista con Francesc BOMBÍ presenta como antetítulo de una entrevista a Flavia Company una frase de la conversación en la que se hace referencia a este tema: “Saber que no hi ha res immutable és un punt per agafar-s'hi” (*op.cit.* p.2): “un punt on agafar-se pot ser precisament el fet de saber que res no és immutable ni únic.” “La veritat no existeix, tot depèn del punt de vista, que res no es pot assegurar d'una manera definitiva i total.” (*ibid.*p.1). La cuestión del punto de vista tiene mucho que ver con la libertad y la tolerancia, temas recurrentes de la obra de Flavia Company. En su entrevista con A. QUERALT (*op.cit.* p.12) la autora comentaba que “sí, jo crec que sóc crítica amb la nostra voluntat de ser dogmàtics, de ser únics i d'una sola peça. Hem d'assumir la pluralitat de la realitat i que no hi ha una sola manera d'entendre la vida sinó moltes, i que hem de ser tolerants. I la meua literatura aposta per la tolerància”. A la pregunta “Dónde buscas la inspiración”, Flavia Company responde (*ibid.*p.13) “ en

de la carta, ni él ni Madame Bel, la propietaria del hotel, son los seres inquietantes y amenazadores que parecen ser en el relato, sino personas cultas de corazón sensible. El supuesto “veneno” o “droga” era una simple infusión. Según el emisor de la carta (el encargado del hotel), las chicas del relato no tienen corazón, no comprendieron que les estaban ofreciendo la mejor habitación del hotel, que a él y a la señora que lo regentaba les ilusionaba mucho tenerlas allí y que nunca les hubieran hecho daño.

En la carta “Vía primera, andén principal” un desmayo que en el relato del que depende, titulado “¿Lo ves?”, no es más que un hecho trivial, se convierte en sobrenatural: la protagonista del relato confiesa en su carta que puede haber provocado el desmayo de una señora sin querer, ya que posee un extraño poder para provocar ciertos hechos, aunque también indica que no está totalmente segura de si el desmayo fue provocado inconscientemente por ella o si no lo provocó pero pudo preverlo gracias a un supuesto don de clarividencia a corto plazo.

En “Instinto maternal”, doña C.F. se muestra conforme con la decisión de su hija de separarse de su ya exmarido (un sinvergüenza, según doña C.F.) pero discrepa de su hija en cuanto a las razones de su separación: según ésta la ruptura se produjo por falta de comunicación, mientras que su madre sospecha que la ruptura se debe a que su hija pudo descubrir que su marido la engañaba con otra. Debemos tener en cuenta, sin embargo, que doña C.F. puede dar esta opinión mediatizada por el comportamiento de su difunto y muy infiel marido: si él la engañaba con otras, quizá el marido de su hija hiciera lo mismo.

La segunda forma de provocar la duda es *dejar que el lector, con la simple ayuda de su conocimiento del mundo, dude de la verdad de lo dicho en el relato o en la carta*. Por ejemplo: el “halo de misterio” que planea sobre el misterioso desmayo del que hablábamos hace poco en “Vía primera, andén central” desaparece si consideramos que la emisora de la carta puede sufrir algún tipo de trastorno o, simplemente, puede estar mintiendo para resultar más interesante a sus amigos y conocidos, que han leído el relato y que leerán, también, la carta.

En el relato “Diario” una viuda desconsolada descubre, gracias a una carta de su marido que le ha llegado un año después de su muerte, que éste no fue, como ella creía, un dechado de virtudes, sino un adúltero que iba a abandonarla. De hecho, en “La carta” – la misiva que sigue al relato- descubrimos que quien envía la carta es la antigua amante de Javier, su difunto esposo, y que fue ella quien redactó prácticamente el 98% de la misma. Precisamente a raíz de lo que NO escribió el difunto (agradecimiento por los años de amor compartido, explicación sobre sus

l'escepticisme, en intentar aportar un dubte ja que jo no tinc cap certesa, és a dir, a la *semilla de la duda*, dubtar d'un mateix, dels altres, dubtar dels dogmes... En definitiva és apostar per la tolerància.”

motivos para abandonarla, etc) el lector deduce que era un ser carente de sentimientos y de compasión por su esposa. Un cínico, en definitiva, tal y como lo define su antigua amante al inicio de la carta. Además de completar el retrato del difunto y de explicarnos el origen de la carta, la emisora de la misiva aclara los motivos – supuestamente humanitarios- que le han llevado a enviarla, y a hacerlo precisamente un año después de que Javier muriese: abrirle los ojos, animarla a que deje de llorar e inicie una nueva vida.... Sin embargo, esta carta aparentemente desinteresada no está exenta de apertura a otras interpretaciones: algún lector desconfiado puede dudar de las buenas intenciones que, supuestamente, llevaron a la ex amante de Javier hasta el buzón de la protagonista del relato. Es lógico preguntarse por qué le molesta tanto que la desconsolada viuda crea que ella fue, para su marido, el amor de su vida, o a qué obedece ese intento, cuando hace ya un año que falleció Javier, de destruir la imagen ideal que la viuda conservaba de su esposo. Posiblemente la emisora de la carta no soporte permanecer por más tiempo en la sombra, y tal vez le duela pensar en la posibilidad de que Javier no hubiera abandonado nunca a su esposa, y en ese caso la carta envenenada que ahora envía no hubiera llegado jamás a su destino. Tampoco podemos saber con seguridad si esa carta fue realmente escrita en vida de Javier, o si es cierto que los fragmentos en cursiva los añadió su amante. Tal vez no se escribió jamás; tal vez la escribió él íntegramente y ahora ella, sabiendo que él no puede desmentir sus palabras, da de él una imagen pintada con su despecho, una imagen y una carta que no reflejan al Javier real, y que tienen como objetivo último hacer daño a la mujer que guardaba puro e intacto, enamorado e inocente, su recuerdo.

Ya hemos visto antes que en la carta “Todavía veo” la anciana protagonista pide su opinión a los lectores sobre su situación, ya que sospecha que su nuera intenta envenenarla. Es obvio que para su nuera (que es, por lo que deducimos en el relato, tacaña y egoísta) la anciana no es más que una carga incómoda; también es evidente su deseo de engatusarla mediante regalos para que le deje en herencia el piso en el que viven. Por tanto, el lector puede comprender y compartir los temores de la anciana. De hecho, todo parece apuntar en esta dirección... Sin embargo, también existe la posibilidad de que la anciana, disgustada por el modo en que la trata su nuera y mediatizada por un instinto de conservación exacerbado (se sabe inútil y, por tanto, prescindible) crea equivocadamente que su nuera intenta matarla, y que sus sospechas no sean más que un equivocado fruto de su imaginación. Tal vez hay alguna buena razón para comprar matarratas, es cierto que el veneno puede cambiar (o no) el gusto de una infusión, pero también lo hace la miel, y tal vez la protagonista del relato sea, de hecho, incapaz de matar a nadie. Incluso cabe la posibilidad de que sea una mártir que soporta estoicamente a

una anciana despótica...

El relato titulado “El juicio” muestra la desesperación de una mujer a la que otra intenta robar su casa y, por extensión, su identidad¹²⁸. Sin embargo, el lector no puede saber con seguridad si la narradora del relato es la propietaria legal de la casa (mujer 1) o la que se hace pasar por ella (mujer 2): al final del relato se hace referencia al brillo de los zapatos de la mujer 1, y el lector sabe que la mujer 2 se caracteriza por llevar zapatos brillantes. Fijémonos que no es lo mismo “zapatos brillantes” que “el brillo de unos zapatos” (pueden ser brillantes, pero también negros, o rojos, o amarillos...) pero en la mente del lector se establece inevitablemente una conexión, incluso una confusión, entre ambos. Los amigos de la mujer 1 no acaban de creer, según ella, su versión de los hechos (¿por qué no?). Tal vez se trate de la misma mujer y de sus dos personalidades, una que vive en la luz (la parte de ella que muestra a los demás, serena, equilibrada, que escribe poemas) y otra, que vive escondida en su interior (la parte oscura que todos llevamos dentro, extraña, misteriosa, la fuente de la inspiración). Es posible que esa parte oscura esté extendiéndose fuera de los límites impuestos por la parte luminosa, en una lenta pero imparable invasión que acabará destruyendo a la personalidad más débil. Pero todo son conjeturas... No deja de ser curioso, en este sentido, que no se den detalles físicos de la mujer 2, excepto que parece adolescente pero no lo es, y que la protagonista del relato imagina – pero no comprueba – que debe oler mal, pues está muy sucia; sólo permanecen limpios sus zapatos. Si son distintas físicamente, que sería lo lógico, ya que no son hermanas gemelas, ¿por qué los amigos de la mujer 1 no la creen? ¿Por qué no saben a cuál de las dos creer?

La tercera forma de provocar la duda consiste en hacer *que un personaje desmienta la descripción que se ha dado de él en el relato que antecede a la carta*. Ya hemos visto que en “Despedida y cierre” un personaje (F.S.) da una visión de sí mismo y de su antigua señora muy distinta de la que tenían de ellos las protagonistas del relato “Madame Bel”. Otro caso es el de la carta “Las apariencias engañan”, donde Bernardo niega la imagen que da de él su antigua esposa: *lo que no estoy dispuesto a admitir es lo de los ceniceros llenos de colillas – no fumo- lo de los cambios de humor – soy siempre el mismo- ni, sobre todo, lo de los calcetines sucios por el suelo: mi madre me educó como es debido y desde pequeño he dejado los calcetines usados en la bolsa de la ropa para lavar*¹²⁹. Del mismo modo, en la carta “Instinto maternal” se nos da una visión muy negativa del marido de la emisora de la carta (la engañó con otras mujeres, por

¹²⁸ Según Jordi LLAVINA en su artículo “Género de contrapunto” (p.10) “las zonas pantanosas de la identidad personal siguen ocupando sustancia literaria, pero en menor medida”.

¹²⁹ p.87

ejemplo); en cambio, de este mismo adúltero se nos da una visión altamente positiva en otra carta, escrita por su yerno: *don Pepe, que en paz descanse, era un santo, un hombre cabal*¹³⁰.

Tras todo lo expuesto, podemos concluir que las novelas, los cuentos, las cartas de Flavia Company pretenden afinar nuestro sentido crítico de lectores hasta el límite. De manera indirecta, la autora nos da a entender que no tenemos por qué creer a sus personajes: Nélide, Jef, la protagonista de *Dame placer*, los personajes de *Género de punto...* Ni siquiera a Rodrigo, aunque tras él haya siempre una tercera persona. Podrían estar inventándose una hermosa historia, podrían estar dándonos su “versión de los hechos” que no tendría por qué coincidir con la “verdad”, tal y como la entendería el narrador en tercera persona, si existiera. Y esta tergiversación de los hechos podría tener lugar incluso si el personaje que narra la historia no tuviera intención manifiesta de decir mentiras. El mismo acto de explicar una historia ya implica una deformación de los hechos, como afirmaba antes Adela (*Saurios en el asfalto*) y como lo hace también la protagonista de *Dame placer*:

*Se dará usted cuenta, sin duda, de que aquello era verdadera magia, sin truco, sin mentiras. O no. Puede que piense que es invención pura; lo insólito por grande, en los sentimientos de los demás, queremos pensarlo como farsa; nadie desea compararse con aquello que lo supera. Pero bueno, da lo mismo al fin y al cabo: usted me escucha, yo le cuento, y la historia está ahí, entre ambas; fue una, cierta y real; ahora es otra; tantas veces como se la contara, como usted la oyera, variaría. Es ineludible(...) Así son las cosas. Las cosas que van deformándose según el espejo en el que se reflejan.*¹³¹

2. Mentiras ilícitas

En *Luz de hielo* y en *Melalcor* encontramos tres ejemplos de mentira piadosa : en *Luz de hielo*, una mujer encuentra una paloma herida y se la lleva a casa, donde la cuida del mejor modo que sabe, esperando que un día se restablezca y pueda volar. Su pareja regresa un día a casa antes que ella y descubre que la paloma ha muerto. Le hace creer que se ha escapado volando por el balcón para que no sufra. Desde cierto punto de vista, además, como él mismo comenta, *la diferencia entre el vuelo y la muerte era, en realidad, una pura cuestión de matices*¹³². En la misma novela, Marta engañó a su hija Silvia haciéndole creer que su marido o

¹³⁰ p.86.

¹³¹ p.64. Lo que aquí afirma con tanto convencimiento se desmorona, de hecho, cuando confiesa que su amada no la amó jamás; quizá creyó amarla, aunque, de hecho, esto es sólo una deducción suya y tal vez la quiso de veras... ¿Cómo saberlo ahora, cuando ya es tarde, y es lejos, y los tiempos han pasado, quizá, sin perdonarse? (*vid.infra* p.135,n.186).

¹³² p.92.

compañero (el padre de Silvia) murió poco tiempo después de su nacimiento. En realidad, se fugó con la mejor amiga de Marta, y ésta consideró oportuno que la niña creyera muerto a su padre, quien, por otro lado, nunca manifestó interés alguno por su hija. No conocemos los motivos por los que Marta decidió mentir a su hija, pero seguramente junto al rencor del abandono se encontraba el temor a que ésta, con el tiempo, se sintiera abandonada por su progenitor. Quizá llegara a pensar que, si su madre no se hubiera quedado embarazada, su padre no las habría abandonado...Un padre muerto puede ser idealizado, añorado, incluso querido; un padre que engaña a la propia madre con su mejor amiga y que continúa viviendo en algún lugar sin la menor intención de ver a su hija, alguien que nunca se ha preocupado por sus necesidades, prácticas o afectivas, sólo puede inspirar tristeza y odio. Marta se arrepentirá, sin embargo, de esta mentira, quizá considerando que Silvia tenía derecho a saber quién era su padre, pero ya era demasiado tarde para confesar la verdad¹³³.

La mentira piadosa que encontramos en *Melalcor* también tiene que ver con la muerte: un personaje hace creer a otro que le ama porque sabe que éste va a morir, y desea hacerle feliz en sus últimos meses de vida¹³⁴.

Hay muchas más mentiras en *Melalcor*, no piadosas sino defensivas, como aquella ocasión en que uno de los personajes oculta lo que realmente piensa ante su madre, la cual está haciéndole un idílico retrato de la futura familia numerosa que tendrán su hijo (hermano del personaje en cuestión) y su prometida, Mel. No sin cierta ironía, ese personaje aceptará la bondad de ese proyecto, aunque en realidad deteste la idea de que Mel, de quien está enamorado/a, conciba hijos con su odiado hermano¹³⁵. No miente, sin embargo, por maldad, sino como un sistema de autodefensa: es muy consciente de que su progenitora no va a entender sus argumentos ni a escuchar sus razones, y tampoco confía en ella del modo en que lo hace con sus amistades.

El marco de la mentira no es siempre triste, sin embargo. En esta novela encontramos una simpática escena : un personaje de *Melalcor* se ofrece a mentir a otro si éste no desea que le diga lo que realmente piensa; el segundo le hace entender que prefiere oír la verdad¹³⁶.

Ya hemos visto que en *Melalcor* un personaje es capaz de mantenerse en silencio durante

¹³³ p.25.

¹³⁴ p.82.

¹³⁵ p.140.

¹³⁶ El personaje protagonista de *Melalcor* debe hacer un gesto con la mano izquierda (una mano marcada simbólicamente de forma negativa) en caso de que prefiera que Lola le mienta (p.73). Se dice a sí mismo/a que “tú no quieres que te mienta; lo que tú quieres es que piense de otro modo” (p.73).

décadas para no decir mentiras, e incluso llega a morir por ello¹³⁷. Sin embargo, ésta no es la tónica general del conjunto de novelas que analizamos. Algunos personajes de las novelas y relatos de Flavia Company utilizan la mentira que no nace como resultado de la piedad, la coherencia, el miedo, la desesperación, la debilidad o la necesidad de defenderse, como hemos visto hasta ahora, sino la mentira que nace con el claro propósito de engañar al otro, de aprovecharse de su confianza para conseguir sus objetivos.

Urdir un engaño produce en ocasiones una agradable sensación de poder que puede llegar a convertirse en adictiva. Además de esa sensación de poder, también provoca un cierto placer que proviene del acto mismo de la creación por la palabra. Al mentir creamos una historia, un cuento, una novela por entregas, somos sus protagonistas o convertimos en protagonistas a seres de carne y hueso como nosotros, tomamos prestadas sus vidas y la nuestra e inventamos situaciones que no han tenido lugar. *Somos* otros, nos suceden *otras* cosas...La mentira que hemos creado existe, palpita, vive en nuestra boca y en la mente del otro que nos escucha y al que estamos engañando. El corazón se acelera al pronunciar cada falsedad, conscientes de que el precario mundo que construimos puede desmoronarse en cualquier momento y dejarnos al descubierto. Un par de contradicciones en nuestro discurso, un temblor en la voz, la inseguridad en la mirada, y estamos perdidos. La emoción aumenta si la mentira continúa existiendo durante días, durante meses. Es una tarea difícil, sin embargo. Pero mientras no nos despojen de la máscara, creemos que el riesgo vale la pena. Somos dioses creando un mundo con nuestra voz. Un mundo posible. Una mentira que durante un tiempo pudo ser verdad. Por suerte o por desgracia, sin embargo, en muchos casos tarde o temprano cometemos un error o acabamos confesando la verdad... Y entonces llegan la pérdida, la vergüenza y el arrepentimiento. Hemos abusado de la confianza de quien nos quería. Cabe la posibilidad de que hayamos cortado de raíz cualquier comunicación posible con esa persona a la que decíamos amar¹³⁸. Hemos manipulado a otro ser humano para obtener nuestros mezquinos fines¹³⁹... Peor aún: hemos disfrutado con ello. Intentamos excusarnos en vano: sabemos que nada justifica una traición¹⁴⁰. Al engañar

¹³⁷ *Vid.supra* p.112.

¹³⁸ “Incluso las teorías convencionalistas del lenguaje no dejan de considerar a la verdad - o a la sinceridad- como un requisito o un *presupuesto conversacional*. Si esto es así, la mentira, como “el decir lo contrario de lo que uno piensa” o cree que debe decirse, sería la negación del acto comunicativo mismo.” (CAMPS, Victoria: “La mentira como presupuesto”, en CASTILLA DEL PINO, Carlos (ed.): *op.cit.*p.33).

¹³⁹ La mentira en estado puro no existe; sí es un medio para obtener otra cosa (votos, atención de la madre, obtener dinero...) Con ello se acerca al concepto de “manipulación”(ibid.p.33).

¹⁴⁰ “Así pues, la mentira no es sino *un abuso del lenguaje*. Lo cual se pone de manifiesto en la circunstancia de que el acto de mentir, una vez descubierto como tal, necesita de razones -excusas- que justifiquen la improcedencia o el abuso del acto. La verdad, en cambio, no necesita excusas. El mal uso del lenguaje precisa de justificación.” (Ibid.p.34). La mentira es una “fabricación” innoble, un proyecto inicuo que, según GOFFMAN, “conduce a la

caímos en la peor de las trampas: la del autoengaño. Nos creíamos dioses mientras nuestros pies de barro se desmoronaban. Y nos quedamos solos.

Este tipo de falsedad recibe el nombre de “mentiras ilícitas”, distintas de las mentiras más o menos lícitas, a las que Victoria Camps denomina “co-mentiras” (convenidas, sociales, como las normas de cortesía). Las ilícitas o “reales” no son convenidas y abusan de la confianza de otro. En este último caso podemos hablar de injusticia y de daño moral causado a un inocente. Se ha ejercido una violencia y un abuso sobre el lenguaje de manera que se le ha obligado a expresar lo que no es¹⁴¹. Este segundo tipo de mentiras se produce desde una posición unilateral¹⁴²: el mentiroso juega con ventaja en cuanto domina al otro y su víctima confía en él; por tanto, ésta se sitúa en una posición de vulnerabilidad¹⁴³. En cierto modo, la manera en que establecemos nuestras relaciones con los demás facilita la aparición de la mentira: no somos iguales, existe una jerarquía, los más fuertes dominan y abusan de los más débiles¹⁴⁴.

Uno de los mejores cuentos de *Viajes subterráneos* incluye un fragmento que podríamos considerar un alegato autojustificativo del engaño:

Yo me transformo con frecuencia. Seguramente porque tengo miedo de ser una sola, o porque me da pena perderme las otras que no elegiría si no fuera más que una. También hay quien no es nadie y así no necesita decir mentiras.

*Mentiras he pisado unas cuantas, en esta carretera. Algunas han quedado atrás, sin mirar, y las he visto por el retrovisor, planas y bien abiertas, impúdicas, y me han dado vergüenza. Otras han escapado indemnes. Cada cosa tiene su propio destino. Si en lugar de arrastrarme yo volara, no habría pisado nada. Viviría en el aire.*¹⁴⁵

Muchos personajes de Flavia Company, entre los que es muy habitual que exista una marcada dicotomía entre dominantes y dominados¹⁴⁶, acostumbran a hacer uso de mentiras

falsificación de alguna parte del mundo” (citado por LOZANO, Jorge: “La mentira como efecto del sentido”, en CASTILLA DEL PINO, Carlos(ed.) : *op.cit.*p.129).

¹⁴¹ GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio: “Teorías de la ficción literaria: los paradigmas”, p.37.

¹⁴² CAMPS, Victoria: *op.cit.* p.34.

¹⁴³ “Sólo se miente de verdad, valga la paradoja, cuando la competencia es asimétrica. Se le miente al niño, al enfermo, al débil, al vulnerable, al que depende de otros. Es la dominación lo que hace posible y fácil la mentira. Pues cuando hay competencia simétrica y compartida entonces el engaño se vuelve ironía, una forma refinada del mentir.” (*ibid.*p.40).

¹⁴⁴ “Habermas piensa en una comunidad ideal de diálogo donde la mentira no sería posible porque habría simetría total entre los hablantes. Pero la comunidad ideal no existe, y la asimetría es una realidad. La realidad que hace que el uso del lenguaje no esté repartido equitativamente, que unos hablantes sean más competentes que otros y que la mentira, a ellos, los más competentes, les sea más fácil” (*ibid.* p.41).

¹⁴⁵ “Parece niebla”, p.169. Nótese que este relato aparecerá después incluido en *Melalcor*, y que aparecerá como un sueño que tiene el personaje protagonista poco antes de tomar la decisión más importante de su vida: acabar con el tipo de vida que ha llevado hasta entonces, una vida falsa basada en el autoengaño, para vivir “de verdad” su amor con la mujer que ama.

¹⁴⁶ Nélida domina a Celia (*Querida Nélida*), Ana a Rodrigo (*Círculos en acíbar*), Jef a Silvia (*Luz de hielo*), Adela a Santi (*Saurios en el asfalto*).

ilícitas, como lo hacemos todos, tarde o temprano¹⁴⁷. Se mienten los hermanos, los amigos, los amantes, los hijos y los padres... Algunos incluso se mienten a ellos mismos. Precisamente por este uso de la mentira, entre otras cosas, los personajes de las novelas de Flavia Company nos parecen tan reales. Mentir es una actividad específicamente humana. Rousseau y Diderot consideraban que en el hombre todo es mentira. Los demás le exigen una máscara, pues la mentira es la condición *sine qua non* para participar en las relaciones sociales, y él mismo prefiere refugiarse tras el antifaz social antes de enfrentarse con su propia imagen en el espejo¹⁴⁸.

Schopenhauer desconfiaba del ser humano en cuanto, al estar dotado de inteligencia, es capaz de disimular¹⁴⁹. Victoria Camps demuestra que la mentira está presente no sólo en la publicidad, en los discursos políticos o en las relaciones sociales, sino en todas y cada una de las profesiones que ejercemos¹⁵⁰. Siguiendo con esta idea, en *Luz de hielo* un personaje – Jef- hace referencia a la naturaleza esencialmente mentirosa del ser humano, ya que nunca podemos saber qué verdad se esconde bajo el hermoso rostro de nuestra máscara habitual: *nunca sabes en qué se convertirá mañana la persona a quien conoces hoy. Nunca, en realidad, llegas a saber quién es el ser que tienes delante porque, a buen seguro, tampoco ese ser sabe a quién lleva dentro de sí*¹⁵¹. Se pregunta Jef en una ocasión *¿Por qué es tan difícil saber si alguien te ha dicho o no la verdad? ¿Por qué es posible decir mentiras y hacerlas pasar por cosas ciertas?*¹⁵².

Uno de los dos personajes de la primera novela de Flavia Company, Nélica, afirma llevar

¹⁴⁷ Entendemos por “mentira” “decir lo contrario de lo que uno piensa, con la intención de engañar.” (definición de San AGUSTÍN, citado por CAMPS, Victoria: *op.cit.* p.30). Según Amelia VALCÁRCEL, “mentira es no decir la verdad a quien tiene derecho a ella” (“Mentiras, versiones, verdades”, en CASTILLA DEL PINO (ed.): *op.cit.* p.47). Por su parte, Umberto ECO considera que todo nuestro lenguaje puede ser considerado como potencialmente mentiroso: por eso definió la semiótica como “la disciplina que estudia todo lo que puede usarse para mentir” (citado por LOZANO, Jorge: *op.cit.* p.127).

¹⁴⁸ Citados por CAMPS, Victoria: *op.cit.* p.37. La misma idea se encuentra en IGLESIAS, M^a Carmen: *op.cit.* pp. 64, 84-85, 88-90.

¹⁴⁹ Citado en CAMPS, Victoria: *op.cit.* p.39.

¹⁵⁰ *Ibid.* pp.35 y 39.

¹⁵¹ p.89. Esta cita de *Luz de hielo* me hizo pensar en esta otra de *Tu rostro mañana*, de Javier MARÍAS: “¿Cómo puedo conocer hoy tu rostro mañana, el que ya está o se fragua bajo la cara que enseñas o bajo la careta que llevas, y que me mostrarás tan sólo cuando yo no lo espere?” (Vol. I (Fiebre y lanza), Alfaguara, Madrid, 2002, p.199). También conecta con este pasaje de *Ni tú, ni yo, ni nadie*: “lo que sí puedo decir es que he empezado a conocerme y que no soy ni de bien lejos tan sólo la persona que yo me imaginaba sino también otra muy diferente y puedo además asegurar que esto no es fácil de tragar en absoluto no es tan sencillo aceptarlo me refiero a asumir el hecho de que se lleva dentro un ser desconocido tan desconocido para nosotros como lo es el resto de la gente un ser ignoto que nos ataca y nos posee con su fuerza y nos habla de lo que hay dentro de nosotros con absoluta seguridad no se lo puede echar hay que integrarlo y ese ser anónimo está dentro de todo el mundo y su aparición depende de tantas cosas que resulta imprevisible y eso es quizás lo peor” (p.154). No podemos estar seguros de que la imagen que ofrecemos a los demás es la “verdadera”, porque no podemos estar seguros de conocernos a nosotros mismos. Podemos mentir a los demás sobre nosotros incluso sin ser conscientes de ello. Nunca sabemos qué rostro mostraremos mañana, “cuál será la próxima barbaridad con que me sorprenderé” (*ibid.*p.155).

¹⁵² p.77.

siempre con ella “la mentira”, hasta incluirla como un elemento más en su equipaje¹⁵³. Llega a afirmar que *nada es verdad en mí, porque absolutamente nada parece verdad. Y lo que no parece, no es*¹⁵⁴. El mismo proyecto del viaje compartido, centro alrededor del cual gravita toda la obra, no es otra cosa que un juego, una cortina de humo, una enorme mentira de Nélide¹⁵⁵.

En *Fuga y contrapuntos* encontramos un personaje caracterizado por su tendencia a mentir: Carlos, un joven músico, presenta un egocentrismo de tal magnitud -hay incluso una referencia al mito de Narciso para remarcarlo¹⁵⁶- que es incapaz de amar a nadie excepto a sí mismo¹⁵⁷. Su víctima principal es Gabriela, a la que finge amar con el único propósito de tener más fuerza en el grupo de músicos en el que tocan ambos¹⁵⁸. A pesar de estar casado con ella, Carlos no duda en intentar seducir a otras mujeres por interés o por puro juego¹⁵⁹. Es un hombre amargado y violento¹⁶⁰ que arrastra la frustración de su propia mediocridad -que no reconoce¹⁶¹-

¹⁵³ *Querida Nélide*, p.20.

¹⁵⁴ p.51.

¹⁵⁵ Cuando Celia acepta, por fin, ser la compañera de Nélide en el viaje que ésta ha planeado, recibe una evasiva respuesta de su amiga que la hace enfurecer. Nélide confiesa que jamás se tomó en serio la posibilidad de llevar a cabo ese viaje: “Yo sólo jugaba. Ella sabía perfectamente que una de mis ocupaciones preferidas era inventar preocupaciones, motivos de neurosis, motivos obsesivos de desesperación... No entendía su reacción. Me asustaba. Creí que ella comprendía mis palabras.” (p.52. El subrayado es mío). El viaje es tan sólo una invención de Nélide que Celia se ha tomado demasiado en serio. Es lógico que Celia se sienta engañada (o, como mínimo, manipulada) y que acabe huyendo de Nélide. Este hecho conecta con el “pacto” falso entre Jef y Silvia: recordemos que Jef no tiene intención de dejar salir a Silvia del sótano con vida. Estas son sus palabras cuando comprende que Silvia desea salir de su encierro: “Pero... ¿esta criatura qué se cree? Es ella quien ha aceptado el trato. Yo jugaba. Se lo propuse para hacer algo distinto, porque nos estábamos aburriendo de vivir y ya habíamos hablado demasiado y habíamos silenciado demasiado sobre la muerte de Marta.” (*Luz de hielo*, p.146. El subrayado es mío). Nótese la similitud entre ambos textos: los dos defraudan a alguien más débil, más indefenso (Celia, Silvia); los dos intentan justificar su mentira presentándola como un “juego”. Incluso lo hacen con las mismas palabras.

¹⁵⁶ “Se miró al espejo y se gustó. Acercó su boca a los labios reflejados y se besó fríamente, calculándose, brindando por el triunfo que esperaba conseguir ante ese reto personal.” (p.96).

¹⁵⁷ “He necesitado todo un año de matrimonio para darme cuenta de lo mezquino que eres. Te quieres sólo a ti mismo” (p.79).

¹⁵⁸ Es consciente de que finge en el momento en que le declara su amor e incluso cuando le pide que sea su esposa (pp.35-36). Se presenta como un hombre romántico y dulce, pero una vez casado se despoja de su disfraz (p.82). “Tenía que reconocer que no estaba enamorado de ella, incluso pudiera ser que nunca lo hubiese estado. Su boda fue fruto de una situación que lo exigía, más que del amor. El grupo -recordaba que pensó- iba a ser más suyo si uno de sus miembros le era incondicional... Realmente utilizó a Gabriela. La necesitaba para sentirse seguro” (p.95).

¹⁵⁹ Es el caso de Marga, la excompañera sentimental de Esteban, que lo rechaza (pp.108-112). Supuestamente intenta seducirla para usurpar el lugar de Esteban, al que siempre ha envidiado, y por otro lado estaría intentando ocupar un lugar importante en el grupo de músicos a través de su pareja. El mismo sistema de acceso al poder que utilizó con Gabriela. Por otro lado, a Carlos le gusta seducir prostitutas (mintiéndoles, naturalmente): “Lo había hecho muchísimas veces, incluso estando casado con Gabriela.(...) Escogía siempre a las más jóvenes (...) Él les regalaba flores y les hablaba de literatura y de música, de conciertos exitosos que jamás dio, de su fama y de su gloria, y de su pena inmensa y de su absoluta infelicidad por sentirse solo. Notaba entonces la ilusión en los ojos, cuando él les empezaba a hablar de que necesitaba una mujer diferente, sencilla, que se preocupara tan sólo de él y que lo quisiera mucho... Era cuando ellas más insistían en hacer el amor, porque creían que de aquella manera le demostrarían que lo querían como él necesitaba, que eran ellas las mujeres adecuadas... Y él que no, en la mayoría de los casos, que no era eso lo que buscaba, que quizás no pudieran comprender... Y ellas se cansaban del juego, porque pensaban que en realidad era sólo eso, un juego, una forma más original de empezar para acabar en lo mismo... Y nada más.” (pp.185-186). Encontramos aquí de nuevo la mentira como juego en la novelística de Flavia Company.

¹⁶⁰ Su carácter es muy irascible: muestra una patente tendencia a gritar (pp.77, 131), es desagradable con todos, y

y corroído por una envidia exacerbada hacia todo aquel que, según su opinión, le arrebatara el privilegiado lugar que le corresponde¹⁶². Gabriela acaba por desenmascararlo¹⁶³, aunque no queda claro si, debido a la detención en el tiempo que afecta a todos los personajes, su relación con Carlos quedará también suspendida de esa permanencia en el tiempo o si, por el contrario, llegará a su anunciado fin.

Carlos miente también a otro personaje, Oscar, ante el que representa el papel de pobre marido abandonado. Al mentir menosprecia la inteligencia de los demás, ya que presupone que la suya es superior a la de ellos y que, por tanto, no lograrán desenmascararle¹⁶⁴.

El resto de personajes de *Fuga y contrapuntos* no miente; incluso se les define, en algún caso, como seres incapaces de engaño¹⁶⁵. Ahora bien, se insinúa en una ocasión la imposibilidad de determinar si quien nos habla miente o no, en especial cuando esa persona es un conocido reciente¹⁶⁶.

El empuje inicial de la acción en *Luz de hielo* es una mentira: Jef está enamorado de alguien que le hace creer que le ama, cuando en realidad no lo hace y acaba abandonándolo¹⁶⁷. Como venganza, Jef tiene relaciones con dos mujeres a la vez, madre e hija. Así pues, vive en una mentira y hace que sus amantes también vivan en una: la de creerse amadas por alguien que, en realidad, sólo se ama a sí mismo o, en todo caso, sólo ama un recuerdo irrecuperable.

En esta novela, Jef y Silvia escenifican una farsa ante los ojos de Marta, que no sospecha nada del juego de seducción que se ha iniciado entre su hija Silvia y su padrastro. No hay maldad

llega a insultar e incluso amenazar a Gabriela cuando ésta decide separarse de él (p.94). Llega a parecer ligeramente desquiciado. Así lo piensa Marga en la p.144 de *Fuga y contrapuntos*.

¹⁶¹ “Lo que pasa es que tú no soportas que Esteban se haya marchado porque ha supuesto el final de tu carrera. Eres incapaz de hacer nada genial, ni siquiera pasable por ti mismo. No soportas que se haya ido sencillamente porque te ha dejado en evidencia ante mí y ante todos. El gran Carlos convertido en un mediocre profesor de música en una escuela de mala muerte y con un sueldo que no le llega ni para... ¿Acaso crees que es sólo una época pasajera? (p.78). “No soporto más tiempo el resentimiento que te corroe. Me atacas sin descanso porque yo aprobé las oposiciones a la Orquesta y tú no. Nunca te has alegrado de mi suerte, jamás una palabra de aliento, un consejo. Sólo piensas en ti y en tu frustración y en la injusticia que el mundo hace contigo por no darte la oportunidad que necesitas para demostrar que vales más que nadie, que eres genial.” (p.79). *Vid.* También *ibid.* pp.80-81.

¹⁶² Envidia a Carlos, primer violín (pp.65 y 138) y a Esteban, el director (pp.68 y 105). Llega al extremo de recriminarle a su esposa que no renunciara a una plaza de titular en una orquesta sólo porque así él se sentiría menos frustrado (p.80).

¹⁶³ Carlos miente sobre una supuesta oferta de trabajo de una importante orquesta, pero Gabriela juega con él y lo atrapa en una flagrante contradicción (pp.150-151).

¹⁶⁴ pp.165-167.

¹⁶⁵ Es el caso de Esteban, *ibid.* p.73.

¹⁶⁶ “- Realmente, Oscar, estoy empezando a creer que sois un hatajo de locos. - También te lo advertí. - ¿Cómo iba a creerte? - Porque yo nunca miento. - ¿Y cómo iba yo a saberlo?” (p.160).

¹⁶⁷ “De todos modos, como se demostró más tarde, el gran problema es que nunca estuviste enamorada de mí, ni cerca de estarlo siquiera. Y por eso me contabas cuentos y me leías libros y me recitabas poemas llenos de los sentimientos, de las ilusiones, de las experiencias de los otros. Querías alejarnos de la nuestra. Era una forma culta de engañarse. Un fraude, sea como fuere y se mire por donde se mire.”(p.128). Esta certeza de Jef es la misma que

en Silvia, sin embargo; tan sólo adolece de una enfermiza falta de voluntad. En Jef, sin embargo, sí encontramos el cálculo frío, la determinación del que desea hacer daño y sabe que tiene el poder de infligirlo.

Jef miente a Silvia diciéndole que su madre no se acordó de ella en el momento de morir: una mentira infame promovida por el orgullo y los celos de un hombre que desearía ser el centro vital de Marta y que descubre, en el momento definitivo, que no lo es¹⁶⁸. Ya hemos comentado, también, la falsedad de su pacto con Silvia: ella cree que su encierro terminará cuando ella o Jef se rindan; sin embargo, Jef sabe que nunca la dejará salir del sótano con vida¹⁶⁹. También mintió a Silvia respecto a su proyecto común de concebir un hijo: *la geminación, una estúpida fecundación que nunca prometí en serio sino con la única intención de ser el dueño de la voluntad de Silvia. Sí, una estafa, una estratagema, una burla y nada más*¹⁷⁰. Mentiras ejercidas por el más fuerte sobre el más débil.

Jef teme que la policía, los vecinos o el chico del quiosco rescaten a Silvia porque *ella podría inventarse mentiras que me inculparan, podría acusarme –injustamente- de tenerla encerrada en contra de su voluntad* como venganza, pues en cierto modo sospecha que le culpa de la muerte de su madre¹⁷¹. En ese caso, él también mentiría, y también por venganza, pero no contra Silvia, sino contra su antigua amante: *Yo no dejaré de repetir tu nombre. Te implicaré. (...) Y tus hijos no entenderían nada, y te mirarían tristes y dolidos mientras la policía te hará preguntas referentes a un pasado que tu marido iría descubriendo a medida que el asunto se fuera enredando*¹⁷². Durante su encierro, Silvia expresa su deseo de poder gritar a Jef y a su madre todo lo que ha tenido que callar durante años : les avergonzaría escuchar la verdad en su voz¹⁷³. Confiesa estar harta de mentiras¹⁷⁴, aunque sabe que algunas son inevitables, como creer

tendrá, en una novela posterior, la protagonista de *Dame placer* (vid.infra p.135, n.186).

¹⁶⁸ “Su madre la necesitaba y ella no estaba. Yo estaba, y no me necesitaba. Al principio mentí para defenderme de la indiferencia de quien no podía defenderse en absoluto. Luego... no lo sé. Cuando ya hacía más tiempo que existía la misma mentira, no quise hablar más del asunto” (p.149).

¹⁶⁹ Lo afirma claramente en la p.113.

¹⁷⁰ p.134.

¹⁷¹ p.88.

¹⁷² p.88. Nótese que Jef presupone que su antigua amante ha ocultado información sobre ellos a su marido.

¹⁷³ Le gustaría hablar con Jef, “pero sobre todo con ella. De él. De ella. De mí. O de mí no, quizás. Me complacería contarles qué siento. Me divertiría decírselo a la cara y ver sus rostros inundados de vergüenza, invadidos por el sentimiento que asalta a los que de pronto dicen la verdad hasta entonces rechazada. La evidencia de la voz que no engaña porque sólo puede nacer de la autenticidad. Mi voz ante ellos.”(pp.60-61). Sin embargo, es incapaz de dirigir esa voz ante sí misma: “Nunca mi voz ante mí misma: me asaltarían la turbación, la desesperación” (p.61). Posiblemente todavía no está preparada para escuchar su propia verdad.

¹⁷⁴ “Estoy harta de engaños. Llevo los bolsillos llenos de mentiras, tantas como pedirse puedan. Están hechas de palabras: una tras otra sin decir nada, porque para decir algo debe llevarse dentro y él y yo estamos vacíos, es innegable y evidente. Soltamos las palabras y las vemos alejarse de nosotros, mirando orgullosos su vuelo, como si fueran estrellas o pájaros sin vida. Las observamos hasta que se pierden, hasta que se corta el hilo invisible que nos

que nos conocemos y sentirnos acordes con el mundo: una creencia que , aunque falsa, nos es necesaria para sobrevivir¹⁷⁵.

En *Saurios en el asfalto* encontramos tres personajes que trabajan como espías del Gobierno y que mienten a sus conocidos, hermanos y amigos íntimos. Álvaro seduce a Adela para sonsacarle información sobre sus investigaciones acerca de mosquitos manipulados genéticamente; Gloria obtiene información de su hermano Santi acerca del proyecto secreto del grupo de amigos de éste sin que Santi se percate de ello, pues no sabe que su hermana es una espía, y acaba siendo corresponsable de la muerte de él¹⁷⁶. Aníbal es el espía infiltrado en ese grupo de amigos, y no duda en traicionarlos para salvar la vida y salir de la pobreza. Aníbal es también responsable de la muerte de un miembro del grupo, Carlos, a quien había ofrecido la posibilidad de convertirse, también, en espía. A cambio de su traición, estos tres personajes son premiados con el ascenso profesional (Álvaro) , dinero (Aníbal) y un alto nivel de vida (Gloria). Carlos, Santiago y una pareja de ancianos son las víctimas mortales de sus delaciones; también son responsables del fracaso de la utopía que Adela y sus amigos estaban a punto de hacer realidad: una vida en comunidad, libres, en contacto con la naturaleza, lejos de los grises muros de la ciudad.

En *Saurios en el asfalto* Flavia Company también incluye la mentira a gran escala¹⁷⁷: el engaño desde el poder para el bien del poder (aunque, como siempre, se escude en el abstracto “bien del pueblo”). Desde la *República* platónica hemos visto justificada la mentira cuando ésta ha sido pronunciada por labios de los legisladores. El pueblo tiene derecho a ser convenientemente dirigido, pero no tiene derecho a la verdad. El bien común siempre tiene prioridad sobre el individual, y la violencia queda justificada cuando se ejerce contra individuos

une a ellas, las olvidamos sin esfuerzo, y entonces repetimos el rito: metemos la mano en los bolsillos y sacamos otras - sería diferente si, para cogerlas, nos hundiéramos las manos en el corazón.” (p.129). “Hace años que devoro los engaños que mi hermano mayor ha puesto a mi alcance. Falsedades que me han permitido sobrevivir hasta llegar al espejismo bárbaro que me condujo directa al pozo que ahora me contiene.” (p.133).

¹⁷⁵ “El precio del mundo es aceptar que resulta imposible entenderlo. El mismo precio que tenemos las personas. Una vez asumido esto, puedes ir tirando, pensar e incluso decir que te conoces, que sabes de tus limitaciones y que te ves reflejado en el mundo como en un espejo, con claridad, con transparencia, consciente, eso sí, de que todo lo que afirmas es, al fin y al cabo, mentira. Una falacia necesaria para sobrevivir, como quien dice.”(p.147).

¹⁷⁶ Adela lo empuja a relizar una acción peligrosa y Gloria es quien lo delata a los Servicios Centrales. La responsabilidad de la muerte de Santiago es, pues, compartida, aunque tal vez la de Gloria sea mayor. De no haber informado al jefe de los Servicios Centrales, tal vez Santi habría coronado su misión con éxito y habría llegado a convertirse en el héroe que necesitaba ser. Por su parte, Dacha Sorka, el jefe de los Servicios Centrales, miente a Gloria cuando le asegura que no harán daño a Santi :“Cuando entre en el laboratorio, lo acribilláis. Ya le diré a Gloria que ha sido un accidente” (p.267).

¹⁷⁷ Lo cual no excluye, naturalmente, el autoengaño: Adela cree que Álvaro la ama (*Saurios en el asfalto*, p.209); Carlos cree que es feliz haciendo papeles para regalo (*ibid.*p.27), etc.

que mienten al Estado o que no se muestran dispuestos a acatar sus órdenes¹⁷⁸. Desde esta perspectiva, los espías son héroes, no traidores, y quienes deberían ser considerados como héroes no son más que elementos perturbadores del orden social que deben ser controlados, reeducados o, en el peor de los casos, eliminados.

También encontramos aquí mentiras individuales, pequeñas pero igualmente nocivas, como las que utiliza Aníbal para no levantar sospechas ante sus amigos¹⁷⁹. Su fingido dolor por la muerte de Carlos, de la que es directamente responsable, es otro buen ejemplo de su iniquidad¹⁸⁰. Álvaro miente a Adela incluso cuando no es necesario: nunca tuvo mascotas, pero en una charla con Adela inventa una entrañable relación con “su perro Whisky”¹⁸¹ para seducirla con mayor facilidad. A este respecto, es interesante ver que *Álvaro sopesó la posibilidad de decir la verdad, pero le pareció mejor la mentira*¹⁸². Destruída su dignidad, decidido a espiar, fingir e incluso matar, Álvaro preferirá siempre la máscara al espejo.

En *Saurios en el asfalto*, sin embargo, no sólo mienten o manipulan los malvados: los supuestamente honestos también pueden ejercer la mentira y la manipulación. Consciente de que no puede acceder al laboratorio porque sería fácilmente reconocida, Adela no duda en arriesgar la vida de Santi para que recupere por ella los resultados de sus comprometedoras investigaciones con los mosquitos. Para convencerlo recurre al chantaje emocional:

- *No te vayas, escúchame. Si no quieres hacerlo contra nadie, al menos hazlo por mí, si es que es cierto que me quieres.* - *Adela sabía que aquello no era jugar limpio, pero*

¹⁷⁸ Amelia VALCÁRCEL aclara que “Hegel suponía, sin duda, que semejante exceso de transparencia y veracidad sería disgregador tanto de la sociedad civil como del Estado.(...) Las instituciones son la verdad del sujeto. Tienen derecho a su “mentira política” platónica. Y tal derecho, naturalmente, no es simétrico. Es moralmente recomendable que un sujeto no mienta a otro sujeto, reprehensible si lo hace sobre asuntos de su esfera y punible si se atreve a hacerlo con las instituciones. Francamente peligroso si la institución afectada es el Estado. El Estado no necesita decir la verdad porque es la verdad. Deja entonces la mentira de ser cuestión de lenguaje e intención: será ello bueno en la relación abstracta de sujeto a sujeto, abstracta porque es universal y simétrica en este caso, pero la verdad que vale en sí y por sí, y su opuesto la mentira, es una realidad jerárquica, como lo son todas las relaciones reales.(...) La verdad de la institución *niega* la verdad del sujeto, la “supera”, y reclama su prioridad ontológica. En el ámbito del sujeto está la intención; en el institucional, la voluntad general. El sujeto tiene lenguaje, pero la palabra del Estado es obra y poder, son decretos y leyes, son realidades y hechos. Son, puesto que existen, verdad, y es mentira o apariencia aquello que se les oponga. O el Estado pondrá los medios para que así sea. Pero más vale que antes de esa desigual lucha sepamos a qué atenernos. Las instituciones no mienten, los individuos sí.” (*op.cit.* pp.46-47). M^a del Carmen IGLESIAS apunta que “Rousseau nos habla de una sociedad ideal en la que no existiría la injusticia ni la desigualdad. En este mundo perfecto, sin embargo, el Estado es infalible y debe ser creído de inmediato y sin discusión. El ciudadano debe obedecer siempre las órdenes dictadas por el Estado y, en caso de resistirse, podrá ser obligado a ello” (*op.cit.*pp.97-100).

¹⁷⁹ Inventa una factura ilegal por un trabajo de albañilería en una finca (p.287). Ringo lo descubre (pp.285-286 y p.315) porque precisamente él fue albañil en esa finca y llevó a cabo la obra que Aníbal se atribuye. “Dijo una mentira para atribuirse algún delito suave que lo librara de sospechas de alguno mayor.”(p.315).

¹⁸⁰ “Aníbal, visiblemente afectado, recurrió al dolor para evitar el tema. Se llevó la mano al corazón y pidió: -Ahora no, por favor. Hoy no puedo hablar de él. Es demasiado fuerte lo que ha sucedido.”(p.287).

¹⁸¹ p.295.

¹⁸² p.295.

no le quedaba otra alternativa-. Se trata de lo del experimento de los mosquitos. Necesito mis informes, mis estudios sobre el tema.(...)

- *No, no puedo, no es mi línea, no es mi historia...- se quejó Santiago.*
- *¿Tampoco yo? - Adela arriesgó su as en la manga.*
- *Tú sí - perdió Santiago-. ¿Qué hay que hacer? - se ofreció.*
- *Es muy fácil - garantizó Adela sin demasiado convencimiento-. Se trata de recuperar mi cuaderno de notas de la OCN.*
- *Imposible - negó Santi. Allí no hay quien entre.*
- *Se puede - persistió Adela-. Yo sé cómo.*¹⁸³

No, no es nada digno por su parte. La imagen de la dulce Adela queda aquí ensombrecida. Pero es que los personajes de carne y hueso, los de este lado de la vida, también somos así. Mentimos, manipulamos, cometemos errores. Para bien o para mal no estamos tocados por la perfección. Tampoco somos de un solo bloque, liso y sin fisuras: nuestra personalidad presenta múltiples facetas, a veces contradictorias. Como las tiene Adela.

La desgraciada situación en la que se encuentra la protagonista de *Dame placer* tiene su origen, fundamentalmente, en la ocultación y la mentira. Una mujer miente a su amante engañándola con otra - a la que se insinúa que ya conocía con anterioridad a su amante actual¹⁸⁴ - y, finalmente, decide llevar a cabo un cambio de pareja abandonando a su compañera para continuar su relación con la -supuestamente- nueva adquisición. Toda infidelidad amorosa no es más que una monstruosa mentira:

*Pero ya está hecho, por más que lloremos, por más que nos lamentemos, y tenemos que ir hasta la persona a la que afirmamos amar, hasta quien dice amarnos, y mostrarle el monstruo que hemos descubierto en nuestro interior. O mentir y ocultarlo. Está ahí, de todos modos. Y si quien dice amarnos nos ama, tarde o temprano nos desenmascarará, y sabrá que somos alguien más, que somos también otro ser.*¹⁸⁵

De hecho, el origen de todo esto podría estar en un autoengaño: la mujer de la que se enamoró la protagonista de *Dame placer* pudo mentirse a sí misma durante un tiempo y creer que ella también estaba enamorada; cuando conoció a la modista (o cuando volvió a reencontrarse con ella), descubrió que no era así¹⁸⁶.

¹⁸³ p.237.

¹⁸⁴ “Fue como si lo tuviera todo planeado” (p.103); “Supe desde el principio que la modista que elegimos no era para ella la completa desconocida que era para mí. No me pregunte cómo y además sepa desde ya que nunca llegué a conseguir una prueba que lo demostrara. Fue la intuición, su actitud y la de la modista, las miradas que se cruzaron al hablar del color de la tela... Me duele el alma con sólo pensarlo. Haberlo sabido y haber continuado adelante... ¿Cómo pude?”(p.105).

¹⁸⁵ pp.65-66. Encontramos otro caso de infidelidad en *Melalcor*: el sr. Savalt guarda en un cajón de su mesa de despacho fotografías de una mujer joven desnuda, una chica que no es del pueblo, y que es, supuestamente, su amante (p.198).

¹⁸⁶ “¿Suponía el amor o lo sentía? Lo supuso. Hasta que sintió por encima de los hombros la ropa de la modista al tiempo que se le incendiaba de un estallido el estómago. Yo sé lo que es eso.” (p.135).

Pienso ahora en el deseo que decía sentir por mí y se me aparece como una burla. Desconfío de aquellas miradas tuyas igual que de mi cuerpo. Me siento experimento, objeto, monstruo. Me siento mal. Recuerdo sus dedos en mis pezones excitados y se me viene a la mente la imagen de otros pezones en otro cuerpo bajo el tuyo. No hubo nada nuevo en su forma de amarme aunque dijera lo contrario, y ésa fue, tal vez, su única traición y, en última instancia, el motivo de mi desdicha¹⁸⁷.

A pesar del dolor, a veces comprende el porqué de sus mentiras, e incluso la justifica afirmando que quizá no fue sincera con ella por temor a hacerle daño, o que tal vez no era completamente consciente de sus mentiras, sus ocultaciones, sus engaños¹⁸⁸. Por otro lado, el lector también puede pensar que está asistiendo, en definitiva, a la versión de los hechos de la protagonista; quizá su antigua amante declararía, al ser interrogada al respecto, que la amó verdaderamente, pero que la falta de comunicación entre ambas y el hecho de ver que no luchaba para salvar su relación cuando aún podría haberse evitado el desastre la forzaron a escoger.

La protagonista de *Dame placer* utiliza un curioso eufemismo para afirmar que su amada mentía con cierta frecuencia: *Siempre sospeché que entre sus palabras había verdades y mentiras, o no exactamente mentiras sino verdades incompatibles entre sí, cosas que sólo eran ciertas en el momento mismo de decirlas y que contradecían otras dichas en tiempos diferentes¹⁸⁹*. En el mismo sentido, Jef le recriminará a su antiguo amor, en *Luz de hielo*, que le mintiera¹⁹⁰ y que, incluso, le obligara a mentir: *Tú me obligabas a mentir. En pequeños detalles y también en cosas importantes. Rechazabas las verdades porque te resultaba cómodo, y yo aprendí a fingir muy bien¹⁹¹*.

Ya hemos visto que en *Melalcor* el sr. Savalt, además de ser un adúltero, miente a su propio/a hijo/a en cuanto le prometió que le entregaría la dirección de su empresa si abandonaba a Mel, cuando en realidad no pretende hacer tal cosa: el personaje protagonista de la novela descubre unos documentos por los que la empresa pasará a manos de su odiado hermano el mismo día en que éste se case con Mel/Cor¹⁹².

Falsedad y verdad, realidad y ficción, son, pues, las piezas en el tablero de juego en el que Flavia Company juega con sus lectores, como decía Mario Vargas Llosa, *a las mentiras*. La

¹⁸⁷ p.107.

¹⁸⁸ p.107.

¹⁸⁹ pp.104-105.

¹⁹⁰ Jef sospecha que los hermanos de su antigua amante los invitaban a sus casas en verano (vivían en otras ciudades que Jef quería visitar), pero que ella declinaba su invitación porque se avergonzaba de él y no deseaba que los vieran juntos; también es posible que no les invitaran y que ella le mintiera afirmando lo contrario (p.77).

¹⁹¹ p.48.

¹⁹² p.198.

miseria y la grandeza humanas aparecen ante nosotros en las novelas y relatos cortos de Flavia Company gracias a su inteligente uso de lo verdadero y lo falso, mientras caen en nuestra mente las barreras entre lo creíble o verosímil, lo inventado y lo –supuestamente- real.

CAPÍTULO II. EL MENSAJERO DE LOS DIOSES

*Bettina von Arnim flirtejà amb Goethe, i s'escriviren cartes. En morir Goethe, ella les recuperà, no li agradaren i rescriví les seves pròpies cartes per donar una imatge més literària de la relació, com si hagués estat un amor intens de senectud. El llibre resultant és Goethes Briefwechsel mit einem Kinde (1835). Però Bettina no va destruir les cartes originals. L'any 1929 es varen trobar. En ser publicades tothom sabé la veritat.
(Cartes privades, d'Enric Bou)*

LA CARTA EN LA PRODUCCIÓN NARRATIVA DE FLAVIA COMPANYY

1. INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA EPISTOLAR

Es muy conocida la afirmación derrideana de que la carta contiene toda la literatura¹. Algunos críticos, como Vicenç Pagès Jordà, consideran que toda la literatura es en cierto modo una carta; el destinatario es el lector². En cambio, otros críticos han puesto en duda que este tipo de textos – especialmente la carta privada- pertenezcan con pleno derecho a la literatura, debido a su estrecha relación con el lenguaje oral por un lado³ y con el género autobiográfico por otro. Desde sus inicios,

¹ Janet ALTMAN GURKIN cita a Derrida cuando éste afirma en sus “Envois” que “la lettre, l’êpître, qui n’est pas un genre mais tous les genres, la littérature même”(op.cit.p.212). La misma estudiosa indica que “in its preoccupation with the myriad mediatory aspects involved in communication, in the way that it wrestles with the problem of making narrative out of discourse, in its attempts to resolve mimetic and artistic impulses, epistolary literature exposes the conflicting impulses that generate all literature”(ibid.p.212) y que la literatura plantea “questions that are basic to all literature” (ibid.p.212). Vid. también ROSBOTTOM, Ronald C.: “Motifs in epistolary fiction: analysis of a narrative sub-genre”, *L’esprit créateur*, vol. XVII, nº 4, invierno 1977, p.300.

Ramón ACÍN comenta que, en 1980, varias revistas culturales y literarias españolas (*Quimera* entre ellas) se hacían eco de una encendida polémica entre los que opinaban que la literatura española estaba atravesando una profunda crisis que podría llevar incluso a su desaparición (como José M^a Valverde), y los que opinaban que esta desaparición era imposible; respecto a esta cuestión, Ramón ACÍN cita unas palabras de Jordi LLOVET, quien argumenta, precisamente en defensa de esta última idea, que “la literatura vivirá mientras alguien que se disponga a escribir una mera carta, dude unos instantes acerca de la manera de hacer verosímil lo que se propone decir en ella” (op.cit.p.88, n.25). La carta aparece aquí, por tanto, como el último reducto de la literatura.

² Vicenç PAGÈS JORDÀ afirma que Gilles DELEUZE “exagerava quan va escriure que tota escriptura és una carta d’amor. Potser seria més versemblant afirmar que tota escriptura és, ras i curt, una carta: l’escriptor és el naufrag, i el llibre, el missatge en una ampolla dirigit al lector desconegut.” (“Una literatura a la carta”, *El Periódico*, Suplement Llibres, 13 de octubre del 2000, p.12).

³ Jane ALTMAN GURKIN observa que (op.cit.pp.135-136) “as written dialogue, epistolary discourse is obsessed with its oral model. No sooner is the writer aware of the gap that separates him from his reader than he tries to bridge that gap. (...) Epistolary language is preoccupied with immediacy, with presence, because it is a product of absence. Since both the temporal and the spatial hiatus are so much a part of epistolary discourse, the word present in the letter is charged with both its temporal and its spatial meanings; it signifies *now* as opposed to the *then* of past and future events or contact, and it means *here* as opposed to the *there* where the addressee always is. The letter writer is engaged in the impossible task of making his reader present; the epistolary dialogue attempts to approximate the conversation of the *here* and *now*”.

Según la misma crítica, las consecuencias fundamentales de esa implicación de lo oral en el lenguaje narrativo de la cartas son las siguientes (ibid.p.207): a) Al explicar el emisor de la carta un hecho concreto a un receptor, ese hecho acaba viéndose bajo dos prismas: el de quien escribe y el de quien lee. Es lo que ella denomina “narración doblemente oblicua”; b) Hay muchos elementos elípticos, pues emisor y receptor pueden dar por sobreentendidos muchos hechos que el lector de la novela desconoce; c)

se ha definido a la carta privada como un diálogo aplazado entre dos interlocutores, y se ha distinguido entre esta carta privada, escrita en lenguaje coloquial, autobiográfica, *auténtica*, y la epístola, “recreación literaria de la carta”, como afirma Carme Riera en su artículo “La epístola y la novela”⁴. Meri Torras Francès nos habla en este sentido de *una situación de reajustes territoriales entre (al menos) la autobiografía, la historia y la literatura, desatados en el ámbito discursivo fronterizo de la escritura epistolar*⁵.

Algunos autores consideran que la carta privada es sólo una fuente de inspiración para el único subgénero realmente autobiográfico (la autobiografía)⁶, mientras que otros la incluyen en el género autobiográfico al mismo nivel que el diario, las memorias, la biografía y la autobiografía. Entre estos últimos autores se encuentra Shari Benstock, quien añade a estos subgéneros algunos artículos periodísticos, los manuales de instrucción y las novelas de educación⁷, y advierte que en todos los casos, *woman's writings upset and invert the standard patterns of life writing*⁸. Nancy Walker añade la

en el caso de las cartas, a veces son tan importantes los silencios, el intento de persuasión o la confesión, como los hechos narrados en sí. Para estudiar las técnicas narrativas de las cartas, como en el caso de una conversación normal, Janet ALTMAN GURKIN considera que convendría tener en cuenta las aportaciones del teatro (*ibid.*p.207).

Por su parte, Carme RIERA ve en las constantes referencias al receptor de las que están llenas las cartas una expresión del egocentrismo propio de la lengua coloquial, resultado de nuestro interés por convencer al otro (citada por SULLÀ, Enric (ed.): *op.cit.* p.286).

⁴ En SULLÀ, Enric: *op.cit.* pp.286 y 287. Giles CONSTABLE nos recuerda que “according to Ambrose, *the epistolary genre (genus) was devised in order that someone may speak to us when we are absent; and the medieval masters of letter-writing similarly defined a letter as sermo absentium quasi inter presentes and asci ore ad os et presens.*” (*Letters and letter-collections*, Éditions Brepols, Belgique, 1976, p.13). En el mismo sentido, Francisco SILVELA considera que “las cartas son conversaciones escritas” (citado por TORRAS FRANCÈS, Meri: *Tomando cartas en el asunto. (Las amistades peligrosas de las mujeres con el género epistolar)*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2001, p.228). Janet ALTMAN GURKIN habla también de “diálogo interior” o “pseudodiálogo” entre la persona que coge la pluma para escribir a un amigo y su corresponsal (*op.cit.*p.137).

A pesar de todo lo dicho, no debemos olvidar que algunos críticos, como Francisca MOYA DEL BAÑO en su “Introducción” a las *Heroidas* de OVIDIO (CSIC, Madrid, 1986, p.VIII) no están de acuerdo con esta definición en cuanto consideran que los corresponsales, en el caso de la carta de amor, dicen más por escrito de lo que dirían en una conversación oral, supuestamente más directa, y por otro lado, consideran que no es necesaria la “ausencia” de alguno de los interlocutores en cuanto a veces la carta se dirige a alguien muy próximo físicamente pero ante quien no nos atrevemos a hablar. Pedro SALINAS también se resiste a definir la carta como una “conversación a distancia”, en cuanto se niega a considerarla como un sucedáneo de la conversación real. La carta es, para él, comunicación plena, intercambio de almas (*El Defensor*, Alianza Tres, Madrid, 1984, p.29)

⁵ *Tomando cartas en el asunto*, p.209.

⁶ Así opina GUSDORF, según el cual sólo en la autobiografía el hombre da testimonio fiel de sí mismo (citado por BENSTOCK, Shari: “Authorizing the autobiographical”, en BENSTOCK, Shari (ed.): *The private self. Theory and practice of Women's Autobiographical Writings*, The university of North Carolina Press, Chapel Hill, London, 1988, p.15). La afirmación de que la carta es el origen de la autobiografía (según PIVEC, citado por CONSTABLE, Giles: *op.cit.* p.33) también apunta en esta misma dirección.

⁷ BENSTOCK, Shari (ed.): *op.cit.* p.173.

⁸ *Ibid.* p.173.

poesía y el teatro, en cuanto revelan la visión personal que el escritor tiene del mundo⁹; María Antonia Álvarez considera, por su parte, que la confesión y la apología¹⁰ también pertenecen al género autobiográfico y Álex Broch, por último, incluye en este grupo la literatura de viajes¹¹. Con todos estos subgéneros la carta tiene en común el hecho de ser expresión íntima del “yo”, aunque todos somos conscientes de la capacidad de la carta para ser tanto espejo como máscara, según la voluntad del emisor¹².

Tenemos testimonios de cartas en el antiguo Egipto¹³, en Atenas¹⁴, en la Biblia¹⁵; conservamos cartas familiares de Cicerón, y más tarde abundantes cartas entre humanistas, como Ficino, Petrarca o Erasmo. Además de estos documentos sin aparente intención literaria, encontramos muy pronto ejemplos de cartas escritas para la literatura, como por ejemplo la *Ars poetica* de Horacio o las *Heroidas* de Ovidio, las cartas entre Abelardo y Eloísa (supuestamente del siglo XII¹⁶), la primera novela

⁹ WALKER, Nancy: “Wilder than the sky”: Public Presence and Private Self in Dickinson, James, and Woolf”, en BENSTOCK, Shari:(ed.): *op.cit.*p.273. Nancy WALKER indica que, sin embargo, “such forms as letters, journals, and diaries are at once more private and more accessible than poetry or fiction that is intended for direct exposure to the eyes of strangers. The distance between writer and reader afforded by the artifices of poetry and fiction -devices such as metaphoric and symbolic structures- is nominally absent, and the writer translates thought into direct dialogue with self or specific others.” (*ibid.* p.273).

¹⁰ ÁLVAREZ, María Antonia: “La autobiografía y sus géneros afines”, *Epos*, núm 5, 1989, p.444. Hay que decir, sin embargo, que esta crítica considera que la confesión, la memoria y la apología no son de hecho subgéneros autobiográficos aunque les concede “intencionalidad autobiográfica” (*ibid.*p.449).

¹¹ BROCH, Álex: “La memòria com a forma literària” *Cultura*, núm. 39, noviembre 1992, p.48.

¹² Samuel JOHNSON afirma al respecto que “there is indeed no transaction which offers stronger temptation to fallacy and sophistication than epistolary intercourse” (citado por GUILLÉN, Claudio: “El pacto epistolar”, *Revista de Occidente*, nº 197, octubre de 1997, pp.82-83. DUCHÊNE considera, en este sentido, que la carta es el arte de adaptarse al otro (citado por ROSBOTTOM, Ronald C.: *op.cit.* p.291). ROSBOTTOM indica que “such possibilities of deception, either gentle or not, create an obvious tension between narrators in most epistolary works (...). This is one of the hallmarks of letter fiction, and it is one of the reasons that so many epistolary novels can be read with pleasure today” (*ibid.* p.292).

¹³ Claudio GUILLÉN nos recuerda que “Adolf Erman publicó, en su edición de unos papiros egipcios hallados en una tumba de Tebas, del siglo XII a.C., una colección de diez cartas literarias que eran ejercicios de escuela, destinados a preparar a futuros escribas” (*op.cit.* p.92).

¹⁴ “En Atenas las cartas fingidas formaron parte de la formación retórica de los alumnos desde el siglo IV a.C., según algunos historiadores. Y el período helenístico conoció el cultivo de la carta ficticia como literatura, en manos de escritores como Alcifronte (ca.200d.C) y Filostrato” (*ibid.* p.92).

¹⁵ Cartas de San Pablo a destinatarios colectivos (los romanos, los corintios) o individuales (Timoteo y Titus, por ejemplo).

¹⁶ Para esta cuestión, *vid.* CONSTABLE, Giles: *op.cit.*p.34, n.100. La novela epistolar se presta a provocar confusiones e interpretaciones de todo tipo, especialmente cuando los personajes que mantienen una relación epistolar son históricos: Meri TORRAS FRANCÈS cita concretamente las múltiples posibilidades de interpretación de las cartas entre Abelardo y Heloísa (recogidas por ZUMTHOR en su introducción a las cartas de ambos, y citadas por Meri Torras en su estudio *Tomando cartas en el asunto*, p.81); tal vez las cartas entre Abelardo y Heloísa son verdaderas pero Heloísa las corrigió; tal vez sean verdaderas y alguien que no era ni Abelardo ni Heloísa las retocó en el siglo XIII; puede ser que Abelardo se inventara una novela epistolar a partir de las cartas de Heloísa, o que Heloísa las recopilara una vez fallecido Abelardo; tal vez un autor del siglo XIII llamado Paraclet se haya inventado todas las cartas. No lo sabemos, y cabe la posibilidad de que no lo sepamos nunca. Incluso hay cartas supuestamente escritas por una mujer y que en realidad pueden haber sido escritas por un hombre: una especie de “travestismo”, como lo define GOLDSMITH, Elizabeth C.: “Introduction” a *Id.*: (ed.): *Writing the female voice. Essays*

española (*El Lazarillo de Tormes*, supuestamente de 1552) o las famosas *Cartas de amor de una monja portuguesa* (1669), que tuvieron un gran éxito y confundieron a lectores y críticos sobre su autoría hasta el siglo XX¹⁷. Los géneros autobiográficos en general – y la novela epistolar en concreto– vivieron un período de esplendor a mediados del siglo XVIII¹⁸ y especialmente durante el siglo XIX, debido al impulso del Romanticismo¹⁹ y a la combinación de este movimiento con la expansión del protestantismo²⁰. Rousseau (*La nueva Eloísa*, 1761) aparece como uno de los puntales de esta explosión de la literatura del “yo”²¹. Encontramos abundantes y conocidos ejemplos de esta floración de cartas, algunas de carácter ensayístico, como las *Cartas persas* de Montesquieu (1721) o las *Cartas marruecas* de Cadalso²²; otras son de tipo personal y privado, como las que en el siglo XVIII escribió Madame de Sevigné a su hija²³; otras, en fin, de tipo claramente novelesco, como *Werther* de Goethe (1774), *Las amistades peligrosas* (1782) de Choderlos de Laclos²⁴, *Mademoiselle de Maupin*, de

on *Epistolary Literature*, Northeastern University Press, Boston, 1989, p.X). Meri TORRAS FRANCÈS nos recuerda que tanto Mariana Alcoforado (*Cartas portuguesas*) como la Heloísa de las *Cartas de Abelardo y Heloísa* “están bajo sospecha de ser invenciones masculinas.” (*Tomando cartas en el asunto*, p.229, n.16). Sucede algo parecido en las novelas epistolares escritas claramente por hombres, como las de Richardson, Rousseau y Laclos: en opinión de Meri TORRAS, en estas novelas se pondrían en práctica “estrategias de apropiación masculina de voces femeninas creadas por ellos en cumplimiento de sus expectativas y de sus deseos.” (*ibid.* p.82).

¹⁷ Para un resumen sobre la discusión acerca de la autenticidad de las cartas (¿Es Marianne la autora o lo es Guilleranges?) *vid.* GUILLÉN, Claudio: *op.cit.* pp.94-95. Este crítico acepta la autoría de Guilleranges (*ibid.*p.95), mientras que Josep PALAU I FABRE, en su “Pròleg” a *Cartes d’amor de Mariana Alcoforado (La monja portuguesa)*, Edicions El Mall, Barcelona 1986, no se decanta en principio por ninguna de las dos teorías sobre la autoría de estas cartas (p.9), aunque acaba admitiendo que se inclina, un tanto románticamente, por la que defiende la autenticidad de las mismas (p.11).

¹⁸ Ronald C. ROSBOTTOM considera (*op.cit.* pp.279 y 280) que la novela epistolar fue la estructura narrativa dominante en el XVII, aunque de hecho, el período de esplendor de este tipo de novelas abarca en su opinión un margen de tiempo más extenso: desde 1650 al 1800. Según Claudio GUILLÉN, a finales del XVIII “el género decayó abruptamente, víctima de la Revolución francesa; o de sus propias convenciones, que cesaron de parecer naturales; o de lo que los formalistas rusos denominarían fatiga y automatización.” (*op.cit.* p.97).

¹⁹ Según Enric BOU, nunca el género autobiográfico había alcanzado unos índices de producción tan altos como en nuestros días (*Papers privats. Assaig sobre les formes literàries autobiogràfiques*, Ed.62, Barcelona, 1993, p.16) Desgraciadamente, nunca como antes, también, se había caído en una trivialización tan penosa : “Qualsevol persona que hagi tingut una mica d’impacte públic - en el seu magí o en la (ir)realitat de la vida col·lectiva- se sent “obligat” a escriure algun text autobiogràfic. S’ha convertit, gairebé, en la prova de l’èxit professional i la popularitat.” (*ibid.* p.18).

²⁰ *Ibid.* p.40. Según este autor, el protestantismo da mucha importancia al análisis interior; de ahí su relación con los géneros autobiográficos (*ibid.*p.40).

²¹ Junto a Stendhal, según BOU, Enric:*op.cit.* p.18.

²² El escritor Vicenç PAGÈS nos habla en su “Introducció” a *M’escruià una carta?* (pp.26-27) de otras obras del mismo estilo, como la *Carta sobre la tolerancia* de Locke o las *Cartas filosóficas* de Montesquieu.

²³ Para el carácter público de algunas cartas de Madame de Sevigné, *vid.infra* p.145, n.47.

²⁴ Vicenç PAGÈS considera que en esta obra, el autor “va posar de relleu la distància que separa el que el corresponsal vol ser (el que escriu) del que el corresponsal és (el que el lector endevina a partir del que escriu)” (“Introducció” a *M’escruià una carta?*, p.27).

Théophile Gautier (1835-36), *Pamela* (1741) y *Clarissa* (1747) de Richardson²⁵... Ejemplos más cercanos a nuestra época son *De profundis* de Oscar Wilde (1905), la *Carta al padre* de Kafka (1919), la *Carta de una desconocida*, de Stefan Zweig (1927), las *Cartas a un joven poeta* de Rilke (1929) o la novela *Pascual Duarte* de Cela (1942), por citar unos pocos ejemplos. Entre los años 1970 y 1980 se produjo, según Janet Altman Gurkin, un notable aumento de estudios dedicados a esta cuestión, así como una mayor presencia de obras literarias que tienen en la carta el centro y base de su estructura²⁶.

La novela epistolar de nuestra época podría aparecer bajo la forma de correo electrónico o *e-mail*. Sin embargo, al igual que muchos otros escritores y escritoras contemporáneos, Flavia Company prefiere seguir utilizando la forma tradicional de la carta privada porque, en su opinión, el correo electrónico está muy ligado a una época concreta, mientras que la carta le permite dotar a la novela de una mayor atemporalidad²⁷.

Cicerón estableció tres normas básicas para las cartas privadas, además de la estructura abierta: *brevitas*, *claritas* y *perspicuitas*²⁸. Durante la Edad Media, el estilo epistolográfico fue complicándose cada vez más, hasta que en el siglo XVI se impuso

²⁵ Richardson escribió un tratado de cartas titulado *Letters Directing the Requisite Styles and Forms to be Observed in Writing Familiar Letters* (1741) al mismo tiempo que escribía *Pamela* (GUILLÉN, Claudio: *op.cit.* p.79.)

²⁶ ALTMAN GURKIN, Janet: *op.cit.* p.3. Un ejemplo de la nueva floración de la epístola en estos años lo encontramos en la novela corta de Javier TOMELO titulada *El castillo de la carta cifrada*, obra editada por primera vez en 1979. Toda la novela gira alrededor de una carta indescifrable que un noble envía a otro, una carta que se nos describe pero que no llegamos a ver. Sin embargo, hay en esta novela otra carta oculta: al final el lector descubre que toda la novela es, en cierto modo, una carta cifrada que el autor envía a los lectores y escritores de su época para regresar, tras haberse encerrado en su “torre de marfil” durante la dictadura franquista, a la arena literaria del momento.

²⁷ BOMBÍ, Francesc: *op.cit.* p.2. Estudiosos como Ken PLUMMER se quejan de que “escribir cartas parece ser un arte en extinción, e incluso cuando éstas son enviadas, lo más frecuente es que sean tiradas, y no conservadas y recopiladas (...) E incluso cuando uno de los destinatarios conserva todas las cartas, es poco probable que el otro también lo haga” (*Los documentos personales (Introducción a los problemas y la bibliografía del método humanista)*, Siglo XXI editores, Madrid, 1989, pp. 26 y 27). Este hecho dificulta notablemente la investigación de documentos biográficos en nuestra época. Respecto al correo electrónico, las posiciones son muy dispares: algunos lo consideran una seria amenaza para las cartas manuscritas y se decantan claramente por estas últimas, y otros (como Gloria MUNILLA en su aportación al artículo redactado junto a César CARRERAS, Joan PUJOLAR y Adela ROS: “Quin és el teu e-mail?, en *M’escriràs un carta?*, p.74) creen que comportará un resurgimiento de la carta, ya que el correo electrónico obliga al usuario a redactar, un hábito que había prácticamente desaparecido a causa de la sustitución de la carta manuscrita por la conversación telefónica y los mensajes por móvil. Adela ROS (*ibid.* pp.83-84) considera que, de hecho, es perfectamente posible la convivencia entre correo electrónico y carta tradicional: el primero quedaría reservado a las comunicaciones rápidas y breves, mientras que la carta manuscrita acostumbra a utilizarse para expresar vivencias más íntimas, que exigen una mayor reflexión.

²⁸ Citado en BOU, Enric: *op.cit.* p.137.

con fuerza el estilo espontáneo y aparentemente descuidado, tan cercano como sea posible a la conversación oral, que continúa utilizándose en nuestros días²⁹.

Los críticos establecen las siguientes características de las cartas modernas: la intensidad de la relación entre el yo y el tú³⁰, la confesionalidad³¹, la ausencia y la epistolaridad³², la polivalencia temporal (con predominio del presente)³³, la reflexividad (uso predominante de la primera persona³⁴) y reciprocidad (el que ahora escribe después leerá lo que otro ha escrito, y así sucesivamente)³⁵, la transmisión por intermediario, la

²⁹ Para la época medieval y los siglos XVI al XVII, *vid. infra* p.144, n. 45. Para una panorámica de la carta entre los siglos XVI a XVIII, *vid.* ROSBOTTOM, Ronald C.: *op.cit.* pp.296-297.

³⁰ Para las llamadas “novelas de romance epistolar” *vid.* ALTMAN GURKIN, Janet: *op.cit.* pp 13-46.

³¹ Álex BROCH cita la confesionalidad como una de las características de la carta, junto a las nociones de persona y tiempo (*op.cit.* p.46).

³² Ronald C. ROSBOTTOM apunta estas dos características en su ya citado artículo “Motifs in epistolary fiction: analysis of a narrative sub-genre” (p.283). La ausencia se refiere a la no-presencia de los interlocutores. ROSBOTTOM distingue tres tipos de ausencia (*ibid.* p.284): geográfica o espacial, temporal o cronológica y psicológica (a menudo consecuencia de las dos primeras). Apunta el mismo autor que “the impossibility of satisfying one’s needs, because of absence, is one of the most poignant, and most consistent themes of letter-works.” (*ibid.* p.284). ROUSSET (citado por ROSBOTTOM, Ronald C.: *op.cit.* p.285) considera que el hecho de crear una presencia a pesar de la ausencia demuestra el poder de la pasión y de la carta. ROSBOTTOM define la epistolaridad como la conciencia, por parte de emisor y receptor, de que están llevando a cabo un acto de escritura y lectura, y los efectos de esa toma de conciencia en el texto y su recepción (*ibid.*p.283). Janet ALTMAN GURKIN define la epistolaridad como “the use of a letter’s formal properties to create meaning” (*op.cit.*pp.94-96), y Enric BOU se refiere a esta característica de las cartas (aunque no la nombra con el sustantivo “epistolaridad”) diciendo que “una altra paradoxa important de la carta és el fet de ser un text perfectament autoconscient, que informa sobre l’acte d’escriure”(*op.cit.*p.146). Veremos la aplicación de una definición más restrictiva del concepto de epistolaridad a las obras de Flavia Company más adelante, en las pp. 155 y 156.

³³ Según ALTMAN GURKIN, Janet: *op.cit.*pp.117-118. El tiempo “presente”, sin embargo, es difícil de aplicar a los textos epistolares en cuanto “the epistolary situation, in which both time lags and absence play such a large role, lends itself to the temporal ambiguity whereby past is taken for present. The only possible present is the most immediate past -be it the last contact or the last letter.” (*ibid.*p.132. *Vid.* también ROSBOTTOM, Ronald C.: *op.cit.*pp.286-287). Encontramos un ejemplo de ello en *Luz de hielo*, de Flavia Company: “Allí fuera llueve, por cierto, inmensamente. (...) Y cuando ya no llueva, de aquí a un tiempo, lo sabrás tú también, que hoy llovía.”(p.97). Ronald C. ROSBOTTOM considera que la conciencia del tiempo es la condición *sine qua non* de los correspondientes (*op.cit.* p.283).

³⁴ Lo característico de la epístola es la primera persona, “puesto que no hay cartas, no hay epístolas escritas en segunda o tercera persona, aunque la segunda esté presente continuamente como receptor-destinatario del texto y la función apelativa o conativa sea característica de este tipo de comunicación aplazada que es la carta. En la epístola, como en la carta, se da un vaivén constante del yo al tú, del sujeto escritor al sujeto lector.” (RIERA, Carme: “La epístola y la novela”, p.287). ROSBOTTOM considera que “that preoccupation with self, coupled with the desire to express that preoccupation, is one of the informing principles of this narrative sub-genre [la ficción epistolar], and would continue to influence the development of prose fiction, through such forms as the *journal intime*, interior monologue, and so forth, for generations, though the fictitious *destinataire* would disappear and be replaced by another, more subtle type of imaginary reader” (*op.cit.* p.295).

³⁵ ALTMAN GURKIN, Janet: *op.cit.* p.186. La misma crítica apunta que “the status of epistolary discourse as both first-person and second-person narrative derives from the reversibility of the *I-you* pronouns. The *you* of any *I-you* statement can, and is expected to, become the *I* of a new text.” (*ibid.*p.121) En el mismo sentido, afirma, “to write a letter is not only to define oneself in relationship to a particular *you*; it is also an attempt to draw that *you* into becoming the *I* of a new statement.” (*ibid.*p.122. *Vid. ibid.*pp.88, 89 y 117). Por su parte, Ronald C. ROSBOTTOM habla de “intercambio” en lugar de reciprocidad, con el mismo sentido (*op.cit.*p.283) y PONSONBY habla de “interacción” (citado por PLUMMER, Ken: *op.cit.*p.27).

presencia del confidente³⁶ y la carta adjunta³⁷, la alternancia entre aquí y allí, ahora y después³⁸, cierre y apertura³⁹, anticipación y memoria⁴⁰, escritor y lector⁴¹. La carta es unidad en sí misma y, a la vez, tesela que forma parte del mosaico que es la obra completa: el escritor encuentra en ella *an apt instrument for fragmentary, elliptical writing and juxtaposition of contrasting discrete units, yet at the same time the very fragmentation inherent in the letter form encourages the creation of a compensating coherence and continuity on new levels*⁴². Aunque todas estas características son pertinentes, Janet Altman Gurkin advierte que *no one of these traits alone defines*

³⁶ Janet ALTMAN GURKIN dedica el segundo capítulo de su estudio *Epistolarity. Approaches to a form* a los confidentes e intermediarios. Bernard DUYFHUIZEN también nombra al confidente entre las características de la carta, junto a la reflexividad, la confidencialidad y la transmisión por intermediario en su artículo “Epistolary Narratives of Transmission and Transgression”, *Comparative Literature*, vol. 37, nº 1, invierno 1985, p.4.

³⁷ Bernard DUYFHUIZEN nombra la importancia de la “enclosed letter” (o envío de carta adjunta) en su artículo “Epistolary Narratives of Transmission and Transgression”, p.5. De este modo un personaje (A) puede enviar a otro (B), junto a su carta, otra de otro personaje (C), para que su interlocutor (B) conozca los sentimientos de C. Es una técnica muy utilizada, por ejemplo, en *Las amistades peligrosas* (*ibid.* p.6).

³⁸ Como indica Janet ALTMAN GURKIN, “letter narrative depends on reciprocity of writer-addressee and is charged with present-consciousness in both the temporal and the spatial sense. The letter writer is engaged in the impossible task of making present both events and addressee; to do so he attempts to close the gap between his locus and the addressee’s (here/there) and creates the illusion of the present (now) by oscillation between the *then* of past and future” (*op.cit.* p.187).

³⁹ “The dynamics of letter narrative involves a movement between two poles: the potential finality of the letter’s sign-off and the open-endedness of the letter seen as a segment within a chain of dialogue. Finality is actualized in epistolary terms by motivated renunciation of writing, the death of the writer, the arrival of the addressee, whereas enigmatic silence realizes the letter form’s potential for open-endedness” (*ibid.* p.187).

⁴⁰ “*Espoir*: hope and anticipation of what is to occur; *souvenir*: memory and the attempt to recreate the past – these are the two psychological and temporal poles, moving towards and away from the present, which identify all epistolary narrative.” (ROSBOTTOM, Robert C.: *op.cit.* p.289)

⁴¹ ROSBOTTOM clasifica a los lectores de novelas epistolares en cuatro tipos: “the non-fictional reader (you and I), the fictitious “éditeur” or “rédacteur”, the intended reader (the addressee), the “accidental” reader (anyone but the intended reader).” (*ibid.* p.298). Janet ALTMAN GURKIN dedica el tercer capítulo de *Epistolarity. Approaches to a form* al estudio de lo que ella llama “The weight of the reader”.

⁴² *Ibid.* p.187. Claro ejemplo de todo ello es *Querida Nélica*: en esta carta-novela de Flavia Company los fragmentos narrativos están separados de las cartas por espacios en blanco. Esta estructuración en secuencias da al lector sensación de continuidad. En cambio, en otra novela de Company, *Fuga y contrapuntos*, por dos veces un capítulo termina con los miembros del grupo dispuestos a leer la carta, la cual inicia de forma directa – y en cursiva– el capítulo siguiente. Ello contribuye a dotar de solemnidad al momento de la lectura (el paso de un capítulo al otro corresponde a un momento de silencio previo a la lectura) y da suspense a la acción. En *Luz de hielo*, cada capítulo se inicia con una voz diferente (Jef-Silvia-Jef-Silvia...) excepto en una ocasión: en la página 143 se rompe el ritmo, ya que esperábamos encontrar las cursivas que caracterizan el discurso de Silvia y en cambio es Jef quien continúa hablando. Esto se debe a que en la trama de la novela se ha producido un hecho inesperado que va a alterarlo todo (y para peor): Jef ha leído la carta que otro personaje, Óscar, ha conseguido enviar a Silvia. La “sorpresa” del lector al encontrar a quien no esperaba refuerza el suspense que surge a raíz de la recepción de la carta de Óscar. Por último, en *Dame placer* encontramos la misma estructuración secuencial que en *Querida Nélica*, con la ventaja de que en este caso no existe la alternancia entre fragmentos narrativos y cartas.

*epistolarity, and none is applicable only to the letter, but taken together they constitute what is unique to its language*⁴³.

La carta presenta una notable libertad de forma y fondo (es, en esencia, polivalente⁴⁴) lo cual dificulta su definición y su clasificación. Además, debemos tener en cuenta que las características de las cartas varían según las épocas: un romano o un hombre medieval no las escribieron con los mismos objetivos ni con la misma mentalidad que otro hombre –o mujer- del siglo diecinueve⁴⁵... Meri Torras advierte en este sentido que

no hay UN género epistolar cuyas características hayan permanecido inalterables a lo largo de los siglos, ya que los géneros (literarios) no son compartimentos estancos e incontaminados, sino que su principio de pureza presupone y requiere la impureza (como cuenta maravillosamente Derrida) , de modo que los miembros de un género guardan con él una relación de participación sin pertenencia o, dicho de otro modo, que lo que agrupa a una serie de elementos bajo un género es más el

⁴³ *Op.cit.*p.117. En el mismo sentido, Ronald C. ROSBOTOM advierte que, aunque en su artículo aporte “motivos dominantes” de la novela epistolar, “this motifs are *not* exclusive; there may be others. However, it is certain that these few I discuss here are essential to epistolary fiction. (...) They are not hermetic categories; in fact, it is this very quality of *imbrication* that makes some epistolary works such complex artifacts.(...) They are not unique to epistolary fiction; rather, it is their conjunction, their strategic development in letter-novels that is of interest” (*op.cit.* p.282).

⁴⁴ Según el autor anónimo de un manual sobre el estilo de las cartas, citado por MERI TORRAS FRANCÈS (*Tomando cartas en el asunto...* p.215), la polivalencia de la carta permite que en ella puedan tratarse todo tipo de temas y, además, pueden acceder a ella personas con diferente nivel cultural. Plinio sólo estableció una limitación a los temas tratables en una carta: que sólo se tratara uno por misiva (citado por BOU,Enric: *op.cit.*p.137). Giles CONSTABLE comenta que, durante la Edad Media, “even the professional *dictatores* gave up in despair when faced with the task of classifying missive letters, of which the number of types, according to the *Summa prosarum dictaminis* written in Saxony in the second quarter of the thirteenth century, was beyond any estimate: (...) “their infinite generality allows us to attribute no definite rules to them” (*op.cit.*p.12). Sólo el diario presenta una mayor libertad de forma que la carta, ya que carece de forma definida: como indica H. Porter ABBOT, “despite their substantial differences, the writers we have discussed so far -christian, romantic, existentialist (however they are classified)- all use the diary structure because of its lack of formal restraint permits the spontaneous growth of both true perception and true expression. Its artistic virtue - freedom from preconception- allows the soul to breathe (...) All are urgently concerned with the recovery of what is real, a project they accomplish by turning to a private form whose principal value is that it is uncontaminated by art.” (“Letters to the self: the cloistered writer in nonretrospective fiction”, *PMLA*, 1980, vol.95, p.29).

⁴⁵ Giles CONSTABLE advierte en este sentido que “the historian using medieval letters and letter-collections must be ready to judge them by different standards than apply to letters today. Whereas intimacy, spontaneity, and privacy are now considered the essence of the epistolary genre, in the Middle Ages letters were for the most part self-conscious, quasi-public literary documents, often written with an eye to future collection and publication. In view of the way in which letters were written and sent, and also of the standards of literacy in the Middle Ages, it is doubtful whether there were any private letters in the modern sense of the term. (...) They were therefore designed to be correct and elegant rather than original and spontaneous, and they often followed the form and content of model letters in formularies. (...) No clear line can be drawn between the “historical” and “literary” aspects of medieval letters.” (*op.cit.*p.11). Xavier Antón PELAYO comenta en su artículo “Les pratiques épistolaires (sigles XV-XIX)” (en *M’escrivràs una carta?*, p.45), que la obra de Erasmo de Rotterdam *De conscribendis epistolis* (1552) abre las puertas a un estilo más familiar, natural e intimista, pero que, a pesar de ello, durante los siglos XVI y XVII las cartas continúan teniendo un carácter intermedio entre lo privado y lo público.

*compartir unos aires de familia (para decirlo con Wittgenstein) que no un elemento intrínseco presente en todos y cada uno de ellos*⁴⁶.

A pesar de estas dificultades, a lo largo del tiempo se han publicado un gran número de estudios en los que encontramos tipologías de cartas, como la clasificación de tipo temático, que contrapone la carta privada (“auténtica”) a la didáctica/pública (“fingida”)⁴⁷. Un antiguo manual de cartas recoge veintiuna clases: “de recomendación, de censura, de reprensión, de consuelo, de admonición, de súplica, de apología, de felicitación, (...) amistosa”⁴⁸. Según Janet Altman Gurkin, sin embargo, en realidad sólo hay dos grandes tipos de cartas desde el punto de vista temático: la erótica (escrita por el amante/seductor) y la educacional (escrita por un mentor o guía), pudiendo producirse una mezcla de ambos tipos, como sucede con las cartas de Abelardo⁴⁹.

También hay otro modo de clasificación, de carácter formal, como el que Janet Altman Gurkin propone en su libro *Epistolarity (Approaches to a form)*: basándose en gran parte –como ella misma indica- en la clasificación de François Jost, distingue entre

⁴⁶ TORRAS FRANCÈS, Meri: *Tomando cartas en el asunto...* p.14. En el mismo sentido, decía Gustave LANSON que “els gèneres de les cartes eren tants com les qualitats morals, socials o civils dels qui les escriuen.” (citado por BOU, Enric: *op.cit.* p.137). Philippe LEJEUNE se pregunta en “Autobiografía e historia literaria”: “¿Una historia de la “carta” como género literario podría poner en evidencia algo más que la variabilidad permanente del sistema de los géneros y de las fronteras de lo que llamamos actualmente “la literatura”? No hay una esencia eterna de la carta, sino la existencia fluctuante y contingente de un cierto modo de comunicación por escrito que, combinado con otros rasgos, ha podido cubrir funciones diferentes en sistemas diferentes” (en *Id.: El pacto autobiográfico y otros estudios*, Megazul-Endymion, Madrid, 1994, p.282).

⁴⁷ Según Eugenio DE OCHOA, en su *Epistolario español. Colección de cartas de españoles ilustres antiguos y modernos*, existen cartas confidenciales y cartas eruditas. Considera que sólo las primeras son cartas auténticas, mientras que las segundas (de carácter público) sólo son imitaciones (citado por TORRAS FRANCÈS, Meri: *Tomando cartas en el asunto...* p.206). Esta distinción es aceptada por Meri TORRAS FRANCÈS en su estudio sobre las cartas (*ibid.* p. 235). Por su parte, SALINAS llama “epístolas” a las cartas destinadas a ser públicas, “cartas” a las de tipo privado y “cartas traicionadas” a aquellas destinadas a la comunicación íntima entre dos personas pero que han salido a la luz sin permiso de éstas (*op.cit.* pp.38-39). Janet ALTMAN GURKIN considera que “correspondence is essentially a private affair” (*op.cit.* p.48); sin embargo, advierte que “the movement from the private to the public in much of epistolary fiction lays bare another paradox: as a reflection of the self, or the self’s relationships, the letter connotes privacy and intimacy; yet as a document addressed to another, the letter reflects the need for an audience, an audience that may suddenly expand when that document is confiscated, shared, or published” (*ibid.* pp.186-187). Meri TORRAS FRANCÈS (*Tomando cartas en el asunto*, p. 235) también considera que las fronteras entre lo público y lo privado son muy ambiguas y que ni siquiera podemos fiarnos de que la intención de quien las escribe sea no salir del ámbito privado (claro ejemplo de ello son algunas cartas de Mme. de Sévigné a su hija; la emisora de las cartas era consciente de que algunas de ellas eran leídas por otros y, por tanto, su estilo se hace más ampuloso cuando sospecha que esa carta será leída por un público amplio (*vid.* SALINAS, Pedro: *op.cit.* pp.39 a 46). ROLLER, por su parte, niega toda distinción entre epístola (pública) y carta (privada), en cuanto ambas son textos escritos que ponen en contacto a uno o más interlocutores y que tienen una forma convencionalmente aceptada (citado por CONSTABLE, Giles: *op.cit.* p.24).

⁴⁸ “Este tratado –el primer compendio helenístico que conozcamos- fue atribuido a Demetrio; se titula *Tipos epistolares* y posiblemente sea precristiano, aunque revisado en el siglo III” (GUILLÉN, Claudio: *op.cit.* p.79).

⁴⁹ ALTMAN GURKIN, Janet: *op.cit.* p.197.

cartas escritas a uno, dos o más corresponsales; cartas que narran una sola acción o varias, y cartas que hacen avanzar la acción (quinéticas) o que simplemente explican hechos a confidentes (estáticas)⁵⁰. Es muy importante determinar la relación entre el fondo y la forma de las cartas ya que, como señala Janet Altman Gurkin, *in numerous instances the basic formal and functional characteristics of the letter, far from being merely ornamental, significantly influence the way meaning is consciously and unconsciously constructed by writers and readers of epistolary works*⁵¹. Teniendo en cuenta esta opinión y tomando en consideración las aportaciones de todas las fuentes consultadas, he analizado en las páginas que siguen los aspectos formales y de contenido de las cartas que encontramos en las novelas de Flavia Company⁵².

2. LA CARTA EN LA PRODUCCIÓN NARRATIVA DE FLAVIA COMPANYY

Flavia Company muestra una notable inclinación por la incorporación de cartas a la trama de sus novelas; en dos casos, incluso –*Luz de hielo* y *Dame placer*– novelas enteras son una carta.

Su propósito a la hora de utilizar esta forma literaria no parece ser el interés por la intriga, que le llevaría a complicar la estructura de sus novelas al estilo de aquel prodigio de complejidad y artificio que es *Las amistades peligrosas*, sino que apuesta más bien por la sencillez, movida sobre todo por su intención de expresar por medio de

⁵⁰ *Ibid.* p. 204. Bernard DUYFHUIZEN distingue entre “a narrative of the events and a narrative of the letters that precipitate or report the events” (*op.cit.* p.1). Janet ALTMAN GURKIN indica al respecto que “whereas the German and English traditions tend to opt for the static method of narration (confidential letters) using language to present a seemingly unmediated transcription of internal and external reality, the French tradition of letter writing prefers the kinetic method (dramatic letters), in which the letter is used as a weapon and a mask. The difference between faith in the letter/language as candid portrait and skepticism regarding in the letter/language as mask could also be roughly characterized as the difference between bourgeois and aristocratic ideologies” (*op.cit.* pp.194-195).

⁵¹ *Op.cit.* p.4.

⁵² Por razones de claridad he decidido no incluir aquí el análisis de las cartas en los relatos cortos de Flavia Company, como las que aparecen en cuatro relatos de *Viajes subterráneos*, titulados “La chica de correos”, “El coleccionista y el viajero”, “La carta” y “Las vacaciones”. En “La chica de correos”, la encargada de correos intercepta las cartas de amor que un chico envía a su pareja, provocando la ruptura entre ellos. En este cuento encontramos cinco cartas completas. En “El coleccionista y el viajero” el narrador comenta que dos amigos se han escrito cartas durante diecisiete años (pero no tenemos acceso a ninguna de ellas, es un detalle secundario). “La carta” narra la pérdida de una carta comprometedora y su posterior recuperación (aunque su emisor pagará, sin saberlo, un alto precio por ello) y por último, en “Las vacaciones” un marido adúltero envía una carta a su esposa en la que le confiesa que la engaña con otra desde hace dos años, que ha decidido irse a vivir con ella, y le pide perdón por el disgusto que sin duda le habrá causado. Como era de esperar, ella rompe la carta, la quema y lanza lo que queda de ella a la basura. Ya vimos en el capítulo introductorio que cada relato de *Género de punto* (excepto uno) va seguido de una o más cartas, y que en ocasiones encontramos una carta inserta en otra, como en “La carta” (*vid.supra* p.69, n.275).

las cartas los sentimientos y la historia personal de sus personajes⁵³. Prueba de este deseo de simplificación es que, de las cuatro novelas epistolares que analizaremos aquí, tres son monofónicas⁵⁴.

Hay que indicar desde este momento, sin embargo, que así como no hay dudas respecto a la adscripción de *Querida Nélide*, *Fuga y contrapuntos* o *Luz de hielo* a la narración de tipo epistolar, en el caso de *Dame placer* tropezamos con diversos elementos contradictorios e incluso paradójicos que nos llevan a dudar de su pertinente relación con este subgénero. *Dame placer* es y al mismo tiempo no es una carta. En principio no lo es formalmente, ya que no presenta encabezamiento (lugar, fecha, salutación), ni despedida o firma, pero estos elementos tampoco aparecen en la (indudable) carta que es *Luz de hielo*, o en las últimas cartas de *Querida Nélide*... No lo es según las palabras de la propia protagonista, quien considera que una carta -y las palabras, en concreto- no podrían expresar todo lo que desearía decir a su destinataria y que, de poder hacerlo, tampoco se atrevería a enviársela⁵⁵. Sin embargo, *Dame placer*

⁵³ En su ya citada conferencia del 6 de febrero del 2003, Flavia Company afirmó que sus novelas “pertenecen a la literatura de introspección, dura, difícil, que no arrastra por la historia que cuenta, sino por lo que te descubre cada personaje. Los cuentos sí, los cuentos son historias, pero las novelas no, con la única excepción de *Saurios en el asfalto*”. Hablando concretamente en esta conferencia de *Luz de hielo*, afirmó que esta novela suya es sólo lenguaje, pensamiento. La “acción” como tal no le interesa: “El mundo está lleno de acciones; a mí me interesa la reflexión. Los lectores que me interesan no son los de argumentos, sino los que quieren encontrar una determinada visión sobre el mundo. ¿Cuántas novelas hay que se apoyan en la acción? Yo estoy en la otra cuota, “más pequeñita”. Si no “me sale” de verdad escribir novelas “de argumento”, ¿para qué?”.

⁵⁴ *Querida Nélide* presenta dos interlocutoras, el número mínimo de la polifonía. Según Dolores PICAZO, la novela epistolar monofónica tuvo éxito hasta la aparición de *La nueva Heloísa* de Rousseau; desde ese momento, en su opinión, “la fórmula polifónica se impone, primero bajo la forma del simple intercambio entre dos amantes, para dar paso después a una gran proliferación de “novelas-constelación” (“Introducción” a DE LACLOS, Choderlos: *Las amistades peligrosas*, trad. de Almudena Montojo, Cátedra, Col. Letras universales, 4ª ed., Madrid, 1993, p.37).

Janet ALTMAN GURKIN señala algunas de las técnicas que convierten a la carta en un instrumento literario de gran complejidad: el efecto se consigue “by multiplying and complicating the functions of the confidant; by playing off against each other *confidence* and *coquetterie*, confidant and lover; by marking key points in the narrative by confessional letters or a change in, or disappearance of, confidants” (*op.cit.* p.83). En general, “epistolary narratives of multiple actions (...) specialize in interweaving related actions, whereas those that narrate a single action emphasize the subject’s perspective on events.” (*ibid.* p.205).

⁵⁵ “Pero... ¿qué podría ofrecerle, en realidad? ¿Cómo iba a pedirle que me reconociera si apenas yo lo consigo? “Ámame por lo que fui” ¿Eso iba a decirle? Y si no: “¿Qué tal estás?”. “Te recuerdo con afecto”. “No te olvido”. “Cambaste mi vida”... Absurdo. Cuando se ha llegado tan lejos con los ojos cualquier palabra queda a medio camino. (...) Después no me atrevería a enviárselo y me quedaría con un montón de palabras aprisionadas en jaulas de papel, de letras con las alas cortadas...¿Yo no podría hablarle a ella como le hablo a usted! Más aún... yo... nunca podría hablarle a usted como le hablaría a ella... sí, sería más exacto decir esto último”(pp.141-142). Mucho antes, casi al principio, la protagonista ya había hablado de la desconfianza que le producen las palabras: “Lo que pasa es que lo que a mí me gustaría, en realidad, es decirle todo esto a ella, no a usted, pero de otro modo, a lo mejor con señales de humo o de viva voz, no sé, mediante la acústica o la mirada. Porque dése cuenta, las palabras incluyen siempre las mismas terribles posibilidades de ser malinterpretadas y hacer de un instrumento en lugar de un piano una picana, y lo que yo preferiría es entregarle la cosa misma, el sentimiento hecho materia tangible, directa, como para que no le cupiera la menor duda de nada, que la razón no tuviera que ser

puede pertenecer al subgénero epistolar en cuanto su protagonista manifiesta por tres veces el deseo de enviar a su antigua pareja una carta cuyas características, lenguaje e imágenes coinciden plenamente con las de *Dame placer*⁵⁶; de hecho, la novela termina con esa tercera declaración de intenciones de la mujer abandonada que nos habla en este largo monólogo. Algunos autores consideran que un texto percibido como una carta lo es aunque[*su emisor*] no se hubiera decidido a enviarlas, o haberles dado forma en la mente aunque jamás llegaran a escribirse⁵⁷. La impresión que le queda al lector es que, aunque *Dame placer* no sea una carta por su forma, acaba funcionando como tal. Si la amada de *Dame placer* existiera extratextualmente, al leer esta novela habría recibido sin duda la carta que la protagonista pretende hacerle llegar. Por todo ello, incluimos a esta novela en el presente capítulo.

Encontramos cartas insertas en la trama de las novelas de Flavia Company ya desde la primera de ellas, *Querida Nélide* (siempre entre los mismos personajes, Nélide y Celia). En la segunda (*Fuga y contrapuntos*) además de la carta de Esteban que es el eje y centro de la novela, encontramos fragmentos de unas cartas que recibió uno de los personajes (Óscar) de Jorge, un amigo suyo⁵⁸, y una carta entera que recibió el mismo personaje de parte de la misteriosa mujer a la que amó en el pasado⁵⁹. En *Círculos en*

tamiz ni frontera y la identificación fuera inmediata, como lo es pensar “el sol” cuando vemos el sol. Sin interpretaciones. “Toma”, sin decírselo, y dárselo todo, y ya está, así de simple. Es el único rescate. Pero no puede ser. El silencio es el que es y para de contar.” (p.13). Más adelante, dirá de las palabras que son “el único medio que tenemos de explicarnos; y no lo conseguimos. Eso es así.” (p.77). En esta negación de la palabra y la preferencia por otro tipo de comunicación más directa, hay que citar las frases donde la protagonista de *Dame placer* afirma que ambas amantes se escribían cartas de amor no con palabras, sino a golpes: “Las señales que nos dejábamos en el cuerpo eran la literatura jeroglífica de nuestro amor. Eran las cartas, las otras, las escritas en la piel. Eran las huellas. La marca. Los círculos de baba y de hierro y de fuego y de cuero y de noche y de pasado y de locura.” (p.83).

⁵⁶ Ella desearía escribirle una carta en la que le dijera cosas como : “Mi amor... hace días que noto que va secándoseme el cerebro. No es una sensación desagradable, en realidad...” (p.142), y en las pp.15-16 la protagonista le dice a su silenciosa interlocutora que “ya hace días que noto que va secándoseme el cerebro. No es una sensación desagradable, en realidad.”.

⁵⁷ Así lo considera Francisca MOYA DEL BAÑO, en su introducción a las *Heroídas* de OVIDIO (p.XII). DOTY considera que pertenecen al género epistolar aquellos textos en los que el emisor deje clara su intención de enviarlos a otra persona y también en los que manifieste su intención de que esos textos sean cartas (citado por CONSTABLE, Giles: *op.cit.* pp.24-25).

⁵⁸ “Querido Óscar: Te echo muchísimo de menos. Nuestra amistad se me vuelca del tintero cuando escribo cualquier cosa...” Demasiado cursilona, pensó Laura, y empezó con otra: “Mi querido amigo: Querría poder hablar contigo de tantas cosas que no comprendo, que me están ocurriendo de repente que...” (p.169). El tono “cursilón” y el hecho de que estén sujetas por una cinta azul nos hace pensar - como a Laura- que son de ese antiguo amor al que Óscar hacía referencia en la p.38. Veremos más adelante que la distancia espacial y temporal provoca en los corresponsales un tono que se acerca extraordinariamente al de la conversación amorosa (*vid. infra* pp. 198 y 199).

⁵⁹ Óscar piensa en ella y en su remordimiento por haberla perdido en la p.38. Marga comenta a Gabriela que no le han visto enamorado en todos los años que le conocen (p.188); debe tratarse, pues, de un amor antiguo que le marcó profundamente. La carta es la siguiente: “Querido Óscar, amor mío, he decidido por fin no regresar nunca más. Hemos sufrido los dos demasiado. Sé que me amas y que esta carta te va a hacer sufrir tanto como me hace sufrir a mí. También yo te amo. Del todo. Pero es imposible. Tú vives

acíbar, la tercera novela de Flavia Company, encontramos varias cartas insertas, aunque son más las nombradas que las citadas en su totalidad: su protagonista habla de muchas cartas que envió a su amada pero que no recibieron respuesta y que tal vez nunca llegaron a su destino⁶⁰, de otra carta destinada a ella pero que no se atrevió a enviar⁶¹; de un sobre blanco en cuyo interior pone una página de diccionario arrancada y doblada en cuatro, en la que aparece rodeada con rotulador rojo la entrada “falaz” (según él mismo, esa palabra le define)⁶², y de una carta dirigida al juez en la que se responsabiliza completamente de su suicidio, exculpando a su amigo Jesús⁶³. Sólo encontramos una carta íntegra y redactada casi al final de esta novela, una carta dirigida a Jesús y a todos los que tengan interés en leerla. En ella explica las causas de su suicidio y nombra a sus herederos⁶⁴.

En la novela *Luz de hielo* encontramos al menos tres cartas insertas en la narración, aparte de la carta de Jef, que ocupa toda la novela: por un lado, tenemos fragmentos de la que Óscar envía a Silvia⁶⁵; por otro, cartas posteriores, del mismo emisor, que sólo se

para la música. Y yo lo respeto, pero no estoy dispuesta a compartirtelo. Ensayos, giras, reuniones... Puede ser, mi amor, algo de egoísmo... no se puede tener todo, pero uno siempre ansía lo máximo. Debes ser feliz con la música, no seas débil, yo no te hago falta. No me contestes. Seamos sinceros. Nada tiene de malo que en realidad no me necesites. Nos seguiremos queriendo siempre. Eso es seguro, ¿o no? Juntos nos destruiríamos. No te olvido.” (pp.169-170). Es otro personaje, Laura, quien descubre estas cartas curioseando entre las pertenencias de Óscar en su ausencia. Laura renuncia a leer todas las cartas que Óscar recibió de ese antiguo amor del pasado por miedo a que Óscar regrese y la descubra. Se dice a sí misma que quizá otro día continuará leyéndolas (p.170).

⁶⁰ p.31. Cita un mensaje que le hizo llegar poco después de conocerla (p.19): “El amor se inicia siempre en un lugar de paso. Un aeropuerto inmenso y desolado; una calle vacía con los semáforos estropeados. Es siempre en lugares así en los que empezamos a amarnos un poquito. Por necesidad”.

⁶¹ “Repitió en voz alta el fragmento de una carta que nunca llegó a enviarle: “Jugar con las palabras le permitía, al menos, colocar donde no correspondía los objetos más inverosímiles. Podía situar un árbol en sus manos, los astros en sus manos, el mundo entero en sus manos. Y era el amor, pero él decía que sólo era un juego de palabras. Para no atemorizarla.” (p.26).

⁶² p.30.

⁶³ La envía por correo dos días antes de su suicidio para demostrar que no ha sido redactada bajo coacción. De no haberla enviado antes, el juez podría pensar que Jesús obligó a Rodrigo a escribirla antes de matarle (pp.99-100). Vicenç PAGÈS JORDÀ comenta en su introducción a *M’escriràs una carta?* (p.30) que “dins l’imaginari col·lectiu, el suïcida està situat al costat d’una carta dirigida al jutge”.

⁶⁴ pp.63-64. “La carta. En ella incluiría su testamento. Por supuesto, todos sus objetos personales para Ana. El piano, los libros, el calidoscopio. La brújula, el microscopio y la lupa. Su Biblia. Todo, excepto la rosa de cristal. Ésa sería para Jesús. Y las mariposas también.”(p.52). Esta carta nos muestra a un personaje, Rodrigo, víctima del mismo *taedium vitae* que hacía sufrir a Nélida en la primera novela de Flavia Company. Sin embargo, existe entre ambos una diferencia importante: mientras que Nélida no tiene reparo alguno en mostrar su tristeza y su dolor en la carta que envía a Celia, Rodrigo prefiere contenerse —no quiere provocar lástima (p.19)— e intenta quitarle importancia a sus motivos para suicidarse: simplemente, la vida le aburre tanto que ha decidido abandonarla antes de llegar al final. La figura trágica del suicida pierde su grandeza para convertirse en un caso grave de abulia mezclada con una severa falta de paciencia para soportar la vida. No está de más apuntar aquí que todo el libro es una parodia de la figura del suicida y del suicidio mismo, una temática que aparece tratada seriamente en *Querida Nélida* y *Luz de hielo*. En una página posterior, Rodrigo añade a ese *taedium vitae* otra razón, más importante aún, para su suicidio: no desea seguir viviendo sin Ana (p.112).

⁶⁵ p.124.

nombran –no conocemos ni siquiera fragmentos de éstas- y que jamás han llegado a manos de su destinataria o de Jef⁶⁶, y por último, se nos transcribe la carta de la madre de Silvia a su hija, una carta que conocemos en su totalidad gracias a que Silvia la recita de memoria durante su encierro⁶⁷. La primera carta de Óscar llega a su destinataria, pero lo hace tras pasar por un lector interpuesto –o “accidental”, según la clasificación de Rosbottom⁶⁸ - : Jef, que no ha podido resistir la tentación de leerla, como tampoco pudo evitar leer la carta de Marta a su hija⁶⁹.

En *Saurios en el asfalto* sólo encontramos una carta, muy breve, sin emisor claro (la firma es ilegible) pero a pesar de ello, de origen muy evidente para Aníbal, su receptor: la temible OCN, que le recuerda su turbio pasado como espía y asesino, y que reclama de nuevo sus servicios⁷⁰. A raíz de esta carta Aníbal demostrará su auténtica naturaleza, la de un hombre capaz de traicionar a su única familia: los amigos y amigas con los que charla, bromea y sueña en el Arrande. La recepción de esta misiva repercutirá negativamente en su actitud hacia sus amigos, a los que deberá mentir y ocultar parte de su existencia, y también en su participación en el proyecto de éxodo, ya que Aníbal pasará de una camaradería sincera e ilusionada al interesado control del espía, cuyo único objetivo es transmitir información a sus superiores. Indudablemente, desde el momento en que Aníbal recibe esta carta, aumenta el riesgo en que viven sus amigos y amigas del Arrande.

No encontramos cartas insertas en *Dame placer*, a diferencia de la última novela de Flavia Company, *Melalcor*, donde encontramos varias: dos ellas aparecen transcritas por completo (una tiene como remitente a Johnny Dos Dados, que escribe a su amigo (o

⁶⁶ p.145.

⁶⁷ pp.156-157.

⁶⁸ Vid. *supra* p.143, n. 41.

⁶⁹ La carta entre Marta y Silvia es, pues, una “carta traicionada”, como se demuestra claramente en la p.157 de *Luz de hielo*. Hay otro caso de “carta traicionada” en *Melalcor*: la madre del personaje protagonista le comenta que su padre, el señor Savalt, “ha estado ocupándose de tus [del personaje protagonista] papeles y ha encontrado las cartas de un tal Johnny Dos... no sé qué. Como le ha parecido que os caíais muy bien, lo ha invitado a trabajar con nosotros” (p.104). En un cuento de *Viajes subterráneos* un personaje (Sebastián) encuentra una carta en el suelo, y se da cuenta de que esa carta ha sido escrita por el actual compañero sentimental de una antigua novia suya: “comió el bocadillo mientras calculaba las diferentes posibilidades que tenía respecto a la carta: abrirla, leerla, cerrarla de nuevo y dejarla dentro de un buzón; o bien abrirla, leerla, cerrarla de nuevo e ir a llevarla a casa de Carlota, con lo cual podría verla a ella (...); o bien cualquiera de las anteriores posibilidades pero sin abrirla y por tanto sin leerla, ya que no estaba dirigida a él y, por otra parte, no prometía ser demasiado interesante, pues se trataba de una carta de trabajo” (pp.129-130). Finalmente, la abrirá, la leerá, e irá a devolvérsela a Carlota, con lo cual le hará un doble favor: evitará que la pareja de Carlota pierda su puesto de trabajo, y hará que ella recuerde placeres y ternuras que no experimentaba desde hacía mucho tiempo.

⁷⁰ p. 118.

amiga), el personaje protagonista⁷¹, y otra de éste (o ésta) a su hermano, invitándole a una cena íntima⁷²). También disponemos de resúmenes de otras seis cartas, tres de Mel (como mínimo), de contenido amoroso (e idéntico), que son recibidas y destruidas por el personaje protagonista tras su lectura⁷³, y tres de Robert y Casilda desde Newport, con el mismo destinatario (o destinataria)⁷⁴.

Las cartas no sólo permiten a Flavia Company –y a cualquier otro escritor- explorar las múltiples facetas del yo⁷⁵; también le ofrecen una variadísima serie de posibilidades

⁷¹ La carta de Johnny (que encontramos en las páginas 50 y 51 de *Melalcor*) presenta dos registros distintos: empieza con uno elevado, en el que Johnny comenta sus últimas lecturas sobre estadística (una preocupante obsesión, por lo que deducimos de su carta) y aporta una serie de reflexiones sobre la búsqueda de la maestría técnica para expresar sus ideas, imágenes mentales que consigue plasmar mediante las artes visuales, y otro tono, muy coloquial, en el que reprocha a su destinatario (o destinataria) que todavía no tenga correo electrónico y le anuncia que va a ser padre. Quizá este personaje, curiosamente apellidado Dos Dados y obsesionado con estadísticas y relaciones absurdas de causa-efecto (por ejemplo, “la relación que hay entre las veces que orina al día un hombre de más de metro setenta y más de cuarenta años y las veces que, aquel mismo día, oye pronunciar una palabra relacionada con algún líquido”, p.152) intente demostrar la afirmación de Einstein según la cual Dios NO juega a los dados con el universo.

⁷² El objetivo inicial de esta carta (que ocupa las pp. 156 y 157) es invitarlo a cenar en su casa el sábado siguiente. Tras comentarle el menú, le comunica que tiene algo importante que decirle, quizá un consejo que le ahorre una preocupación o un peligro; le adelanta que el tema a tratar tendrá que ver con el placer del cuerpo. Le asegura que no tiene nada que temer y le pide que no comente a sus padres ese futuro encuentro entre ambos. No puede evitar (?) comentarle que recientemente ha mantenido relaciones sexuales con una antigua pareja (de su hermano), y se jacta de haberle proporcionado más placer que él. Le envía unos poemas de su madre, presuntamente ridículos, para que los lea, y le hace llegar una petición del señor Savalt (su padre), encargándole la compra de unos zapatos con alzas. Confiesa que la familia Savalt, al completo, le da mucha pena. Termina su carta pidiendo a su hermano que traiga dinero a la cena, sin especificar por qué. Tal vez quiera hacerle creer que va a ser objeto de un chantaje. Que no le comunique todo esto por teléfono sino por carta indica que la comunicación entre ambos hermanos no es precisamente fluida. De hecho, el emisor (o emisora) de la carta afirma en ésta que “nos han hecho hermanos. Más me habría gustado tener cualquier otra relación. Supongo que a ti te pasará lo mismo” (p.156).

⁷³ Hay tres cartas de Mel que son recibidas por el personaje protagonista, pero éste (o ésta) rompe la primera, quema la segunda y se come la tercera (p.81). Cuando amenaza a su secretaria con el despido si vuelve a entregarle cartas de Mel, deja de recibirlas, aunque admite saber que Mel siguió enviándole cartas y más cartas (p.81). A pesar de su actitud, espera con ilusión que le lleguen más cartas de Mel (p.167). Todas ellas presentan el mismo contenido: Mel le suplica que se atreva a amarla, que ella aún le ama y que el camino que el personaje protagonista ha iniciado (distanciarse de ella para obtener a cambio el negocio familiar) no es el correcto (p.81).

⁷⁴ “Robert y Casilda le cuentan que han tenido que salir corriendo de la casa. Un grupo de salvajes del pueblo habían ido con pistolas y navajas. Le habían llamado para decírselo, para saber si quería irse con ellas, pero no había nadie ni en su casa ni en el despacho. Avisarán en cuanto estén instaladas. Le preguntan si puede ir a la masía a recoger las cosas de valor. Tiene las llaves. Pero no las necesitará. No habrá cerrado nadie. Tiene que ir cuanto antes. La lista de objetos es corta: las obras completas de Shakespeare, las herramientas de trabajo, las fotografías de los hijos de Robert, el backgammon de madera hecho por Casilda...” (p.167). Recibe un par de cartas de Robert y Casilda en las que le explican su nueva vida en Newport, y le invitan a visitarlas, pero no sola: con Mel (p.193).

⁷⁵ A este respecto, citamos las palabras de Claudio GUILLÉN en su comentario a un artículo de Pedro Salinas (*op.cit.* p.83): “componer una carta, dice en su espléndida *Defensa de la carta misiva* Pedro Salinas, “es cobrar conciencia de nosotros”. Sí, ¿pero de cuál de nosotros? ¿El yo solicitado o estimulado por quién? La pluralidad latente ¿no acecha en el escritor? ¿No es esto lo que se experimenta al escribir, la multiplicidad de la pretendida, de la exigida identidad del yo? (...) La carta es a muchos niveles una liberación. El escritor puede ir configurando una voz diferente, una imagen preferida de sí mismo, unos

en las que ejercitar su talento, ya que la carta es un subgénero literario esencialmente flexible y maleable en las manos del creador⁷⁶. Un subgénero que había de atraer a una escritora que gusta de cambiar de estilos y formas, como ya vimos en la introducción.

Encontramos múltiples variaciones en el uso que Flavia Company hace de las cartas en sus novelas, e incluso hallamos diversos tratamientos formales de la carta en la misma obra, como en *Querida Nélica*: la primera carta de esta novela poética tiene fecha, lugar, destinatario y firma. En cambio, las cartas posteriores (de la 1 a la 24⁷⁷) sólo presentan destinatario y firma. Al final, las cartas 25 a 28 aparecen sin destinatario claro ni firma: se produce una buscada confusión entre las cartas de Nélica y Celia hasta el punto que todas ellas podrían haber sido escritas por cualquiera de las dos⁷⁸. Tal vez la autora consideró que la cronología no debía distraer al lector del contenido de las cartas, o quizás pretendió dotarlas de un halo de irrealidad, más acorde con el tono poético de esta novela. Es el único caso en el que encontramos estas variaciones dentro de la misma obra, y la carta-prólogo de *Querida Nélica* es la única en la producción novelística de Flavia Company que aparece fechada⁷⁹.

A lo largo de las páginas que siguen, analizaremos el carácter epistolar de algunas novelas de Flavia Company⁸⁰ (y la posible adscripción de *Dame placer* a la heroida), su

sucesos deseables y deseados y, en suma, imaginados, pero mucho cuidado, dentro del mundo corriente y cotidiano de los destinatarios y de los demás lectores”.

⁷⁶ Según Janet ALTMAN GURKIN, “the letter is a totally amorphous instrument in the hands of its creator. The letter is unique precisely because it does tend to define itself in terms of polarities such as portrait/mask, presence/absence, bridge/barrier. These polarities guarantee the letter's flexibility and define its parameters” (*op.cit.* p.185). Comentando este aspecto proteico de las cartas, esta crítica se pregunta: “How can we speak of what is particular to the epistolary form when the letter can in one context demonstrate properties that are exactly the opposite of those revealed in other context?” (*ibid.* p.185).

⁷⁷ En la “carta-prólogo” se establece, desde el punto de vista narrativo, la situación actual de los personajes: Celia desaparecida, supuestamente huyendo de Nélica, y ésta dispuesta a mover cielos y tierra para encontrarla. Aunque esté colocada en primer lugar, cronológicamente debería ocupar el último (por eso no la numeramos como 1, sino como 29), ya que toda la novela es un *flashback*/recuerdo de la amistad entre Celia y Nélica hasta el momento de la ruptura definitiva y posterior huida de Celia. Todas las cartas que siguen deberían estar fechadas con anterioridad a ésta.

⁷⁸ Nélica cita en su carta-prólogo un fragmento de uno de los cuadernos de Celia (p.12). Al leer el resto de la novela, descubrimos que el tipo de vocabulario, el contenido, el estilo, son idénticos a los de los cuadernos de Nélica. Curiosamente, uno de los fragmentos de una carta de Celia (pp.48-49) aparece en *Círculos de acíbar* (p.106), esta vez escrito supuestamente por el protagonista, Rodrigo, que escribe cuadernos y un diario con un estilo exacto al de Nélica.

⁷⁹ La carta suelta que continúa *Querida Nélica* veinte años después también está fechada (Barcelona, 21 de noviembre de 2001), exactamente el mismo día y mes que la primera carta que Nélica envió a Celia. En este caso, la fecha no es un detalle trivial. Esta carta fue redactada con motivo de una exposición sobre las cartas en el Museu d'Art de Girona y se encuentra publicada en el ya citado libro *M'escriràs una carta?*, p.205.

⁸⁰ Considero que las novelas *Querida Nélica*, *Fuga y contrapuntos*, *Luz de hielo* y *Dame placer* pueden adscribirse a la novela epistolar. No sucede lo mismo con *Círculos en acíbar*, *Saurios en el asfalto* y *Melalcor*, donde ciertamente aparecen algunas cartas, pero estas misivas no determinan la estructuración

epistolaridad, su importancia en la trama, el número y sexo de los corresponsales, la relación entre ellos, la reflexividad o reciprocidad de sus cartas, el tono confesional de las mismas, su longitud o extensión, su capacidad de cierre o apertura, la presencia o ausencia de fragmentos narrativos entre las cartas, su privacidad o publicidad (esto es, la existencia en algunos casos de un editor y/o transcriptor), analizaremos el factor temporal (tiempo de los hechos narrados, de redacción, de recepción, de envío, de lectura y relectura de las cartas), los objetivos del emisor, la intensidad emocional de las cartas, la distancia entre emisor y receptor de las mismas y, por último, el papel del destinatario, con especial atención a la posible distancia entre el destinatario real de la carta y el implícito, y a las posibles reacciones del destinatario ante el contenido de las cartas.

Querida Nélide muestra su carácter epistolar desde la primera línea; en *Luz de hielo*, el lector identifica el texto que lee como una carta en la tercera página⁸¹; la carta de Esteban en *Fuga y contrapuntos* tarda cincuenta y seis páginas en aparecer⁸² y, por último, en el caso de *Dame placer* el lector no descubre que ha estado leyendo una carta hasta que faltan quince páginas para terminar la novela:

*Muchas veces he pensado en escribirle una carta, ¿sabe? Una carta que diga lo que le estoy diciendo a usted, sin más, para que supiera que ni el miedo, ni el estupor, ni el dolor y ni siquiera el tiempo han hecho mella en el sentimiento que alimentaba esta pasión. Una carta que le pida que vuelva, que siga queriéndome como antes y que se vista con las ropas que más le gusten, que se pasee delante de mí con sus prendas nuevas para poder admirarla y, acaso, si ella quisiera, acercar mi mano dócil al aroma conocido de su cuerpo. Una carta hecha de besos.*⁸³

ni la trama de las obras en las que se encuentran, a diferencia de lo que sucede en las cuatro novelas que hemos citado al principio de esta nota.

⁸¹ “¿Que de qué te estoy hablando? Basta con que sigas leyendo mi carta.” (p.15).

⁸² La novela se inicia en la p. 11; la carta de Esteban no aparece como tal hasta la p. 66, pero se ha hablado de ella desde la p.51. Teniendo en cuenta que la novela tiene 204 páginas, la carta de Esteban aparece bastante al principio. Antes de que llegara era necesario dar al lector una imagen de las características y estado de ánimo de los personajes.

⁸³ Esta cita se encuentra en las páginas 141-142, pero aparece repetida de forma casi idéntica en las páginas 155 y 156. Los cambios son pocos pero significativos: en lugar de pensar “muchas veces” en escribir a su amada, al final de la novela encontramos “el pensamiento insistente de escribirle una carta”, “le diga” (en vez del más impersonal “diga” a secas) y una oración relativa añadida que depende del último sustantivo de esta cita (“besos”): “que demuestren que el amor no es esa fuente de desengaños que se coloca en el centro del jardín de la vida hasta que la herrumbre y el moho empiezan a cubrirla a nuestro pesar”. Esta oración relativa había aparecido antes, pero como enunciativa afirmativa, en la p.27. Es curiosa la similitud entre la estructuración sintáctica de este párrafo y otro de Mariana DE ALCOFORADO, en su quinta y última carta al soldado francés que la abandonó: “Desearía escribiros otra carta para que podáis comprobar que con el paso del tiempo quizá me encuentre más sosegada. Una carta en la que encuentre placer al reprocharos vuestros injustos procederes una vez que no me sienta tan afectada por ellos, y en la que pueda poner en vuestro conocimiento hasta qué punto os desprecio y cómo he conseguido hablar de vuestra traición con absoluta indiferencia” (*Cartas de amor de la monja portuguesa*, Ediciones Obelisco, Buenos Aires, 2001, p.57). Por otra parte, podríamos encontrar en la imagen de esta “fuente de desengaños que se coloca en el centro del jardín de la vida hasta que la

2.1. Dame placer como heroida

Muchos autores de manuales epistolares, como Francisco Silvela, consideran que la carta por excelencia es la de carácter amoroso, escrita además por mano de mujer⁸⁴. Concretamente, el tema de la mujer seducida y abandonada que escribe cartas a su amante ha dado grandes obras a la historia de la literatura universal, como las *Heroidas* de Ovidio, obra en la cual mujeres como Penélope, Ariadna o Fedra, abandonadas o rechazadas por sus amantes (bien para luchar en una larga guerra, para disfrutar del amor de otras mujeres o para evitar un escandaloso incesto) les escriben cartas llenas de pasión, de dolor por su ausencia, de rabia y de despecho. En esta misma línea, también son muy conocidas –se las citaba frecuentemente en los manuales de correspondencia amorosa⁸⁵– las cartas que una monja portuguesa (Mariana Alcoforado) escribió al soldado francés que la sedujo y la abandonó, cinco cartas que, en su conjunto, merecieron, según Claudio Guillén, el marbete de “heroida”⁸⁶.

La protagonista de *Dame placer* puede decir también, como Ariadna a Teseo: *ahora evoco no sólo lo que he de soportar, sino todo lo que puede sufrir una mujer abandonada*⁸⁷. Vendría a ser, sin embargo, una heroida modificada –modernizada, en cierto modo– en dos aspectos: en primer lugar, el género del amante que abandona es distinto (en este caso, otra mujer) y en segundo lugar, en las *Heroidas* es el hombre quien viaja y abandona, mientras que la mujer lo espera en casa (todas las mujeres son, en este sentido, Penélope), mientras que en *Dame placer*, por el contrario, quien viaja es

herrumbre y el moho empiezan a cubrirla a nuestro pesar” (*Dame placer*, p.156), una posible influencia del poema VI de las *Soledades* de Machado, donde aparece un jardín con una fuente, rodeado de una verja con una puerta de hierro mohoso (v.7), y en el que el poeta habla del dolor que le provoca el recuerdo de un amor pasado (*Soledades, galerías y otros poemas*, ed. De Geoffrey Ribbans, Cátedra, Col. Letras hispánicas, Madrid, 1995, pp.90-92).

⁸⁴ Citado por Meri TORRAS FRANCÈS en *Tomando cartas en el asunto...* p.229. Pedro SALINAS decía en 1954 (*op.cit.* p.69) que “la aptitud especial de la mujer para la epistolografía íntima, tan reiteradamente probada, desde la Edad Media hasta hoy, sin duda ha de responder a algún rasgo psicológico particularmente femenino”. Biruté CIPLIJAUSKAITÉ cita a Silvia BOVENSHEN cuando comenta que “una serie de críticos de ese tiempo [siglo XVIII] elogian el estilo “femenino” de las cartas. Su poca organización, su “naturalidad” son vistas como una innovación estética en el siglo en el que predominan el orden, la disciplina, la razón. Ya entonces se comentan la capacidad y la inclinación de la mujer a fijarse en detalles pequeños, recogidos espontáneamente, sin conseguir, sin embargo, una visión sintética” (*op.cit.* p.14). Por su parte, Linda S. KAUFFMAN afirma en *Discourses of Desire. Gender, genre and epistolary fictions* (Cornell University Press, New York, 1986, p.21) que “some feminist critics insist that women’s writings must be “true-to-life”, based on “the authority of experience”. The danger of that approach lies in reducing the art to the life, as if women were incapable of writing about anything but themselves, and lacked aesthetic control and imagination.”

⁸⁵ *Ibid.* p.229.

⁸⁶ GUILLÉN, Claudio: *op.cit.* p.96.

⁸⁷ OVIDIO: *Heroidas*, vv.79-80, p.72.

la protagonista abandonada⁸⁸. Ella es quien se quedará varada tras el naufragio de su amor, sujeta a la tierra, mientras que su amada, que la esperaba paciente y sumisa tras sus viajes, parte ahora lejos de ella rumbo a otros brazos⁸⁹.

2.2. Epistolaridad

Ronald C. Rosbottom restringe el sentido de epistolaridad al afirmar que ésta se hace patente en detalles sobre la dificultad para conseguir tinta, papel, pluma, tiempo y lugar donde escribir, y en las referencias al correo o a los mensajeros⁹⁰. Encontramos ejemplos de epistolaridad tal y como la entiende Rosbottom en la novela de Flavia Company *Círculos en acíbar*, donde su protagonista, Rodrigo, sospecha que las innumerables cartas que había escrito a su amada (Ana) no han recibido respuesta no por voluntad de ella, sino por culpa del cartero, *quien había sustraído sus cartas por envidia*⁹¹. Por eso, en vez de enviar por correo otra carta más para su amada, escribe en el sobre un escueto “Para Ana” y confía que alguien se lo hará llegar tras su suicidio⁹². En *Melalcor* encontramos también una divertida referencia a un insoportable empleado de Correos, *un imbécil mal educado que tiene a todo el pueblo afligido*⁹³. No es de extrañar que el personaje protagonista prefiera enviar sus cartas por medio de su secretaria para evitar el trato con él⁹⁴. Afortunadamente se libra de este incómodo jefe

⁸⁸ Nélide se va de viaje cada dos semanas (según Celia en *Querida Nélide*, p.45), lo cual da pie al recurso a las cartas. La protagonista de *Dame placer* explica que “mi trabajo siempre ha supuesto viajes y más viajes” (p.76). Ambas mujeres conectan con la imagen de Hermes viajero, “un viajero que viene de lejos y que se apresta ya a la partida. No existe en él nada de inmovilidad, de estable, de permanente, de circunscrito, ni de cerrado. Él representa, en el espacio y en el mundo humano, el movimiento, el paso, el cambio de estado, las transiciones, los contactos entre elementos extraños (...) Dios errante, señor de las sendas, sobre la tierra y hacia la tierra : él guía, en esta vida, a los viajeros” (VERNANT, Jean-Pierre: *op.cit.* pp. 137-138)

⁸⁹ La carta-prólogo de *Querida Nélide* sería una heroida con todo derecho en el caso de que existieran pruebas textuales de que el amor entre ambas ha pasado en algún momento de lo platónico a lo carnal, cosa que no sucede. Si la carta de Jef hubiera sido escrita por una mujer, podría también adscribirse a este género inaugurado por Ovidio. De hecho, los sentimientos que expresan Jef y a la protagonista de *Dame placer* son casi los mismos: la diferencia estriba, fundamentalmente, en que Jef no logra superar su odio mientras que la protagonista de *Dame placer*, más comprensiva y madura, parece haberlo conseguido.

⁹⁰ *Op.cit.* p.295. Según ROSBOTTOM, “the more sophisticated the novelist, the more careful he is to take such matters into account.” (*ibid.* p.296).

⁹¹ p.31. No se arredra por ello e imagina cómo debían ser las cartas que le habría enviado su amada: “Papel verjurado, sobres perfumados y lacrados...(…) trazos puntiagudos y nerviosos de su letra, de su letra surgida de un plumín del veinticuatro” (p.31).

⁹² p.30.

⁹³ p.157.

⁹⁴ p.157.

de oficina cuando éste abandona el pueblo y su servicio de correos debido a un ascenso⁹⁵.

En *Círculos en acíbar* y también, más brevemente, en *Dame placer*, encontramos esbozos mentales de carta⁹⁶. Rodrigo, el protagonista de *Círculos en acíbar*, también nos deja comentarios sobre sus dificultades para expresar en el papel lo que realmente quiere decir y también nos hace partícipes de sus dudas sobre el destinatario de su carta (un amigo o el juez)⁹⁷. Su inseguridad es tan grande que incluso llega a plantearse la posibilidad de escribir la carta junto a su destinatario⁹⁸. Para sorpresa de Rodrigo, cuando llega la hora de redactar, las palabras fluyen con rapidez⁹⁹, y la carta definitiva aparece como un texto completamente distinto al borrador inicial¹⁰⁰.

En otra novela, *Luz de hielo*, uno de los tres personajes principales (Jef) afirma en dos ocasiones que se cansa de tanto escribir¹⁰¹ y encontramos referencias a las dificultades de otro personaje, Óscar, para hacer llegar a Silvia sus cartas: *El cartero me ha dicho que no ha podido entregar ninguna de las cartas que te he enviado en los últimos días...*¹⁰².

2.3. Importancia en la trama: cartas quinéticas y estáticas¹⁰³

Encontramos cartas quinéticas en algunas novelas de Flavia Company, como las cartas entre Nélida y Celia (*Querida Nélida*), la de Esteban en *Fuga y Contrapuntos* o

⁹⁵ p.157.

⁹⁶ Hemos hablado ya de ese esbozo en *Dame placer* (vid supra p.147, n.55).

⁹⁷ Rodrigo “ensayó mentalmente un primer borrador: “Lo cierto es que puedo asegurar que de no haber sido por su aparición en el círculo de mi vida, esto, tal vez, habría sucedido mucho antes. Porque, al conocerla, hacía mucho tiempo ya que estaba cansado de repetirme a mí mismo, de desandar día tras día los pasos dados, de descubrir en cada rincón de mi ser la misma fatiga; aunque puede ser que, de no haberla conocido, todo esto pasara sin que yo le concediera la importancia que después me di cuenta tenía. Al fin y al cabo es del contraste, de la oposición, de donde mejor extraemos el conocimiento de lo que es y no es...”(pp.18-19). El protagonista, sin embargo, rechaza ese borrador enseguida: “No era eso lo que quería decir. En realidad no quería decir nada, tan sólo confirmar que él, él mismo con sus propias manos, había llevado a cabo su detestable plan (...) Un mensaje así lo habría estropeado todo”(p.19). Finalmente se decide por el juez (p.63).

⁹⁸ “Tal vez él pudiera ayudarle a decir exactamente lo que quería, lo que debía. Pero, ¿qué era exactamente lo que deseaba decir? En realidad le resultaba indiferente contar una u otra historia. Daba lo mismo lo que escribiera. Lo irreversible sería haber desaparecido: no más reacciones químicas en su cerebro o en su cuerpo” (p.53).

⁹⁹ “Creía que iba a costarle mucho más, que iba a dudar ante cada palabra, más aún, ante cada idea, pero estaba tan claro que lo único que podía decir era aquello...” (p.64).

¹⁰⁰ Cfr. *Círculos en acíbar*, pp. 18-19 con pp. 63-64 de la misma novela.

¹⁰¹ pp.149,161.

¹⁰² *Luz de hielo*, p.145.

¹⁰³ Estos conceptos sólo pueden aplicarse a cartas insertas en una trama. Por ello no incluimos en este apartado las cartas de Jef y la de *Dame placer*.

la carta inserta de Óscar en *Luz de hielo*. Todas provocan cambios en la trama, pero lo hacen de forma distinta: en *Querida Nélide*, las cartas entre las dos amigas, con su dinámica de pregunta y respuesta, argumentación a favor de un viaje en una carta y argumentación en contra del mismo en la siguiente, impulsan constantemente la acción hasta el final. En esta novela, la acción no se desarrolla tanto gracias a los fragmentos narrativos insertos entre las cartas (cuya misión, fundamentalmente, es la de aclarar o ampliar el contenido de éstas) como en las cartas mismas¹⁰⁴. En *Fuga y contrapuntos*, la carta de Esteban actúa como elemento catalizador de la trama: es la causa de cambios importantes no sólo en los sentimientos de los protagonistas, sino también en la percepción de la velocidad con la que avanza el tiempo en sus vidas¹⁰⁵. En *Luz de hielo*,

¹⁰⁴ Podemos demostrarlo resumiendo la evolución de Nélide y Celia desde la primera carta a la última, sin tener en cuenta la información que nos aportan los fragmentos narrativos: en la primera carta, Nélide le pregunta a Celia si sigue resistiéndose a “la aventura” y explica que está redactando “otro” cuaderno (p. 30). Celia responde diciendo que ha leído las veinte primeras páginas del primer cuaderno escrito por Nélide y lo califica de “atrayerente”. Sin embargo, se niega al viaje (esa era, pues, la “aventura”; carta 2, p.31). Poco después, argumenta que la relación del viaje con la muerte la asusta y la lleva a renunciar a hacerlo (carta 4, p.33). Nélide intenta rebatir sus argumentos en las cartas 3 y 5 (pp. 32-33 y 34). Celia empieza a ceder: no considera ya que el viaje sea un proyecto descabellado (carta 6, p.35) Nélide insiste y relaciona la necesidad del viaje con la huida de la muerte (carta 7, pp. 40-41). Sin embargo, Celia vuelve a negarse a la aventura utilizando como excusa el largo período de tiempo del viaje (dos años) y su materialismo (depende de las cosas) (carta 8, p.42). Nélide la hiere en su siguiente carta, pues la acusa de cobardía y de servilismo (carta 9, p. 42). Sigue otra carta en la que Celia presenta el argumento definitivo: rechaza a Nélide como compañera de viaje afirmando que su capacidad de destruir a los demás le da miedo (carta 10, p.43). Ante la contundencia de este argumento, Nélide suaviza las formas pero no el contenido, ya que acusa por segunda vez a Celia de cobardía (carta 11, pp. 44-45). Ella se ofende (como era de esperar) y contraataca afirmando que Nélide es, en realidad, la más cobarde, pues huye constantemente de sí misma en cada viaje (carta 12, p.45). Nélide responde con un escueto alegato de la libertad (carta 13, p.46). Anuncia que regresará en breve pero de hecho tarda varios meses en volver y se mantiene aislada de Celia, quien empieza a suplicarle una señal de vida (cartas 14, 15, 16, pp.46-49). Las dudas la corroen, el miedo la invade: la frase aparentemente inocente pero envenenada en el fondo de la última carta de Nélide (“Cuando volvamos a vernos probablemente todo sea diferente”, p.46) está haciendo efecto en estos momentos sobre Celia, que inconscientemente empezará a pensar que va a perderla si no accede a su deseo (p.42) La rendición de Celia es inevitable y llega en la próxima carta: “de acuerdo, estoy dispuesta a realizar contigo el viaje de los sueños” (carta 17, p.49). Curiosamente este hecho se produce en la carta número 17 (si atendemos al orden cronológico de las misivas), el mismo número que cita Nélide en su proyecto de viaje, que debía abarcar “más de 17 países” (p.17). Sigue una carta desconcertante de Nélide, en la que no hace referencia a la rendición de Celia (carta 18, p.50) y una misiva indignada de Celia, exigiendo una respuesta inmediata a la cuestión del viaje (carta 19, p. 51). De nuevo una carta evasiva de Nélide (carta 20, p.51) a la que sigue una aterrorizada y angustiada carta de Celia, en la que suplica a Nélide que regrese a su lado (carta 21, p. 52). En la siguiente carta de Nélide entendemos que finalmente Celia vuelve a resistirse al viaje (“Tiempo, te lo doy todo”), y que Nélide ha cambiado en cuanto ya no se comporta con Celia de forma agresiva, posesiva y dominante, sino con gran dulzura (cartas 22 y 23, pp. 62 a 64) . A continuación, una carta de Celia también muy dulce demuestra hasta qué punto han llegado a compenetrarse (carta 24, pp.64 y 65) y otras cartas en las que la fusión es absoluta (cartas 25 a 28). La carta 29 (colocada en primer lugar en la obra, pero cronológicamente en último lugar) muestra, en cambio, una situación de ruptura total entre ambas.

¹⁰⁵ Vid. *infra* p.175, n.186.

la carta de Óscar a Silvia es quinética en cuanto provoca una aceleración de los acontecimientos que arrastrarán a los protagonistas a un dramático final¹⁰⁶.

Las cartas de amor de Mel y la de Robert y Casilda en *Melalcor* podrían haber sido quinéticas; de hecho, las de Mel habían sido escritas con la intención manifiesta de provocar una fuerte reacción en su destinatario (o destinataria). Sin embargo, un mes y medio más tarde, el personaje protagonista afirma que su vida se encuentra en *estado estático*¹⁰⁷. Esas cartas, quinéticas en esencia, no han logrado su objetivo. Tras la contemplación de la destrucción absoluta del hogar de Robert y Casilda, el personaje protagonista está a punto de estallar, pero se contiene¹⁰⁸; desea recibir más cartas de Mel, pero prohíbe a su secretaria que le dé más cartas de ella cuando ya ha recibido tres¹⁰⁹: la férrea voluntad del personaje elimina el poder quinético concentrado y oculto en estas cartas. Sea como fuere, es indudable que estas cuatro misivas acaban ejerciendo algún tipo de influencia en el comportamiento de su destinatario (o destinataria), en cuanto aumentan la presión a la que se ve sometido (o sometida) desde que renunció a Mel a cambio de la empresa familiar.

La carta que el personaje protagonista de *Melalcor* envía a su hermano para invitarle a cenar está a punto de permitir el asesinato del primogénito. Aunque finalmente no sucede así, esa misiva provoca una serie de acontecimientos al inicio de la proyectada cena que, a su vez, tienen una doble consecuencia: por un lado, un notable aumento de las hostilidades entre el personaje protagonista y su clan familiar, y por otro la entrega –contra su voluntad– por parte del hermano del personaje protagonista de una indemnización a Robert y Casilda, por lo que podemos considerar que esta carta inserta en *Melalcor* pertenece al tipo quinético¹¹⁰.

En cambio, las cartas de Jorge y una misteriosa mujer insertas en *Fuga y contrapuntos*, las cartas que encontramos en *Círculos en acíbar*, la de Marta en *Luz de*

¹⁰⁶ Vid. el apartado sobre la peligrosidad de las cartas, p.174. Por otra parte, existen otras posibilidades, además de ese “dramático final” que presuponemos, posibilidades que el texto insinúa pero que ni apoya ni desmiente con rotundidad. Tal vez la policía haya irrumpido en la casa en el momento en que Jef escribe las últimas palabras que conocemos de Silvia, impidiéndole concluir su carta o firmarla; tal vez sea la muerte quien ha detenido su escritura, o quizá –¿por qué no?– Jef se encuentre cómodamente instalado frente al televisor, sonriendo e imaginando cómo reaccionará su destinataria ante una carta escrita por él, no concluída voluntariamente e inventada en su totalidad, creada sólo con la intención de aterrorizarla... En la ya citada conferencia que dio el 6 de febrero del 2003 en Barcelona, Flavia Company explicó que en la creación de *Luz de hielo* había tenido en cuenta tres posibilidades: que Jef invente su pasado pero que su presente sea real; que su presente sea falso pero no así su pasado, o que todo sea completa invención.

¹⁰⁷ p.193.

¹⁰⁸ p.168.

¹⁰⁹ p.81.

¹¹⁰ p.183.

hielo o la carta de Johnny Dos Dados que aparece en *Melalcor* son claramente estáticas, ya que exponen una serie de hechos sin provocar avances o cambios significativos en la trama en la que se inscriben.

2.4. Número, sexo de los corresponsales, relación entre ellos¹¹¹

Encontramos tres casos en la narrativa de Flavia Company en los que emisora y receptora pertenecen al género femenino: *Querida Nélide*, *Dame placer* y la carta inserta en *Luz de hielo* entre madre e hija.

En cuatro casos, la comunicación se establece entre hombre y mujer: Óscar (*Fuga y contrapuntos*) recibe una carta de una antigua amante, y Rodrigo (*Círculos en acíbar*), Jef y Óscar (*Luz de hielo*) escriben cartas a sus anteriores parejas.

La carta de Esteban en *Fuga y Contrapuntos* y una de Rodrigo en *Círculos en acíbar* se dirigen a un grupo mixto de amigos. En el caso de la carta de Esteban en concreto, los destinatarios son tres hombres y tres mujeres; en el caso de la carta que Rodrigo entrega a Jesús en *Círculos en acíbar*, tanto el número como el sexo de los destinatarios queda indeterminado, pero suponemos que será mixto, en cuanto entre esos destinatarios figuran Jesús, su mejor amigo, y Ana, su anterior pareja.

Por último, encontramos dos cartas en las que emisor y receptor son hombres (Óscar y Jorge en *Fuga y contrapuntos*, Rodrigo y el juez en *Círculos en acíbar*).

En *Querida Nélide* el número de corresponsales es de dos en relación de reciprocidad ($1 \leftrightarrow 1$); en *Fuga y contrapuntos* una carta se dirige a varias personas a la vez (un emisor, seis destinatarios: $1 \rightarrow 6$); en *Círculos en acíbar*, todas las cartas siguen el esquema ($1 \rightarrow 1$) excepto una, dirigida a varios destinatarios, de número indeterminado. En *Melalcor*, por último, todas las cartas siguen el esquema de emisor único a destinatario también único.

La relación entre las corresponsales de *Querida Nélide* es una ambigua mezcla entre amistad y amor; en el caso de *Fuga y contrapuntos*, es de amistad en cinco casos y de

¹¹¹ No comentamos el sexo de los corresponsales en el caso de la novela *Melalcor* puesto que, como veremos más adelante, no podemos determinar con seguridad el sexo del personaje protagonista.

amor en uno (Marga), aunque de hecho la carta de Esteban habla del amor entre él y Marga en muy pocas ocasiones¹¹².

La mayoría son cartas de amor u odio entre antiguos amantes, como la de una mujer anónima a Óscar, Rodrigo a Ana, Jef a su antigua pareja, Óscar a Silvia, la protagonista de *Dame placer* a su anterior pareja o Mel/Cor al personaje protagonista de *Melalcor*.

La relación entre Rodrigo y los destinatarios de la carta que entrega a Jesús es también heterogénea: aunque la desconocemos con detalle, sabemos que incluye a personas con quienes mantiene relaciones de amistad (Jesús) y de amor (Ana)¹¹³. Entre Marta y Silvia (*Luz de hielo*) la relación que existe es la de amor entre madre e hija, perturbado antes de la carta y previsiblemente recuperado tras su lectura.

2.5. Reciprocidad o reflexividad

Las novelas epistolares ponen de manifiesto que la carta es un magnífico medio de autoconocimiento (reflexividad) y de conocimiento del otro (reciprocidad)¹¹⁴. Como en el diario, casi sin percatarse de ello, los corresponsales vacían su alma en el papel escribiendo a otro, pero escribiéndose también, en realidad, a ellos mismos: *ella, la carta, se dirige primero a nosotros. Cuántas veces se han dejado caer pensamientos en un papel, como lágrimas por las mejillas, por puro desahogo del ánimo, enderezados más que al destinatario al consuelo del autor mismo. Es ésta la forma esencialmente privada de la carta, la privadísima*¹¹⁵. Por eso la carta permite conocer a los personajes de la trama no sólo desde la perspectiva del narrador (ya sea en primera o en tercera persona), sino a través de sí mismos, de lo que escriben y de cómo lo escriben¹¹⁶.

Las confidencias afloran con más facilidad frente a la solitaria y tranquilizadora blancura del papel que en la conversación directa: al escribir una carta estamos solos, concentrados en la imagen o fantasma de aquél a quien escribimos, ordenando

¹¹² A Marga le dice “que eres quien más puede acusarme, quien más ha podido sentir cómo me iba distanciando y yendo hacia un lugar incomprensible adonde no podías seguirme.” (p.66) y “Querida Marga, ahora entenderás por qué huía de tu amor y de la maravilla de tu cuerpo” (p.134).

¹¹³ pp.63-64.

¹¹⁴ “Créame, amigo mío, no se jacte usted de conocer a nadie si no hizo más que platicar con él; no llegará usted a su pura persona si no le conoce, también, por escrito” (Una amiga a Pedro Salinas, conversación reproducida en SALINAS, Pedro: *op.cit.* p.34).

¹¹⁵ *Ibid.* p.36. “Todo el que escribe debe verse inclinado - Narciso involuntario- sobre una superficie en la que se ve, antes que a otra cosa, a sí mismo. Por eso, cuando no nos gusta el semblante allí duplicado, la hacemos pedazos, es decir, rompemos la carta. ¿Por qué se desgarraría una carta medio empezada, sino porque es lámina imperfecta, agua turbia, que no nos representa bien, y al no gustarnos nosotros, en ella, tampoco podríamos gustar al que la espera?” (*ibid.* p.35).

¹¹⁶ ALTMAN GURKIN, Janet: *op.cit.* p.177.

sentimientos y hechos en nuestra mente para establecer un puente entre él o ella y nosotros¹¹⁷. Pedro Salinas afirma con razón que las cartas permiten a los interlocutores *un entenderse sin oirse, un quererse sin tactos, un mirarse sin presencia, en los trasuntos de la persona que llamamos, recuerdo, imagen, alma*¹¹⁸. La relación entre emisor y lector de la carta en general es tan intensa que Claudio Guillén habla de “pacto epistolar” entre ambos¹¹⁹.

Esta experiencia extraliteraria en el intercambio epistolar pasa a las páginas de las novelas. Los escritores explotarán al máximo la reflexividad y la reciprocidad de las cartas, tanto en su vertiente positiva (establecimiento de lazos de confianza, amistad o amor) como en la negativa (desconfianza, mentira, máscara, seducción taimada, abandono)¹²⁰.

Querida Nérida es diferente de las demás novelas estudiadas en este capítulo en cuanto es la única que recoge un *corpus* de cartas entre dos corresponsales, produciéndose así un intercambio continuo de papeles entre ellas, de manera que emisora y destinataria tienen la misma importancia en la trama¹²¹. También, gracias a

¹¹⁷ Como dijo Pedro SALINAS: “He aquí, pues, dos virtudes preciosas de la epistolografía (...) : estar solos, recogidos en la reflexión, y adelantar espiritualmente por caminos que la pluma va abriendo, hacia una meta perfectamente clara; la persona que aguarda nuestra atención, o nuestro amor, por escrito, allá, a la orilla de la carta” (*op.cit.* p.61). Como indica Janet ALTMAN GUTRKIN (*op.cit.* p.118), “perhaps the most distinctive aspect of epistolary language is the extent to which it is colored by not one but two persons and by the specific relationship existing between them”.

¹¹⁸ *Op.cit.* p.29.

¹¹⁹ “La composición de la carta y en particular de sus elementos ficcionales no sólo debe obtener la colaboración, o es más, la complicidad, del lector o lectora, sino que se esfuerza todo lo posible por conseguirla. Ello implica, como se viene pensando acerca de la autobiografía y también del realismo literario (...) algo así como un contrato con el lector. Es lo que llamaré aquí el pacto epistolar” (*op.cit.* p.86). Ronald C. ROSBOTTOM también se refiere a esta estrecha relación, indicando que en la novela epistolar la colaboración del lector es imprescindible, pues es él quien debe “reconstruir” el aparente caos formado por las cartas de diversos corresponsales desde su situación privilegiada (*op.cit.* pp.298 y 299).

¹²⁰ Como bien afirma Janet ALTMAN GURKIN, “if the winning and losing of *confidence* constitute part of the narrative content, the related oppositions *confidence/coquetterie* (or candor/dissimulation) and *amitié/amour* represent the two primary types of epistolary style and relationship. These distinctions, as well as the blurring of these distinctions, are a function of the letter's dual potential for transparency (portrait of soul, confession, vehicle of narrative) and opacity (mask, weapon, event within narrative)” (*op.cit.* p.186). La carta 40 de *Las amistades peligrosas* (p.220) nos ofrece un magnífico ejemplo de falsificación de los propios sentimientos por escrito: Valmont escribe a su “hermosa puritana” una carta en la que afirma haber puesto especial cuidado en imitar a las cartas de amor “verdaderas”: “he tratado de reflejar en ella ese desorden que es el único capaz de pintar la pasión. En fin, que he desvariado cuanto he podido: pues sin desvarío no hay amor”. En *Dame placer*, de Flavia Company, ese “desvarío” vendría dado por la repetición obsesiva de situaciones y frases, que hacen que aparezca como auténtico ante nuestros ojos lo que, por lo cuidado del lenguaje y de la estructuración sintáctica, podría aparecer como fingido y falso.

¹²¹ Esta es una de las virtudes de la reciprocidad, según Janet ALTMAN GURKIN (*op.cit.* p.117). SALINAS considera que el número perfecto de corresponsales es dos personas, “sin nada cruzado ni tercero entre ellas” (*op.cit.* p.36). De este modo se escribe “la carta pura. Privada, pero no solitaria, compartida, convivida. Para eso se inventó, aunque luego admita variadas adiciones a ése su fin esencial.” (*ibid.* p.36).

ese intercambio, la relación entre ambas se nos muestra en toda su amplitud y riqueza, tanto en sus aspectos positivos como en los más negativos¹²². En el resto de casos encontramos misivas aisladas, sin respuesta por parte de sus destinatarios.

Debido a su carácter no recíproco sino reflexivo, en el resto de cartas, insertas o no, conocemos a los destinatarios de las cartas no por ellos mismos, sino a través de lo que dicen de ellos los emisores de la carta en primera persona (Jef, Óscar y Marta en *Luz de hielo* y, en menor grado, Esteban y la antigua amante de Óscar en *Fuga y contrapuntos*¹²³) o un narrador omnisciente en tercera persona y los personajes al dialogar entre ellos, como en el caso de *Fuga y contrapuntos*, lo cual nos da de todos ellos una perspectiva más parcial que la que poseemos en el caso de Nélida y Celia.

2.6. Tono confesional

La reflexividad de la que hablábamos antes dota a las novelas epistolares en general –y a las de Flavia Company en concreto– de un tono altamente confesional que atrapa al lector y que lo lleva a identificarse con los personajes, a cuestionarse sobre sus propias obsesiones, sus propios fantasmas¹²⁴. Tanto en *Luz de hielo* como en *Dame placer* encontramos una mezcla entre la carta y la confesión, un hecho que Frye denomina “autobiografía imaginaria”¹²⁵. En los dos casos que comentamos aquí la confesión no

¹²² Desarrollaremos esta dualidad más adelante (*vid. infra* p.205).

¹²³ Los fragmentos que conocemos de las cartas de Jorge son tan cortos que no podemos deducir prácticamente nada del carácter de Óscar (*vid. supra* p.148, n.58).

¹²⁴ La confesión presupone, siempre, la presencia de un lector. Como indica María ZAMBRANO en *La confesión: Género literario* (Ed. Siruela, Madrid, 1995, p.35), “sin la menor esperanza de ser escuchada, la queja no se produciría. Hasta el simple ¡ay! cuenta con un interlocutor posible. El lenguaje, aun el más irracional, el llanto mismo, nace ante un posible oyente que lo recoja”. Como Rousseau, quienes se confiesan en *Luz de hielo* y en *Dame placer* desean ser contemplados y comprendidos por aquellos que les hirieron, y muestran sus heridas sin ningún rubor al ojo que los contempla o que los lee (*ibid.* p.77). Como indica María ZAMBRANO, “cuando leemos una Confesión auténtica sentimos repetirse aquello en nosotros mismos, y si no lo repetimos no logramos la meta de su secreto” (*ibid.* p.30). Y añade: “la confesión, al ser leída, obliga al lector a verificarla, le obliga a leer dentro de sí mismo, cosa que el lector curioso no quiere por nada, pues él iba para mirar por una puerta entreabierta, para sorprender secretos ajenos, por una falta de precaución, y se encuentra con algo que le lleva a mirar su propia conciencia. La confesión literariamente tiene muy pocas exigencias, pero sí tiene ésta de la que no sabríamos encontrar su receta y es: ser ejecutiva, llevarnos a hacer la misma acción que ha hecho el que se confiesa: ponernos como él a la luz” (*ibid.* p.45).

¹²⁵ Citado por BALLESTEROS, Isolina: *op.cit.* p.29. También Peter AXTHELM incluye estos textos dentro de la categoría de “novela confesional moderna”. En este tipo de novela, según Peter AXTHELM, “el héroe, en un momento determinado de su vida, examina su pasado y sus pensamientos íntimos en un intento de alcanzar una forma de percepción sobre su ser o de dar un sentido a su vida. La novela confesional parte del principio de la confesión religiosa. La confesión para el héroe es el medio de liberarse del peso de la culpa y de justificar su existencia, así como una vía de autoconocimiento para llegar, si no a la redención total, a un conocimiento mayor de su personalidad y a la consiguiente auto-aceptación.” (citado por BALLESTEROS, Isolina: *op.cit.* p.29).

es únicamente la “expresión de la propia intimidad”, como podemos entenderlo y encontrarlo en *Querida Nélide* o en *Fuga y contrapuntos*, sino como subgénero literario autobiográfico en el que se pretende *comunicar o expresar la naturaleza esencial, la verdad del yo*¹²⁶. Por eso Silvia dirá en *Luz de hielo* que *en este encierro he encontrado una verdad que explica el sentido de mi vida*¹²⁷.

La protagonista de *Dame placer* se desahoga hablando porque, como indica María Zambrano, *toda confesión es hablada, es una larga conversación y desplaza el mismo tiempo que el tiempo real*¹²⁸. No quiere callarse porque cuando lo hizo por última vez perdió a la mujer que amaba¹²⁹: debió haberle entregado su amor a gritos, tenía que haber reaccionado frente al desmoronamiento de su relación, pero el orgullo o el miedo cerraron su boca. También Silvia hablará sin parar en *esta confesión, inmersa en la oscuridad, en la soledad*¹³⁰.

Al principio, la protagonista de *Dame placer* se niega a admitir que sus palabras son su confesión, y prefiere considerar que con ellas construye un escudo para protegerse de la mirada de los demás sobre su dolor desnudo¹³¹; sin embargo, acaba admitiendo que

¹²⁶ ÁLVAREZ, M^a Antonia: *op.cit.* p.444. En la novela confesional, “un personaje narrador/a, autor/a del texto autobiográfico, toma la palabra en primera persona e inicia, en y por el proceso de escritura, el análisis íntimo de su personalidad, busca su identidad perdida o escondida, o reacciona contra el olvido, a través del acto discursivo” (BALLESTEROS, Isolina: *op.cit.* p.29). Según Gonzalo NAVAJAS, “en psicología, a partir de Freud, la confesión, en su versión de diálogo heurístico entre un emisor de la confesión –el analizado o paciente- y el receptor –o analista-, se convierte no sólo en el vehículo de revelación de la psique sino de formación del yo analizado. La confesión manifiesta el yo y al mismo tiempo, en su proceso de desarrollo, lo constituye, lo hace y estructura: el yo previo a la confesión no es el mismo que el posterior a ella; hay en él un cambio no sólo en el grado sino en la cualidad de su naturaleza. No es sorprendente que el alcance de la función de la confesión se haya extendido a la literatura y en particular a una forma literaria, la ficción, orientada específicamente a la investigación del yo como sujeto individual y en sus relaciones humanas. La novela posclásica sobre todo, centrada más en el yo como entidad autosuficiente que como integrante de un grupo supraindividual, ha utilizado diversas variantes de la confesión (el monólogo interior, el flujo de la conciencia, etc.) en las que la revelación de las zonas más profundas del yo se convierte en la motivación primordial del texto.” (*Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, p.110).

Según María ZAMBRANO, la confesión como género aparece en la historia de la literatura y del género autobiográfico en momentos de crisis de nuestra cultura occidental (*op.cit.* pp.19,24 y 39). En su estudio *La confesión: género literario* María Zambrano estudia la confesión desde sus antecedentes más remotos (desde la Biblia, concretamente desde el lamento de Job) hasta la confesión y la novela modernas, pasando por San Agustín y Rousseau. Este último es el primero para quien la confesión consiste en mostrar “los abismos del corazón” (*ibid.* p.76). Más que un género literario, para María Zambrano la confesión es una acción, “la máxima acción que es dado ejecutar con la palabra.” (*ibid.* p.31) que se produce, generalmente, en un momento de desesperación y confusión (*ibid.* p.32).

¹²⁷ p.34.

¹²⁸ *Ibid.* pp.26-27. En su reseña sobre *Dame placer*, K. OUADIA (*op.cit.*) define esta novela como “une sorte de confession-analyse de la narratrice qui souffre de la séparation de son grand amour”.

¹²⁹ p.141.

¹³⁰ p.34.

¹³¹ p.67.

no podrá protegerse indefinidamente¹³². En otra ocasión dirá que *la historia de mi vida se resume en apenas dos frases (...) Pero al fin y al cabo he escrito en ellas con intensidad, ¿sabe usted? (...) Vivir he vivido, y por eso hoy puedo confesarlo. Y ésta es mi huella*¹³³.

La carta de Jef en *Luz de hielo* podría considerarse una confesión desde el punto de vista policial/judicial, en cuanto Jef relata en ella los motivos del encierro voluntario de Silvia, su intención de “abortarla” y las razones que le han llevado a cometer ese crimen. Podría ser utilizada contra él en un juicio (en el caso de que lo encontraran con vida, cosa poco probable). Por otro lado, no hay duda de que en su carta Jef expone sus más profundos sentimientos, que giran inevitablemente alrededor de aquélla que le marcó a fuego con su desamor y su abandono. Como la mujer enamorada de *Dame placer*, Jef perdió su única referencia¹³⁴ y anda a la deriva, sin rumbo, girando una y otra vez alrededor de sus recuerdos de ella. En ambos amantes abandonados, su “verdad”, la esencia más profunda de su ser, es su frustrada historia de amor.

Confesándose en su carta, tanto Jef (e, indirectamente, Silvia) como la protagonista de *Dame placer* expresan lo que han sido para alejarlo de sí y, con un firme apoyo, convertirse en un ser distinto¹³⁵. Los tres desean regresar en su confesión a su edén particular (la madre, la amada) porque *todo el que hace una confesión es en espera de recobrar algún paraíso perdido*¹³⁶.

En el caso de la mujer que protagoniza *Dame placer*, la confesión revela su poder terapéutico en cuanto parece haber superado su odio¹³⁷; en cambio, Jef ha soportado esta

¹³² p.118.

¹³³ p.96.

¹³⁴ *Dame placer*, p.118.

¹³⁵ Éste es el doble movimiento característico de la confesión, según María ZAMBRANO (*op.cit.* pp.35 y 37). Indica la misma autora que “precisamente cuando el hombre ha sido demasiado humillado, cuando se ha cerrado en el rencor, cuando sólo siente sobre sí “el peso de la existencia”, necesita entonces que su propia vida se le revele. Y para lograrlo, ejecuta un doble movimiento propio de la confesión: el de la huida de sí, y el de buscar algo que le sostenga y aclare” (*ibid.* p.32). Silvia dirá en *Luz de hielo* que quisiera cambiarse por dentro ; “tan grande llega a ser el deseo de convertirme en otra” (p.107).

¹³⁶ ZAMBRANO, María: *op.cit.* p.47. Quien se confiesa lo hace en un intento de recobrar su unidad; la desgracia lo ha fragmentado, y parte en busca de su identidad perdida (*ibid.*p.62). Tanto Jef como la protagonista de *Dame placer* han perdido su Dios y su paraíso (la amada) ; ahora viven, como San Agustín, dispersos “entre las criaturas”, y no obtendrán la paz hasta recuperar “la unidad” en la que todo tenía sentido.

¹³⁷ *Vid.infra* p.195. Según Isolina BALLESTEROS, “la función de la confesión es primordialmente catártica o terapéutica. En los primeros tiempos, la Iglesia usaba la confesión como un método eficaz de restaurar la salud espiritual del individuo (*op.cit.*p.82, n.26). Peter AXTHELM insiste en que, a pesar de la presencia de un interlocutor (ya sea confesor o psicólogo), la curación ha de provenir del sujeto mismo: “El narrador narra su historia para sí mismo para ganar una mayor percepción o llegar a la autoaceptación.” (citado por BALLESTEROS, Isolina: *op.cit.* p.82, n.27).

pesada carga durante demasiado tiempo (una década), de manera que las raíces del dolor y del odio han excavado demasiado hondo en su interior, y ya no pueden ser arrancadas.

2.7. Extensión

Las cartas que se envían Nélide y Celia son breves¹³⁸, así como una carta inserta en *Fuga y contrapuntos* (la de una antigua amante a Óscar) o la que Rodrigo entrega a Jesús (aproximadamente, de una cara de folio), y la *escueta*¹³⁹ carta al juez que envía dos días antes de intentar suicidarse; las dos cartas que aparecen íntegras en *Melalcor* son algo más extensas (dos caras de folio). En el resto de casos encontramos misivas de larga extensión: la carta de Esteban llega en un *grueso sobre blanco*¹⁴⁰, y las cartas de Jef y la protagonista de *Dame placer* son tan extensas como la novela misma. También la carta de Óscar a Silvia en *Luz de hielo* parece bastante extensa: según Jef, es de tamaño medio y *abulta bastante*¹⁴¹.

No tenemos datos sobre la extensión de las cartas de Jorge a Óscar en *Fuga y contrapuntos*, o de las numerosas cartas que aparecen sólo citadas o resumidas en *Círculos en acíbar* o en *Melalcor*.

2.8. Cierre o apertura

En *Querida Nélide* y *Dame placer* se desarrolla un ciclo completo: el inicio, cenit y muerte de una amistad o de un amor. En *Fuga y contrapuntos*, la carta que recibió Óscar de su antigua amante, en la que ella pone fin a la relación entre ambos y que no admite respuesta nos da, también, sensación de cierre.

Debemos tener en cuenta, sin embargo, que toda carta, inconclusa o no, es potencialmente abierta:

¹³⁸La carta 13 de *Querida Nélide*, por ejemplo, tiene la misma extensión que su postdata (en cuanto a cantidad de texto; en cuanto a número de líneas, es mayor el de la postdata, p.46). Por otro lado, hay que indicar que, en el caso concreto de las últimas cartas entre ambas, la brevedad de éstas no obedece tanto a la impulsividad de quien escribe sino a la desintegración de su amistad: “Querida: tu última carta parece una página de tu diario. Estás atemorizada. Todo puede arreglarse. Olvídate. Olvídate. Tuya”. Respuesta: “Querida mía: Te he olvidado. Podemos empezar. Me he olvidado. Siempre tuya.” (p.67). Como dice Enric BOU comentando unas cartas de Mercè Rodoreda, “en decandir-se la flama de la relació, s'estronquen també les ganexes d'escriure” (*op.cit.* p.146).

¹³⁹ p.100.

¹⁴⁰ *Fuga y contrapuntos*, p.64.

¹⁴¹ p.126. De todos modos, Jef no está muy seguro de su tamaño: tal vez lo agranden los nervios y el alcohol (p.126).

*Epistolary endings move between two contradictory possibilities: (1) the potential finality of any letter - given its conventional mechanism for closing, for “signing off”, and (2) the openedness of the form - in which the letter writer is always in dialogue with a possible respondent, and in which any letter appears as part of a potentially ongoing sequence.*¹⁴²

Las cartas insertas en *Luz de hielo* tienen principio y final -aunque de la de Óscar sólo conozcamos fragmentos-. En cambio, en *Luz de hielo* asistimos a un proceso inconcluso tanto desde el punto de vista argumental (¿Llegará Óscar a tiempo y salvará a Silvia? ¿Está Silvia muerta en el momento en que Jef transcribe las palabras con las que termina la novela? ¿Ha muerto Jef?) como formal: no hay cierre ni firma de la carta de Jef. En *Fuga y Contrapuntos*, la carta de Esteban queda también inconclusa pero de una manera distinta, ya que no llega a leerse por completo. Sólo conocemos sus primeras páginas, que corresponden al prólogo y al inicio de la explicación. Es el único caso en la narrativa de Flavia Company en que varios personajes (todos excepto uno, Gabriela) renuncian a acabar de leer una carta por propia voluntad¹⁴³. Los destinatarios de la carta de Esteban se niegan a terminar de leerla por diversas razones personales¹⁴⁴, pero también por un solo sentimiento –el miedo a la libertad¹⁴⁵- y por un mismo deseo: eternizar sus vidas¹⁴⁶. El sistema que a Esteban no le fue útil para lograr la eternidad

¹⁴² ALTMAN GURKIN, Janet: *op.cit.*p.148. Añade la misma autora: “Whenever we find ourselves wondering what the letter writer would have communicated in his next letter or asking why there is no response to the final letter, we are testifying to a particular potential for continuation in any letter sequence” (*ibid.* p.155).

¹⁴³ En el caso de Laura (*Fuga y contrapuntos*) sólo deja de leer por miedo a ser descubierta (pp.170-171).

¹⁴⁴ “Cada uno tenía sus motivos para desear detenerse ahí. En cada uno habitaba un miedo diferente, una distinta impotencia que sin embargo los unió para el silencio.” (p.68).

¹⁴⁵ Así lo afirma Gabriela, p.101. *Vid. infra* p.204, n. 397.

¹⁴⁶ (Mario): - No me atreveré a seguir adelante. Prefiero detenerme aquí, en la ilusión, en la espera.” (Marga): - Por más que lo retrasemos, tarde o temprano esto acabará y tendremos que resignarnos a que la vida por fin continúe. Tendremos que resignarnos a inscribirnos de nuevo en el tiempo, sin nada que esperar. – (Mario) ¿Y desaparecer para siempre? ¿No sería posible quedarse aquí de manera infinita?” (p.147). Habla Laura: “Esta forma de paréntesis que se estaba produciendo en su vida le procuraba una felicidad desconocida. Detener el ritmo así, con un calderón flexible hasta donde deseara... Pero no era sólo ella la que decidía hasta dónde iba a llegar aquella locura. De hecho, existía así como un acuerdo tácito de tolerar en silencio, sin protestas o comentarios, los aplazamientos propuestos. ¿Podría ella proponer uno? Le tranquilizaba la actitud del grupo (...) Todo estaba paralizado como si no pudiera ser de otra manera (...) Avanzar en círculo. ¿A qué estaban sujetos? Era ridículo pensar que estaban tomados por algo. Pero era así. Lo presentía” (p.159). Curiosamente, en *Luz de hielo* encontramos un fragmento en boca de Silvia que parece anunciar el fracaso de este deseo: “Vidas interrumpidas. Ningún paréntesis nos conducirá a una escapatoria. La suspensión es el aplazamiento de lo inevitable. Es lo que hacemos tantas veces, retrasar lo que a la fuerza tiene que suceder, sabiendo, sin embargo, que no conseguiremos nada, que no alcanzaremos en absoluto una vida distinta, por más que esperemos, durmamos... Ni siquiera morir cambia el destino: sencillamente queda ahí, paralizado, privado de contingencia, de su realización” (p. 159).

(dilatarse el tiempo en la espera¹⁴⁷) a ellos sí les resulta útil, ya que han encontrado algo por lo que pueden esperar hasta la eternidad: la carta de Esteban. Han comprendido que aplazando su lectura alejan a la muerte; vivirán desde entonces en un constante *compás de espera*. La ilusión o la intriga de conocer el contenido de la carta no leída es lo que les mantendrá en tensión para continuar esperando. El éxito comunicativo de la carta de Esteban es sólo parcial. No deja de ser, en cierto modo, un fracaso en cuanto niegan al emisor de la carta su derecho a explicarse y a mostrarles aquello por lo que tanto luchó.

2.9. Presencia o ausencia de fragmentos narrativos entre las cartas insertas

Tanto en *Querida Nélide* como en *Fuga y contrapuntos* hay una alternancia entre cartas y fragmentos narrativos. *Querida Nélide* presenta veintinueve cartas entre las cuales, después de un espacio en blanco, Nélide incluye fragmentos narrativos (diez en total, de variada extensión¹⁴⁸) en los que ofrece explicaciones sobre las características del viaje, su propuesta del mismo a Celia (que declina su invitación), describe los seis cuadernos de Nélide, aporta datos sobre el carácter de ambas y la evolución de su amistad, y expone comentarios y reacciones personales de Nélide respecto al contenido de las cartas de Celia, indicando también, a veces, el verdadero propósito por el que escribe –o no escribe– a su amiga. Toda esta información que proviene de los fragmentos narrativos nos ayuda a caracterizar a las protagonistas con más detalle y a comprender algunas reacciones y sentimientos. Existe, en este sentido, un equilibrio entre cartas y fragmentos narrativos en esta novela.

En el caso de *Fuga y contrapuntos* hay una sola carta –inconclusa– que ocupa muy poco espacio (equivalente a un par de folios) en comparación con la parte no epistolar, mucho más extensa. Ello se debe a que, a diferencia de lo que sucede en el resto de novelas que comentamos, los sucesos y los sentimientos que forman la trama de *Fuga y contrapuntos* no se encuentran en la carta, sino que tienen lugar *alrededor de* o como

¹⁴⁷ “Antes he escrito que la espera es prodigiosa. Sí, es cierto, pero ¿qué podía ponerme a esperar? No había nada que me produjese la suficiente ansiedad, ilusión. Y por otra parte tenía miedo de que la espera funcionara paralelamente al sueño respecto al insomnio, es decir, temía que una vez alcanzado lo que tanto se espera, el tiempo pasara de golpe, como si jamás se hubiese vivido. Y nada había que se pudiera esperar con ansia hasta la muerte, algo inalcanzable, porque el sólo hecho de conocer su inaccesibilidad habría forzado a mi inconsciente a desistir y el plan habría fracasado” (p.135).

¹⁴⁸ Pueden ser tan extensos como el primero de ellos, de carácter introductorio (pp.17-30) o tan cortos como la frase “Ahora la sorprendida era yo” de la p.51.

consecuencia de ella¹⁴⁹. La carta de Esteban actúa, pues, como catalizador, mientras que el carácter de los personajes y los acontecimientos derivados de ella tienen lugar en los diálogos y en los fragmentos narrativos. Por eso en esta novela, a diferencia de lo que es normal en este tipo de textos, la importancia de los personajes “nombrados” en la carta es igual a la del emisor de la misma¹⁵⁰. Los diálogos entre ellos y los fragmentos narrativos que van insertándose aquí y allá aportan una cantidad de información sobre emisor y destinatarios notablemente mayor que la carta misma. Esteban, por ejemplo, es omnipresente en la novela, pero no lo conocemos por lo que explica de sí mismo en su carta, sino por lo que otros personajes (o el narrador de la historia, escrita en tercera persona) dicen de él¹⁵¹. Del mismo modo, lo que sabemos de los personajes por su carta (como su fracaso profesional¹⁵²) es muy poco, y en todo caso no hay nada que no encontremos también en la parte no epistolar de la novela¹⁵³.

2.10. *Privacidad o publicidad. Edición y transcripción de cartas*

¹⁴⁹ En el caso de la carta única de *Fuga y contrapuntos*, a diferencia de lo que sucedía en *Querida Nérida*, en *Luz de hielo* o en *Dame placer*, no importa el contenido de la carta, sino su sola presencia y las reacciones que suscita. Es por eso que Gabriela le dirá a Marga, cuando ésta le pide que no mitifiquen la carta de Esteban, que *es mucho más que eso y tú lo sabes* (p.176).

¹⁵⁰ Según Janet ALTMAN GURKIN, en las novelas de carácter epistolar los personajes que escriban y que lo hagan con más frecuencia adquirirán en la trama una mayor importancia que aquellos simplemente “nombrados” en las cartas, pero que no lleguen a escribirlas nunca, o que lo hagan con muy poca frecuencia (*op.cit.* p.177).

¹⁵¹ “Lo apreciaban, lo respetaban profundamente” (p.15). Es el alma del grupo, pero con quien tiene más relación es con Marga, su pareja, y con Óscar, su mejor amigo. Marga lo adoraba: “lo amaba. Completamente. Adoraba su alfabeto, único, su código y sus movimientos, su voz y su fuerza. Y la forma del silencio al caminar junto a él.” (p.27). En la p.32 Marga confiesa que “lo amaba tanto...Nada tendría sentido sin él.” Óscar define a Esteban como un ser “extraordinario” (p.72) con un magnetismo especial (p.89), “un poder extraño, hipnótico” (p.90). “¿En qué estás pensando? [le pregunta Óscar a Laura] Esteban, supongo. Te advertí que era fascinante. Todo lo que pienses o vivas estará relacionado con él.” (p.159). Mario está enamorado de él. No espera que le corresponda, pero no soporta que se aleje de él (p.46). Sólo unas horas fueron suficientes para fascinar a Laura hasta el punto de acudir, ella también, a la lectura de la carta, como los otros integrantes del grupo (pp.71 y 90). Según ella, Esteban “arrastraba” (p.40) a los demás, “transmitía a la vez una sensación de paz y de ansiedad.” (p.76). Lo encontraba “atractivo, de una sensualidad exquisita, extraña, irregular que la fascinaba” (p.76). La relación entre Esteban y ellos era de absoluta adoración y dependencia (pp.100-101). Incluso Carlos, que parece más alejado de él por sus sarcasmos, en realidad también le admira. Sus reacciones contra él tienen su origen en la envidia. Él querría ser el centro del grupo. Por eso, de hecho, se casó con Gabriela: para aumentar su influencia en el grupo y desplazar a Esteban (p.95). El único defecto que Marga recrimina a Esteban es el egoísmo; en una ocasión le dice: “tú crees que puedes tener a una persona al borde del abismo porque tú lo estés, ¿es eso? Luego tú darás el salto y me dejarás aquí sola, sin ti. Y eso no es justo” (p.44).

¹⁵² “Me he interesado por la actualidad musical desde que me marché para comprobar que vuestros nombres adquirirían autonomía, importancia ... ¿Qué os sucede? ¿Es que no os interesa la música?” (p.67).

¹⁵³ Marga abandonó por completo la música y se dedica a dar clases de inglés a ejecutivos (pp.66-67); Óscar no tiene la más mínima ambición por el éxito como solista de violín (p.67); Carlos suspendió unas oposiciones para ser profesor titular en la orquesta de la ciudad (Gabriela sí logra aprobarlas) y ha de conformarse con ser profesor de música en una escuela (pp.80-81).

Las protagonistas de *Querida Nélide* no tienen ningún confidente a quien muestren las cartas que reciben, por lo que su comunicación es, al menos en apariencia, estrictamente privada. Y decimos “en apariencia” porque la existencia de fragmentos narrativos insertos entre las cartas –fragmentos escritos por una de las corresponsales– nos hacen pensar en la posibilidad de que estas cartas privadas hayan sido recopiladas y seleccionadas por un editor (Celia) con la intención de hacerlas públicas¹⁵⁴.

Luz de hielo, *Dame placer* y las cartas insertas en *Fuga y Contrapuntos*, las dirigidas a Ana en *Círculos en acíbar*, las de *Luz de hielo* y *Melalcor* nacen con la voluntad de permanecer en la más estricta intimidad. Las cartas entre Johnny Dos Dados y el personaje protagonista de *Melalcor* deben mantenerse, incluso, en secreto: Mel no debe saber que se escriben¹⁵⁵. En el caso de *Círculos en acíbar* encontramos una carta aparentemente privada, aparte de las que envía a Ana (la carta de Rodrigo al juez) y otra pública (la que entrega a su amigo Jesús)¹⁵⁶, dos cartas que pasarán, inevitablemente, a ser del dominio público en su acepción más amplia tras la muerte de Rodrigo. Por eso, Jesús le recrimina su narcisista y macabra necesidad de exhibicionismo: ¿*Qué quieres? ¿Público? ¿Quieres que te aplauda cuando te vea caer víctima de ti mismo? (...) ¿Quieres dar un espectáculo gratuito?*¹⁵⁷.

En *Luz de hielo* se comenta explícitamente la posibilidad de que la policía encuentre la carta escrita por Jef¹⁵⁸ y que, a consecuencia de ello, lo sucedido en el interior de la casa llegue a los medios de comunicación. Así pues, la carta privada de Jef podría llegar al ámbito público, pero lo desconocemos a causa del final inconcluso de esta carta-novela.

La carta de Esteban en *Fuga y contrapuntos* también nace, como las dos que hemos comentado de *Círculos en acíbar*, con el propósito deliberado de ser pública, aunque se

¹⁵⁴ Para Celia como editora de las cartas, *vid.infra*, pp. 172 y 173.

¹⁵⁵ pp.49 y 55. El motivo de este secretismo radica probablemente en la reacción de Mel cuando supo que el personaje protagonista participó como *voyeur* en una relación sexual entre Johnny Dos Dados y otra persona (pp.45-46).

¹⁵⁶ Así lo muestra su encabezamiento: “A quien pueda interesar o A quien pertenezca leerlo o A quienquiera que desee ocuparse de esto” (p.63). Otra prueba de lo público de su carta se encuentra en la siguiente frase: “Se avergonzaba de su deseo de explicarse más allá de lo necesario, de lo imprescindible, más allá de lo que a los que iban a leer su escrito podía interesar”(p.19).

¹⁵⁷ p.104. En “14 escenarios para una carta de suicida o 14 escenografías del suicidio” (en *M’escrui-ràs una carta?* p. 130), Jorge BLASCO comenta que “imaginarse personaje en una escena de suicidio con un público que se agolpa sobre el propio cadáver es el fin egoísta y criticable de aquél que se cansó de ser persona y, por tanto, de ser un gris héroe de lo cotidiano. Pero además, una escena de un suicida es, como un retrato burgués del XIX, una simulación ingenua de los mecanismos de la fama, un fracaso tan sonado como el de un tendero posando como un rey o una niña fotografiada vestida de princesa. Es el resultado final de la enfermedad de la propia noticia sin la cual hay humanos que parecen pecar de falta de existencia.”

¹⁵⁸ Jef señala esta posibilidad en las pp.88 y 161.

dirige a un círculo reducido de seis personas. Esteban se planteó escribir desde el principio *un texto para todos, un texto que os haga entender*¹⁵⁹. De acuerdo con este deseo de Esteban, la carta es leída en voz alta por un personaje (Óscar) ante el resto de destinatarios (Marga, Mario, Gabriela, Carlos y Laura)¹⁶⁰. Aunque lo que leemos de ella sea sólo su parte de carta privada -toma de contacto con los destinatarios, disculpas, justificación y explicación de sus primeros fracasos en la búsqueda de un medio de dilatar el tiempo¹⁶¹- la intención fundamental de la carta es didáctica, a juzgar por las palabras de Esteban: *he elaborado durante estos dos años una teoría de la que os quiero hacer partícipes*¹⁶².

Sólo en el caso de *Querida Nélide* encontramos un editor de las cartas, aunque no tendremos conciencia de ello ni sabremos quién es hasta la última página, donde se descubre el juego: al iniciar la lectura de *Querida Nélide* tras la carta-prólogo (firmada por Nélide) la voz narrativa es –aparentemente- la de Nélide. Este personaje llevaría a cabo una recopilación de cartas entre ella y Celia, por un lado, y habría redactado fragmentos narrativos entre algunas cartas con el objetivo de explicar o aclarar determinadas cuestiones. Las páginas de *Querida Nélide* serían, de este modo, el medio utilizado por Nélide para hacer que Celia recuerde la amistad (o más bien, el amor platónico) que compartieron durante algunos meses, hace ya un *océano de tiempo*¹⁶³. Sin embargo, un elemento textual importante desbarata esta hipótesis: el último fragmento narrativo de la novela viene firmado no por Nélide (como había sucedido siempre hasta ese momento), sino por Celia. En ese fragmento, Celia considera la posibilidad de negarse definitivamente a viajar con Nélide (sabemos de su negativa o , lo que es lo mismo, su huida, por las palabras de Nélide en la carta-prólogo) y termina con un misterioso *de pronto me di cuenta de que ya nada tenía sentido*¹⁶⁴. ¿Por qué y cómo se produce esta intromisión de Celia en el texto? ¿De dónde ha salido esa Celia supuestamente *desaparecida*? Nada hubiera tenido de extraño la firma de ese último fragmento –esa firma, por otra parte, ¿afecta únicamente al último fragmento de la novela o a la novela en su totalidad?- si hubiera estado escrito en forma de carta. Pero

¹⁵⁹ p.51.

¹⁶⁰ En *Círculos en acíbar* encontramos otro caso en que un personaje (Rodrigo) lee una carta a otro (Jesús) en voz alta (p.104).

¹⁶¹ En esta parte que conocemos de la carta encontramos los sentimientos de Esteban, como su arrepentimiento y su petición de perdón (pp.66, 67), o su confesión del terror que le provoca la muerte (p.132).

¹⁶² p.66.

¹⁶³ p.12.

¹⁶⁴ p.68.

no lo está. Además, el tiempo verbal de este fragmento narrativo, a diferencia de los anteriores, es presente (*y si ahora me negase*). Ante esta contradicción textual caben varias posibilidades:

A. Podemos deducir que Celia ha recibido la carta-prólogo de Nélida y que, a raíz de esto, ha iniciado un cuaderno dedicado a ella y a ella dirigido (de ahí el título, *Querida Nélida*) en el que recuerda su amistad con ella (precisamente, Nélida le pide en esa carta-prólogo que “recuerde”). **Los fragmentos narrativos estarían escritos por Celia quien, en un ejercicio narrativo, se escondería tras el “personaje” Nélida** (lo cual no le resultaría difícil, dado el nivel de compenetración y con-fusión al que habían llegado en el cenit de su amistad). Al final de la novela, Celia recupera su propia voz y firma con su nombre; ha de hacerlo porque es el único modo de decirse a sí misma y de decirle a Nélida la razón de su huida: *de pronto me di cuenta de que ya nada tenía sentido*, esto es, Celia entiende que el único modo de mantener su amistad con Nélida es acceder al viaje, y no está dispuesta a ello. Su relación con Nélida se ha convertido en un laberinto del que debe escapar. La salida es huir, perder todo contacto con ella y recuperar su vida anterior.

B. Ahora bien: tratándose de un texto fuertemente íntimo y subjetivo, ¿por qué Celia decidiría camuflarse bajo otra voz en lugar de emplear la suya propia? ¿No sería más natural empezar su “cuaderno de notas” diciendo algo así como “conocí a Nélida en unas conferencias...” que adoptar un punto de vista externo a ella misma? Las posibilidades son múltiples: tal vez haya en esta novela **un solo personaje (esto es, Celia) que, perturbado por un exceso de imaginación o de inteligencia, se ha inventado a un “compañero invisible de juegos” (Nélida) y ha llegado a creer que existe de verdad**. No sería la primera vez que se produce este hecho en la novelística de Flavia Company: pensemos en Rodrigo, el protagonista de *Círculos en acíbar*, que, como un nuevo Quijote, se inventa a su enamorada¹⁶⁵. Poco a poco Nélida –y, posiblemente, también el viaje– se habrían convertido en una obsesión de la que deseara liberarse. Sólo lo conseguiría al final del cuaderno, momento en el que decide poner punto y final al juego. Ha recuperado su nombre, ha retomado el control. La última frase de Celia, *de pronto me di cuenta de que nada tenía sentido*, terminaría con la existencia virtual de Nélida. Agotadas las posibilidades de este duelo consigo misma, carece de sentido seguir pensando en/como Nélida. La carta-prólogo vendría a ser un desesperado

¹⁶⁵ Hablábamos de posibles paralelismos entre *Círculos en acíbar* y *El Quijote* en las pp. 20 y 21 de la introducción a la biografía y la obra de Flavia Company.

intento de la personalidad supuestamente más fuerte (Nélida) para sobrevivir, para que Celia vuelva a creer en su existencia: *Tu huida de mí no es más que una forma de querer demostrarte que no existo, que jamás he existido en otro lugar que no sea tu imaginación*¹⁶⁶. Desde este punto de vista, *Querida Nélida* sería una carta de despedida dirigida a un personaje inventado.

C. También podríamos pensar, por otro lado, que **el personaje Nélida existió y que Celia y ella se conocieron; que, tras vivir una amistad especialmente intensa y dolorosa que terminó de forma traumática, Celia decidió usurpar la voz de Nélida para dar su propia versión de los hechos.** Una versión escrita donde pudiera humillarla, vencerla y mostrarla hundida por su abandono, cuando tal vez la abandonada, humillada y vencida fue la propia Celia. De ser esto así, la veracidad de esas misivas, que nos parecían tan “auténticas” pierde fuerza, máxime cuando sabemos que la relación entre ambas acabó por romperse y que, en consecuencia, el falseamiento de la relación entre ambas es más que posible. Que el resentimiento sigue en pie lo demuestra la carta que Nélida escribe a Celia (fuera del libro *Querida Nélida*) veinte años después:

Querías seguridad, y la tienes. Te has comprado un palacio de excelente cemento y compartes la mesa con alguien que jamás va a abandonarte. Nunca habrías alcanzado nada parecido si me hubieses dicho que sí. Y tú lo sabías. Recién ahora caigo en la cuenta de que, ya entonces, tú lo sabías. Por mi parte... sigo moviéndome sin parar. No encuentro motivos para quedarme quieta. Ni los busco. Te parecerá mal. O no te parecerá nada. Antes que un juicio, el silencio. Antes que cualquier riesgo.

Te llamaré, como siempre, en cuanto esté de vuelta.

*No voy sola: sé que te lo habrás preguntado*¹⁶⁷.

Así como en otras novelas epistolares podemos creer en la verdad de las cartas, ya que el editor no ha participado en la trama¹⁶⁸ y, además, se presenta como alguien preocupado por consideraciones morales, como acostumbra a afirmarse en el prólogo¹⁶⁹,

¹⁶⁶ p.11.

¹⁶⁷ Carta fechada el 21 de noviembre del 2001. Es curioso comprobar cómo los mismos personajes, Nélida y Celia, aparecen trasmutados en Mila y Laura en “Lo que permanece”, un cuento de *Género de punto*. En él continúan manteniendo distintas formas de ver la vida, pero parecen haber superado su distanciamiento o su rencor.

¹⁶⁸ Dolores PICAZO comenta que el uso de la carta permite dotar a los personajes de mayor credibilidad, especialmente si, como en el caso de *Las amistades peligrosas*, el narrador se presenta como editor. Ello le permitirá “comunicarse directamente con ellos y penetrar con mayor facilidad en su intimidad” (*op.cit.* pp.31-32).

¹⁶⁹ Conocido ejemplo es el prólogo de *Las amistades peligrosas*, publicada –según su editor– para desvelar los procedimientos por los que algunos desalmados pervierten a los jóvenes virtuosos, y para

no sucede lo mismo con una Celia que pudiera tener motivos para falsear la imagen de su antigua amiga¹⁷⁰.

Sea cual fuere la versión que aceptemos, Celia es quien nos habla a través de Nélide, a la que ha convertido en personaje; ella es quien decide qué cartas “publica” y cuáles no¹⁷¹. Ella es, pues, la “editora” de las cartas de Nélide. Dependiendo de su intención (el recuerdo o la venganza) la veracidad de las cartas aumenta o disminuye. Cuál sea la interpretación correcta, no lo sabemos. Las tres interpretaciones que hemos ofrecido (Celia que huye, que inventa o que manipula) son posibles en el texto. Como en *Luz de hielo*, la autora nos ofrece la posibilidad de entender el sentido final de la obra de varias formas, todas ellas igualmente correctas porque el texto ha sido construido de tal manera que permite pensarlas¹⁷².

En *Querida Nélide* cada carta ha sido escrita por una sola persona; sin embargo, a veces se entrecruzan las voces de ambas corresponsales, ya que en varias ocasiones Nélide y Celia incluyen en sus cartas citas, fragmentos de los cuadernos o las cartas de su corresponsal¹⁷³. Ya hemos comentado en alguna ocasión que la identificación entre ambas llega a ser tan completa que resulta difícil distinguir a cuál de las dos pertenece el fragmento citado; ellas mismas lo reconocen: *Es como sentirte en mí como a mí misma...¿Has dicho esto ya? ¿Lo has dicho tú antes? Releo tu última carta y me doy cuenta de que sí. Tú lo has dicho todo y yo voy repitiéndolo. ¿Y yo podría decirte algo nuevo? ¿Algo que tú no sepas ya?*¹⁷⁴.

mostrar a los padres los peligros de no saber ganarse la confianza de sus hijos. El editor espera que, como le ha confesado una de sus lectoras, su libro sea un buen regalo para las hijas de las buenas familias en el día de su boda” (pp.71 y 72).

¹⁷⁰ En *Querida Nélide*, como afirma Vicenç PAGÈS JORDÀ refiriéndose a *Hamlet* y *Madame Bovary*, los lectores acceden “a una lectura de las cartas menos ingenua que la que hacen los dos corresponsales” (PAGÈS JORDÀ, Vicenç: “Una literatura a la carta”, p.12). Janet ALTMAN GURKIN comenta que “epistolary literature intensifies the awareness of the gaps and traps that are built into the narrative representation of intersubjective and temporal experience” (*op.cit.* p.212).

¹⁷¹ “Celia, con sus cartas, [que no vemos en el libro] insistía continuamente en esta idea” (p.32). Otra prueba de ello es que Nélide le escribió a Celia “numerosas cartas” durante uno de sus viajes, de las cuales sólo se nos transcribe una (p.63).

¹⁷² Para las posibles interpretaciones de *Luz de hielo*, vid *supra* p.157, n.106. *Querida Nélide* ofrece también diversas interpretaciones, todas ellas posibles y excluyentes a la vez: el viaje es real o es metafórico/alquímico y busca la perfección espiritual; es metafórico pero no alquímico y es, en realidad, una invitación al suicidio; no es real y es tan sólo un juego; podemos pensar que Celia es sincera en todas sus cartas o que no lo es; que Nélide y Celia son dos personas diferentes; que son la misma; que Nélide se inventa a Celia o Celia se inventa a Nélide... Todo es posible en esta compleja construcción (sorprendente para una primera novela) que es *Querida Nélide*.

¹⁷³ Por ejemplo, la cita de un fragmento de los cuadernos de Celia en la carta-prólogo de Nélide (p.12), o la cita que hace Celia de uno de los cuadernos de Nélide (p.33).

¹⁷⁴ p.65.

Luz de hielo, a diferencia de las demás, es una carta escrita a dos voces: Jef incluye en su carta las palabras de Silvia (sin que ésta lo sepa¹⁷⁵). Jef no es el editor, sino el transcriptor de las palabras de Silvia en cuanto no selecciona fragmentos del discurso de Silvia, sino que manifiesta su intención de ir transcribiéndolo palabra a palabra para enviárselo a su antigua amante. No suprime nada, ya le resulte agradable o desagradable¹⁷⁶. Insiste en la meticulosidad y la constancia con las que realiza esta tarea: *dije que escribiría todo lo que ella dijera, para ti, y lo hago, lo estoy haciendo*¹⁷⁷. No pretende modificar las palabras de Silvia; por eso expresa su opinión mediante la inserción de algunos fragmentos que cortan las palabras de ésta. La destinataria de la carta dispondrá así de dos puntos de vista: el de Silvia y el de Jef mismo, y podrá decidir a cuál de los dos prefiere creer¹⁷⁸.

No hay editor ni transcriptor en *Dame placer*, pero sí hay un público interpuesto que no participa en la acción aunque escuche las palabras de la autora: la supuesta psicóloga (o el lector), pero no disponemos de pruebas textuales que nos lleven a pensar en la posibilidad de que la silenciosa interlocutora de la protagonista haya grabado primero y transcrito después las palabras de ésta.

2.11. Poder y peligro de las cartas

Querida Nélide, *Fuga y contrapuntos* y *Luz de hielo* son claros ejemplos del poder que puede llegar a tener una carta, un artefacto peligroso tanto si se abre como si no¹⁷⁹. Si ignoramos su contenido podemos cometer errores imperdonables, actos terribles; si nos atrevemos a saber, las consecuencias pueden ser aún peores. La carta pone en juego nuestra libertad, nuestra capacidad de decidir qué hacemos con ese inocente sobre blanco que tenemos en las manos¹⁸⁰.

¹⁷⁵ “Evidentemente, ella no sabe que le estoy grabando con magnetófonos escondidos todo lo que dice (...) con la intención, ya desde el principio, de irlo transcribiendo para enviártelo como muestra real de lo que puede llegar a sentir una persona, de lo que una mujer ha sido capaz de hacer por mí” (p.17). En otra ocasión se refiere a “todo esto que te escribo y que, de manera indirecta, te escribe la pobre Silvia sin saberlo” (p.53).

¹⁷⁶ p.17. Poco después copiará para ella “lo que ha hablado sola durante el día de hoy” (p.21).

¹⁷⁷ p.99.

¹⁷⁸ pp.17-18.

¹⁷⁹ Ante la carta de Óscar a Silvia que ha interceptado Jef en *Luz de hielo*, éste nos dice: “Era una carta. Y la tengo aquí, y me da miedo abrirla, el mismo que dejarla cerrada” (p.124). Y también: “será que soy cobarde, pero no tengo coraje para abrirla” (p.138).

¹⁸⁰ “¿Y si lo rompo? ¿Y si lo quemo? ¿Y si me olvido y finjo que jamás ha existido? Es un riesgo, lo sé. ¿Pero no será más grave aún el de atreverme a ver qué hay en su interior? Me encuentro solo ante la libertad y siento el vértigo sólido de estar a punto de decidirme.” (Jef ante la carta de Óscar en *Luz de*

La amistad entre Nélida y Celia depende de la respuesta a un ultimátum por carta: tras ceder a la petición de su amiga (*De acuerdo, estoy dispuesta a realizar contigo el viaje de los sueños*¹⁸¹) y recibir sólo evasivas por respuesta, Celia reacciona de forma tajante: *Tu respuesta me ha parecido fría y descortés. No es necesario que digas más. Si te has arrepentido de viajar conmigo, no hace falta que ocultes que recibiste mi carta. No finjas, responde claramente*¹⁸². En este caso es evidente que, como indica Enric Bou en su ensayo *Papers privats*, en las cartas *adquieren una gran importancia los compromisos entre los corresponsales*¹⁸³; de un sí o un no a esa propuesta de viaje depende toda la amistad entre ambas mujeres¹⁸⁴. Jugando al escondite en sus cartas, Nélida olvida que está manipulando material explosivo.

En algunas ocasiones, la desesperación de Celia y de Nélida tiene su origen en una carta o en la espera de una respuesta escrita que parece no llegar jamás¹⁸⁵.

La carta de Esteban en *Fuga y contrapuntos* –una carta que, recordémoslo, ni siquiera es leída en su totalidad- provoca cambios en el estado de ánimo de los personajes y les hace percibir el tiempo de modo distinto¹⁸⁶; de hecho, esa carta es capaz de acelerar o detener el tiempo¹⁸⁷ y determina la dirección y el sentido de varias vidas humanas, como revela Carlos en su borrachera : *¡Por supuesto! ¡La carta! Todo el mundo está pendiente de él. Se ha marchado hace un año y todos estamos dirigidos por*

hielo,p.139). En *Fuga y contrapuntos*, Gabriela afirma : “todos creemos que al final del texto encontraremos la solución a nuestras vidas, la fórmula de la continuidad y del triunfo... Lo único que descubriremos es que estamos atados de pies y manos, ya solos ante la libertad. ¿Y qué vamos a hacer con tanta?, ¿eh?” (p.101).

¹⁸¹ p.49.

¹⁸² p.51.

¹⁸³ BOU, Enric: *op.cit.* p.150. La traducción del catalán es mía.

¹⁸⁴ Como la antigua amante de la protagonista de *Dame placer*, Nélida podría decir: “Me duele darme cuenta de que todo lo que fue verdad era mentira, pero eso mismo es lo que debió pensar ella cuando advirtió que yo no daba el salto mortal. ¿En nombre de qué iba a seguir arriesgando tanto?” (*Dame placer*, p.154).

¹⁸⁵ Un claro ejemplo de ello es la carta de Celia de la p.52.

¹⁸⁶ Marga comenta con Mario que (p.102) “El hecho de que haya llegado el texto de Esteban, quizás, ha cambiado mi estado de ánimo. El tiempo ha empezado a transcurrir de otra manera. Me siento diferente... Cuando se está esperando algo es como si el tiempo se detuviera sin parar, cada instante es más largo que el anterior...” Mario también confiesa que “he notado un cambio en mi forma de sentir el paso del tiempo. No es con exactitud más rápido sino menos detenido” (pp.102-103). Y concluyen los dos: “Nos ha cambiado el ritmo. (...) Esteban nos ha enviado una forma nueva, sin saberlo, de vivir nuestra vida. La misma partitura, la misma melodía...pero ha logrado modularlo, o no modularlo sino...acompañarlo de otra manera...” (p.103). Hasta ahora, han sido notas detenidas (“creo que Esteban nos ha impuesto un compás. Es como si nos hubiera sido aplicada no una pausa, no un silencio, sino una terrible detención. No salimos de este compás, Oscar. Somos notas, puntos que se repiten sin descanso, puntos contra puntos.” (habla Gabriela, p.119); la lectura de la carta activa el movimiento de esas notas hasta el final de la fuga.

¹⁸⁷ “Estaba seguro de que la carta había logrado lo que él perseguía: detenerlo todo, provocar la inmovilidad.” (habla Carlos, p.143).

*la misma batuta, sólo que esta vez no se trata de interpretar con instrumentos una obra, sino nuestra propia vida*¹⁸⁸.

La redacción de la carta es lo único que sostiene a Jef en el infierno en que se ha convertido su existencia¹⁸⁹; recibir una respuesta de su destinataria es lo único que podría salvarle¹⁹⁰. La existencia del emisor e incluso del destinatario dependen de esa carta: según Jef, destruir su misiva equivaldría a eliminar no sólo el recuerdo de su antigua amante sino que, incluso, él podría llegar a convencerse de que ella no existió jamás y que es tan sólo un producto de su imaginación, como teme Nélida respecto a Celia en la primera novela de Flavia Company¹⁹¹.

La carta de Óscar a Silvia muestra cómo la recepción y lectura de una carta repercute en la trama en cuanto las palabras sobre el papel pueden retrasar acontecimientos o, como en este caso, acelerarlos¹⁹². Desde el momento en que recibe la carta de Óscar, los actos de Jef quedan automáticamente “secuestrados”. Ya no puede salir de casa para comprar el diario a Óscar, tendrá que decirle algo inevitablemente: *Todo depende de la maldita carta*¹⁹³. Las consecuencias de su curiosidad serán terribles: aunque el contenido de la carta provoque el “despertar” de Silvia, la superación de la muerte de su madre y el deseo de salir del sótano para empezar una nueva vida, posiblemente con Óscar¹⁹⁴, por otro lado la exigencia de respuesta por parte de éste¹⁹⁵

¹⁸⁸ p.105. Laura es consciente de que “si no leía aquel texto se quedaría estancada, paralizada.” (p.124) Habla Gabriela: “Creo que no nos hemos atrevido a variar nada hasta recibir la carta de Esteban. Era como si esperásemos un milagro en lugar de palabras, como si la carta pudiese beberse de golpe el tiempo que pasó y con él todo el fracaso...No sé, estoy muy confundida” (p.118). Gabriela sabe que el texto en sí no salvará su relación con Carlos, pero que sí va a provocar una serie de cambios en ellos a nivel individual. Está convencida de que en el momento en que acaben de leer la carta de Esteban, ella tendrá la fuerza suficiente para liberarse del tiempo detenido en el que vive (p.118); está convencida de que es “la única forma de escapar, de salir, de fluir hasta el verdadero final.” (p.155). Oscar también opina que “había que esperar hasta el final del texto para saber qué estaba sucediendo o mejor dicho para que ocurriese algo.” (p.120).

Por su parte, la carta que Óscar recibe de su antigua amante rompe para siempre su relación, decide el destino de ambos en cuanto presenta la decisión de ella como irrevocable.

¹⁸⁹ “La fuerza que me impulsa a proseguir reside tan sólo en el estímulo que supone pensar en ti y en el cumplimiento de mi promesa de transcribirte todo lo que dijera durante su encierro” (p.97). Para una actitud muy similar por parte de la protagonista de *Dame placer*, vid. *infra* p. 184.

¹⁹⁰ “Estoy destrozado. Ahora sí que ya no me queda nada. He hecho lo que tenía que hacer, te he escrito la carta que te lo explica, ¿y ahora? Si al menos pudiera ponerme a esperar una respuesta, una reacción... algo de tu parte. Si tuviera la mínima esperanza de salvarme.” (pp.150-151).

¹⁹¹ p.60. En el capítulo anterior hablábamos de aquellos casos en los que un personaje aventura que otro o incluso él mismo sean resultado de la imaginación y que carezcan de existencia real (vid. *supra* p. 113).

¹⁹² Leer la carta de Óscar a Silvia, según Jef, “puede acelerar algunas cosas, o puede retrasarlas, pero debo conocer el contenido antes que se convierta -¡cómo saberlo!- en una trampa -podría serlo igualmente, incluso y ante todo después de abrirlo; entonces ya no habrá marcha atrás-.” (*Luz de hielo*, p.126). Una vez leída, reconoce que esa carta “precipitó, en cierto modo, algunos acontecimientos que yo tenía reservados para más adelante” (p.143).

¹⁹³ p.138.

¹⁹⁴ pp.146,147 y 158.

fuerza a Jef a tomar una serie de medidas definitivas: insinúa que ha matado a Silvia y anuncia que no tardará en seguirla¹⁹⁶. El pacto entre ambos, que estaba a punto de romperse, estalla definitivamente con la carta de Óscar. La última derrota de Jef es oír a Silvia diciendo que *me da igual si tenemos o no un hijo*¹⁹⁷. Él ya no le importa; ha dejado de necesitarlo, igual que Marta no lo necesitó en el momento de su muerte¹⁹⁸. Esta reacción de Silvia (provocada, insistimos, por la carta de Óscar) anula a Jef de nuevo, vuelve a convertirlo en un fracasado, en un hombre condenado al abandono.

2.12. *El factor tiempo*

El uso de las cartas permite al escritor jugar con el factor tiempo en cuanto toda carta mira en tres direcciones: presente, pasado y futuro¹⁹⁹, y que puede jugar en las cartas con el tiempo de los hechos narrados, el de redacción, el de envío, el de recepción y el de lectura²⁰⁰.

¹⁹⁵ “Le he entregado la carta de Óscar porque podía suponer el fracaso de nuestros planes –de los suyos, en todo caso-. No había alternativa. La leí y me di cuenta de que necesitaba una respuesta. Él la pedía: “si no te pasa nada, por favor, contéstame. O iré a buscarte.” (p.145). “O sí, o no”, me ha escrito” (p. 146). La carta de Óscar, como la de Celia en *Querida Nélide*, es un ultimátum ante el que no caben subterfugios.

¹⁹⁶ Lo plantea como una especie de adivinanza: “Todo sigue igual y yo no. Y Silvia menos aún. Pero Marta sí. ¿Qué puedes deducir de todo esto? Piénsalo.” (p.143). “La carta del chico de los diarios precipitó, en cierto modo, algunos acontecimientos que yo tenía reservados para más adelante” (p.143). Esos “acontecimientos” que ha ido anunciando son la proyectada muerte de Silvia (p.113) y su propio suicidio (pp.55 y 82), con lo que la adivinanza queda resuelta. Vuelve a insinuar su suicidio más adelante (p.158).

¹⁹⁷ p.146.

¹⁹⁸ Fue a Silvia, y no a él, a quien llamaba insistentemente cuando presentía su muerte (p.149).

¹⁹⁹ Esta es una característica común con el diario, como indica Janet ALTMAN GURKIN: “Like the diary writer, the letter writer is anchored in a present time from which he looks toward both past and future events. The relationship of both temporal aspects to the present is important in the unfolding of letter narrative” (*op.cit.* pp.117-118). Esta crítica da también mucha importancia a la orientación de la carta hacia el futuro (*ibid.* p.124): “This sense of immediacy, of a present that is precarious, can only exist in a world where the future is unknown. The present of epistolary discourse is vibrant with future-orientation. Interrogatives, imperatives, and future tenses -rather in other types of narrative- are the vehicles for expression of promises, threats, hopes, apprehensions, anticipation, intention, uncertainty, prediction. Letter writers are bound in a present preoccupied with the future”. Memorias y autobiografías, por el contrario, tienen como tiempo fundamental el pasado, o la reflexión sobre el pasado desde el presente. Según Enric BOU, en la carta el pasado puede aparecer tanto en forma de recuerdos como –de forma más simple- un medio de dar respuesta a preguntas o comentarios que se le han hecho al destinatario de una carta anterior (*op.cit.*p.150). En definitiva, como indica Janet ALTMAN GURKIN, “epistolary characters constantly engage in such ritual acts of stocktaking, communicating their “état présent” in terms of what they have already done, where they are now, and what they fear, hope, or plan for the future.” (*op.cit.*p.122). *Vid. ibid.* pp.127 y 128.

²⁰⁰ En la lectura, interpretación y trascendencia de cualquier carta intervienen no sólo el tiempo de la lectura, sino el tiempo en que fue escrita, enviada, recibida, leída o releída; un hecho que Janet ALTMAN GURKIN denomina “polivalencia temporal” (*ibid.*p.118; *vid. ibid.* pp.129-130 y ROSBOTTOM, Ronald C.: *op.cit.* pp.285 y 286).

En el caso de *Querida Nélide*, el tiempo de lectura y de redacción son muy rápidos²⁰¹; el tiempo de recepción es largo, pues debido a la distancia geográfica entre ambas, las cartas acostumbran a tardar semanas o incluso meses; el tiempo de los hechos narrados es anterior a la primera carta fechada (21 de noviembre de 1981), unos acontecimientos que debieron tener lugar muchos meses o hasta un año antes de esa primera carta-prólogo²⁰². Los fragmentos narrativos presentan verbos en pasado, mientras que las cartas apuntan a los tres tiempos: presente, pasado y futuro. La primera carta con la que se inicia *Querida Nélide* nos sitúa en un presente fechado pero dirigido al futuro, y en dos direcciones: Nélide amenaza con encontrar a Celia y le pregunta cuándo podrán reanudar su amistad²⁰³. El resto de cartas que se escriben Nélide y Celia no están fechadas; en ellas se comunican sentimientos, comentan los cuadernos de Nélide que Celia lee mientras su amiga está de viaje, debaten sobre sus formas, tan distintas, de entender la vida...En la mayoría de las ocasiones, sin embargo, estas cartas escritas en presente apuntan en el fondo hacia el futuro, ya que, por un lado, en algunas de ellas Nélide pregunta a Celia cuándo accederá a realizar con ella el extraño viaje que le propuso y que, en primera instancia, ella rechaza para acabar cediendo, también por carta²⁰⁴; por otro lado, también apuntan al futuro aquellas cartas de carácter filosófico/reflexivo de esta novela, pues en el fondo no dejan de debatir sobre la conveniencia del viaje: generalmente, en este tipo de misivas se comentan los cuadernos que Nélide ha redactado en preparación del viaje común²⁰⁵. También hay otras cartas en las que Nélide y Celia se mienten, se atacan o se hieren, siempre en relación con el proyectado viaje²⁰⁶.

²⁰¹ En una ocasión, Celia envía una carta a Nélide tras leer muy rápidamente la que ésta le ha enviado: “Es verdad. Mi impaciencia me hizo escribirte antes de analizar los párrafos que seguían a aquél. Perdona”, p.34. En otra ocasión, Nélide le escribe a Celia: “¡Qué necesidad de tus palabras! Como de las mías propias”(p.64). Estas citas refuerzan la afirmación de Janet ALTMAN GURKIN quien, refiriéndose a la comunicación por carta, afirma lo siguiente: “In no other form of dialogue does the speaker await a reply so breathlessly, in no other type of verbal exchange does the mere fact of receiving or not receiving a response carry such meaning” (op.cit.p.121).

²⁰² En el caso de *Querida Nélide* comprobamos que el lector de una novela epistolar juega con una importante ventaja sobre todos los personajes, esto es, que puede leer de corrido y en relativamente poco tiempo todas las cartas que los personajes se han ido enviado durante meses o incluso años, de forma que, como indica Enric BOU, “tenim en aquell moment [en acabar la lectura] una consciència de la seva relació molt més viva i precisa que no pas els mateixos protagonistes de l'epistolari” (op.cit.p.150). En efecto, en las páginas de *Querida Nélide* asistimos al nacimiento, cénit y degradación de una amistad rayana en el amor que se desarrolló durante meses, tal vez un año, en tan sólo 68 páginas (con amplios espacios y letra no muy pequeña) que pueden leerse en una hora.

²⁰³ “Aunque te ocultes bajo otro nombre, tras el buzón de otra casa, en una calle cualquiera de Barcelona, o de cualquier otro lugar del mundo...voy a encontrarte.”(p.11). “ Y cuándo querrás volver a verme? ¿Cuándo por fin te atreverás a escribirme(...)?” (p.11).

²⁰⁴ Ya hemos visto todo el proceso (vid. supra p.157, n.104).

²⁰⁵ Hay dos cartas de Nélide y dos de Celia en este sentido, pero de hecho tres corresponden a Nélide, en cuanto Celia, en su carta 2 (p.31), cita un fragmento de carácter filosófico de uno de los cuadernos de su

El pasado tiene también una gran importancia en las cartas de *Querida Nélide* en cuanto todo el libro ha sido escrito con la intención de recordar una amistad que murió hace tiempo; así lo indica la propia Nélide en la carta-prólogo (*¿Lo recuerdas?*²⁰⁷). *Querida Nélide* viene a ser, de este modo, una especie de memoria de una amistad. El final del libro no da esperanza alguna a la carta-prólogo de Nélide, que quedará, posiblemente, sin respuesta. O peor aún: con un libro entero por respuesta, una carta-libro (el título es, de hecho, el encabezamiento de una carta, “Querida Nélide”) en el cual se le deja clara la imposibilidad de llegar a una reconciliación.

En *Fuga y contrapuntos* encontramos el caso de mayor alejamiento entre tiempo de los hechos narrados (Esteban empezó a elaborar su teoría sobre el tiempo dos años atrás), tiempo de recepción (los destinatarios de la carta de Esteban llevan esperándola todo un año²⁰⁸), tiempo de lectura (dos días²⁰⁹) y tiempo de redacción (desconocido, pero supuestamente reciente²¹⁰). Presente, pasado y futuro confluyen en la carta de Esteban: explica a sus destinatarios cuál era su estado de ánimo hace dos años, cuando empezó a mostrarse extraño y distante con sus interlocutores (especialmente con su compañera, Marga), aclara cómo se encuentra ahora y pretende compartir con ellos su descubrimiento sobre el tiempo de manera que ellos, en un futuro cercano, puedan acceder a la dimensión temporal en la que ha logrado instalarse.

El factor tiempo es fundamental en esta novela, pues los personajes viven su presente atrapados por un hecho del pasado (la huida, el abandono de un personaje que les fascinaba y su promesa de volver a ellos por carta un año después), obsesionados por

amiga. En ese fragmento, se trata del desarraigo y del deseo de lanzarse a la aventura, y se insinúa una identificación entre aventura y muerte. En la carta 7 (pp. 40-41), Nélide envía a Celia un fragmento de prosa poética en el que habla del agua y de su relación con la muerte, y en la carta 9 (pp. 42-43), vuelve a hacer lo mismo, esta vez con un fragmento que habla de la relación entre nosotros y las cosas. La única carta de Celia con reflexiones propias de carácter filosófico es la número 16 (pp.47-48), aunque en realidad el lector tiene la impresión de que Celia se ha empapado de tal modo de los cuadernos de Nélide que escribe y piensa como ella. En el fragmento que encontramos en esta carta, Celia reflexiona sobre la muerte, la vida y la determinación.

²⁰⁶ Para este tipo de cartas (cartas-cortina de humo o cartas-barrera), *vid. infra*. p.204 y n.399.

²⁰⁷ p.13.

²⁰⁸ Es el único caso, de las cuatro novelas que comentamos, en el que sabemos exactamente cuánto tiempo se tarda en recibir una carta.

²⁰⁹ La lectura de la carta se inicia de día (p.63), pasa una noche (Laura se acuesta y cuenta ovejas en las pp. 124-125) y continúan la lectura a las cinco de la tarde del día siguiente (p.129).

²¹⁰ La redacción de la carta no puede haberse producido inmediatamente después de la “huida” de Esteban, pues entonces no había completado su investigación sobre el tiempo, investigación cuyos resultados expone en su carta. Por otro lado, no sólo desconocemos el lugar (físico) desde el que Esteban ha enviado su carta, hecho que influye obviamente en el tiempo que tarda en recibirse una carta, sino que desconocemos también (y esto es lo más importante) el tiempo concreto en el que se encuentra: Gabriela nos advierte que Esteban se encuentra antes o después de su tiempo, no en el mismo tiempo en el que ellos viven (p. 119).

una misiva en la que ese personaje reflexiona sobre la variable “tiempo” y en la que pretende, además, enmendar el daño que causó a sus destinatarios ahora hace un año.

La carta de Esteban ha sido escrita no tanto desde el sentimiento como desde la reflexión y la inteligencia; no pretende tanto emocionar como transmitir ideas y, por esta razón, surge no de forma impulsiva, sino como el producto meditado que es, con mucho más de carta didáctica que de misiva privada. Una carta escrita a *tempo lento*. Esteban mismo reconoce que podría haberse explicado oralmente de forma rápida, directa; sin embargo, prefiere hacerlo por escrito: así puede escoger las palabras con calma y transmitir las, también, con un ritmo más pausado. Las palabras que se pronuncian viven poco, atrapadas como están en las garras del tiempo; él quiere dilatarlas mediante la escritura²¹¹.

Así como Esteban ralentiza el tiempo de escritura de las cartas, Óscar y los demás miembros del grupo ralentizan también el tiempo de lectura de la carta de Esteban (los fragmentos de la carta de Esteban que aparecen en *Fuga y contrapuntos* podrían leerse en cinco minutos, pero se leen en voz alta en dos sesiones durante dos días) y llevarán esa buscada lentitud hasta la detención total del proceso lector. En un principio, Óscar no lo pretende; simplemente la emoción puede con él y se le rompe la voz a cada instante²¹². Sin embargo, con el tiempo su lentitud será voluntaria²¹³.

Sabemos que la carta a Jesús que aparece en *Círculos en acíbar* ha sido escrita por Rodrigo en un plazo máximo de unas horas²¹⁴ (tiempo de redacción). Conocemos el tiempo de envío y de recepción de su carta al juez, una carta que Rodrigo *ya había remitido y llegaría un par de días más tarde*²¹⁵. En sus cartas al juez y en la que entrega a Jesús habla de su estado de ánimo actual (tiempo de los hechos narrados), pero en ese estado de ánimo se concentra todo el tedio vital que ha ido acumulando, al menos, durante los últimos meses, en los que ha meditado más profundamente sobre la posibilidad de suicidarse²¹⁶.

Luz de hielo es un claro ejemplo de que, tal y como indica Janet Altman Gurkin, la narración de los hechos en presente, característica de las cartas, hace que el lector se vea

²¹¹ pp.50-51.

²¹² p.68.

²¹³ “Querían pensar que era una locura. Deseaban no entender, no saber nada más. Apenas quedaban páginas por leer. Sería todo de pronto. Súbito desarraigo. Óscar leía cada vez con mayor lentitud. En lugar de acelerar el ritmo para saber aquietaba su lectura”(p.140).

²¹⁴ Piensa en escribir la carta desde la mañana y sabe que Jesús sólo podrá venir a su casa a última hora de la tarde (p.14).

²¹⁵ p.100.

²¹⁶ p.63.

fácilmente inmerso en la trama y en los sentimientos de los personajes²¹⁷. Al leer las palabras de Jef y Silvia, los lectores de esta novela experimentamos la falsa impresión de conocer los hechos *casi* al mismo tiempo que se producen; “casi”, porque al leer no contamos con el tiempo que Jef tarda en “pasar a limpio” las palabras de Silvia grabadas en un magnetófono, por un lado, ni con el tiempo que tarda en llegar la carta definitiva a manos de su destinataria, suponiendo que llegue a sus manos (cosa que desconocemos²¹⁸).

Disponemos de una serie de datos concretos que nos llevan a pensar que esta carta necesitará un *lapsus* generoso de tiempo para llegar a su destino: en primer lugar, los corresponsales viven separados por doce mil kilómetros²¹⁹; en segundo lugar, Jef no envía la carta al domicilio de su destinataria, pues desconoce su dirección actual; quizás ella viva en otra ciudad u otro país con otro hombre y haya cambiado su apellido²²⁰... Por eso Jef decide enviar su carta a la casa de sus antiguos suegros (una casa que ella, teóricamente, no iba a vender nunca). Aunque ella no viva allí, sabe que nadie se atreverá a abrirla antes de que ella la lea y que procurarán hacérsela llegar²²¹. En el caso

²¹⁷ *Op.cit.* p.124. Sin embargo, esta noción de “presente” en las cartas no es, sin embargo, tan sencilla como parece: “The epistolary present is caught up in three impossibilities: 1. The impossibility of the narrative’s being simultaneous with the event (when the event is not part of the writing itself); hence a time of narration that must always be out of phase with the time of the event narrated. That is, the letter writer can only say “I have just done” or “I will soon do”. 2. The impossibility of the written present’s remaining valid (especially when the important events are the writing itself- e.g., the expression of sentiments); the unseizability and precariousness of *now* is constantly reflected in the epistolary seismogram, wherein one moment’s sentiment is contradicted or modified by the text. That is, though the letter writer can say: “I feel, I believe, I am writing...”, his present is valid only for that moment, as subsequent moments demonstrate. 3. Since the present of the letter writer is never the present of his addressee, epistolary discourse is caught up in the impossibility of a dialogue in the present. That is, “I feel” cannot be interpreted by the addressee as “you feel” but rather as “you felt when you wrote this letter...”. Epistolary narrative plays constantly on the disparities between these various times” (*ibid.* p.129).

²¹⁸ En este caso, como en el de *Dame placer*, desconocemos las reacciones de las destinatarias. La novela es la carta misma; no hay narrador interpuesto que comente las palabras de los protagonistas.

²¹⁹ “Me fui de tu ciudad, y después de tu país, y por fin de tu continente –tuyo, sí, todo tuyo porque lo habitabas y no dejabas espacio para mí. (...) Nadie está demasiado cerca si se encuentra a doce mil kilómetros de distancia” (pp.49-50). No deja de ser curioso comprobar que ésa es la distancia entre Barcelona y Buenos Aires... Los parientes de la antigua amante de Jef son catalanes (“Mitx, Jou y Fran. Siempre me pareció grotesco que los llamaras así. Miquel, Joan y Francesc, ¿por qué no? Pero yo mismo acepté llamarme Jef – y desde entonces nunca más he utilizado mi nombre verdadero, el que me pusieron mis padres, como antes de conocerte.”) (p.63). Se nombra también a “la prima Mari” como familiar de su ex amante en la p.65 de *Luz de hielo*. Los nombres de Marta y Silvia tienen ortografía castellana (catalana en la versión original). Podemos suponer, entonces, que Silvia y Marta podrían pertenecer a una familia catalana – o castellana, según la traducción que escojamos- que vive en América del Sur.

²²⁰ Jef se pregunta si su carta provocará alguna reacción en el amante que tenga ahora su destinataria (pp.52-53).

²²¹ p.141.

de que, como Jef mismo supone²²², sea la policía quien encuentre la carta y se la haga llegar a su destinataria, el tiempo de recepción puede alargarse aún más.

Cabe la posibilidad, sin embargo, de que ella haya muerto, con lo que Jef puede ver frustradas todas sus expectativas²²³; quizás ella no desee establecer contacto con su antiguo amante y sea capaz de reprimir su curiosidad hasta el punto de no leer la carta...Sin embargo, él mismo afirma que una especie de comunicación sobrehumana entre su alma y la de ella le indica que ella no está muerta, que recibirá su carta, y que también le ama²²⁴. Un argumento poderoso desde su punto de vista pero poco menos que ridículo desde nuestra escéptica perspectiva. De hecho, en alguna ocasión él mismo confiesa sus dudas de que la carta llegue algún día a su destino²²⁵.

Sólo en esta novela encontramos datos concretos sobre el tiempo empleado en la redacción de la carta: empieza a escribirse cuando *hace tres días que [Silvia] está encerrada*²²⁶, y en una ocasión su emisor nos informa de una detención en el proceso de escritura de la carta: *me he pasado dos días sin escribirte*²²⁷. Probablemente el tiempo de redacción abarque un mínimo de cuatro días: suponemos que Silvia está encerrada en el sótano durante una semana y que él ha iniciado la carta cuando han pasado tres días desde su encierro²²⁸.

²²² p.161.

²²³ Jef sopesa esa posibilidad en la p.53.

²²⁴ pp.144. “Con sólo desearlo, tú descubrirías mi escondrijo. Al fin y al cabo, si quisieras buscarme, significaría que al fin te habrías dado cuenta de que me quieres y, si así fuese, quedaría confirmada mi teoría respecto al destino, es decir, que estábamos hechos el uno para el otro y que, por consiguiente, tu espíritu intuiría sin posibilidad de error por dónde vagaba el mío. Yo tengo presentimientos sobre ti, cada día (...) Sospecho que no te encuentras bien, por ejemplo; o que has tenido problemas en el trabajo -¿aún darás clases? No tengo una visión clara sobre esto-; o que has tenido un mal día y, por extraño que parezca, has llorado...” (pp.114-115). Nada en la actitud de ella hacia él nos permite dar crédito a esta posibilidad, pero Jef necesita creerlo para que su “proyecto” tenga un sentido (p.53).

²²⁵ p.21.

²²⁶ p.21.

²²⁷ p.143. Insiste en ello en dos ocasiones: la primera cuando, tras unas páginas en las que transcribe las palabras de Silvia, continúa diciendo: “ya te he dicho que me he pasado dos días sin escribirte; hay muchas palabras de Silvia para copiar. Me canso de oírla hablar en el magnetófono una y otra vez, de volver para atrás para poder transcribir íntegra y fielmente su discurso maniático y estúpido” (p.149). La segunda, cuando se justifica por su retraso: “aún queda un buen trozo de cinta, grabado a lo largo de los dos días durante los que no te escribí. Pero es que me canso, ¿sabes?”(p.161).

²²⁸ Silvia no nos es de ayuda, pues desconoce cuánto tiempo lleva encerrada. Afirma que pueden haber pasado siete días a juzgar por los litros de agua que ha bebido (acostumbraba a beber uno al día, y ya lleva siete, p.29) pero ella misma reconoce que en esas circunstancias (recordemos que sólo come sardinas, tal vez haya bebido más de lo normal por día) es difícil saberlo con seguridad. De todos modos, Jef afirma que (p.161) “su [de Silvia] noción del tiempo no está tan atrofiada como pensaba. De alguna manera inconsciente, su cuerpo se ha acostumbrado a contabilizar las horas, o más que las horas, los períodos”. Por eso Silvia se dará cuenta de que Jef se ha saltado algunas de sus “horas de comer”. Jef tampoco tiene mucha noción del tiempo transcurrido, porque a veces la bebida lo anula (p.161) y tiene todas las persianas bajadas, de modo que a veces no distingue bien entre noche y día (p.99).

En sus respectivas intervenciones, tanto Jef como Silvia pasan con facilidad del presente al pasado y, en menor medida, al futuro. A veces, incluso, los tres tiempos se mezclan en el mismo párrafo, como en éste de Jef: *en este momento llora. (...) Marta dilapidaba sus fuerzas cuando los otros no teníamos bastante con las propias (...)*Mañana tendré que llevarle más agua²²⁹.

En una carta como la de Jef –también en la carta-monólogo de *Dame placer*, como veremos- donde el recuerdo tiene un papel fundamental, el pasado se subdivide en múltiples niveles: el tiempo de los hechos narrados en la carta de Jef se remonta a su infancia²³⁰, a diez años atrás (recuerdos de la relación entre el emisor y una antigua amante), a tres o cuatro años atrás (recuerdos de la relación con Marta y la muerte de ésta), a un momento lejano en el tiempo pero próximo al encierro de Silvia (el tiempo – desconocemos cuánto- en que ambos vivieron juntos antes de realizar el pacto del sótano) y, por último, a otro tiempo también indeterminado, pero que se refiere a hechos que han tenido lugar antes del final (tal vez del envío, suponiendo que se produzca) de la carta, en la que Jef y Silvia ponen en práctica su pacto.

La carta de Jef viene lastrada por el enorme peso del pasado. Los recuerdos de su amor traicionado son para Jef una rémora que no le deja avanzar, hasta el punto de que todo su presente con Silvia no puede reconfortarle del fracaso sentimental que lo marcó a fuego hace diez años²³¹. Todo le recuerda a su antigua amante, el amor y el odio siguen intactos en su interior, como el día siguiente a su partida. Jef sigue necesitando a la mujer que lo abandonó con una desesperación que, según él, justifica su carta y todas sus acciones²³². La redacción de esta carta diez años después de su ruptura es, precisamente, la mejor prueba de esa dependencia.

Frente al pasado, las referencias al presente se concentran en la exposición de su estado de ánimo (*Estoy destrozado. Ahora sí que ya no me queda nada*²³³) o los acontecimientos que vive en la casa con Silvia (*Ahora está durmiendo. Puedo verla, si*

²²⁹ p.43.

²³⁰ Hay sólo un recuerdo de la infancia de Jef, un episodio muy humillante para él: se orinó en la cama a los doce años y su madre se lo explicó, en su presencia, a sus amigas (p.12).

²³¹ “Mi sufrimiento ha continuado intacto – se trata de lo único que ha seguido exactamente igual a sí mismo después de todos estos años- y no ha experimentado ninguna clase de mejora. Más bien al contrario, se ha oscurecido todavía más, y ahora tiene el aspecto de un animal enjaulado que ha dejado de buscar la salida. ¿Puedes imaginar tormento más intenso?” (pp.14-15). En cambio, la reflexión sobre el pasado es precisamente lo que llevará a Silvia –y también a la protagonista de *Dame placer*- a superar sus temores y su lastre interior.

²³² Isolina BALLESTEROS indica que la novela picaresca es un antecedente de esta necesidad de autojustificarse ante un interlocutor (*op.cit.* p.42, n.55).

²³³ p.150.

quiero²³⁴) y, en menor medida, fuera de ella (*Hoy he encontrado un mensaje de Óscar en el buzón*²³⁵).

El futuro es la variable temporal de menor importancia en *Luz de hielo*, al menos desde el punto de vista cuantitativo: el uso que hace Jef de este tiempo verbal aparece cuando se pregunta qué hará respecto a Óscar (la vuelta de tuerca de la novela)²³⁶, cómo reaccionará la destinataria de su carta cuando la reciba²³⁷ y qué hará respecto a sí mismo, esto es, matarse: *ya no estaré aquí para recibir tu respuesta*²³⁸.

En el caso de *Luz de hielo* y *Dame placer* podría darse una coincidencia casi absoluta entre el tiempo de lectura que necesitarían los personajes a los que se dirigen los protagonistas en estas novelas-carta y el tiempo que nosotros, los lectores, necesitamos para leerlas²³⁹. Esto es posible porque cada una de estas dos novelas es una sola carta sin fragmentación alguna, desde la primera línea hasta la última; no son un *corpus* epistolar, como *Querida Nérida*.

En el caso de *Dame placer* coinciden tiempo de redacción (oral, en este caso) y tiempo de lectura (tenemos la impresión de asistir “en directo” a las palabras-carta de la protagonista). El presente ocupa muy poco espacio en estas páginas: poco hay que decir al respecto, y ese poco se expresa en esta corta pero lapidaria frase: *estoy destruida*²⁴⁰, destrozada, sostenida sólo por el deseo de recordar a su antigua amante y de comunicarle su amor²⁴¹. Ha rechazado un empleo fijo con muy buen sueldo que alguna de sus amistades ha encontrado para ella; se ha quedado atrapada en el recuerdo de su amada –como Silvia en el de su madre²⁴²– lo cual le impide reaccionar. Renuncia a ese trabajo que sería su tabla de salvación porque no quiere ni puede cambiar su modo de vida, una existencia sin seguridades absolutas, siempre en vilo²⁴³.

²³⁴ p.49.

²³⁵ p. 151

²³⁶ Por ejemplo, en las páginas 138 y 139.

²³⁷ Como lo ilustran estas dos citas: “Ya lo verás cuando al fin recibas esta carta y no puedas contestármela jamás y sientas el dolor de haber perdido sin remedio a alguien que quería dar la vida por ti.” (p.144). “Todo lo que ha pasado y pasa (...) no significará nada para ti” (p.13).

²³⁸ p.48.

²³⁹ Como indica Ronald C. ROSBOTTOM, “epistolary novels are *about* the process of reading (...) and our chronological experience, or experience of reading-time, is often a subtle reflection of those of the fictional readers.” (*op.cit.* p.286).

²⁴⁰ p.138.

²⁴¹ pp.155-156. Nótese la velada alusión al mito de Ícaro en la p. 155: “se me ha deshecho la vida como un helado bajo el sol. El sol era ella. Tengo el corazón lleno de ampollas.”

²⁴² “Se ha quedado colgada del hilo de la muerte de su madre. Se ha quedado enganchada, como un mosquito en la telaraña; igual-” (*Luz de hielo*, p.26)

²⁴³ pp.152-153.

Las referencias al futuro son, también, mínimas. La protagonista de *Dame placer* se muestra convencida de que nunca logrará superar este fracaso emocional²⁴⁴. Está sólo a un paso de vivir en la calle, y ha perdido completamente la ilusión por el futuro²⁴⁵. Conseguir olvidar a la mujer que ama en un futuro cercano o lejano le parece imposible²⁴⁶.

Este presente y futuro desesperanzados se mezclan en la novela con un pasado traumático que la protagonista rememora por extenso y que se divide en tres épocas: la infancia, la adolescencia y la madurez. De su infancia hay pocos recuerdos agradables, como las mañanas junto a su abuela o los tazones de leche con galletas que comía el abuelo²⁴⁷, la alegría de tirarse a la piscina y nadar con la seguridad de que ya había aprendido a hacerlo bien²⁴⁸, un fascinante viaje en avión²⁴⁹ y el juego de policías y ladrones²⁵⁰. Pero también hay otros recuerdos, muchos, que conforman los *días infernales de mi infancia*²⁵¹: su primer –y frustrado– amor de niña por una compañera de colegio²⁵², los deprimentes inicios de las vacaciones con sus padres²⁵³, la tristeza del beso de buenas noches de su madre²⁵⁴, su rígida educación²⁵⁵, una patética fiesta de cumpleaños²⁵⁶, el melancólico recuerdo de su primera yegua, regalo de su padre²⁵⁷, la criada que planchaba mal las camisas de su padre²⁵⁸, el primer cambio de casa, la sensación de no tener adónde volver²⁵⁹ y sus infructuosos intentos de ir en bicicleta²⁶⁰.

²⁴⁴ “Pero ¿cómo voy a masticar todo esto? ¿cómo voy a convertirlo en una papilla? Nunca podré tragármelo”(p.123).

²⁴⁵ “He dejado de trabajar. Me lo he vendido todo y no sé de qué voy a vivir. No querría pasar frío, ni hambre, pero es como si estuviera a la espera, impasible, de la ruina total. La ruina total ya ha llegado. Sólo queda este último paso. No me siento con fuerzas de detener este tobogán resbaladizo por el que me tiré tras ella, consciente no obstante de que el final estaba hecho de arena y piedras y nada más. (...) No espero órdenes ni consejo. No espero, y punto” (p.132).

²⁴⁶ pp.150-151. En las cartas de la monja portuguesa se observa una constante oscilación entre memoria (pasado) y esperanza (futuro), como bien indica Janet ALTMAN GURKIN (*op.cit.* p.128) en cuanto la emisora de las cartas aún conserva la esperanza de recuperar a su amado. Esta esperanza no existe en el corazón de la protagonista de *Dame placer*; de ahí la escasa presencia del tiempo futuro, una característica que comparte con ese otro gran desesperanzado que es el protagonista de *Luz de hielo*, Jef.

²⁴⁷ pp.17, 30-31, 147.

²⁴⁸ pp. 42-43.

²⁴⁹ pp.84-85.

²⁵⁰ p.98.

²⁵¹ p.50

²⁵² pp.48-49.

²⁵³ pp.50-52.

²⁵⁴ pp.60-61.

²⁵⁵ pp.78-79.

²⁵⁶ pp.89 y 90.

²⁵⁷ pp.91 y 93.

²⁵⁸ pp.99-100.

²⁵⁹ pp.124-125.

²⁶⁰ pp.127-128.

De la adolescencia rememora su dificultad para hacer la vertical en clase de gimnasia²⁶¹ y, sobre todo, la tensa relación con su madre –hay una referencia al primer psiquiatra al que la llevó su madre a la fuerza²⁶²–, un enfrentamiento característico de los años de la adolescencia pero que perduraría en la madurez²⁶³.

En su mayoría, como vemos, son recuerdos tristes, melancólicos, incluso desagradables. De sus últimos años sólo refiere su truncada relación con la mujer a la que dedica todos sus pensamientos, una relación que supone su ruina, su destrucción aparentemente irreversible. Lo hace de forma extensa y casi *ab ovo*²⁶⁴. Describe sus relaciones sexuales²⁶⁵, nombra detalles como los pañuelos de tela, con florecitas bordadas, de su amada²⁶⁶, la forma en que abría el paraguas²⁶⁷, su risa y sus lágrimas cuando la protagonista regresaba de uno de sus viajes²⁶⁸, su belleza²⁶⁹...También recuerda las sensaciones que experimentaron –y que ella relaciona con el sexo– cuando subieron juntas a la montaña rusa²⁷⁰. Evoca sobre todo la pasión que vivieron, una relación que se siente como única e irrepetible, en la que –aparentemente– la comunicación entre ambas era absoluta²⁷¹. Recuerda, también, la incomunicación de fondo que fue derrumbando su relación²⁷²; la inclusión en sus juegos eróticos de una tercera persona y las primeras sospechas del engaño²⁷³; el progresivo distanciamiento entre ambas, el inicio de la infidelidad de su amada y la incapacidad de reacción por

²⁶¹ pp.153 y 154.

²⁶² p.110.

²⁶³ pp.62, 128.

²⁶⁴ Con la excepción de la p. 20, en la que se anuncia “la perfidia de un amor nuevo” y una traición de la que no tendremos detalles hasta mucho más adelante (pp.140 a 146). Explica cómo se conocieron en las páginas 29, 30 y 31.

²⁶⁵ Entre ellas, entre ellas y la modista, con y sin prácticas sadomasoquistas (pp. 38, 55-60, 63-64, 72-73, 80 a 84, 106, 108-109, 116-117, 120-122, 130).

²⁶⁶ p.36.

²⁶⁷ p.37.

²⁶⁸ p.45 (risa) y pp.45 y 46 (lágrimas).

²⁶⁹ pp.77 y 83.

²⁷⁰ p.38

²⁷¹ pp.46-47, 76-77, 79-80, 94-95, 126.

²⁷² pp.74-75, 154.

²⁷³ pp.102 a 107. Encontramos aquí muestras del discurso autojustificativo y acusador de muchos personajes femeninos abandonados por sus seductores, y que en ocasiones se ha relacionado con las declaraciones en un juicio, como lo hace Linda S. KAUFFMAN (*op.cit.* p.21): “The abandoned heroine accuses her seducer of infidelity, impugns his motives, demands justice, threatens vengeance, and justifies herself. The language of the genre is not just a dialogue but a trial, a contest, a debate”. Es lo que BAJTIN define como “discurso del pathos”, y que aparece con mucha frecuencia en cartas firmadas por heroínas literarias maltratadas y abandonadas por sus amantes (citado por KAUFFMAN, Linda: *op.cit.* p.131, quien aplica este concepto a Clarissa Harlowe). En el caso de la heroína de *Dame placer*, el peso de la comprensión es mayor que el de la acusación. Es cierto que se considera traicionada y que cree haber vivido una mentira (posiblemente, como sospecha, su amante no la amó de veras, sólo se “distrajo” con ella mientras maquinaba el modo de regresar con la modista (pp.104-105), pero también es capaz de admitir su parte de culpa en ese desastre que se avecinaba y que no supo evitar.

parte de la protagonista ante el inminente desastre²⁷⁴; la incredulidad de la narradora ante el nuevo enamoramiento de su amada²⁷⁵ y por último el hundimiento, la ruptura definitivos²⁷⁶.

Tanto en el caso de Jef como en el de la protagonista de *Dame placer*, las referencias al pasado no tienen valor por sí mismas, sino que aparecen siempre y de forma explícita en relación con la historia de amor que marcó su existencia. Tanto en el único recuerdo de infancia que explica en su carta como en el recuerdo de su abandono por su amante, Jef experimenta la misma humillación pública, y por eso ambos recuerdos aparecen unidos en su mente: *no he querido imaginar tus conversaciones con los amigos, con los conocidos, con la familia: me matarían la pena y la humillación*²⁷⁷. En el mismo sentido, la protagonista de *Dame placer* relaciona su dificultad para hacer la vertical durante su adolescencia con su incapacidad para dar el “salto mortal” que su amada le pidió que diera en un determinado momento de su relación²⁷⁸.

No hay tiempo de envío ni de recepción en *Dame placer*, ya que esta carta ha sido escrita oralmente (valga la paradoja) y en intención, pero *dentro de la novela* aún no han tenido lugar, propiamente, el proceso de redacción y de envío de la misma²⁷⁹. Por otro lado, su protagonista se muestra convencida de que su monólogo-carta-confesión no llegará jamás a su destinataria²⁸⁰ y, de hecho, aunque así fuera, tampoco tendría éxito comunicativo: este texto *no va a ser nunca la carta que yo querría escribirle para hacer que volviera*²⁸¹.

²⁷⁴ pp.135-136, 140-141, 145 a 149, 151a 153.

²⁷⁵ p.62.

²⁷⁶ pp. 97 y 98, 135, 154 y 155. Aparte de esta rememoración de su relación amorosa, hay otros recuerdos, que pertenecen a un tiempo indeterminado, y que no tienen relación con esta historia, como una fugaz referencia a la relación de la narradora con una amiga suya tras el fin de la historia de amor que nos está narrando, la historia de amor de esa amiga con una pareja anterior, que murió (pp.110 y 111) y una relación años atrás de su antigua amante y una profesora de la universidad (pp.115-116), o el recuerdo de una niña que, aunque es todavía muy pequeña, ya ha perdido la capacidad de quejarse (pp.133-134).

²⁷⁷ p.12.

²⁷⁸ pp.153-154. Otro ejemplo sería el deseo de “comerse” a su amada con la misma ansiedad con la que deseaba de pequeña comer los tazones de leche con galletas que desayunaba su abuelo cada mañana (pp.30-31).

²⁷⁹ Extratextualmente, sí se habría producido la redacción (la novela) y el envío (la publicación) de la carta. Pero esta interpretación exigiría que, por un lado, los hechos narrados en *Dame placer* fueran estrictamente ciertos (autobiográficos) y que, por otro lado y en consecuencia, existiera una destinataria real para esa carta, lo cual es imposible de comprobar y, por otro lado, queda muy lejos del propósito de esta tesis. Lo que importa destacar aquí es que el último párrafo de la novela *Dame placer* abre una fisura entre mundo ficcional y mundo real que, como hemos visto en el capítulo dedicado a El rostro y la Máscara, es muy característica de la obra narrativa de Flavia Company.

²⁸⁰ “En el fondo, qué más da, qué más da si ella no va a enterarse de nada” (p.142).

²⁸¹ p.142.

Sólo en *Querida Nélide* encontramos una carta de justificación por el retraso en el envío de una carta: es Celia quien se disculpa, alegando que no supo encontrar palabras de consuelo para una Nélide débil y derrotada que le escribió por última vez, tan distinta de la amiga fuerte y segura de sí misma a la que estaba acostumbrada. Le pide que regrese para poder hablar con calma²⁸².

En *Querida Nélide* y (en menor grado) en *Fuga y contrapuntos* encontramos casos de manipulación del *tiempo de envío* de las cartas. Nélide juega con los sentimientos de Celia manipulando el tiempo en sus cartas, no dentro de ellas, sino en su vertiente exterior, esto es, retardando el envío de sus cartas con la intención de inquietar a Celia y provocar así su “rendición” respecto a la espinosa cuestión del proyectado viaje. Así sucede en la carta 13, en la que pide a Celia que reflexione sobre su propuesta, ya que (afirma) no tardará en volver de su viaje²⁸³ cuando, en realidad, como ella misma confiesa, *pensaba tardar algunas semanas en regresar, pero no quería comunicarme con nadie durante algún tiempo. Con nadie, ni siquiera con Celia*²⁸⁴. Sólo rompe su silencio para anunciar que volverá mucho más tarde de lo previsto y para insinuar la posibilidad de su suicidio (se encuentra completamente bajo el poder de un *taedium vitae* insoportable²⁸⁵). Tras esta dramática misiva, Nélide rompe toda comunicación con Celia, hasta el punto de que, tras varios meses de silencio, ésta se desespera y acaba cediendo a sus deseos²⁸⁶.

Esteban también manipula a sus destinatarios con el factor tiempo en cuanto los mantiene esperando su carta durante un año, pero su intención no es la de causarles dolor ni presionarles para que realicen determinadas acciones²⁸⁷; necesita tiempo para terminar sus investigaciones sobre el tiempo lejos de ellos y para ponerlas por escrito de forma clara y efectiva.

Encontramos referencias al *tiempo de relectura* de las cartas en cuatro novelas de Flavia Company: *Querida Nélide*, *Círculos en acíbar*, *Luz de hielo* y *Melalcor*. En el primer caso, encontramos un período de tiempo en el que las dos amigas no se escriben; durante esos días, Celia relee las cartas de Nélide en un desesperado intento por sentirla más cerca²⁸⁸. Rodrigo no ha recibido cartas de su amada, pero le hubiera encantado

²⁸² Carta 15, p.47.

²⁸³ p.46.

²⁸⁴ p.46.

²⁸⁵ p.46.

²⁸⁶ p.49.

²⁸⁷ Óscar lo define ante Laura como “un ser incapaz del engaño” (p.73).

²⁸⁸ pp.48 y 65.

*poder releer algún escrito de ella*²⁸⁹, aunque sólo pudiera observar su hermosa letra sobre el perfumado papel. La referencia al tiempo de relectura en *Luz de hielo* no se refiere a un hecho real sino a una suposición: Jef está convencido de que su destinataria releerá su misiva durante días²⁹⁰. En *Melalcor*, el personaje protagonista relee un par de veces la carta que enviará a su hermano antes de enviarla²⁹¹. En este último caso, la relectura no es un ritual de amor, como en las novelas que hemos citado, sino un simple acto de carácter práctico dirigido a comprobar si se ha olvidado algún detalle o, incluso, a eliminar posibles errores de redacción.

Las dos cartas insertas en *Luz de hielo* y una de *Fuga y Contrapuntos* (la de una antigua amante a Óscar) comparten una misma función respecto al tiempo: revelan hechos que tuvieron lugar antes de los acontecimientos narrados en las novelas a las que pertenecen y establecen un contraste con el tiempo presente de quienes las recibieron: Óscar vuelve a amar de nuevo, superando así el pasado que simboliza la carta de aquella misteriosa mujer; Silvia ha perdido a su madre e intenta recuperarla mediante el recuerdo; Óscar intentará, también, recuperar a Silvia, perdida en las profundidades del sótano. En el caso concreto de la carta de Óscar a Silvia, también encontramos preguntas sobre el futuro (*¿me obligarás a acostumbrarme?*²⁹²) y afirmaciones sobre el presente (*Sólo tienes veinticinco años y yo aún te quiero*²⁹³). Esto es así porque la misión de esta carta no sólo se limita a hacer que Silvia recuerde su pasado común, sino a provocar en ella una reacción, abrir sus ojos a la situación presente y recordarle que tiene todo un futuro ante sí.

2.13. El objetivo del emisor

Ya nos hemos referido a los objetivos de algunas cartas insertas, como la que acabamos de comentar (Óscar a Silvia en *Luz de hielo*); el de la carta de Marta es reconciliarse con su hija. El propósito de la antigua amante de Óscar en *Fuga y contrapuntos* es el de acabar con una relación y exponer los motivos de la ruptura. Desconocemos los motivos de la carta inserta de Jorge, pues sólo leemos las primeras líneas de una de sus cartas. Los objetivos de las cartas insertas en *Melalcor* son muy

²⁸⁹ p.31.

²⁹⁰ p.52.

²⁹¹ p.157.

²⁹² p.146.

²⁹³ p.146.

variados: Johnny Dos Dados pretende mantener el contacto con su destinatario (o destinataria); Mel aspira a lograr que el personaje protagonista recapacite y cambie su actitud. Sus misivas son una llamada al amor: *date, danos, dame una única oportunidad*²⁹⁴. El objetivo fundamental de la carta que el personaje protagonista dirige a su hermano (el Primogénito) es invitarle a una cena, aunque en realidad pretende intrigarle para que acceda a un encuentro que no es de su agrado.

En las cartas de Nélida, el objetivo cambia a medida que avanza (o empeora) la relación entre ambas protagonistas: Nélida pretende en primera instancia convencer a Celia para que realicen juntas un viaje; cuando esa posibilidad parece esfumarse por completo, descubrimos que el propósito que persigue Nélida ahora es el de la comunicación pura. Y lo es en el sentido de que transmite a Celia su estado de ánimo, incluso cuando no desea recibir cartas de ella. No puede resistirse a su obsesión por esa amiga-amada que se encuentra lejos en el espacio pero dentro de sí, constantemente: *Creo que no quiero recibir cartas tuyas. Todos mis planes son un absoluto fracaso y necesito la soledad. Permíteme, sin embargo, que me remita a ti para preguntarte y decirte de todo aquello que te está lejos pero que te incumbe*²⁹⁵. Nélida acaba confesando que *Todo me remitía a su recuerdo. Celia me obsesionaba. Necesitaba comunicarme con ella y sin embargo lo evitaba. Escribía innumerables cartas y las rompía. Llamaba por teléfono y colgaba cuando atendía...Fue terrible. Llegué a enviarle numerosas cartas a pesar de todo*²⁹⁶. El objetivo fundamental de Celia es resistir a la petición de Nélida, aunque más tarde, una vez estalle la crisis, su propósito será el de confundirla primero²⁹⁷ y comunicarle sus sentimientos después, una vez curadas las heridas²⁹⁸. La intención fundamental de Celia, como narradora y compiladora de las cartas que forman *Querida Nélida*, puede ser el recuerdo (tal y como Nélida le pide en la carta-prólogo) o la venganza (si aceptamos la teoría de que Celia pretende dar su “versión de los hechos”, posiblemente en contraposición con la que daría Nélida – si pudiese-)²⁹⁹.

²⁹⁴ p.81.

²⁹⁵ pp.62-63.

²⁹⁶ p.63.

²⁹⁷ Posiblemente, aunque no es seguro, suceda así en la carta 21,p. 52.

²⁹⁸ Carta 24, pp.64-64. Es la última carta que podemos identificar como suya. A continuación sigue una serie de misivas sin firma ni destinatario explícito, que podrían haber sido escritas por cualquiera de las dos.

²⁹⁹ Para el desarrollo de estas dos posibilidades, *vid.supra.* pp. 171 y 172.

Esteban, por su parte, pretende que sus interlocutores ejecuten una doble acción: en primer lugar, que le comprendan y le perdonen³⁰⁰; en segundo lugar – y esto es, para él, lo más importante- desea que, gracias a sus indicaciones, se atrevan a “saltar” a la variable temporal en la que él se encuentra³⁰¹. Utiliza la carta como un medio de regresar a ellos, una manera de estar presente de nuevo entre los que le amaron, casi de forma física³⁰².

La carta de Jef es contradictoria en sus objetivos –como él mismo reconoce³⁰³– porque fluctúa entre dos sentimientos: la indiferencia y la adoración³⁰⁴. De ahí los dos objetivos básicos de la carta: uno, consciente (la venganza, hacer daño a su destinataria) y otro, inconsciente (confesar que todavía la ama, dejarle un testimonio fiel de que su amor por ella, así como su dolor, no ha sufrido modificación alguna en los diez años que los separan).

³⁰⁰ Así se lo dice a Marga por teléfono: “Marga, os enviaré un texto explicándome, diciéndome lo mejor que sepa, ¿uno especial y único para ti? No, no tendría sentido, un texto para todos, un texto que os haga entender, sí, dentro de un año tal vez, no, mejor dicho con seguridad dentro de un año exacto, un año de calendario y entonces podrían entender y perdonar quizás, no miento” (p.51), y también lo afirma en la carta dirigida a todos, después: “Espero que algún día, después de que me haya explicado, sepáis perdonarme” (p.67). Insiste hasta dos veces más al respecto : “Marga, mi amor, lo siento tanto. Y tú, Óscar, perdona esta traición inevitable. Todos tenéis que perdonarme el silencio y la duda, el miedo y la fiebre y mi forma de cambiar tan incomprensible” (p.136). “Espero que estéis empezando a perdonarme” (p.140). Le remuerde la conciencia, especialmente, el comprobar que, tras su marcha, ninguno de sus discípulos haya triunfado en el mundo de la música. En cierto modo, se siente y se sabe responsable (p.67). Intenta justificar que no intentara llevarlos consigo en su búsqueda argumentando que (p.140) “Os hubiera arrastrado a la locura. Sin estar poseído por esta fiebre no puede intentarse el viaje. Se pierde la noción del individuo que se está siendo. He sufrido graves crisis de personalidad y de abandono. Vosotros lo habéis vivido junto a mí. Me parecía un aberración someteros a esta aventura. Por eso os escribo”.

³⁰¹ “Ahora, una vez analizado todo, y con el triunfo en las manos, puedo explicaros la manera de reunirnos conmigo” (p.140).

³⁰² Así lo considera Marga, p.85.

³⁰³ “Yo, yo me he pasado toda la vida pendiente de ti. Cuando lo pienso...dejo de quererte. Más aún, te odio. Es como una locura. Estas contradicciones acabarán conmigo, con todo lo que me rodea” (p.147).

³⁰⁴ Jef afirma tajantemente al principio de su carta que ya no ama a su corresponsal, y que si la hubiera conocido en otro momento de su existencia, no se habría enamorado de ella (p.47); más tarde, y aunque sigue creyendo que no la ama, ya no se muestra completamente seguro de ello (p.52, p.54); en alguna ocasión se muestra más convencido de su desamor (pp.78-79) e incluso vuelve a estar completamente seguro de haber dejado de amarla (p. 82), pero vuelve a dudar después (principio de p.89) y a negarlo de nuevo (final p.89), para confesar al fin que “hay momentos aún en los que se me hace insoportable tu ausencia: de pronto, como si no hubiera pasado el tiempo, justo acabaras de despedirte de mí para siempre” (p.103), y la llama “amor mío” de nuevo (p.113). Un momento de debilidad superado por una nueva negación de sus sentimientos (p.119) y una contradictoria forma de expresarlo: afirma no amarla, y como prueba de ello afirma que si él la amara se preguntaría si la culpa de la ruptura entre ellos fue suya. Y entonces, se lo pregunta (p.126), con lo que paradójicamente queda demostrado que todavía la quiere. Insiste por última vez en su indiferencia hacia ella en p.138 para ceder definitivamente en la página 144: “Y lo que yo sé ahora es que sigo queriéndote. Y que tú a mí también. Lo he sabido de repente. De pronto lo he tenido claro. Y es terrible.” Curiosamente, este descubrimiento hace que la odie aún más, pues por ese amor inmenso e inextinguible su vida entera es un fracaso (p.147). En sus últimas palabras, seguridad y duda quedarán unidas para siempre: “porque aún te quiero –eso es lo que creo, aunque no puedo estar seguro; nunca lo he estado de nada-”(p.162).

Desde el principio Jef declara que su objetivo prioritario es vengarse de la mujer que lo abandonó. Su orgullo y su corazón heridos no soportan que fuera ella quien decidiera poner fin a su relación; con esta carta le está diciendo que *esta vez (...) soy –seré-, yo quien te deja*³⁰⁵. Su carta será su triunfo ante ella y ante el hombre que era una década atrás, un hombre débil, derrotado: *ante ti, esto será mi triunfo imposible. Es mi voluntad. Y no sólo eso, sino la sumisión de dos voluntades a la mía*³⁰⁶. Pretende demostrarle que se equivocó al no valorarlo: lleva a cabo su “proyecto” – como él lo llama³⁰⁷ - *con la intención, ya desde el principio, de irlo transcribiendo para enviártelo como muestra real de lo que puede llegar a sentir una persona, de lo que una mujer ha sido capaz de hacer por mí, o sea por el hombre al que abandonaste porque no era nadie*³⁰⁸. Con sus palabras muestra a Silvia como la mujer que le ama como su antigua amante debió amarle. Asimismo, quiere demostrarle que ha superado su “vertiente manipuladora”, de la que ella lo acusaba cuando eran pareja³⁰⁹; por eso deja que sean las palabras de Silvia las que le expliquen qué está sucediendo³¹⁰. Él se limitará a *ir añadiendo algunos fragmentos, de vez en cuando – que reconocerás porque lo haré con letra distinta y por separado, para aclarar un poco el desorden demencial –natural, congénito- de mi “hermanita”*³¹¹. Sabe que para ella va a ser una carta molesta, tanto por el remitente como por el medio –la policía- por el que seguramente llegará a sus manos³¹². Pero su deseo va más allá de ser una simple molestia: pretende aterrorizarla con el contenido de su misiva envenenada³¹³. Enviarle esta carta es ejercer sobre ella la violencia de quien obliga a otro a hacer lo que desea contra su voluntad: *no querías saber nada de mí nunca más. No obstante, ahora, tanto si quieres como si no, esta carta llegará a tus manos –podrías no leerla, pero es improbable que decidas algo así-*³¹⁴.

³⁰⁵ p.162.

³⁰⁶ p.14. En p.162 se refiere a su carta como “mi triunfo. La venganza”. Contrariamente, en *Círculos en acíbar* el protagonista considera que “su triunfo” será evitar que Ana, la mujer que lo abandonó y sin la cual no puede vivir (de ahí su suicidio, p. 112) no pueda sentirse culpable de sus actos. Considera que sólo en él se encuentra la responsabilidad y la causa de su muerte (p.65). En cierto modo, no deja de seguir las indicaciones de su narcisismo (“no quiero que se sienta protagonista de esta historia” (p.111); el protagonista único ha de ser él), pero también reconoce que “bastante hizo con intentar amarme. Y sé que lo intentó. Pero tratándose de mí era misión imposible. No he nacido para ser amado. Y creo que tampoco para amar.” (p.111). Obligarla al remordimiento no tendría ningún sentido (p.111).

³⁰⁷ p.15.

³⁰⁸ p.17.

³⁰⁹ p.18.

³¹⁰ p.48.

³¹¹ pp.17-18.

³¹² pp.161-162.

³¹³ p.15.

³¹⁴ p.141. Sabe del irresistible poder de atracción de una carta cerrada: él mismo no ha podido resistirse a leer la carta de Óscar para Silvia. Para la evolución desde su negativa a abrirla, sus dudas, y la apertura

Por otro lado, con su carta Jef pretende justificar sus actos. Nunca se culpa a sí mismo, a su incapacidad para superar hechos que tuvieron lugar diez años atrás. Incluso afirma que nadie hubiera podido resistirse al impulso que le domina, del que no es responsable: a veces *el cuerpo nos pide bestialidades que la cabeza no puede aceptar y que, no obstante, justifica con la necesidad (...)Irresistible*³¹⁵. Pretende que toda la responsabilidad recaiga sobre su destinataria. Quiere que ella se sienta cómplice del asesinato de Silvia y de su previsible suicidio³¹⁶ y, en consecuencia, que ya no pueda ser feliz, que se sienta tan sola y desgraciada como él se siente desde que ella le abandonó³¹⁷.

La carta de Jef obedece a otro propósito: mantener una especie de “cordón emocional” con la mujer que fue y sigue siendo el centro de su existencia. Desea hacerle partícipe de su estado de ánimo actual, mostrarle en toda su amplitud el mapa de su alma³¹⁸. Admite que desnudarse de este modo ante ella lo reconforta³¹⁹. No pretende “explicarse”³²⁰, pero necesita que ella entienda el porqué de sus actos; sólo así encontrará una salvación³²¹. Sin embargo, impide a su destinataria la más mínima posibilidad de enviarle una respuesta con sus repetidas insinuaciones de suicidio al dar término al texto. *No me contestarás jamás, - o sí, pero no lo sabré, porque ya no estaré aquí para recibir tu respuesta*³²². Con ello pretende, por una parte, protegerse a sí mismo: tal vez ella no tenga ninguna intención de responder; tal vez su respuesta no le agradará. Quizá se reirá de él y de su proyecto, se resistirá a creerlo o no le importará

final de la carta, *vid.* las pp.124, 126, 138, 139 y 141 de *Luz de hielo*. La antigua amante de Jef no quiere saber “nunca más” de él, como la antigua amante de la protagonista de *Dame placer*: “me lo dijo claramente: “nunca más”(*Dame placer*, p.76).

³¹⁵ p.15.

³¹⁶ “Pensé que- esta vez sí se trata de una venganza- , pensé que con esta carta te haría cómplice y víctima de mi culpabilidad y de la tuya. No puedes quedar impune. Me niego.” (p.52). “Si hubieses tenido un poco de paciencia, todo esto no habría ocurrido” (p.143). “Todo por tu culpa, en realidad. ¿Cómo tuviste esa sangre fría? ¿Cómo fuiste capaz?” (p.151). Recuérdese también lo dicho en n. 307 de este capítulo.

³¹⁷ p.162.

³¹⁸ “De pronto sentí la necesidad de dejar una especie de testamento. ¿Y a quién, sino a ti? Miras a tu alrededor y ves que no queda nadie, que de tus viajes por el afecto, por el sexo, por las emociones, no quedan más que sombras sin nombre, o nombres sin realidad en su interior” (p.52). “Me he puesto a escribirte y, una vez puesto, me gustaría contarte toda la verdad (...) incluso la de mis sentimientos.” (p.19).

³¹⁹ p.21.

³²⁰ “No pretendo explicarme - ¡qué necedad!- y por otra parte, cualquier intento en este sentido sería inútil, porque para empezar debería entenderme, algo que no estoy dispuesto a hacer, ni creo que pudiera”(p.15).

³²¹ “Debes entenderme. Es la única posibilidad que tengo” (p.21). En un par de ocasiones, Jef afirma que no sabe por qué escribe, pero sus palabras demuestran claramente que necesita explicarse ante ella, que necesita saber si alguna vez le quiso... (pp.52 y 79-80). Veremos que en esta búsqueda de comprensión coincide plenamente con la mujer abandonada de *Dame placer* (*vid. infra* p.194, n. 329).

³²² p.48.

que toda esa locura suceda por causa suya. Jef debe intuir oscuramente que no soportará la espera de esa carta de vuelta y, por eso, agotado por la terrible experiencia a la que se ha sometido, decide poner fin a sus días antes de sufrir una nueva y definitiva decepción. Por otro lado, con su negativa a recibir respuesta pretende aumentar el sufrimiento de su antigua amante: *Ya lo verás cuando al fin recibas esta carta y no puedas contestármela jamás y sientas el dolor de haber perdido sin remedio a alguien que quería dar la vida por ti. Alguien que la ha dado*³²³. Condenarla a la incomunicación, al silencio, es otra forma de venganza.

La protagonista de *Dame placer*, por su parte, persigue cuatro objetivos fundamentales: por un lado, pretende recuperar a su amada, pero no a la mujer actual, sino a la que conoció y amó en el pasado³²⁴; recordar es para ella una forma de amor³²⁵ y también, en cierto modo, una forma de supervivencia³²⁶, un modo de superar el dolor o liberarse de él³²⁷. Por otro lado, pretende servir de *exemplum* de incautos amantes. De este modo, si logra salvar a otros del infierno en el que vive, su desgracia tendrá algún sentido³²⁸. Recuerda lo sucedido ante su silenciosa interlocutora –ante nosotros– esperando comprensión por nuestra parte³²⁹; y también pretende mostrarle/nos que la vida puede verse y vivirse desde otros puntos de vista, como ella lo hace: desde la

³²³ p.144.

³²⁴ p.142.

³²⁵ “La memoria no deja de ser una forma del amor” (p.86). Como la famosa monja portuguesa, “she is writing in the present, the inescapable epistolary tense, but she is fascinated by the *past*. Memory is her last, weak link with her absent lover.” (ROSBOTTOM, Ronald C.: *op.cit.*p.287) Intenta volver a establecer, inútilmente, lo que fue y dejó de ser (*ibid.* p.288).

³²⁶ “Sigo convaleciente y el suero que me mantiene con vida es el maldito deseo de querer recordar.” (p.87). “Por eso estoy viva. Por el deseo de seguir recordando.” (pp.125-126). El deseo de recordar es un “mecanismo para salir adelante”, como los que utilizaba Silvia en su encierro. La relación entre ambas viene dada, también, por su coincidencia en una frase: como Silvia, que se dice a sí misma “Pierdes. No te encuentras. Pierdes” (*Luz de hielo*, p.29), la protagonista de *Dame placer* se dice: “perdía, perdí. Siempre pierdo” (p.55). También Silvia sabe de la inútil esperanza en la recuperación del amor perdido: “Todo, cuando se repite, deja de tener sentido – te quiero, te quiero, vuelve, vuelve; ¿y qué?-.” (p.29).

³²⁷ “El dolor se ha multiplicado en mi interior para convertirse en un grupo insensato de topos hambrientos de luz que han ido buscando la salida hasta encontrarla en mi voz, el más hábil de los instrumentos contra el olvido” (p.152). Jef ya afirmaba en *Luz de hielo* que no le importa su vida, pero sí los recuerdos, “la única fuente de placer, a pesar de todo el dolor” (p.150).

³²⁸ “Querría que saliera de aquí decidida a que no le sucediera nada parecido, y que para ello transformara usted su modo de vivir el amor, su forma de acercarse a la pasión. En definitiva, su destino. Es escandaloso.. Y absurdo (...) Mi voluntad sería explicarle hasta qué punto he comprendido que sólo quienes se dominan a sí mismos pueden llegar a dominar una pasión; o incluso el mundo” (pp.70-71). “Y ésta [mi confesión] es mi huella. Procure que no marque la horma en donde quede atrapado su paso. Sólo eso. ¿Es mucho pedir? No, no es generosidad. En absoluto. Pretendo, a duras penas, dar a todo esto un sentido. Su salvación sería una especie de redención para mí. Del fracaso me redime la voluntad de haberlo intentado. Con eso basta, ¿no le parece?”(p.96).

³²⁹ “Tiene que crearme, ¿puede? La verdadera dimensión de lo ocurrido sólo encontrará razón de ser al entrar en contacto con usted. Y para ello debo darle hasta el último indicio que le sea útil para comprenderlo” (p.131).

inseguridad y el riesgo³³⁰. A diferencia de Jef, no pretende superar su odio por su antigua amante pues, como ella misma reconoce, *quise odiarla, y no pude*³³¹. El objetivo fundamental de esta novela es, en definitiva, enviar a su antigua amante un mensaje de amor. Como Jef, otro ser abandonado por la mujer que fue el centro de su existencia, ha de acabar reconociendo, en el párrafo final de la novela, que todavía la ama. De ahí el único cambio en la repetición de frases que caracteriza a esta novela: a pesar de todo el daño sufrido, a pesar de la rabia y la locura y el naufragio, el amor *no* es para ella una fuente de desengaños³³².

Todos los objetivos de estas cuatro novelas aparecen en cada caso en momentos distintos de la trama: Esteban nos los hace saber desde el principio de su misiva, Jef presenta la mayoría de ellos al principio de la suya, en *Dame placer* aparecen más tarde, Nélica y Celia desarrollan sus objetivos a medida que avanza la acción, y en el caso de Celia-editora sólo podemos plantearnos cuáles son sus intenciones al escribir el libro-carta que es *Querida Nélica* hasta llegar a su firma, que pone fin a la obra.

Los objetivos que se plantean los protagonistas de las distintas cartas que hemos estudiado se cumplen en parte: aunque Nélica no consiga recuperar a Celia, ésta recuerda – tal y como le pedía Nélica en la carta-prólogo- la amistad / relación que vivieron; aunque no terminen de leer su carta y no se reúnan con él, los amigos de Esteban parecen haberse liberado del peso de la incertidumbre y la obsesión de su recuerdo³³³, y algunos han llegado incluso a concederle el perdón que, por tres veces, les suplica en su carta³³⁴. La protagonista de *Dame placer* parece encontrar algún

³³⁰ Vimos este aspecto en el capítulo de introducción a la vida y obra de Flavia Company (pp.53-54, n.210), donde remitía a las pp.63 y 151 de *Dame placer*.

³³¹ p.53. “No tengo nada que perdonarle, es cierto, si quiere verlo así. Se enamoró de otra, eso es todo.” (p.127) De todos modos, se observa en ella la misma oscilación entre amor y odio de la que hablábamos antes, aplicada a Jef: “ella había dejado de gustarme –pero no- ; incluso la odiaba - pero no-, aunque mi necesidad de ella era innegable y volvía, volvía, volvía a suplicar.” (p.78). Son, en definitiva, las reacciones normales en alguien que ha amado intensamente y a quien han herido en profundidad.

³³² “Ese tiempo [en que ambas se amaron] es un regalo por el que, creo, volvería a pagar exactamente lo mismo aun a costa de la bancarrota” (p.138). Coincide nuevamente con Jef cuando éste afirma que, a pesar de todo, volvería a sentarse espatarrado en la mesa de sus suegros, soportando las burlas de sus cuñados, si con ello volviera a recuperar a la mujer que le abandonó (p. 153).

³³³ Ahora pueden sentirlo, como dijo Mario, “del todo lejano, ajeno, distante... no me parece que tenga nada que ver con nosotros, ha pasado, es sólo recuerdo” (p.84). Gabriela intuye que “Esteban nos ha enviado el texto para que acabemos con los dos a la vez; con el texto y con Esteban mismo” (p.162).

³³⁴ Marga y Óscar, los dos personajes a los que Esteban nombra directamente pidiéndoles perdón, casi logran perdonarlo (Óscar empieza a hacerlo en la p.142; Marga oscila entre perdón y rencor en las pp.85, 147 y 148), aunque el narrador nos advierte que sólo podría perdonar a Esteban al acabar de leer el texto (cosa que no se produce) y por motivos egoístas: Marga y Mario “sabían que iban a perdonarle [a Esteban] su partida una vez leído el texto, pero presentían que no por amor sino por alcanzar un pequeño paraíso personal donde el recuerdo sin tormento impregnara con calma todas las horas, sin rencor, sin conflicto. Y sentían que ese mismo egoísmo del deseo de felicidad era el que los indujo a perdonar a

consuelo en su confesión desgarrada (a juzgar por el último párrafo de la novela, en el que sigue creyendo en el amor). Desconocemos, por su falta de cierre, si Jef alcanza alguno de sus objetivos. Sin embargo, es innegable que logra, mediante su carta, dejar a su lectora o lectores un “mapa de su alma”, un reflejo en papel de su vida y sus sentimientos.

En *Melalcor* encontramos el único caso de carta enviada sin propósito claro³³⁵, aunque estos objetivos ocultos hasta para su propio emisor se desvelarán tras su envío. En principio la carta es una invitación para una cena íntima entre hermanos, pero el emisor (el personaje protagonista) invita a más personas (Álex, Robert y Casilda) sin saber tampoco por qué motivos está aumentando el número de invitados³³⁶. De hecho, sólo antes de abrir la puerta a su hermano el mismo día de la cena el emisor de la carta comprende que, en realidad, el auténtico objetivo de su misiva era tener una excusa para llevar a su hermano hasta su casa y matarlo allí³³⁷. Entonces descubre también cuál era el motivo que le impulsó a aumentar la lista de invitados: inconscientemente sabía que no se atrevería a asesinar a su hermano ante testigos³³⁸. Tras la expulsión de su hermano, el Primogénito, golpeado, humillado y desplumado (ha tenido que pagar una indemnización a Robert y Casilda por el destrozo de su casa a manos de los Savalt), el personaje protagonista se dice a sí mismo (o a sí misma): *me maravillo de lo fácil que ha resultado encontrarle un sentido a la invitación y al dinero que le pedí*³³⁹.

Ya hemos comentado que las cartas de Mel que el personaje protagonista lee, come y quema³⁴⁰, las cartas en las que Mel le pide que se atreva a amarla, no cumplen en principio su objetivo, pero sí podrían tener un efecto “retardado” en cuanto aumentan la

Esteban su comportamiento día a día hasta que se había marchado. No habían querido saber. Eran cobardes (...) Perdonaron para no sufrir. Se preguntaban si al final del texto no les esperaba la aflicción y la culpa. Y sentían temor.” (pp.69-70. *Vid.* también, para entender a Marga, la p.163 de *Fuga y Contrapuntos*). Mario confesará que perdonar a Esteban le está resultando muy difícil (p.147), ya que le duele que Esteban no le haya nombrado directamente en la carta y teme que no lo haga en las páginas que faltan por leer (p.147). Gabriela lo disculpa en cierto modo (aunque experimente por él cierto rechazo, como se ve en la p.154) cuando afirma que Esteban no es la causa de su fracaso profesional; él simplemente veló la mediocridad de todos con su genialidad, inconscientemente. Su carta no va a ayudarles a conseguir el éxito (pp.100-101). Carlos no puede disculparlo porque en su estupidez no llega ni a entenderlo y cree que está loco (p.149). Paradójicamente, si Esteban estuviera loco, Carlos sería el único lúcido de los destinatarios de la carta de Esteban. De todos modos, el perdón de Carlos es, muy probablemente, el que menos importe a Esteban.

³³⁵ “No tenía ni idea de lo que iba a hacer con el primogénito la noche del sábado. Se había pasado tres días pensando, desde que envió la carta, y no le venía a la cabeza ni una sola buena idea”(p.161).

³³⁶ pp.161 y 181.

³³⁷ p.187.

³³⁸ p.188.

³³⁹ p.183.

³⁴⁰ Hablábamos de ellas en la nota 73 de este capítulo.

presión a la que está sometido (o sometida) su destinatario (o destinataria). Las cartas que intercambia el personaje protagonista con Johnny Dos Dados o Robert y Casilda para mantener contacto con ellos (y ellas) sí cumplen su objetivo.

2.14. *Distancia emisor-destinatario. Intensidad emocional de las cartas*

Casi todas las cartas que aparecen en las novelas que comentamos son muy intensas desde el punto de vista sentimental³⁴¹. Esa rara intensidad se presupone y hasta se exige a las cartas clasificadas como “privadas”³⁴², entre otras razones, porque generalmente existe una distancia física entre los interlocutores³⁴³. Cuando la relación entre los correspondientes es buena, esta distancia en el espacio provoca un fuerte sentimiento de añoranza. Lo vemos en una carta de Nélida: *Mi viaje continúa. ¿Cómo será ahora tu estado de ánimo? Me preocupa. ¡Y cómo me gustaría verte y que me lo contases...! Qué cosa extraña la distancia. Cuando se está dispuesta a la ausencia tanto da uno como miles de kilómetros de lejanía. Es lo mismo. La distancia no está en el espacio sino en el tiempo, distante de por sí*³⁴⁴, y también en la carta de Johnny Dos Dados: *¡Cuánto me gustaría ir a verte!*³⁴⁵.

Curiosamente, en *Querida Nélida*, las protagonistas parecen sentir más la existencia de su correspondiente en la ausencia (recuerdo) que en la presencia: *Pienso detenidamente en ti muchas veces. Te recuerdo, tu existencia me crea cierta ansiedad. Porque estarás conmigo en que el recuerdo es una forma de existir, a veces más obsesiva que la presencia, ¿no?*³⁴⁶. La añoranza multiplica los deseos de reencuentro: Celia le escribe a Nélida que la espera *con la impaciencia misma con la que espero despertarme cada mañana*³⁴⁷. La necesidad de mantener el contacto perdido se hace urgente a veces, como vemos también de forma clara en alguna carta de *Querida Nélida*: Celia pide a su amiga

³⁴¹ Excepto en las cartas dirigidas a amistades (Johnny Dos Dados, Robert y Casilda) en *Melalcor*, de tono agradable pero no emocionalmente “intenso”. *Luz de hielo* también presenta una diferencia importante respecto al resto de casos: la carga emocional de la carta de Jef no se debe sólo a la expresión de sus sentimientos, sino también al deseo explícito y expreso de aterrorizar a su destinataria.

³⁴² “La intensitat emocional (amorosa, amical, intel·lectual) és un dels trets més inequívocs de qualsevol carta que valgui la pena de llegir. Si no, se'ns cau literalment de les mans.” (BOU, Enric: *op.cit.*p.141). Incluimos aquí el texto de Esteban por los elementos que tiene de carta privada (expresión de sus sentimientos).

³⁴³ *Ibid.*pp.140 y 141.

³⁴⁴ p.64. Ya desde la carta-prólogo sabemos que la distancia espacial no es tan dolorosa (o peligrosa) como la temporal: “Es curioso notar que te distancias en el espacio y sentir que eso no significa nada.” (p.11).

³⁴⁵ p.50. No se ven desde hace diez años, pero han mantenido contacto por carta (pp.50-51).

³⁴⁶ Nélida a Celia, p.48.

³⁴⁷ p.65.

que dé alguna señal de vida, que le escriba pronto, *aunque sólo sea un telegrama*³⁴⁸ y le expresa vehementemente su deseo de que regrese pronto de su viaje³⁴⁹.

La intensidad emocional de las cartas obedece a también a otro tipo de distanciamiento entre los correspondientes: el que conlleva el rencor, el odio o la incomunicación tras la ruptura o el abandono. Estos factores aparecen en varias obras de Flavia Company, como en la carta-prólogo de *Querida Nélida* y las cartas de Esteban, Jef y la protagonista de *Dame placer*.

La separación entre los correspondientes, ya se deba a razones externas o internas a la relación entre ambos, les lleva a intentar salvar la distancia mediante el recuerdo de experiencias y sentimientos comunes³⁵⁰ -como hemos visto al comentar las abundantes referencias al pasado en cartas como la de Jef o la protagonista de *Dame placer*³⁵¹-, y también es posible tender puentes por medio de la rememoración de elementos físicos. Este tipo de referencias se da, por lo general, en el caso de los amantes (Jef, la amante abandonada de *Dame placer*), aunque no de forma exclusiva: también aparece entre amigas, aunque sean unas amigas tan especiales como las que encontramos en *Querida Nélida*. Tras una larga separación entre las dos correspondientes, debida a que Nélida ha partido de viaje, Celia recuerda la sonrisa de Nélida, aunque reconoce que *no sé cómo me acuerdo de tus gestos. Posiblemente son imaginaciones mías las que te dibujan*³⁵². En otra ocasión, le dice que *recuerdo tus formas, tus miradas, tu cabello... Te recuerdo, sencillamente toda. No podría olvidar nada. Es como sentirte en mí como a mí misma (...)* *Tus ojos brillan en mis ojos cada vez que miro al espejo*³⁵³. Encontramos en esta obra ejemplos de la característica *predisposición para adoptar un tono afín a la relación amorosa* que conlleva, según Enric Bou, la distancia física prolongada entre los correspondientes³⁵⁴. De hecho, un tema recurrente en la novela epistolar es el de la

³⁴⁸ Carta 16, p.49.

³⁴⁹ Carta 21, p.52.

³⁵⁰ Como indica Janet ALTMAN GURKIN, "to write a letter is to map one's coordinates -temporal, spatial, emotional, intellectual- in order to tell someone else where one is located at a particular time and how far one has travelled since the last writing. Reference points on that map are particular to the shared world of writer and addressee: underlying the epistolary dialogue are common memories and often common experiences that take place between the letters" (*op.cit.* p.119).

³⁵¹ *Vid. supra* el factor tiempo, pp. 180 a 187.

³⁵² p.48.

³⁵³ p.65.

³⁵⁴ *Op.cit.* p.140. La traducción del catalán es mía. Enric BOU afirma que las cartas entre mujeres son más emotivas, y cita como ejemplo una carta de Mercè Rodoreda, en la que se dirige a una amiga con expresiones que, según él, son impensables en una correspondencia entre hombres. La frase de Mercè Rodoreda es : "t'he recordat molt més que no et penses i he enyorat més que no imaginaràs les teves sol·licituds maternals" (*ibid.*p.134). Para una confusión entre hombre (amigo) y mujer (amante) debida al tono casi amoroso de una carta, *vid. supra* p.148, n.58.

amistad iniciada por carta y que deviene en amor³⁵⁵. En el caso de *Querida Nélide*, más que amor declarado, físico y carnal (como el de *Dame placer*) deberíamos hablar de una identificación-fusión total entre dos personas del mismo sexo, aunque en ocasiones el lenguaje roza claramente lo sexual: *¿no estoy ya un poco dentro de ti como tú misma te estás ocupando? Sin violarte, entro dentro de tu persona haciéndola mía, que no es al fin y al cabo sino lo mismo que ser tuya (...) No te duela esta irrupción de mí en ti, que no es otra que la de ti en mí. Los mismos límites que se entrelazan, se miran, se miden, se recorren, se reconocen, se aman, se contaminan...*³⁵⁶ *Me perdería por ti, para viajarte*³⁵⁷.

Esteban sólo hace referencia a *la maravilla de tu cuerpo* refiriéndose a Marga³⁵⁸, referencia necesariamente breve y pudorosa, ya que su carta es de tipo público. Jef es bastante más detallista, y nos habla de los labios y uñas de su antigua amante, generalmente pintados de rojo³⁵⁹. El tiempo no ha dañado el recuerdo, como lo demuestra esta rememoración extasiada:

*Eras preciosa. Tu cabello largo, rojo, espeso, el escote huesudo, orgulloso, las manos grandes y fuertes, las piernas esbeltas, los pies. Tu voz, tus pechos, la espalda ancha y musculosa. Eras perfecta. No he olvidado un solo centímetro de tu cuerpo. Ni un solo gesto de los que tuve la oportunidad de conocer*³⁶⁰.

La mayor cantidad de detalles sobre el físico del destinatario de una carta en las novelas de Flavia Companyy la encontramos en *Dame placer*, hecho lógico si tenemos en cuenta que la relación entre ambas corresponsales fue altamente pasional y que, como ya comentamos antes³⁶¹, en esta novela el erotismo juega un importante papel. *Dame placer* se inscribe, como las cartas de otras muchas amantes literarias y no literarias, en el discurso del deseo³⁶². La protagonista rememora los labios pintados de rojo de su amada³⁶³, los pechos duros, amplios, generosos, como manzanas verdes, crujientes, brillantes, ácidas y dulces a la vez. *Hambrientas de mi boca hambrienta. Sonoras, jugosas, perfectas. Del árbol de la vida. Yo sentía por ellas verdadera*

³⁵⁵ Janet ALTMAN GURKIN le dedica a esta cuestión el primer capítulo de su estudio *Epistolarity. Approaches to a form*.

³⁵⁶ p.64.

³⁵⁷ p.42.

³⁵⁸ p.134.

³⁵⁹ p.46. Recordemos que la mujer amada por Rodrigo en *Círculos en acíbar* (p.13) y por Jef en *Luz de hielo* (p.46) comparten su predilección por pintarse los labios de rojo.

³⁶⁰ p.51.

³⁶¹ Vid supra pp.56 y 57.

³⁶² Linda S. KAUFFMAN comenta esta presencia del cuerpo y el deseo en las cartas de Heloísa en su citado estudio *Discourses of Desire. Gender, genre and epistolary fictions*, p.76.

³⁶³ p.121.

*adoración*³⁶⁴; sus nalgas *redondas y perfectas*³⁶⁵, sus gemidos, indescriptibles, distintos a los de cualquier otra mujer³⁶⁶.

Sin embargo, la rememoración del cuerpo de su amada no se enmarca siempre en un contexto sexual, como las ocasiones en las que recuerda el modo en que doblaba su cuello (*una suave inclinación de la cabeza, un sutil desmayo que quebraba por la nuca su cuello delicado*³⁶⁷), la cascada de su cabello brillante y oscuro –*un poco desordenado, como si hiciera bastantes horas que no se peinaba*– largo hasta la espalda³⁶⁸; el modo de caminar, *con una elegancia fuera de lo común, ligera, pero con aplomo*³⁶⁹, los hombros anchos³⁷⁰, los pies –*preciosos*–³⁷¹ ... Era, en definitiva, una mujer hermosa: *los ojos de la gente se le iban detrás, no sólo los míos*³⁷².

La memoria de experiencias comunes y de rasgos físicos del destinatario es un modo de salvar la distancia entre el yo y el tú, entre presente y pasado. Sin embargo, cabe preguntarnos hasta qué punto los destinatarios de las cartas en las novelas de Flavia Company son realmente aquellos que tienen en mente los emisores de las cartas. Tiempo, espacio y dolor pueden haberlos separado mucho más de lo que suponen Nélica, Esteban, Jef y la mujer anónima de *Dame placer*.

2.14.1. Relación entre el destinatario “real” de las cartas y su destinatario implícito

Como indica Janet Altman Gurkin³⁷³, *the time gap between writer and addressee makes of any epistolary verb a potentially polyvalent one. In his statement the I can*

³⁶⁴ p.38. Recordemos que esta relación de la amada con el árbol de la vida aparece en una novela anterior, *Círculos en acíbar* (p.18). Ana en *Círculos en acíbar* y la amante de la protagonista de *Dame placer* son el árbol de la vida en cuanto, por medio de su amor, otorgan la inmortalidad (otorgan lo perfecto, lo imposible) a quienes han “comido” de ellas (*cfr. Génesis*, 3-22). En este sentido, la ruptura de la relación será vivida por el amante abandonado como una expulsión del paraíso.

³⁶⁵ p.121.

³⁶⁶ p.56.

³⁶⁷ p.30. Repite esta frase en p. 147.

³⁶⁸ Todas las referencias al cabello hasta ahora provienen de la p.30. En p.46 vuelve a hacer referencia a la melena de su amada, que “le caía por la espalda. Aunque en casa muchas veces lo llevaba recogido en un moño. Se recogía el cabello con los elementos más variados e impensables, desde un bolígrafo hasta una cañita de refrescos. A veces, cuando la acariciaba, le deshacía el peinado, y me abstraía viendo cómo se desparramaba por sus hombros, por mis manos.”

³⁶⁹ p.30. “Se me contagiaba el ritmo de su paso, y el leve movimiento de sus caderas me hipnotizaba sin que yo pudiera oponer resistencia.” (p.147)

³⁷⁰ p.30.

³⁷¹ p.56.

³⁷² p.83. “Mientras estuve lejos le envié cada día un montón de telegramas para llamarla hermosa: la única mujer a quien he dicho esa palabra. Porque ésa es, en mi opinión, una palabra cara, que no puede decirse con ligereza”(p.77).

³⁷³ *Op.cit.* p.132.

address only a you who is an image persisting from the past; likewise, the you who receives the message exists in yet another time, which was future to the I sending the message.

En la carta-prólogo con que se inicia *Querida Nélide*, vemos que la distancia espacial entre las corresponsales no parece inquietar demasiado a su redactora: *es curioso notar que te distancias en el espacio y sentir que eso no significa nada*³⁷⁴. El factor temporal sí ofrece motivos de preocupación, pues las separa *un océano de tiempo*³⁷⁵. Lo que realmente dificulta la comunicación entre ellas, sin embargo, el enorme escollo que deben superar, es la distancia emocional entre ambas, como lo demuestra el tono amenazador y herido de Nélide: *Aunque te ocultes bajo otro nombre, tras el buzón de otra casa, en una calle cualquiera de Barcelona, o de cualquier otro lugar del mundo...voy a encontrarte*³⁷⁶. Celia ha huído de ella y se oculta en algún lugar donde Nélide no pueda localizarla: *no quieres saber nada de mí ni de nadie*³⁷⁷.

La distancia entre emisor y destinatario aparece también en *Fuga y contrapuntos*:

- *Si pudiéramos comunicarnos con él [Esteban], tal vez...*
- *No serviría de nada - dijo Gabriela-; Esteban no sabe lo que nos ha hecho. No tiene ni idea. Sería imposible comunicarnos con el Esteban de ahora porque nosotros, de forma irremediable, estamos antes, o mucho después, pero no cuando él.*³⁷⁸

Si bien es cierto que en el caso de Esteban este distanciamiento se debe a una disfunción temporal provocada por él, no es menos cierto que las palabras de Gabriela pueden aplicarse a dos corresponsales entre cuyas cartas hubiera pasado “un océano de tiempo”, como sucede entre Nélide y Celia (la carta-prólogo de *Querida Nélide*) o entre Jef y su antigua amante.

En *Luz de hielo* la distancia es aún mayor: por un lado, es temporal (han pasado diez años desde la ruptura entre los dos interlocutores³⁷⁹); por otro, es emocional (el rencor y el odio los separan³⁸⁰) y también espacial (hay doce mil kilómetros entre ellos³⁸¹). Jef escribe a la mujer que le abandonó hace diez años, pero ésta puede haber sufrido cambios considerables en su forma de pensar y de sentir durante este tiempo. De

³⁷⁴ p.11.

³⁷⁵ p.12.

³⁷⁶ p.11.

³⁷⁷ p.11.

³⁷⁸ p.119.

³⁷⁹ Este dato aparece en la p.52.

³⁸⁰ “Los tiempos han pasado, como era de esperar y yo había previsto, sin perdonarnos” (*Luz de hielo*, p.11).

³⁸¹ p.50.

hecho, sabemos con certeza que Jef ha cambiado notablemente: ella se sorprendería al saber, por ejemplo, que Jef ha abandonado por completo su afición a la lectura³⁸². Y lo más importante:

*Hace diez años, estoy convencido de ello, habrías puesto la mano en el fuego pensando que no te quemarías al asegurar que yo sería absolutamente incapaz de hacer, de hacerte, algo así [su pacto con Silvia, el envío de la carta]. También yo lo habría firmado. Pero entonces te quería. Y ahora no. Y eso cambia mucho las cosas*³⁸³.

En el mismo sentido, Óscar envía su carta a una Silvia muy distinta a la que él conoció antes de su encierro: ya no es la muchachita extraña, insegura y frágil que conoció; es una mujer decidida a luchar por su vida y por su derecho a ser feliz³⁸⁴.

En el caso de *Dame placer*, la distancia no parece ser espacial (es muy posible que su antigua amante viva con su nueva pareja en la misma Barcelona en la que se encuentra la protagonista de la novela³⁸⁵); tampoco el tiempo parece ser un obstáculo importante entre ambas (posiblemente sólo hayan pasado unos meses desde su separación). En este caso, la distancia entre emisora y destinataria es, fundamentalmente, emocional: la protagonista de *Dame placer* es plenamente consciente de que no hay vuelta atrás, que es imposible –aunque su deseo se atreva todavía a fantasear con ello- que su amada vuelva y que se amen como lo hicieron en el pasado, cuando su relación era –aparentemente- algo claro, profundo, único y real³⁸⁶. Quedaron en el pasado las amantes que fueron. La mujer que la abandonó, la que

³⁸² p.44.

³⁸³ p.89. Ya desde el inicio de su carta le propone a su destinataria el siguiente juego: “Me gustaría que antes de continuar la lectura hicieras una lista de las cosas que tú piensas que me han podido pasar durante estos años. Estoy convencido de que, a pesar de todo, las coincidencias con la realidad serían poquísimas” (p.21). Del mismo modo, en un relato de una obra muy posterior, *Género de punto*, una mujer se reencuentra con una antigua amiga y, tras volver a conversar con ella, descubre que (p.201) “creía saber que sus ideas eran las mismas de antes y que sus ilusiones andaban por derroteros parecidos a los que solían recorrer en horas perdidas, tiempos muertos de café en bares de mesas de mármol sobre armazones de máquinas de coser. Me equivocaba”.

³⁸⁴ Tras leer la carta de Óscar, Silvia afirma: “Las cosas han cambiado. Yo he cambiado. (...) Esto ya no tiene sentido. Se ha acabado. He estado ciega” (p.145) y “ahora soy capaz de enfrentarme con su [de Marta] ausencia” (p.146); “lo único que deseo es salir de aquí y empezar de nuevo”(p.158).

³⁸⁵ Sabemos que la protagonista de *Dame placer* seguía a su todavía pareja hasta la casa de la modista, se quedaba allí, apoyada en una pared de ladrillos de un colegio que había enfrente, sabiendo que estaban las dos en esa casa, en esa habitación, amándose (p.146). Es muy posible que ella viva ahora allí con su nueva pareja.

³⁸⁶ “Una carta que le pida que vuelva, que siga queriéndome como antes” (p.141). Más adelante habla de “(...) la carta que yo quería escribirle para hacer que volviera, pero no ella y ya está, sino ella en el pasado, y también yo, e incluso el pasado mismo tal cual era el día en que comencé a perseguirla” (pp.142-143).

probablemente continúe todavía en brazos de otra y que recibiría teóricamente su carta, es una persona muy distinta, que tal vez no desee mantener con ella ningún contacto³⁸⁷.

2.14.2. Reacciones de los destinatarios de las cartas

A diferencia de lo que sucede en el resto de casos, en *Querida Nélide* conocemos las reacciones de las destinatarias con una gran inmediatez y sin necesidad de elucubraciones y suposiciones por parte del emisor. Ello es posible gracias a la reciprocidad característica de las cartas en esta obra. Las reacciones frente a las cartas en *Querida Nélide* van desde el tono amable de las seis primeras cartas³⁸⁸ al tono evasivo, justificativo e incluso a la defensiva de algunas cartas de Celia³⁸⁹, hasta la reacción ofendida de Nélide primero y de Celia después³⁹⁰. En una sola ocasión, la reacción de Celia es el silencio. Un silencio extraño si tenemos en cuenta que se produce tras una oscura y preocupante carta de Nélide, donde no sólo detectamos un estado de ánimo identificable con el clásico *taedium vitae* -*un cansancio ancestral me aturde*³⁹¹-, una carta en la que confiesa sentirse deprimida (hundida por no poder vivir todas las vidas posibles³⁹² ni tener control alguno sobre su propia existencia³⁹³) sino en la que llega, incluso, a insinuar la posibilidad de suicidio: *es como si todo ese yo que no soy yo tuviese unas inmensas ganas de morir, de desentenderse para siempre de todo. Y este yo mío, tan débil, prácticamente se deja vencer. No puedo oponer resistencia. Se desvanece. De forma casi imperceptible intenta sobreponerse. Este sopor, este dolor tan vasto, tan terriblemente extenso*³⁹⁴. La misma Celia, que la conoce bien, se muestra confusa ante esta debilidad de su amiga³⁹⁵. De hecho, como ella misma confiesa en su

³⁸⁷ Reaccionaría así del mismo modo que lo hace Celia respecto a Nélide, Ana respecto a Rodrigo (en *Círculos en acíbar*) o la mujer desconocida que fascinó y abandonó a Jef en *Luz de hielo*. Es curioso constatar que en muchas de las novelas de Flavia Company el protagonista es un amante abandonado. Incluso en el caso de *Fuga y contrapuntos*, una novela preocupada por cuestiones más bien filosóficas, dos de los personajes han sido abandonados por sus parejas: Marga (por Esteban) y Óscar (por una mujer anónima). Sólo en *Melalcor* se produce el reencuentro entre un personaje con la mujer a la que abandonó (Mel).

³⁸⁸ pp.30 a 35.

³⁸⁹ Cartas 8 (p.42) y 10 (p.43).

³⁹⁰ Cartas 9 (pp. 42-43) y 12 (p.45), con una carta conciliatoria de Nélide en pp 44-45.

³⁹¹ p.46.

³⁹² “Mi añoranza es tal... Añoranza de las cosas que jamás he poseído” (p.46)

³⁹³ “El tiempo es incontrolable. Ahora empiezo a descubrirlo. De la misma forma son incontrolables la dicha y la desdicha” (p.46).

³⁹⁴ p.47.

³⁹⁵ p.47.

carta, ha tardado mucho en responder a Nélida, argumentando que *tu último mensaje me aturdió*³⁹⁶. ¿Es lógico responder con tanta lentitud a la carta de una amiga envuelta en sombras sólo porque nos sorprende ese estado de ánimo en ella? El juego entre Nélida y Celia en las cartas, un juego en el que es posible la manipulación y la mentira, nos lleva a sospechar de la falsedad de algunas que, en una primera lectura, nos parecieron sinceras, como ésta que ahora comentamos: la desesperación de Nélida, la insinuación de su posible suicidio, ¿son reales o no son más que un señuelo para provocar la “rendición” de Celia –cosa que sucede, efectivamente, un par de cartas después-? Tal vez Celia sospechó que Nélida estaba fingiendo en su carta sentimientos que no es capaz de experimentar, y de ahí su calma en responder. El descubrimiento, al final de la obra, de la firma de Celia trastoca la interpretación inicial de la novela y nos fuerza a contemplar la relación entre ambas desde otra perspectiva, en la que el engaño y la manipulación podrían ocupar un destacado lugar.

Las cartas provocan a veces miedo en sus destinatarios, como nos confirma un fragmento narrativo de *Querida Nélida: Tenía miedo de escribir. Pensé que lo mejor sería contestar sin hacer alusión a su última carta*³⁹⁷. Esta reacción se produce como

³⁹⁶ p.47.

³⁹⁷ p.50. En la carta de Esteban vemos cómo, por segunda vez (recordemos *Querida Nélida*) un personaje propone por carta a otro (o a otros) un “viaje” (Esteban define su búsqueda de inmortalidad como un viaje en la p.140) que puede parecer descabellado pero que en el fondo no lo es, un viaje impulsado en los dos casos por el miedo a morir (como vemos en la p. 40 de *Querida Nélida* y en las pp.132 a 134 de *Fuga y contrapuntos*), y los personajes que han recibido esa invitación la rechazan por miedo, por temor a la libertad en estado puro : “Todos creemos que al final del texto encontraremos la solución a nuestras vidas, la fórmula de la continuidad y del triunfo... Lo único que descubriremos es que estamos atados de pies y manos, ya solos ante la libertad. ¿Y qué vamos a hacer con tanta?, ¿eh?” (Gabriela, p.101) Gabriela considera que los demás miembros del grupo son cobardes y egoístas por no querer seguir adelante con la lectura de la carta (pp.141 y 203); de hecho, Marga define su actitud al evitar definitivamente la lectura de la carta como una “huida traidora, huida cobarde, huida, la vida por fin.” (p.199), y ya antes el narrador los había llamado, a ella y a Mario, cobardes (pp.69-70). La misma cobardía de Celia, que no se atreve a viajar con Nélida, o la cobardía de Nélida cuando tiene la oportunidad de viajar con Celia. En el mismo sentido, Óscar se recrimina no haber seguido a una antigua amante en un viaje que él no se atrevió a realizar por su amor a la música, en un fragmento que nos recuerda inevitablemente al drama de *Querida Nélida*: “Si las cosas hubiesen ido de otra forma aún estaría con ella. Quién sabe si por ella no lo habría abandonado todo, incluso la música. Ahora ya no, pero entonces... Se habrían marchado lejos, él para perderse un poco a sí mismo y encontrarse distinto en cualquier otro lugar, junto a ella, y ella para confirmar, para comprobar que en cualquier lugar era la misma, invariable y única. Y hermosa, tanto como él jamás se habría atrevido a soñar y a pesar de todo la perdí – pensó- , por idiota la perdí y nunca voy a perdonármelo.”(pp.37-38). Tal vez como recuerdo o eco de esta idea, en *Luz de hielo* Jef afirma: “porque lo cierto es que hay viajes en que la compañía es imposible. Alguien dice: “Querría ir contigo, querría que vinieses conmigo”, pero es materialmente impracticable el soñado camino en común.” (p.13). En *Círculos en acíbar*, Jesús califica al suicida (y, por extensión a su amigo Rodrigo, que desea poner fin a sus días) como “un cobarde que no sabe enfrentarse a la vida” (p.105), ante lo que Rodrigo afirma: “no me preocupa que me llamen cobarde. Puede que lo sea. Qué más da.”(p.107). De nuevo encontraremos esa cobardía en la narradora de *Dame placer*, cuando se autoacusa de no haber sido capaz de realizar “el salto mortal sin red” de su vida cuando su amante se lo

respuesta a una carta de Celia en la que ésta accede a viajar con Nélida. Entonces ésta se asusta –en realidad, para ella era sólo un juego, nunca pretendió llevar a cabo ese viaje en ningún lugar excepto en su imaginación³⁹⁸- y reacciona con dos cartas cuyo propósito es distraer a Celia, retrasar el momento en que ésta descubra la verdad: son dos cartas que podríamos clasificar como “cortina de humo”³⁹⁹.

Poco después, encontramos una misiva muy inquietante de Celia en la que parece aterrada y fuera de sí; en esta carta Celia suplica a Nélida que regrese a su lado. Ante el tono de esta carta, las palabras sobran y sólo cabe actuar: poco después de leerla, Nélida coge el primer avión de vuelta e intenta localizar a su amiga con la mayor celeridad posible⁴⁰⁰. La última carta que conocemos de *Querida Nélida* en la que remitente y destinataria aparecen con claridad es una carta de Celia respondiendo a otra anterior de Nélida⁴⁰¹. Por su tono de voz, las heridas parecen curadas. Su carta muestra una ternura que no deja lugar a dudas sobre el amor que las une. Una ternura, sin embargo, que llegará a su fin con un nuevo silencio, esta vez definitivo, de Celia.

En ninguna obra de Flavia Company como en ésta comprobamos cómo las cartas pueden actuar en una doble dirección: unir (ser puente) o separar (ser barrera) a los corresponsales⁴⁰². A veces las cartas unen a las dos interlocutoras, reforzando su amistad hasta el punto de confundirse con las palabras y los sentimientos más propios de una relación amorosa⁴⁰³; en otras ocasiones, sin embargo, se convierten en el campo donde se enfrentan o se huyen, como aquellas en las que alguna de ellas miente, confunde a su corresponsal o bien le escribe con la intención manifiesta de herir sus sentimientos o contraatacar ante sus ofensas⁴⁰⁴.

pidió (pp.153-154). En *Melalcor*, Mel también acusa al personaje protagonista de cobardía por haber renunciado a ella a cambio de estabilidad económica y una vida supuestamente “normal” (p.239).

³⁹⁸ p.52.

³⁹⁹ Cartas 18 y 20 (pp. 50 y 51). La carta 20, de hecho, es un ridículo intento de confundir a Celia haciéndole dudar de su propia existencia y de la realidad en general.

⁴⁰⁰ pp.52-53.

⁴⁰¹ pp.64-65.

⁴⁰² The letter's mediatory property makes it an instrument that both connects and interferes (...) As an intermediary step between indifference and intimacy, the letter lends itself to narrative actions that move the correspondents in either direction (ALTMAN GURKIN, Janet: *op.cit.* p.186).

⁴⁰³ Para este aspecto, *vid.supra* pp.198 y 199.

⁴⁰⁴ Dentro de las cartas-barrera encontramos la “carta-cortina de humo”, de la que ya hemos hablado (*vid.supra* p.204, n.399) y la carta manipuladora (que miente), como la número 11 de *Querida Nélida* (pp.42-43), escrita por Nélida: aparentemente es de carácter filosófico, pero en realidad esa cariñosa carta tiene el propósito de evitar que Celia renuncie a ser su compañera de viaje. Así nos lo revela el fragmento narrativo que la sigue: “No tenía ganas de volver a verla ni de escribirle, pero la obsesión del viaje iba más allá de mis deseos” (p.43). Se contradice, sin embargo: supuestamente su acompañante debía ser perfecta. Ahora está dispuesta a realizar su soñado viaje a pesar de las imperfecciones de Celia... Posiblemente ello se deba a que de hecho no pretende realizar el viaje; sólo le importa continuar “jugando” con Celia, y para eso necesita mantenerla, por así decirlo, en el tablero de juego.

En cambio, en el caso de las cartas de Esteban, las de Rodrigo, la protagonista de *Dame placer*, y las cartas insertas de Mel en *Melalcor*, al no haber carta de respuesta, sólo disponemos de cartas-puente. La carta de Jef en *Luz de hielo* es, al mismo tiempo, puente y barrera: pretende comunicarse con su antigua amante pero al mismo tiempo, como hemos visto, intenta evitar que ella le responda⁴⁰⁵.

En el caso de *Fuga y contrapuntos*, conocemos las reacciones de los destinatarios frente a la carta de Esteban antes, durante y después de su lectura. La carta llega tras un año de espera y es recibida por unos personajes que, un año atrás, después de que Esteban les abandonara, se sentían *desconcertados*, *desprotegidos*⁴⁰⁶, *derrotados*⁴⁰⁷, *sobrecogidos*⁴⁰⁸, y que en el momento de recibir la carta aún tienen *la misma sensación de falta, de ausencia, de desequilibrio, de proyección frustrada*⁴⁰⁹. Son personajes hundidos por su falta de éxito profesional –todos excepto Gabriela– un marasmo que el mismo Esteban les recrimina en su carta⁴¹⁰. El sentimiento que une a todos los destinatarios de la carta de Esteban antes de recibir su carta es el miedo: *terror a descubrir que el texto no estaba. Y terror a descubrir que sí. Terror a haber esperado en vano y terror a ver la espera finalizada*⁴¹¹. Cuando lo reciben, experimentan sentimientos de dicha y turbación⁴¹². Cuando empiezan a leer la carta, dos de ellos (Marga y Mario) confiesan sentirse *exhaustos, deprimidos*⁴¹³. Tras una primera interrupción de su lectura, Óscar confiesa a Laura que *tenemos miedo, estamos*

Celia también manipula a Nérida en la carta 21 (*Querida Nérida*, p.52): ya hemos dicho que, aterrada ante la ausencia de comunicación con Nérida, pues hace meses que no sabe nada de ella, Celia le suplica que regrese y que vuelva junto a ella. La reacción de Nérida es abandonarlo todo y volar a su lado, mas, cuando por fin, tras días de misteriosa desaparición de Celia, Nérida consigue ponerse en contacto con ella, ésta no muestra interés alguno en hablar con ella en ese momento e incluso la trata con indiferencia (p.53). Podría ser una “venganza” de Celia tras comprender que Nérida ha estado jugando con ella. Algunas cartas en *Querida Nérida* han sido escritas con la clara voluntad de herir a su destinataria: son las cartas 9 (p.43) y 11 (p.45), en las que Nérida ofende a Celia acusándola de cobardía. En la carta 12 (p.45) Celia contraataca afirmando que Nérida viaja cada dos semanas porque necesita huir de sí misma. La cobarde pues, en realidad, es Nérida.

⁴⁰⁵ Vid. *supra* p. 193. Hay una carta de Nérida en la que también detectamos esa intención de no recibir respuesta: “no te doy mis señas para que me escribas, ni una referencia de mi paradero. No creas que los sellos son una buena pista. No porfíes. Hago de modo que se intercambien con puntos por donde yo no he pasado y no pasaré. Y es que creo que no quiero recibir cartas tuyas.” (p.62). Se acusa de egoísmo: “¡Qué egoísmo el mío! Te impido comunicarte conmigo, te dejo sola.”(p.64). Sin embargo, acaba poniendo remitente a una carta y así Celia puede escribirle de nuevo (pp.64-65).

⁴⁰⁶ p.53.

⁴⁰⁷ p.54.

⁴⁰⁸ p.63.

⁴⁰⁹ p.63.

⁴¹⁰ Vid. *supra* p.168, n.152 y p.190, n.300.

⁴¹¹ p.64.

⁴¹² p.64.

⁴¹³ p.69.

*asustados*⁴¹⁴. La lectura de la carta de Esteban despierta en ellos emociones muy intensas: *las ganas de gritar, de llorar, de desahogar la rabia de tanta espera; todo lo acumulado y contenido por el miedo de que no iba a ser verdad y de que podía ser cierto... y ahora que lo era, detenerse un instante más*⁴¹⁵. El hecho de haber esperado su carta durante tanto tiempo repercute lógicamente en la intensidad con que ese mensaje es recibido.

Algunos de los destinatarios de la carta de Esteban manifiestarán su deseo de no haberla recibido jamás. Es el caso de Marga y Mario, quienes califican la redacción y envío de la carta de Esteban como un “error”, un “fallo”⁴¹⁶. De no haberlo hecho, todos podrían haberle olvidado y continuar con sus vidas. Marga recrimina a Esteban que haya utilizado su poder de fascinación para mantenerlos esperando durante un año, y que les someta a la tortura en que se está convirtiendo la lectura de la carta⁴¹⁷. Por su parte, Mario considera que Esteban está resucitando sentimientos muy intensos que tal vez debieran haber continuado en el estado de letargia en el que habían quedado tras un año de distancia⁴¹⁸: *Si no hubiera enviado el texto, las ansias habrían caído de golpe, se habría acabado la espera interminable absorbiendo aquel maldito año. Ahora todo volvía a ser realidad. Ya nada era pura contingencia*⁴¹⁹. Laura, en cambio, *pensó que era maravilloso que Esteban hubiera mandado una carta*⁴²⁰ porque esta misiva la une a Óscar, de quien se está enamorando. Para ella, la carta de Esteban ha convertido su anodina existencia en una emocionante aventura. Pero su caso es diferente al resto: ella no ha estado esperando ansiosamente la carta de Esteban. Ella no vive angustiada por el miedo de continuar con la lectura; de hecho, al igual que Gabriela, desea llegar hasta el final⁴²¹.

⁴¹⁴ p.72.

⁴¹⁵ p.68.

⁴¹⁶ pp.85 y 115.

⁴¹⁷ p.85. Sin embargo, más tarde reconoce que Esteban no se dejaría llevar tan sólo por un impulso egoísta, y que debe haber algo “grandioso” oculto en la carta prometida (pp.86-87). En las opiniones de Marga vemos el duelo que libran en su interior el amor y el rencor (*vid. supra* p.195, n.334).

⁴¹⁸ p.115.

⁴¹⁹ p.115.

⁴²⁰ p.158.

⁴²¹ No se atreve a exigirle al considerar que no tiene el mismo derecho que los demás miembros del grupo: ha sido la última en incorporarse, y sólo conoció a Esteban durante unas horas (p.141).

La respuesta a la carta de Esteban en *Fuga y contrapuntos* se lleva a cabo, en este caso, no con la redacción de un texto conjunto, sino con actos: acuerdan no seguir leyendo su carta y vivir sus vidas con un ritmo distinto⁴²².

Rodrigo desconoce en *Círculos en acíbar* las reacciones de su amada respecto a sus cartas, porque jamás recibió respuesta a las que le envió⁴²³, pero se imagina los sentimientos del juez al leer la carta en la cual explica los motivos que lo han llevado a suicidarse⁴²⁴. Otra de sus misivas, destinada a Jesús, en la que justifica su suicidio y exculpa a todos los que, de un modo u otro, le han hecho daño, es el único caso en las novelas de Flavia Company en que un personaje afirma que no le importa quién recibirá su carta; lo que le importa es su contenido⁴²⁵. La reacción del destinatario respecto a la carta en la que Rodrigo explica a quien quiera leerla sus razones para suicidarse, y que lee en voz alta a Jesús, no recibe una buena acogida por parte de éste: no sólo se niega a acceder a la petición de Rodrigo, sino que le parece algo absurdo y sin sentido. Sospecha que su amigo ha perdido el juicio, y califica su carta y su plan de suicidio de “montaje teatral”⁴²⁶. Esta reacción de su amigo es la única que recibe Rodrigo de sus correspondientes: ya hemos visto que Ana nunca respondió a sus cartas de amor y, presumiblemente, el juez tampoco querrá ni podrá responderle por escrito, bien porque considerará que se trata de una broma de mal gusto, bien porque piense que es demasiado tarde para actuar.

Nada sabemos de la reacción de la destinataria de la carta de Jef, pues *Luz de hielo* es, en su totalidad, la carta del protagonista, y no poseemos la carta de vuelta –en el caso de que su destinataria quisiera responderle-. Sin embargo, en esta novela encontramos múltiples datos sobre el modo en que Jef imagina las reacciones de su destinataria:

⁴²² Mario evita la continuación de la lectura emborrachándose (p.191); Marga accede a salir a cenar (y probablemente algo más) con un ejecutivo (p.199); Carlos no piensa aparecer por la sala de ensayos en todo el día (p.173), mientras que Laura y Óscar llevarán a cabo una maratón de sexo (p.193). Todos, excepto Gabriela, evitan asistir al proyectado encuentro para continuar leyendo la carta. Así conseguirán liberarse del ritmo que Esteban les impuso desde su partida: “Antes [Esteban] nos ocupaba tan sólo cuando ensayábamos –tú y yo somos casos especiales-, ahora es una obsesión continua para todos. Impone la necesidad de un ritmo único a nuestras vidas. Desde que se marchó hemos estado esperando a que transcurriera el año prometido, quizás con la esperanza de verlo aparecer a él en lugar de al texto. Y todos nos hemos reunido hoy con puntualidad y nos hemos despedido para reunirnos mañana con la misma puntualidad. Es una pauta, un *ostinato* inevitable...”(p.84).

⁴²³ p.31.

⁴²⁴ Lo imaginaba “vestido de negro en el momento de profanar el misterio de su sobre nacrado” y le supone “un morboso placer de testigo privilegiado durante la lectura impersonal de su confesión” (p.18).

⁴²⁵ p.64. Se supone que todos ellos recibirán esa carta indirectamente, durante las investigaciones posteriores a su muerte.

⁴²⁶ p.105.

fantasea con el lugar y el modo en que ella recibirá su carta⁴²⁷ y se complace en imaginar sus reacciones al leerla: *me gustaría observarte a través de un agujerito mientras lees todo lo que has hecho de mí y que, de rebote, has hecho de dos mujeres que no tenían nada que ver con nosotros...*⁴²⁸. Se contradice cuando afirma que no le afectará que su antigua amante reciba y lea su carta con indiferencia⁴²⁹, ya que para él sería una tragedia⁴³⁰, más aún desde el momento en que identifica salvarse y recibir de ella *una respuesta, una reacción*⁴³¹. Le aterroriza la posibilidad de morir no porque valore su vida, tampoco por el temor de que Silvia quede encerrada para siempre en el sótano, sino porque la mujer a la que está escribiendo la carta *ya nunca sabrá que he muerto, que le escribía, que todavía pensaba en ella, a pesar de que ya no la quería*⁴³². Su amor enfermizo le lleva a fantasear, incluso, con la posibilidad de que ella esté soltera aún, sola y pensando en escribirle una carta⁴³³.

En el caso de la carta inserta de Óscar a Silvia en *Luz de hielo*, la reacción de la destinataria es rápida y contundente: *no quiero contestar su [de Óscar] carta. Lo único que deseo es salir de aquí y empezar de nuevo*⁴³⁴. Ella también desea responder a su interlocutor con actos y no con palabras. La carta de Óscar es para ella una puerta a la esperanza, a una vida nueva ahora posible, tras la superación de la muerte de su madre. Tras su lectura toma conciencia de su situación y toma la decisión de ponerle fin. Quiere regresar al mundo exterior, fuera de las paredes de su prisión hasta entonces voluntaria, y volver a sentir su mano cogida a la de Óscar, sentirla mientras cae la lluvia y ellos la contemplan desde la seguridad y el calor del quiosco...⁴³⁵

En *Dame placer* no hay elementos textuales que nos lleven a deducir las posibles reacciones de la destinataria; sin embargo, ya hemos comentado antes⁴³⁶ que la protagonista no confía en el poder de sus palabras para convencerla de que vuelva; tampoco cree que su mensaje de amor le sea transmitido, y se muestra firmemente

⁴²⁷ p.53.

⁴²⁸ p.15. Está seguro de que esta carta provocará cambios en ella, cambios “inesperados” (p.53). Según su situación personal, su carta la alegrará o tal vez la entristecerá (p.53).

⁴²⁹ “Lo que pasa es que, con sinceridad, creo que me resulta bastante indiferente todo lo que pueda pasar después de esta carta. Me parece que su final será al mismo tiempo el mío. Porque estoy abatido, demasiado, y ni siquiera tus caricias podrían aliviarme” (p.54).

⁴³⁰ p.48.

⁴³¹ pp.150-151.

⁴³² p.81.

⁴³³ p.53.

⁴³⁴ p.158.

⁴³⁵ p.147.

⁴³⁶ Vid.*supra* p.147, n.55.

convencida de que la distancia entre las que fueron y las que son es demasiado grande para soñar en una posible reconciliación.

En todos estos casos, sin embargo, hay un destinatario final para estas cartas pues, como afirma Rousset en su *Narcisse romancier*,

*Faite pour la communication, la parole épistolaire y tourne au solipsisme et fait retour sur celle qui l'émet; elle conduit, en dépit de sa destination, à l'introspection narcissique, en quoi elle obéit à l'un des besoins de la première personne. La lettre passionnée se transforme en un soliloque sur la passion, sur l'être souffrant sa passion*⁴³⁷.

Los personajes que escriben las cartas que encontramos en las novelas y relatos de Flavia Company logran siempre, con independencia de su éxito comunicativo final, esto es, tanto si llegan a manos de sus destinatarios como si no es así, tender puentes con seres a los que amaron, zanzar una situación que quedó en suspenso en el pasado, librarse del peso del odio, perdonar y perdonarse, aceptar unos hechos que les hirieron, autoafirmarse en lo que son; logran mostrarnos un mapa exacto de su alma en un momento crucial de su existencia, y están ahí para decirnos que estos sentimientos pueden ser los nuestros algún día, si no lo han sido ya. Todos nosotros somos, hemos sido o vamos a ser, en un momento u otro de nuestras vidas, seres sufriendo una pasión, con suerte seres que, como los personajes de Flavia Company, encuentren en la carta un vehículo para expresar el amor y el dolor, el odio y el arrepentimiento, la felicidad y la desgracia, la desesperación y la calma, la añoranza y el deseo.

⁴³⁷ Citado por ROSBOTTOM, Ronald C.: *op.cit.*p.294.

ALQUIMIA, MITO Y RITOS DE INICIACIÓN EN ALGUNAS NOVELAS DE FLAVIA COMPANYY

Si bien es cierto que en nuestros días la alquimia, los mitos y los ritos de iniciación han sido prácticamente olvidados, también es cierto que algunos escritores y escritoras, como Flavia Company, continúan manteniendo viva la presencia de estos conocimientos en nuestro viejo, escéptico y desengañado mundo¹. Coelho lo hace de

¹ Mircea ELIADE denuncia en *Herreros y alquimistas* que la sociedad actual ha sacrificado al progreso lo mejor de su alma (p.14). Los mitos, la alquimia y los ritos de iniciación perviven, sin embargo, en el inconsciente colectivo, según algunos estudiosos, como JUNG y sus discípulos. JUNG consideraba que la alquimia pervive, como los ritos de iniciación, en nuestro inconsciente. Lo demuestra la presencia de símbolos alquímicos en los sueños y visiones de muchos de sus pacientes que desconocían completamente la existencia de estos conocimientos (*Vid.* por ejemplo su estudio *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*, Paidós, Barcelona, 1997, pp.124-125). A lo largo de su interesante estudio *Thresholds of initiation*, HENDERSON comenta la curación de varios pacientes mediante la interpretación de sus sueños. El conocimiento de los ritos de iniciación y de los símbolos asociados a ellos es, según este autor, un elemento imprescindible para interpretar esos sueños y, con ello, revelar las razones del transtorno de los pacientes, llegando a ser un elemento decisivo para su curación. Por eso HENDERSON considera que es importante no perder la información que poseemos sobre estos antiguos ritos (*ibid.*p.14). En su obra junto a Maud OAKES, HENDERSON afirma que los ritos de iniciación son parte de “the rites of passage appropriate for traversing each stage of essential development throughout life.” (*The wisdom of the serpent (The Myths of Death, Rebirth, and Resurrection)*, Princetown University Press, Princetown (New Jersey), 1990, p.42, idea que aparece también en su artículo “Los mitos antiguos y el hombre moderno” (en Carl G. JUNG y otros (M.L. von FRANZ, Joseph L. HENDERSON, Jolande JACOBI, Aniela JAFFÉ): *El hombre y sus símbolos*, p131). ELIADE también considera en *Rites and symbols of initiation (The Mysteries of Birth and Rebirth)* (Harper Torchbooks, New York, 1958, p.131) que podemos encontrar ritos de iniciación en los sueños y en la vida imaginativa del hombre moderno, porque estos ritos incluyen elementos que son básicos a la condición humana : todos pasamos por momentos de “muerte” (crisis personales) y “resurrección” (superación de esas crisis). De hecho, HENDERSON considera que la iniciación es uno de los arquetipos de los que hablaba JUNG (*Thresholds of initiation*, p.3. Encontramos la misma idea en el estudio que realizó junto a Maud OAKES, *The wisdom of the serpent*, pp.6 y 42). Luis GARAGALZA apunta en la p. 18 de su estudio *La interpretación de los símbolos (Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual)*, que, para los integrantes de la Escuela de Eranos (Durand y Eliade entre ellos) la “investigación gnóstica del sentido que los símbolos en su inmediatez ocultan al hombre actual” se concibe “como una *necesidad vital* para las sociedades y para el pensamiento occidentales. Es la necesidad de que nuestra desgarrada conciencia colectiva, nuestro lenguaje cultural que obliga al hombre occidental a vivir separado o alienado de una gran parte de sí mismo, se amplifique y se abra a esa “otredad”, asumiendo y recuperando los fragmentos de la historia espiritual del hombre que han quedado plasmados y condensados en los símbolos. Dichos símbolos comparecen así como documentos dotados de una dignidad humana y de una significación filosófica, que son capaces de revelar ciertas dimensiones de la vida humana olvidadas o desfiguradas en las sociedades modernas.”

Sin embargo, BURCKHARDT se manifiesta escéptico en *Alquimia. Significado e imagen del mundo* (pp. 14-15 y 128) respecto a este hecho al considerar que, desde su punto de vista, no hay relación entre los símbolos en estado puro, que pertenecen a la esfera de lo “suprarracional” y las deformaciones que presentan estos símbolos cuando aparecen en los sueños o los dibujos de perturbados mentales (las cuales pertenecen a la esfera de lo “irracional” .

forma evidente, empezando por el título de su conocida novela *El Alquimista*; Flavia Company, en cambio, enmascara hábilmente sus conocimientos entre las páginas de sus libros, de manera que en algunos de ellos encontramos, aquí y allá, una serie de pistas que nos conducen a la Gran Obra, a los ritos de iniciación o a los mitos que narraban las aventuras de héroes que derrotan al peligroso dragón y conquistan la inmortalidad. A veces las pistas aparecen de manera bastante clara, a veces de forma más oscura; en ocasiones son tan sólo un susurro, una velada insinuación. De ahí que algunas novelas de Flavia Company presenten dos lecturas fundamentales - o dicho de otro modo, dos tipos de lector- , sin que, como en todo lenguaje simbólico, una interpretación excluya necesariamente a la otra. Existe en primer lugar la posibilidad de disfrutar de una lectura superficial, que resulta más o menos asequible a la mayoría del público. En este nivel, sin embargo, el lector no podrá dejar de notar que se le escapa una importante cantidad de información. De hecho, algunos pasajes de *Querida Nélide* o *Luz de hielo* pueden resultar, para el lector profano, decididamente oscuros. Y lo son porque entre sus líneas se esconde otro mundo oculto, agazapado en las sombras, esperando a alguien que sepa leer los signos: el mundo de los alquimistas, de los ritos de iniciación, de los símbolos y los mitos. Como indica Juan Villegas,

Hay cierta clase de obras cuya aprehensión requiere obligatoriamente de un método arquetípico. Es decir, tanto un estudioso interesado en la obra literaria como expresión de lo humano como uno con vocación literaria se encuentran en la necesidad de recurrir a esta zona de la cultura para la interpretación del fenómeno que llamamos literatura. Esto último nos lleva a postular, entonces, que el método emerge como el natural para cierta clase de obras, indicio a su vez de que no todas debieran ser enfocadas con este criterio. En principio, podemos postular que hay algunas cuya estructura o sistema de imágenes no se manifiestan en toda su riqueza o trascendencia si se prescinde de su trasfondo mítico.²

Debido a la presencia de estos elementos poco conocidos en nuestros días, algunos

Las investigaciones de JUNG y las de sus discípulos (HENDERSON entre ellos) parecen demostrar lo contrario. Juan VILLEGAS, por su parte, intenta demostrar la pervivencia de elementos relativos a los héroes y los mitos a ellos conectados en literatura en su estudio *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*, como declara en las páginas 18 y 19 del mismo (Planeta, Barcelona, 1973). Como indica GUÉRIN, “myth criticism offers some unusual opportunities for the enhancement of our literary appreciation and understanding. No other critical approach possesses quite the same combined breadth and depth. As we have seen, an implication of myth criticism takes us far beyond the historical and aesthetic realms of literary study - back to the beginnings of mankind's oldest rituals and beliefs and deep into our own individual hearts of darkness” (citado por VILLEGAS, Juan: *op.cit.* p.25). Algunos escritores, en efecto - ya sea de forma consciente o inconsciente-, intentan recuperar estos elementos primitivos, míticos, por medio de la literatura. Según Juan VILLEGAS (*op.cit.* p.82), “obviamente, la literatura, como expresión del hombre, ha de plasmar estos anhelos y recreará en diferentes contextos tanto las imágenes como los mitemas de las estructuras míticas iniciatorias”.

² *Op.cit.*p.26. Mariano BAQUERO GOYANES define la novela mítica del siguiente modo en su estudio *Estructuras de la novela actual* (p.71): “una novela de tal tipo vendría a caracterizarse porque el lector sensible se da cuenta de que, tras lo que el narrador le está contando, hay – en virtud de misteriosos símbolos o alegorías- un constante aludir a algo que subyace profundamente más allá de la superficie novelesca”.

califican la lectura de determinadas novelas de Flavia Company como “difícil” o “extraña”. Desentrañar su misterio es, en gran medida, lo que hace de la obra de Flavia Company una inagotable fuente de placer intelectual, amén del puramente estético.

Empezaremos con la alquimia, que es, como todo conocimiento esotérico, un saber oculto que sólo puede ser revelado a unos pocos escogidos, y que se expresa por ello mediante un lenguaje secreto, metafórico, simbólico, incomprensible para los no iniciados³. En consecuencia, cualquier explicación sobre la alquimia pecará de confusa o, en el mejor de los casos, de excesivamente simplista. Trataremos, sin embargo, de ofrecer una visión general de la misma, imprescindible para comprender el sentido último de *Luz de hielo*, aunque también aparecen elementos relacionados con la alquimia en *Querida Nérida* y, en menor medida, en *Fuga y contrapuntos* y *Círculos en acíbar*.

Para el hombre de hoy, la alquimia no es más que un juego pseudocientífico del pasado en el que unos individuos, más parecidos a brujos que a sabios, pretendieron convertir cualquier metal en oro. Sin embargo, para algunos estudiosos como Mircea Eliade, la alquimia es una importantísima fuente de conocimientos filosóficos, místicos y psicológicos sobre el ser humano y sus posibilidades de alcanzar la perfección; es un saber que no debe ser despreciado por la tecnificada sociedad de nuestros días. La alquimia es mucho más que el tímido balbuceo de la química moderna: rebasa las fronteras del mundo físico para adentrarse en las profundidades del inconsciente humano. Celosa guardiana de sus secretos, la Ciencia Alquímica ofrece al que sabe interpretarla el conocimiento de verdades que afectan a la esencia misma del hombre, a lo más profundo de su vida psíquica⁴.

³ Los verdaderos alquimistas “se expresan siempre a través de imágenes, figuras y metáforas, para que puedan entenderlos sólo las almas sabias, santas e iluminadas por el saber. Sin embargo, en sus obras han trazado cierto camino y determinada regla, de manera que el sabio pueda entender y, finalmente, lograr, tras algunas pruebas, todo cuanto ellos describen de manera encubierta.” (BURCKHARDT, Titus: *op.cit.* p.39). Parece ser que existía incluso un lenguaje secreto llamado “el lenguaje de los pájaros” o “la gaya ciencia” conocido sólo por los iniciados en alquimia (AA.VV: *El libro de la alquimia*, ed. De Vecchi, col. Ciencias Ocultas y Misterios, Barcelona, 1991, p.86). En *La psicología de la transferencia*, JUNG cita el siguiente pasaje en el que un alquimista aconseja a otro: “obsérvalo bien: en el Arte de nuestro magisterio nada quedó oculto a los filósofos salvo el misterio del Arte que no debe ser revelado a cualquiera. Pues si tal ocurre, será maldecido (el revelador); atraerá sobre sí la ira divina y morirá de apoplejía.” (Paidós, Barcelona, 1993, pp.76-77). Agrippa von NETTESHEIM habla de un pacto de silencio que le ha sido impuesto y que le prohíbe hablar de los secretos de su Arte (*ibid.* p.78 y pp.78-79,n.30). Para esa “ley del secreto” vid. también AA.VV.: *El libro de la alquimia*, pp.107 y 108 y ECO, Umberto: *Els límits de la interpretació*, p. 115.

⁴ En opinión de DURAND y CASSIRER, no hay mucha diferencia entre discurso científico y simbólico, entre lo racional y lo imaginario, en cuanto “no hay un acceso directo o inmediato a lo real, sino que todo conocimiento es simbólico, pasa por el lenguaje, que es el que conforma el caos de sensaciones en una experiencia”(citados en *La interpretación de los símbolos (Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual)* de Luis GARAGALZA, p. 42. Vid. *ibid.* pp.56 y 57). El lenguaje es una entidad doble, con una faceta diurna, *externa*, racional, objetiva y otra nocturna, oscura, profunda y simbólica, subjetiva. El estructuralismo privilegia la primera faceta; la hermenéutica privilegia la segunda (*ibid.* p.31). En este sentido, según DURAND (citado en *ibid.* p.42), “tan simbólico es (...) un mito de

El origen de este antiquísimo saber se pierde en la noche de los tiempos. Es seguro, sin embargo, que su apogeo tuvo lugar en la Edad Media y que continuó practicándose con más o menos fortuna hasta el siglo XVII, según algunos autores⁵, y hasta el XVIII, según Cirlot⁶. La alquimia se extendió por China, India, Europa... con una increíble unidad de métodos y enseñanzas⁷. El estudioso Mircea Eliade, en su obra *Herreros y alquimistas*, afirma que su origen podría encontrarse en la minería y en el trabajo de los herreros. En efecto, si partimos de la idea de que la Tierra es la sagrada Gran Madre de todo lo que contiene, los metales pueden ser considerados como sus hijos, y éstos, en consecuencia, también serán sagrados⁸. Desde este punto de vista, los metales no son seres inertes y fríos, sino criaturas vivas que nacen, crecen y mueren, que se mueven a voluntad y que experimentan simpatía o rechazo por los seres

emergencia como una teoría astrofísica, radicando la diferencia entre ambos en el régimen de la imagen en que cada uno se ubica (pues mientras que el discurso científico funciona bajo el *régimen diurno*, el discurso mítico lo hace bajo el *régimen nocturno*). Lo que DURAND pretende al adoptar esta perspectiva es “devolver a la *imaginación* la dignidad *gnoseológica* y *ontológica* de la que había sido privada por la doctrina clásica occidental, quedando relegada a ser una facultad inferior, “maestra de error y falsedad”, de la que el pensamiento ha de liberarse para alcanzar el nivel conceptual que caracteriza al auténtico conocimiento. Paralelamente, en la teoría clásica el *hombre* aparece dicotomizado por una ruptura o distinción radical entre cuerpo y alma, entre la (clara) conciencia racional y el resto de los fenómenos psíquicos (tenebrosos), subjetivos y accidentales, quedando estos últimos desvalorados hasta tal punto que, en la definición clásica aristotélica, el hombre es presentado exclusivamente como un “animal racional” (*ibid.* p.56). CASSIRER habla, en cambio, del ser humano como “animal simbólico” (citado por *ibid.* p. 57), y DURAND va más allá cuando afirma que, de hecho, lo simbólico precede y es, por tanto, jerárquicamente superior a lo racional (citado por *ibid.* en las pp. 29, 56 y 57). El discurso racional, desde esta perspectiva, no sería más que el resultado del esfuerzo del hombre por “distanciarse” de lo real (*ibid.* pp. 57-58). La Tradición, esto es, todo el pensamiento antiguo que se encuentra bajo el régimen nocturno, es sustituido por la filosofía, que elimina los mitos y los sustituye por signos y rompe la relación entre hombre y cosmos (*ibid.* pp. 32-33). El hermeneuta debe reconducir el sentido literal hasta el sentido profundo, ha de “entresacar el fundamento mítico-simbólico de cualquier *logos*” (*ibid.* p. 32). Por eso GADAMER espera que “la conciencia científica reconozca sus propios límites y acepte que es fuera de su dominios donde se encuentran las formas primigenias de *experiencia de la verdad* (o del *sentido*)” (citado por *ibid.* p.142). Mitología y alquimia pertenecen a este pensamiento antiguo que debe ser recuperado.

⁵ FULCANELLI: *Las moradas filosóficas. (Y el simbolismo hermético en sus relaciones con el arte sagrado y el esoterismo de la gran obra)*, Plaza y Janés, Barcelona, 1973 (3ªed.), pp.71 a 75.

⁶ Juan Eduardo CIRLOT alarga la pervivencia de la alquimia hasta el siglo XVIII (“Introducción” a su *Diccionario de símbolos*, p.33). Eugène CASTELLET parece ser el último caso conocido de aprendiz de alquimista, a principios del siglo XX, y se presenta como discípulo del último Maestro Alquimista, Fulcanelli. Parece ser que Fulcanelli circulaba por Europa; supuestamente, ya que su nombre es falso y carecemos de datos sobre su identidad real. Se desconoce la fecha de su muerte; sus adeptos afirmaban que, al haber descubierto el secreto de la piedra filosofal, Fulcanelli había obtenido la gracia de vivir para siempre.

⁷ BURCKHARDT, Titus: *op.cit.*p.14.

⁸ p.10. Un conocido caso de metal “sagrado” es el hierro. Se creía que el hierro tiene el poder de ahuyentar demonios y curar enfermedades, además de poner fin al mal de ojo (*ibid.* p.28). El hierro es, sin embargo, un dios ambivalente, puesto que también es un demonio que conlleva la guerra y la muerte (*ibid.*p.29). Las características del metal pasan a quien lo domina: el herrero. Según ELIADE, “el herrero crea las armas de los héroes. No se trata solamente de su “fabricación” material, sino de la “magia” de que están investidas; es el arte misterioso del forjador que las transforma en armas mágicas. De aquí las relaciones, atestiguadas en las epopeyas, que existen entre héroes y herreros.” (*ibid.*p.77). Hay mitos en los que el herrero aparece como Prometeo o como ayudante de Dios en la Creación (*ibid.* pp. 78-79). Los materiales con los que trabaja el herrero son, en consecuencia, también sagrados: el martillo, el fuelle, el yunque... y se consideran animados, como los metales mismos (*ibid.*p.29). Los dioses como Thor, señor de la tempestad, armado con un poderoso martillo mágico (*Mjolnir*) muestran la unión entre cielo y tierra (*ibid.*p.30).

humanos⁹. En la mente del hombre primitivo el mundo mineral, como el Cosmos en general, se presenta en términos animados y sexualizados: la Tierra es un vientre en el que se encuentra el útero (que es la mina) y los embriones (que son los metales)¹⁰. Las piedras preciosas se clasifican según la intensidad de su color en masculinas y femeninas¹¹, y se considera que pueden tener lugar “matrimonios” entre metales¹².

Los metales están misteriosamente relacionados con los planetas. Éstos son los responsables de su correcta maduración en el interior de la matriz terrestre, al tiempo que con su influjo les otorgan una serie de propiedades¹³. También se relaciona a los metales con las diferentes partes del cuerpo humano: el corazón con el cinabrio, el agua de los riñones o el esperma con el plomo¹⁴, e incluso se establecen fuertes relaciones entre los metales y el alma¹⁵.

Por este camino, en la mente del hombre primitivo se fue pasando, paulatinamente, de un trabajo mecánico con los metales (que podía tener como resultado la forja de una espada, por ejemplo) a un trabajo espiritual en el que se encuentra implicada la propia alma¹⁶. Esto es lo que se conoce por el paso de una alquimia *exotérica* a otra *esotérica*. Cuando el hombre se percató de que podía transformar los metales a su voluntad se dio cuenta de que también podía transformarse a sí mismo, no ya físicamente, sino psicológicamente. Así como los metales crecen, cambian, maduran en el seno de la Gran Madre Tierra, las potencias ocultas y/o inconscientes del ser humano pueden crecer, transformarse y madurar en un proceso que conocemos como alquimia y, más concretamente, como la Gran Obra¹⁷. En definitiva, *el alquimista adopta y perfecciona la obra de la Naturaleza, al mismo tiempo que trabaja para “hacerse a sí mismo”*.¹⁸

⁹*Ibid.* pp.52-53.

¹⁰*Ibid.* p.33. Se creía que el rubí, por ejemplo, es blanco en su origen, pero al alimentarse de la sangre de la madre tierra, se convierte poco a poco en una piedra roja. Este es el proceso de “maduración” del rubí (*ibid.* p.43), base de la “maduración” de los metales en el proceso alquímico, que pasa del negro al blanco, y de ahí al rojo (*vid. infra* p.218).

¹¹*Ibid.* p.37.

¹²*Ibid.* p.37. Así, creían que cualquier mineral era el resultado de la unión de dos principios: azufre y mercurio. (*ibid.* p.46).

¹³ Así, la plata crece bajo la influencia de la luna; el oro depende del sol; el cobre de Venus; el hierro de Marte y el plomo de Saturno (*ibid.* p.47). *Vid.* También BURCKHARDT, Titus: *op.cit.* p.97.

¹⁴ ELIADE, Mircea: *Herreros y alquimistas*, pp.105 y 111.

¹⁵ “Si se mata a un ser humano con un metal fundido se hace uno dueño de su alma, se adquiere una especie de “alma-esclava”, un “robot espiritual” (*ibid.* p.188, n.6). ¿Inspiró esta idea la saga cinematográfica de *Los inmortales*?

¹⁶ De hecho, para el hombre primitivo no existía nuestra dicotomía radical entre materia y espíritu; no existe separación entre ambos conceptos. (BURCKHARDT, Titus: *op.cit.* pp.74 y 75).

¹⁷ ELIADE, Mircea: *Herreros y alquimistas*, pp.10-11. *Vid.* También AA.VV: *El libro de la alquimia*, p.8.

¹⁸ ELIADE, Mircea: *Herreros y alquimistas*, p.46. En opinión del P. FESTIGIÈRE, existen tres fases acumulativas en el desarrollo de la alquimia: como arte, como filosofía y como religión. “Según ese erudito autor, la alquimia no parece haber sido más que una técnica hasta el siglo II antes de Cristo. A partir de esa época y hasta el siglo III fue a la par un arte y una filosofía, ya teñida de misticismo, para luego ir tomando cada vez más patentemente el aspecto

Este camino de perfección es sólo accesible a unos cuantos privilegiados. El aspirante a alquimista ha de presentar una serie de características para ser considerado apto: debe ser inteligente, trabajador, puro, religioso, capaz de dominar sus pasiones y amante de la verdad¹⁹; sano, humilde, paciente, sabio, capaz de actuar, meditar y orar al mismo tiempo, poseedor de un espíritu libre y armónico²⁰. Además, debe haber cursado estudios de matemáticas (Euclides, Ptolomeo) y de ciencias naturales (Aristóteles, Apolonio de Tiana)²¹. Quien no posea estas características no es capaz ni digno de conocer los misterios de esta Máxima Ciencia. De ahí el secreto, el lenguaje cifrado, el misterio que rodea toda la obra alquímica, del que hablábamos al principio.

Todas las manipulaciones con metales descritas en los tratados de alquimia han de ser leídas en un doble sentido, sin que uno de ellos excluya necesariamente al otro²². Cuando el iniciado lea que debe “reducir la fluidez del mercurio”, por ejemplo, sabe que no sólo se le está indicando cómo realizar una operación mecánica, sino que también se le ordena que suprima cualquier estado de conciencia para llegar al vacío²³.

La primera fase de la Obra alquímica, conocida como *melanosis, nigredo, putrefactio o disolutio*, es la más detallada en los tratados alquímicos. El componente principal de esta primera fase es la llamada “materia prima”, de la que no tenemos definición concreta: puede ser agua,

de una religión mística, sin dejar por eso de ser un arte y una filosofía. La alquimia es un camino de vida, que supone un trabajo interior de perfección” (BUTELMAN, Enrique: “Prólogo” a JUNG, C.G.: *La psicología de la transferencia*, Paidós, Barcelona, 1993, p.10).

¹⁹ELIADE, Mircea: *Herreros y alquimistas*, p.118.

²⁰*Ibid.*p.140. Todas estas características aparecen también en JUNG, C.G.: *La psicología de la transferencia*, p.101. En los primitivos ritos de iniciación se pedía al auténtico “iniciado” que tuviera coraje y que fuera humilde y puro de corazón (HENDERSON, Joseph L. and OAKES, Maud: *The wisdom of the serpent*, p. 53).

²¹AA.VV: *El libro de la alquimia*, p.29. “El estudiante debería practicar operaciones manuales, educar su mirada mediante el examen directo de los hechos y ejercitar su pensamiento en la reflexión sobre las sustancias y las reacciones químicas”(*ibid.*p.29). A pesar de estos conocimientos científicos, el adepto no actuaba nunca como el científico actual, colocado impersonalmente frente al objeto estudiado. El alquimista participa en cuerpo y alma en la materia que es objeto de su investigación, hasta el punto de convertirse él mismo en el fenómeno estudiado (BUTLEMAN, Enrique: *op.cit.* p.12).

²²La alquimia es lenguaje simbólico en cuanto para ella “el mundo no sólo está “vivo”, sino también “abierto”; un objeto no es nunca tal objeto y nada más (como sucede en el conocimiento moderno), sino que es también signo o receptáculo de algo más, de una realidad que trasciende el plano del ser de aquel objeto” (ELIADE, Mircea: *Herreros y alquimistas*, p.127). “La alquimia (...) Es de carácter doble: objetiva y subjetiva a la vez. Estudiar la alquimia enfocando uno de esos aspectos exclusivamente, sólo puede llevar a conclusiones falsas.” (BUTELMAN, Enrique: *op.cit.*p.10). Según O. WIRTH, “ambas facetas [la alquimia-ciencia y la alquimia-mística] son solidarias y no pueden disociarse: la científica asume un carácter místico y la mística un carácter científico.” (citado por *ibid.*p.11).

²³ También es la meta última del yoga, como afirma Mircea ELIADE en *Herreros y alquimistas* (p.119). En el mismo sentido, “el plomo representa el estado caótico, bruto y quebradizo del metal o del hombre interior, en contraposición al cual el oro, “luz solidificada” y “sol terrenal” expresa la perfección tanto en el reino de los metales como en la condición humana.” (BURCKHARDT, Titus: *op.cit.*p.35. La misma idea aparece en *ibid.*p.90. El subrayado es mío.)

tierra, sangre²⁴... Algunas fuentes apuntan al mercurio como materia original, base de toda la Obra²⁵. A este mercurio original se le añadiría otra sustancia básica : el azufre. A lo largo de las diferentes fases del proceso alquímico se daría una lucha entre estos dos principios básicos, los cuales son, respectivamente, masculino (azufre) y femenino (mercurio)²⁶. Por eso se les llama también “rey y reina”, “sol y luna”²⁷. Esta lucha entre ambos elementos se representa con frecuencia mediante la imagen de una serpiente o un dragón²⁸ o bien como dos serpientes o dos dragones enroscados alrededor de una vara²⁹. En un primer momento, mercurio y azufre se unen disolviéndose el uno en el otro gracias a un tercer elemento, el “fuego secreto” o sal³⁰. Estos tres elementos corresponden al alma (azufre) , energía vital (mercurio) y cuerpo (sal)³¹.

Rodrigo, el frustrado suicida que protagoniza de *Círculos en acíbar*, hace referencia a la alquimia y al azufre de forma explícita en el siguiente pasaje:

*Lo irreversible sería haber desaparecido: no más reacciones químicas en su cerebro o en su cuerpo. Ni para el amor, ni para el deseo, ni para el dolor o la felicidad. Desolación. Desconsuelo. Ruina. Fin de la alquimia de su vida. Hierros y azufres inútiles reposarían hasta la transformación definitiva: el desvanecimiento*³².

²⁴ ELIADE, Mircea: *Herreros y alquimistas*, p.143. Como indica BURCKHARDT, “ de ésta [la materia prima] sólo puede decirse que en relación con la causa informadora de la existencia es puramente receptora y viene a representar la raíz de la diversidad, ya que presta contorno y límite a todas las cosas. En el lenguaje bíblico, corresponden a la materia las aguas sobre las que al principio de la Creación gravitaba el Espíritu de Dios.”(*op.cit.*p.79). La materia prima recibe multitud de nombres en los libros de alquimia: Cibeles, Isis, bella y joven virgen prisionera del dragón, Santa Ana, la Virgen... (AA.VV: *El libro de la alquimia*, p.104). Es el elemento más desconocido del proceso alquímico, juntamente con el “fuego secreto” o la “sal”, que es el elemento imprescindible para unir el mercurio con el azufre (*ibid* .pp.105 a 108).

²⁵ “El mercurio desempeña el papel de elemento disolvente y purificador. En último término, es la sustancia que “fluye” en todas las formas psíquicas y del pensamiento. Los alquimistas hindúes llaman al mercurio “semen de Shiva”. Shiva es el dios que realiza toda transmutación.” (BURCKHARDT, Titus: *op.cit.* p.180).

²⁶*Ibid*.p.161.

²⁷*Ibid*. p.156 y ELIADE, Mircea: *Herreros y alquimistas*, pp.141-142.

²⁸BURCKHARDT, Titus: *op.cit.*p.161. La serpiente es un símbolo del regreso a la Terrible Madre, según HENDERSON (*Thresholds of initiation*, p.50).

²⁹ BURCKHARDT, Titus: *op.cit.* pp.82, 162 ,164-165, 169-172.

³⁰ “Así pues, la primera materia debe ser preparada por el alquimista para recibir el espíritu, insuflado en el curso de la Primera Obra, bajo la forma del fuego secreto o agente salino, indispensable para la elaboración de la Obra por la vía seca.” (AA.VV.: *El libro de la alquimia*, pp.104-105). La sal “no deja de tener una doble naturaleza, es decir, que participa igualmente de la naturaleza del azufre y de la naturaleza del mercurio” (*ibid*.p.105). “Ese fuego secreto fue perseguido por numerosos filósofos a lo largo de toda su vida. Es el agente que a todo anima, la energía vital, espiritual, en suma (...) Era el “gran misterio” que permitía conocer el resto de los misterios, un fuego natural que no quema las manos pero que deja sentir su eficacia por poco que lo excite el fuego exterior.” (*ibid*. p.106). Algunos autores amplían la lista de elementos básicos hasta siete: oro, plata, cobre, estaño, hierro, plomo y mercurio (BURCKHARDT, Titus: *op.cit.*p.55). Hemos preferido seguir a JUNG en su obra *La psicología de la transferencia*, en la que habla constantemente de estos dos principios, mercurio y azufre, ya que toda la bibliografía consultada coincide en la máxima importancia de estos dos elementos, además de la sal o “fuego secreto”, que los une.

³¹ “En el curso de la elaboración de la Gran Obra, el alquimista usa su materia como soporte para su propia elevación espiritual. Para ello desarrolla su azufre intrínseco (lo que equivale a su alma), domina su mercurio (equivalente a su energía vital) y su propia sal (o bien su cuerpo físico)”(AA.VV: *El libro de la alquimia*, p.136). Según BURCKHARDT, “el azufre es lo que denota el ser o espíritu, mientras que el mercurio representa, en cierto modo, el alma misma en su papel receptivo o pasivo” (*op.cit.*p.156).

³² p.53. Mircea ELIADE nos habla de la sacralidad del hierro: los martillos o el yunque, materiales con los que

En un también frustrado intento de tomarse la temperatura, Rodrigo rompe el termómetro y cinco diminutas bolitas de mercurio corren por el suelo. Juega un rato con ellas, uniéndolas, separándolas... Sabe que es imposible cogerlas. Como ese extraño principio femenino que se le escapa y le huye: su amada imposible, Ana³³.

A lo largo de las cuatro fases de la Gran Obra (*Opus Magnum*), denominadas según los colores que toman los ingredientes: melanosis (negro), leukosis (blanco), xantosis (amarillo) e iosis (rojo)³⁴, se trabaja siempre con estos dos metales básicos (azufre y mercurio) sometiéndolos al principio *solve et coagula*, en virtud del cual sufren múltiples disoluciones y cristalizaciones que, de ser realizadas con éxito, llevarán al maestro alquimista a la última fase de la Gran Obra³⁵. Normalmente se sigue un orden de expansión, contracción, disolución y sequedad, que corresponden a la aplicación de calor, frío, humedad y sequedad a la materia prima sobre la que se trabaja³⁶.

El alquimista sabe trasladar al plano emocional todos estos procesos de fusión y separación de los metales: entiende que ha de regresar mentalmente a un estado caótico que recibe el nombre de *materia prima* o *masa confusa*, y que corresponde a la *regresión al estado prenatal, embrionario*³⁷. Este regreso al caos original recibe el nombre, también, de *regressus ad uterum*³⁸, en cuanto es una vuelta hacia atrás, a las profundidades de nuestro inconsciente, al período anterior a lo que en nosotros se revela como “consciente” o, simplemente, “racional”³⁹. El *regressus ad uterum* aparece, por ejemplo, cuando en el Nuevo Testamento Jesucristo dialoga

trabajan los herreros, son de este material ambivalente, que podía sanar y ahuyentar demonios, pero que también provocaba guerra y muerte. La figura del herrero y este material en concreto están muy relacionados con la alquimia (*Herreros y alquimistas*, pp. 25 a 29).

³³ pp.30-31.

³⁴ ELIADE, Mircea: *Herreros y alquimistas*, p.132, BURCKHARDT, Titus: *op.cit.*p.164 y BUTELMAN, Enrique: *op.cit.*p.17. Hemos citado cuatro colores, pero pueden darse ocho: gris, negro, blanco, cola de pavo real, amarillo, anaranjado, púrpura y rojo (AA.VV. *El libro de la alquimia*, p.39). Del mismo modo, pueden darse más de cuatro fases en la Obra: BURCKHARDT habla de siete, correspondientes a los siete metales y a los siete planetas (*op. cit.* pp.164 y 165), pero otras fuentes (AA.VV: *El libro de la alquimia*, pp.55 y 56) hablan de doce, correspondientes a los doce signos del zodiaco: calcinación, congelación, fijación, solución, digestión, destilación, sublimación, separación, ceración, fermentación, multiplicación y proyección. En ocasiones (como en la obra de Umberto ECO, *Els límits de la interpretació*, p.117) ocurre lo contrario y las fases se reducen a sólo tres: *nigredo* (descomposición), *albedo* (sublimación) y *rubedo* (estadio final). Como indica JUNG, existe una increíble variedad en el número de fases y en otras particularidades de la Obra, si bien se detecta “una coincidencia general en los hechos fundamentales”, como es el caso de estas tres fases básicas (JUNG, C.G: *La psicología de la transferencia*,p.188).

³⁵ BURCKHARDT, Titus: *op.cit.*p.155.

³⁶ *Ibid.*p.159.

³⁷ ELIADE, Mircea: *Herreros y alquimistas*, p.108. “Para los alquimistas, el alma es, en su fondo pasivo, fundamentalmente, lo mismo que la materia prima del mundo” (BURCKHARDT, Titus: *op.cit.*p.125).

³⁸ ELIADE, Mircea: *Herreros y alquimistas*, pp.108-109. Los chinos practicaban un tipo especial de yoga para controlar la respiración y la eyaculación que les llevaba a este estado primigenio (*ibid.* pp.111 y 112).

³⁹ Según JUNG, el mercurio representa el mundo inconsciente (*La psicología de la transferencia*, p.73); “es una

con un miembro del Sanedrín interesado en incorporarse a sus seguidores⁴⁰: Jesucristo afirma que para seguirle es necesario “volver a nacer”. Su interlocutor le pregunta, perplejo, si acaso le es posible al hombre volver a introducirse en el útero de su madre. Evidentemente, Jesucristo hablaba en un plano simbólico: el *regressus ad uterum* alquímico. Quien desee seguirlo debe purificarse, debe descender a las tinieblas de su interior para resurgir de ellas como un hombre nuevo. En el mismo sentido, Paracelso afirma que *el que quiere cuerpo en el Reino de Dios debe entrar primero con su cuerpo en su madre y morir allí*⁴¹. Pero no sólo encontramos ejemplos de esto en el cristianismo: Eliade cita un texto taoísta de la escuela moderna sincretista según el cual *That is why the (Buddha) Ju-Lai (Tathagata), in his great mercy, revealed the method of the (alchemical) work of Fire and taught men to enter the womb again in order to recreate their (true) nature and (the fullness of) their portion in life*⁴².

Esta vuelta al origen corresponde a una pequeña muerte para el alquimista, necesaria en cuanto libera al iniciado de las imperfecciones de su vida pasada y lo coloca en disposición de emprender la Gran Obra⁴³. En cierto modo se parecería al proceso mediante el cual el individuo conoce su carga de “sombra” y, lejos de esforzarse por rechazarla, la acepta y la asimila a su ser, con lo que supera el peso de esa carga psíquica⁴⁴.

Este proceso es descrito, aunque siempre de manera oscura, críptica, en los manuales de alquimia; exige constancia y valor, pues se trata de un trabajo largo y difícil, amén de peligroso: *el proceso de la transmutación del cuerpo incluye una experiencia de muerte y resurrección iniciadora*⁴⁵. Se trata, en definitiva, de la máxima del cristianismo según la cual, para dar fruto, la semilla debe morir. Sólo así fructificará para dar el ciento por uno. Es la misma idea que subyace

regresión hacia el oscuro estado inicial en el líquido amniótico del útero grávido”(ibid.pp.106-107).

⁴⁰ *Evangelio según San Juan*, “Jesús y Nicodemo”, 3, 1-21.

⁴¹ ELIADE, Mircea: *Herreros y alquimistas*, p.136. Vid.también ibid.p.137.

⁴² *Id.: Rites and symbols of initiation (The Mysteries of Birth and Rebirth)*, p.57.

⁴³“Para hacer bien una cosa o rehacer una integridad vital amenazada por la enfermedad hay que volver primero *ad originem* y luego repetir la cosmogonía (...) La muerte de iniciación disuelve la Creación y la Historia, libera de todos los fracasos y los “pecados”; en fin de cuentas, del desgaste inseparable de la condición humana.” (*Id.: Herreros y alquimistas*, p.138) Vid. También BURCKHARDT, Titus: *op.cit.*p.21.

⁴⁴ JUNG, C.G.: *La psicología de la transferencia*, pp.103-104. Vid. también CIPLIAUSKAITÉ, Biruté: *op.cit.*p.87. M.L. VON FRANZ indica, en “El proceso de individuación” (p. 168) que “la sombra no es el total de la personalidad inconsciente. Representa cualidades y atributos desconocidos o poco conocidos del EGO: aspectos que, en su mayoría, pertenecen a la esfera personal y que también podrían ser conscientes. En algunos aspectos, la sombra también puede constar de factores colectivos que se entroncan fuera de la vida personal del individuo”. La sombra no es necesariamente negativa: “la sombra se hace hostil sólo cuando es desdeñada o mal comprendida” (*ibid.* p. 173).

⁴⁵ ELIADE, Mircea: *Herreros y alquimistas*, p.115. BURCKHARDT advierte de los peligros de la alquimia: “La obra alquímica despierta una terrible fuerza de la naturaleza, que puede corromper a los intrusos y a los ignorantes, pero que puede elevar a los sabios al poder espiritual” (*op.cit.*p.152). Asimismo, los siguientes versos advierten de los peligros de la alquimia: “Ten cuidado de ti mismo / si no te has purificado con aplicación. / Las bodas podrían hacerte daño. / Maldito el que duda / Cuidado con el que es muy ligero” (AA.VV: *El libro de la alquimia*, p.77).

a la Pasión y Resurrección de Cristo: sólo mediante el sufrimiento en el cambio se alcanza la Gloria⁴⁶. La fusión de mercurio y azufre de la que hemos hablado equivaldría, de hecho, a una muerte metafórica⁴⁷, seguida de una putrefacción igualmente simbólica. Esta primera fase del proceso alquímico supone para el iniciado un *estado crítico en que la conciencia amenaza de continuo hundirse en lo inconsciente*⁴⁸. De ahí que se la relacione con el descenso a los infiernos, presidido por el anagrama VITRIOL: *Visita Interiorem Terrae Rectificando Invenies Occultum Lapidem* (Visita el interior de la tierra, y con la purificación encontrarás la Piedra oculta)⁴⁹. No es de extrañar que esta peligrosa fase del proceso alquímico acostumbrara a realizarse bajo el influjo de Saturno, puesto que el Tiempo es el Gran Destructor⁵⁰. En esa destrucción, sin embargo, está el anuncio de la victoria final, pues la Gran Obra supone, como hemos dicho antes, el triunfo del ser humano sobre el tiempo y la muerte:

el alquimista “dominaba el tiempo” cuando reproducía simbólicamente en sus aparatos el caos primordial y la cosmogonía, y además cuando sufría la “muerte y la

⁴⁶ Mircea ELIADE relaciona la aparición de la alquimia con los Misterios greco-orientales y con la revelación al neófito del sufrimiento, muerte y resurrección del dios. Con ello se insistía en la idea de transmutación y cambio que conduce a un estado de perfección sobrenatural, de inmortalidad (*Herreros y alquimistas*, p.131). “En definitiva, el alquimista trata a la Materia como el Dios era tratado en los Misterios; las sustancias minerales “sufren”, “mueren”, “renacen” a un nuevo modo de ser; es decir, son transmutadas.” (*ibid.*p.132).

⁴⁷ ELIADE, Mircea.: *Herreros y alquimistas*, pp.141-142. Esta muerte podría tener lugar, según los autores, bien mediante la disolución en mercurio, bien mediante la calcinación por fuego (*ibid.*pp.136.). *Vid.* También BURCKHARDT, Titus: *op.cit.*pp.197-198.

⁴⁸ JUNG, C.G.: *La psicología de la transferencia*, p.136. “Un alquimista dijo de este estado de mortal oscuridad: *Hoc est ergo magnum signum, in cuius investigatione nonnulli perierunt*” (Este es el gran signo en cuya investigación algunos perecieron)” (*ibid.*p.136).

⁴⁹ ELIADE, Mircea: *Herreros y alquimistas*, p.142. “La travesía nocturna es una especie de *descensus ad inferos*, un descenso al Hades y un viaje al país de los espíritus, por tanto a un más allá de este mundo, es decir de la conciencia, o sea también una sumersión en lo inconsciente.” (JUNG, C.G.: *La psicología de la transferencia*, p.111). Juan VILLEGAS apunta que “en el plano psicológico, [el descenso a los infiernos] viene a ser una inmersión en el subconsciente” (*La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*, p.117). BURCKHARDT afirma que Basilio Valentino interpretó así esta palabra clave alquímica. “El interior de la tierra es también el interior del cuerpo, el núcleo interno e íntegro del conocimiento. La piedra oculta es aquí sólo la materia prima” (*op.cit.* p.129). Por el contrario, BUTELMAN considera, en su “Prólogo” a JUNG, que la piedra oculta equivale en esta frase a la piedra filosofal (p.12).

Existe también el acrónimo VITRIOLUM, cuyo significado es idéntico al de VITRIOL, más “*veram medicina*” añadido al final (AA.VV: *El libro de la alquimia*, pp.34-35). Existe aún otra posibilidad: en la puerta de la morada del Marqués de Palombara se lee : *Villae Inauam Trahando Recludens Iason Obtinet Locuples Vellus Medea* (“Al franquear la puerta de la quinta, Jasón descubre y conquista, por Medea, el precioso vellocino”). Es otra variante del VITRIOLUM. La referencia al vellocino de oro se relaciona con la búsqueda del oro alquímico (*ibid.*p.110).

Como indica BUTELMAN en su prólogo a JUNG, “sólo podrá alcanzar la verdadera sabiduría aquél que penetre en lo más hondo de su ser y efectúe allí una oculta labor de purificación. La verdadera piedra filosofal es el hombre transformado. La primera tarea del adepto alquimista es por lo tanto su propia transformación (*Transmutemini in vivos lapides philosophicos*). Para realizar la “Gran Obra”, la regeneración de la materia, debe regenerar su propia alma. Sólo así se torna capaz de realizar la regeneración del cosmos. La transmutación, luego de haberse operado en el secreto del alma humana, deberá manifestarse en el mundo material.” (*op.cit.*p.12). Esta necesidad de manifestar la verdad descubierta en el transcurso de la investigación tiene que ver con la misión final del héroe, tal y como lo veremos al estudiar *Luz de hielo* (*Vid.infra* p.254).

⁵⁰ ELIADE, Mircea: *Herreros y alquimistas*, p.142.

*resurrección” de la iniciación. Toda iniciación era una victoria sobre la muerte, es decir, sobre la temporalidad. El iniciado se proclamaba “inmortal”; se había forjado una existencia postmortem que estimaba indestructible.*⁵¹

Eliade conecta el deseo de dominar el tiempo con el *regressus ad uterum* alquímico en cuanto el regreso a la vida embrionaria implica la abolición del tiempo: el feto es existencia “pura”: las agujas del reloj no pueden – todavía- rozar su cuerpo; sólo es tierna promesa de ser, algún día⁵².

Encontramos en *Fuga y contrapuntos*, la segunda novela de Flavia Company, un recuerdo de este aspecto de la alquimia en cuanto su protagonista *in absentia*, Esteban, intenta –y consigue- retener el tiempo, amplificarlo, con el mismo objetivo por el que Nélida planea su viaje: el miedo a morir. Es el miedo al fin de su existencia lo que impulsa a Esteban a invertir dos años de su vida (curiosamente, el mismo tiempo que debía prolongarse el viaje planeado por Nélida) en la elaboración de una teoría que le permita dilatar el tiempo y, con él, escapar de la muerte⁵³. Como los alquimistas, Esteban se ha convertido en un Señor del Tiempo. Ha encontrado la clave, la *petra genitrix* que le ha concedido la inmortalidad. Que Esteban encuentre

⁵¹ *Ibid.* p.155.

⁵² ELIADE, Mircea: *Rites and symbols of initiation (The Mysteries of Birth and Rebirth)*, p.55. En *Mito y realidad*, ELIADE amplía ese “paraíso atemporal” (siguiendo los postulados del psicoanálisis, como afirma en la p.91) hasta los primeros meses de vida, esto es, “la beatitud anterior a la ruptura (el destete), es decir, antes de que el tiempo se convierta, para cada individuo, en el “tiempo vivido”. (Ed.Guadarrama, Col. Punto Omega, Madrid, 1968, p.92).

⁵³ Nélida desea realizar su misterioso viaje en tren, pues también pretende alargar el tiempo, de manera que un viaje de algunos meses se amplíe, inevitablemente, a unos dos años (p.20). En *Fuga y contrapuntos*, Óscar cree que Esteban “perdió la noción del tiempo”, ya que “era como si estuviera hechizado por otras cosas, ajenas por completo a lo cotidiano, como si hubiera estado en un lugar distinto al nuestro” (ambas citas en p.74) Laura parece acercarse más a la verdad cuando explica lo que ocurrió la noche en que conoció a Esteban y lo llevó a su casa, donde tocó el piano para él: “La noche que conocí a Esteban me sorprendió mucho un comentario que me hizo a propósito de mi interpretación de Debussy. Nadie me había comentado jamás algo parecido, y si alguna observación me hicieron fue justamente la contraria. Interrumpió mi interpretación para decirme que debía ir con mayor lentitud. Y en seguida me aclaró que no se trataba de lentitud sino de...creo que dijo de amplitud temporal. Se trataba de retener el tiempo... No lo comprendí, pero me quedó claro que tenía una forma especial de manejarse con el tiempo, eso sí.” (p.74).

En su estudio *Mito y realidad*, Mircea ELIADE explica el método tántrico para dominar el tiempo: “en la concepción tántrica, la inmortalidad no puede obtenerse más que *deteniendo la manifestación*, es decir, el proceso de desintegración; hay que marchar “contra corriente” (...) y recobrar la Unidad primordial, la que existía *in illo tempore*, antes de la Creación. Se trata, pues, de realizar, en su propio ser, el proceso de reabsorción cósmica y volver al “origen”. (p.101). Los maestros budistas intentan rememorar cada mínimo detalle de su existencia pasada, pues al recordar con intensidad cada momento vivido lo “queman”, esto es, lo hacen desaparecer (*ibid.* p.103). El proceso es muy complicado si tenemos en cuenta que la creencia en la reencarnación implica tener que recordar todos los detalles de todas las vidas por las que ha pasado el individuo (*ibid.* pp.99-100 y 103). Buda posee una “memoria absoluta” en cuanto ha superado ese proceso: es capaz de recordarlo todo, sus vidas anteriores y todo lo que ha acontecido en el universo, desde su origen hasta el momento presente (*ibid.* pp.104-105). Por eso, en la elección del nuevo Dalai Lama, por ejemplo, es de gran importancia que los niños en los que supuestamente se ha reencarnado el Lama anterior reconozca objetos que éste poseyó o utilizó en vida: el “elegido” es capaz de recordarse, y “el que sea capaz de recordarse dispone de una fuerza mágico-religiosa más preciosa aún que la del que conoce el origen de las cosas.” (*ibid.* p.104). FREUD y sus seguidores consideran que mediante el recuerdo (un “retorno hacia atrás” en la memoria, en el propio tiempo) el individuo es capaz de revivir incidentes traumáticos de su primera infancia que ya no recuerda a nivel consciente (*ibid.* pp.92 y 102).

la clave de la inmortalidad en la música es también importante, en cuanto existe una estrecha relación entre música y alquimia. Según Burckhardt, en el transcurso de la Gran Obra *el tiempo puede ser dominado mediante un ritmo que pueda convertirlo en un “ahora” permanente*⁵⁴. Que el cambio de colores característico de las diversas fases de la Obra sea un fenómeno invisible

*dio lugar a que se fueran creando unas correspondencias con las notas musicales y que los adeptos calificaran la Gran Obra como arte musical. Debemos señalar que en los portales de los edificios herméticos, como por ejemplo la catedral de Santiago de Compostela, los veinticuatro ancianos del Apocalipsis llevan cada uno un instrumento, excepto uno de ellos, que lleva un matraz de cuello largo en su mano, subrayando así que el arte de la música es el arte alquímico*⁵⁵.

El objetivo último de la Gran Obra es encontrar la llamada *petra genitrix* (también llamada *matrix mundi*, *la gran diosa*, *misterium magnum* o *elixir vitae*), que es fuente de vida y fertilidad⁵⁶, y es capaz de liberar al hombre de la enfermedad y la muerte⁵⁷. Algunos alquimistas afirman que la *petra genitrix* se encuentra en todas partes, aunque no sepamos descubrirla en lo que nos rodea⁵⁸. Según Fulcanelli, parece de cristal y es tan fusible como la cera⁵⁹. Esta piedra equivalía, para muchos, al conocimiento perfecto de Dios⁶⁰ y a la vuelta al Paraíso terrenal, a la perfección adánica, en la que no existía el pecado⁶¹. La piedra filosofal concede también riquezas materiales al que la posee (oro y plata en cantidades ingentes), ya que posee la asombrosa

⁵⁴ BURCKHARDT, Titus: *op.cit.*p.222. Tal vez por esta razón Rodrigo “era muy aficionado a observar objetos que repitieran incansables el mismo movimiento sin cambiar su ritmo ni su intensidad. Le encantaban, por ejemplo, los relojes.” (*Círculos en acíbar*, p.68). En el reloj, como en la música, se unen tiempo y ritmo.

⁵⁵ AA.VV: *El libro de la alquimia*, pp.123-124). Para una posible relación entre música y alquimia en *Luz de hielo*, *vid.infra* p.253.

⁵⁶ ELIADE, Mircea: *Herreros y alquimistas*, p.42. La Piedra curaba todas las enfermedades y hacía invulnerable e invisible a quien la poseyera (*ibid.* p.147).

⁵⁷ *Ibid.* pp. 40 y 115-116.

⁵⁸ RIPLEY (circa 1415-1490) escribe: “los filósofos dicen que los pájaros y los peces nos dan la Piedra; cada hombre la posee y se encuentra en todos los sitios, en vosotros, en mí, en todas las cosas, en el tiempo y en el espacio. Se ofrece a sí misma en forma despreciable (*vili figura*). Y de ella brota nuestra *aqua permanens*.” (citado en *ibid.*p.144). La piedra “no es piedra, cosa preciosa que no tiene valor, objeto de formas innúmeras que carece de forma, desconocido que es por todos conocido” (Zósimo, citado por *ibid.*p.144). Según BURCKHARDT, “el supremo significado de la alquimia es el reconocimiento de que todo está contenido en todo, y su magisterio no es otra cosa sino la realización de esta verdad en el plano del alma, mediante la elaboración del “elixir” que, según la virtud, reúne en sí todas las fuerzas elementales y actúa, por tanto, en el mundo psíquico, e, indirectamente, también, en el mundo exterior, como “fermento” de transmutación” (*op. cit.* pp.92-93).

⁵⁹ AA.VV: *El libro de la alquimia*, p.100.

⁶⁰ ELIADE, Mircea: *Herreros y alquimistas*, p.146. “Desde el punto de vista cristiano, la alquimia era algo así como un espejo natural de las verdades reveladas: la piedra filosofal que puede convertir los metales ordinarios en oro o plata es la representación de Cristo, y su obtención por medio del “fuego que no quema” del azufre y del “agua consistente” del mercurio simboliza el nacimiento del Cristo Manuel” (BURCKHARDT, Titus: *op.cit.*p.27).

⁶¹ Según Nicolás FLAMEL (1330-1417) la alquimia convierte al hombre en un ser bondadoso, creyente, manso, por malas que hayan sido sus acciones anteriores. El alquimista vive siempre lleno de la gracia y la misericordia de Dios, libre de pecado (*ibid.*pp.35-36). El oro equivale al “estado de inocencia original del alma” (*ibid.*p.158).

capacidad de transformar cualquier metal en oro⁶². Por eso se afirma en los tratados de alquimia que el objetivo último de los alquimistas en su trabajo con los metales (mezclándolos, fundiéndolos⁶³) es convertir esos metales en oro. Los alquimistas consideraban que *si nada entorpece el proceso de gestación, todos los minerales se convierten con el tiempo en oro*⁶⁴, el metal perfecto, ya que *sólo el oro posee un perfecto equilibrio de las propiedades de todos los metales y, por tanto, también inmutabilidad*⁶⁵. En otro plano, el simbólico, el oro representa la perfección del alma y la inmortalidad⁶⁶.

Así como los herreros aceleran con sus manipulaciones un proceso que tardaría en producirse cientos de años en el seno de la tierra, el alquimista acelera en su alma un proceso que también le llevaría largo tiempo conseguir: su propia perfección⁶⁷. Debemos tener muy claro que el oro que buscan los alquimistas no es aquél que los hace “ricos” en el plano material, sino el que los enriquece espiritualmente⁶⁸. Los auténticos alquimistas llamaban despectivamente

⁶²ELIADE, Mircea: *Herreros y alquimistas*, p.70.

⁶³“El alquimista, como el herrero, y antes que ellos el alfarero, es un “señor del fuego”, pues mediante el fuego es como se opera el paso de una sustancia a otra.” (*ibid*.p.71).

⁶⁴*Ibid*.p.48. Se habla de proceso “de gestación” en cuanto los minerales dentro del horno equivalen al feto dentro de la matriz (ELIADE, Mircea: *Herreros y alquimistas*, p.66). Según el alquimista GEBER, “las razones de que existan distintas clases de metales residen en que el azufre y el mercurio no siempre son puros y no siempre se unen en las mismas proporciones. Cuando son perfectamente puros y se combinan en el más perfecto equilibrio natural, el producto entonces resultante es el más perfecto de los metales, el oro.”(citado en AA.VV: *El libro de la alquimia*, p.23). “En los otros casos se obtiene la plata, el plomo, el estaño, el hierro y el cobre, metales que pueden rectificarse mediante un tratamiento oportuno que, según Geber, consiste en la aplicación de elixires” (*ibid*.p.23).

⁶⁵BURCKHARDT, Titus: *op.cit*.p.35.

⁶⁶ELIADE, Mircea: *Herreros y alquimistas*, p.50 y CAMPBELL, Joseph: *El héroe de las mil caras (Psicoanálisis del mito)*, p.122, n.46. Para los chinos, el oro y el jade preservan a los cuerpos de la corrupción (ELIADE, Mircea: *Herreros y alquimistas*, p.104). Creían que los jarrones y la vajilla fabricados con el oro resultante del proceso alquímico prolongan la vida hasta el infinito (*ibid*.p.104). Según BURCKHARDT, “la alquimia puede compararse con la mística en lo que tiene de camino que permite al hombre llegar al conocimiento de su naturaleza inmortal” (*op.cit*.p.35). Vid. también DURAND, Gilbert: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, p.249.

⁶⁷El alfarero hace con el fuego más deprisa lo que tardaría en hacer mucho más lentamente con el calor del sol (ELIADE, Mircea: *Herreros y alquimistas*, p.71). Lo mismo sucede con el herrero. Todos estos artesanos aceleran procesos naturales (*ibid*.p.71), con lo que, en definitiva, vienen a sustituir al Tiempo. Respecto al tiempo del proceso, Fulcanelli nos aclara que “durante la Edad Media y el Renacimiento, la única forma de operar era la llamada “vía húmeda”, cuyo proceso duraba unos cuarenta días, para los que se requerían, además, años enteros de preparación. En el siglo XVII, Barchusen introdujo la “vía seca”, que acortaba la Gran Obra a sólo cuatro días, aunque su realización quedaba limitada a un reducidísimo número de adeptos” (FULCANELLI:*op.cit*.p.40,n.1). BURCKHARDT, por su parte, habla de una semana, que repetiría el tiempo de la Creación (*op.cit*.p.123).

⁶⁸*Ibid*.p.15. El hombre que alcanza la Piedra Filosofal es el hombre “regenerado”, frente al individuo que se encontraba al principio del proceso, ser imperfecto, materia bruta (AA.VV: *El libro de la alquimia*, p.136 y ELIADE, Mircea: *Herreros y alquimistas*, p.130). “En definitiva, el alquimista occidental en su laboratorio, lo mismo que sus colegas chinos o indios, operaba sobre sí mismo, sobre su vida fisio-psicológica tanto como sobre su experiencia moral y espiritual (...) No se trata aquí únicamente de operaciones de laboratorio. El alquimista se compromete por entero en su obra” (*ibid*.p.140). “Las interpretaciones de los alquimistas no sólo valen con respecto a las transmutaciones materiales que se operan en el laboratorio, sino también en lo que toca a la transmutación íntima que debe cumplirse en el laboratorio de la propia naturaleza humana, en el crisol del alma (...) Los metales bajos son los deseos y las pasiones corporales. Extraer la quintaesencia de esos materiales inferiores equivale a liberar la energía creadora respecto de los lazos del mundo sensible. Merced a esa energía creadora liberada, *la plata del alma puede convertirse en oro del espíritu*” (J.J.van der LEUW, citado por BUTELMAN, Enrique: *op.cit*.pp.10-

“carboneros” a los falsos iniciados que se dedicaban de manera exclusiva - y por lo general, infructuosamente- a la búsqueda del oro físico, material⁶⁹.

La obra alquímica es, por tanto, la transmutación del hombre y el Cosmos por medio de esta Piedra filosofal⁷⁰: de vil metal a oro; de imperfecto a perfecto. Encontrar esta piedra por medio de la manipulación de los metales equivalía a encontrar la perfección espiritual y la inmortalidad del cuerpo⁷¹.

La mezcla de los elementos con los que trabaja el alquimista tenía lugar en una especie de vaso que, según María la Profetisa, *es una especie de matrix o uterus del cual ha de renacer el filius philosophorum, la Piedra milagrosa*⁷². El nombre que recibe el recipiente en el que se preparaba el *elixir vitae* es “atanor”⁷³, una especie de vientre artificial mantenido a temperatura constante, en el que se desarrollará el huevo (la piedra) filosofal⁷⁴. Su forma –una torreta rematada en una cúpula- recuerda al cuerpo humano, y de hecho hay quien localiza este recipiente en la zona del plexo solar⁷⁵. El fuego vendría a simbolizar, por un lado, el recogimiento del alma y, por otro, la fuerza vital interior⁷⁶, mientras que el fuelle que se encarga de avivar ese fuego simboliza la respiración regulada de la que hemos hablado antes⁷⁷. En el segundo cuaderno redactado por Nérida –dedicado al dolor e inspirado en la muerte de tres seres

11).

⁶⁹ BURCKHARDT, Titus: *op.cit.*p.35. Estos falsos alquimistas habían caído en el peor de los pecados: la codicia (*ibid.*p.42). Nada hay de malo en encontrar el medio de producir oro, siempre y cuando el alquimista no descuide lo que para él debe ser el objetivo principal: el oro del espíritu (*ibid.*p.130). Según Umberto ECO, en su obra *Els límits de la interpretació*, pp.110 y 112), no existen dos tipos separados de alquimia, una que busca la fabricación de oro y otra cuyo objetivo último sea una transformación espiritual. Se trata, en su opinión, de una diferenciación demasiado simplista, y pone como ejemplos (*ibid.* p.112) alquimistas “místicos” que ofrecían sus servicios a emperadores como fabricantes de oro, y Fulcanelli, que continúa con sus procedimientos antiguos para fabricar oro a pesar del adelanto de la química actual, como si aún fuera necesario seguir todo el proceso antiguo para llegar a la ascesis espiritual.

⁷⁰ ELIADE, Mircea: *Herreros y alquimistas*, p.70. “En realidad, la alquimia puede ser definida como el arte de las transformaciones del alma” (BURCKHARDT, Titus: *op.cit.*p.33). Como decía PARACELSO, “nadie transmuta materia alguna si no es transmutado él mismo” (AA.VV: *El libro de la alquimia*, p.129).

⁷¹ Según algunos autores, los maestros alquimistas que habían alcanzado la Piedra Filosofal adquirían también la facultad de hacerse invisibles y de volar (ELIADE, Mircea: *Herreros y alquimistas*, p.112).

⁷² *Ibid.*p.136. Este *filius philosophorum* es el andrógino o Rebis del que hablaremos más adelante (*vid.infra* p.250); él es quien anuncia la inminente obtención de la piedra filosofal. (*ibid.*pp. 141-142) A veces se recomienda el uso de un cráneo como vaso de transformación, en cuanto es la sede del pensamiento y de la inteligencia (*ibid.* p.139).

⁷³ BURCKHARDT, Titus: *op.cit.*p.207.

⁷⁴ “Contiene un recipiente de vidrio, generalmente en forma de huevo, envuelto en una capa de arena o ceniza que es calentada por el fuego desde abajo” (*ibid.* p.207). BURCKHARDT da la siguiente interpretación de la presencia de cristal en el atanor: “El que el recipiente hermético o “huevo” sea de cristal, e decir, transparente, revela su naturaleza psíquica. No es otra cosa sino la conciencia que vuelve la espalda al mundo para mirar hacia dentro, lo cual viene a sugerir la figura de la esfera. Durante la “cocción” debe permanecer “herméticamente sellado”; no deben escapar las fuerzas que se desarrollan en su interior, pues de lo contrario se malograría la obra.” (*ibid.*p.209).

⁷⁵ *Ibid.*pp.207 y 210. *Vid.* también JUNG,C.G.: *La psicología de la transferencia*, p.67,n.1.

⁷⁶ *Ibid.*p.208.

⁷⁷ *Ibid.*p.209. *Vid. supra* pp.218-219, n.38.

queridos-, ésta afirma que *la creación ha estado sometida al fuelle inocuo de la ley magistral*⁷⁸, en lo que parece una referencia clara al fuelle que aviva el fuego del atanor alquímico.

1. ALQUIMIA, RITOS DE INICIACIÓN Y ELEMENTOS MÍTICOS EN LUZ DE HIELO

En *Luz de hielo* encontramos a Silvia, una mujer joven, de unos veinticinco años, que se encierra voluntariamente en el sótano de su casa. Aparentemente lo hace para probar a un hombre (Jef) hasta qué punto le ama, aunque esta decisión no es, de hecho, una consecuencia clara del libre ejercicio de su voluntad. Jef considera que Silvia se ha sometido a otra voluntad más fuerte, la suya: él es el hombre que antaño poseyó a su madre y ahora Silvia, en un extraño gesto de amor, le demuestra que es a ella a quien posee por completo⁷⁹. En realidad, sin embargo, la débil Silvia actúa movida por un propósito diferente: su descenso al sótano es un desesperado intento de recuperar la relación con su madre y de superar su muerte, acaecida tres años atrás⁸⁰, además de encontrar el modo de “poner orden” en su vida y encontrar una salida al vacío que domina su existencia⁸¹. Silvia es consciente de que encerrarse en el sótano (útero de la tierra) equivale a estar *encerrada en un segundo útero hasta que el nacimiento sea inevitable*⁸².

⁷⁸ p.20.

⁷⁹ “Se ha limitado a dejarse encerrar, sólo porque mi petición era más fuerte que ella, mi deseo más poderoso; todo en la vida es un juego de dominaciones, al fin y al cabo” (p.17).

⁸⁰ De hecho, encerrarse en el sótano es una forma de retarse a sí misma, como ya hacía frente al espejo de su habitación (p.28), y en principio está convencida de que es capaz de hacer mucho más. Incluso confía en que él se cansará del juego antes que ella (p.28). Aceptó porque sabía que en la oscuridad no podría hacer otra cosa que recordar (p.33). Al final reconoce que lo hace por su madre muerta: “No quiere [Jef] entender que no es por él que lo hago, sino por ella. (p.59). Su encierro es un regalo único que ofrece a su madre como sacrificio (p.130). Le pregunta en una ocasión “si también hubieras deseado enterrarte para simbolizar con la desesperación una muerte insoportable que debería engendrar una nueva vida.” (p.41). Jef se niega a aceptar que ése sea el objetivo final de Silvia, pues considera que desvaría y que, en consecuencia, “ha perdido de vista el sentido de lo que está haciendo.”(p.137).

⁸¹ “Será mejor que me reorganice, a ver si puedo. Debería pensar con orden desde el principio, sería bueno intentarlo.”(p.23). “Debería poner orden. A ver si puedo. ¡Pero cómo!” (p.83).”¡Es que no es fácil pensar las cosas con orden en esta situación!” (p.93). Espera que su encierro sea “el prodigio capaz de transformar todas las cosas que no quiero, que no quiero, que no.” (p.130).

⁸² p.36. Gracias a citas como ésta, *Luz de hielo* tiene ese “matiz ritual” del que habla Juan VILLEGAS en *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*, p79. DURAND indica que existe una identificación simbólica total entre los conceptos de “tierra”, “noche” y “madre” (op.cit.p.220). Al morir volvemos a la tierra, nuestra madre; recordemos que existen enterramientos en los que el cadáver se coloca en posición fetal (ibid. p.225 y ELIADE, M.: *Rites and symbols of initiation (The Mysteries of Birth and Rebirth)*, p.59). El sótano se convierte así en “tierra sagrada”, el centro simbólico del mundo, un microcosmos esperando el momento de la creación, esto es, del segundo nacimiento de Silvia (ibid.pp.6 y 70) . Según Mircea ELIADE, “desde los estadios arcaicos de la cultura, la iniciación de los adolescentes comporta una serie de ritos cuyo simbolismo es transparente: se trata de transformar al novicio en embrión para hacerle renacer a continuación. La iniciación equivale a un segundo nacimiento.” (*Mito y realidad*, pp.93-94).

Como el metal-embrión enterrado en las profundidades de la tierra, Silvia irá madurando en el interior del sótano hasta llegar a la perfección que anhela. Un proceso coronado por el éxito, como vimos, *siempre que nada perturbe ese proceso*, cosa que desgraciadamente sucede en esta inquietante novela de Flavia Company.

El *regressus ad uterum* alquímico es también característico de los ritos de iniciación, practicados todavía hoy en algunas tribus primitivas y que aún perviven en algunos ritos religiosos (como el bautismo y la confirmación⁸³) y en nuestros sueños (material con el que trabaja el psicoanálisis). El individuo sometido a estos ritos de iniciación, ya sea en solitario o en grupo (esto último es lo más frecuente⁸⁴), ya sea hombre o mujer, adquiere una serie de conocimientos religiosos (cosmogonía) y sociales (las costumbres de la tribu, la relación con el sexo contrario)⁸⁵, tras lo cual se considera que el iniciado o iniciada pasa de la infancia (dependencia de la madre, naturaleza, ignorancia) a la madurez (entrada en la órbita de la figura paterna, civilización, conocimiento⁸⁶). Durante los ritos de iniciación, el adolescente es raptado –

⁸³ CAMPBELL, Joseph: *op.cit.* p.134 y HENDERSON, Joseph L.: *Thresholds of initiation*, pp.84 y 86. Ambos coinciden en relacionar las “pruebas de coraje” con las dos bofetadas simbólicas que recibe el creyente en el momento de la confirmación. Respecto al bautismo, HENDERSON considera, siguiendo a WATTS, que este rito implica una degradación o una pérdida de sentido del rito iniciático, en cuanto el bebé no es consciente del paso que realiza y, por tanto, el poder del rito, su efecto de renacimiento y de adquisición de un saber superior, desaparece por completo (*ibid.* p.84).

⁸⁴ ELIADE habla de “the collective rituals whose function is to effect the transition from childhood or adolescence to adulthood, and which are obligatory for all members of a particular society. Ethnological literature terms these rituals “puberty rites”, “tribal initiation”, or “initiation into an age group” (*Rites and symbols of initiation (The Mysteries of Birth and Rebirth)*, p.2). Como ejemplos de ritos de iniciación individuales, ELIADE cita los ritos aplicados a un futuro chamán. El rito es individual, pero de hecho es colectivo, en cuanto el chamán servirá a la comunidad (*ibid.* pp.2-3). De hecho, todo ritual de paso de niñez a adolescencia o de ahí a la vida adulta también repercute en toda la colectividad, pues con él se regenera toda la vida espiritual colectiva (*ibid.* pp.18 y 19). Actualmente, según Joseph L. HENDERSON, “since modern man cannot return to his origins in any collective sense, he apparently is tempted and even forced to return to them in an individual way at certain critical times in his personal development.” (*Thresholds of initiation*, p.14).

⁸⁵ “The term initiation in the most general sense denotes a body of rites and oral teachings whose purpose is to produce a decisive alteration in the religious and social status of the person to be initiated. In philosophical terms, initiation is equivalent to basic change in existential condition; the novice emerges from this ordeal endowed with a totally different being from that which he possessed before his initiation; he has become *another*. Among the various categories of initiation, the puberty initiation is particularly important for an understanding of premodern man. These “transition rites” are obligatory for all the youth of the tribe. To gain the right to be admitted among adults, the adolescent has to pass through a series of initiatory ordeals: it is by virtue of these rites, and of the revelations that they entail, that he will be recognized as a responsible member of the society. Initiation introduces the candidate into the human community and into the world of spiritual and cultural values. He learns not only the behaviour patterns, the techniques, and the institutions of adults but also the sacred myths and traditions of the tribe, the names of the gods and the history of their works; above all, he learns the mystical relations between the tribe and the Supernatural Beings as those relations were established at the beginning of Time.” (*ibid.* p. X). Vid. también *ibid.* p.3 y CAMPBELL, J.: *op.cit.* pp.16-18. Para una “historia” del estudio de los ritos de iniciación, vid. HENDERSON, Joseph L.: *Thresholds of initiation*, pp.9-14.

⁸⁶ ELIADE, Mircea: *Rites and symbols of initiation (The Mysteries of Birth and Rebirth)*, p. XII. Vid. también *ibid.* pp.9 y 37, HENDERSON, Joseph L.: “Los mitos antiguos y el hombre moderno”, pp.130-131 y CAMPBELL, J.: *op.cit.* pp.128 y 129. ELIADE explica que “the puberty initiation begins with an act of rupture –the child or the adolescent is separated from his mother, and sometimes the separation is performed in a decidedly brutal way.” (

generalmente de noche⁸⁷ - por los hombres de su tribu , que le someten a una muerte simbólica⁸⁸ en el interior de un segundo útero, representado a veces por una cueva, gruta o cabaña⁸⁹. En los ritos de iniciación, la oscuridad se relaciona con el retorno a un estado embrionario, prenatal, y también con la muerte en el útero telúrico⁹⁰. Por otro lado, Eliade indica que encerrar al iniciado en un lugar oscuro tiene como objetivo forzarle a la meditación, a la reflexión⁹¹.

En ocasiones, el iniciado debe superar una serie de pruebas para demostrar su valor⁹². Su “muerte simbólica” (una vuelta al caos primigenio), viene seguida de un nuevo nacimiento y, por tanto, de una resurrección⁹³. En el caso de *Luz de hielo*, una mujer es separada de su madre por su “padre” (Jef es, técnicamente, su padrastro) y es llevada por éste a un lugar de iniciación para que renazca en el nuevo orden (el orden del padre, en el que entrará por medio de la pretendida

Rites and symbols of initiation (The Mysteries of Birth and Rebirth), p.4) Interpreta el sentido de esta separación entre madres e hijos del siguiente modo: “What we have is a break, sometimes quite a violent break, with the world of childhood –which is at once the maternal and female world and the child’s state of irresponsibility and happiness, of ignorance and asexuality. The break is made in such a way as to produce a strong impression both on the mothers and the novices. In fact, in the case of nearly all Australian tribes the mothers are convinced that their sons will be killed and eaten by a hostile and mysterious divinity, whose name they do not know, but whose voice they have heard in the terrifying sound of the bull-roarers. They are assured, of course, that the divinity will soon resuscitate the novices in the form of grown men, that is, of initiates. (...) The mothers have a foreboding that the boys will never again be what they were before initiation: *their* children.” (*ibid.* p.8). Silvia también ha sido “separada” de su madre, y lo ha sido de forma brutal (su madre ha muerto). HENDERSON afirma que en nuestros días continúa existiendo la creencia inconsciente de que el niño, para pasar a ser “hombre” debe dejar de lado actitudes “infantiles” y rechazar una excesiva solicitud por parte de su madre (*Thresholds of initiation*, p.38).

⁸⁷ Según DURAND (*op.cit.* p.84), el color negro acostumbra a producir angustia. “Esta angustia estaría fundada psicológicamente en el miedo infantil a lo negro, símbolo de un temor fundamental del riesgo natural, acompañado de un sentimiento de culpabilidad. La valorización negativa de lo negro significaría, según Mohr, pecado, angustia, rebeldía y juicio.(...) Los paisajes nocturnos son característicos de los estados de depresión.”(*ibid.* p.84). Tanto en los grupos civilizados como en los salvajes, e incluso en los animales, la caída de la noche produce miedo (*ibid.* p.85). Este hecho tiene que ver con la relación de las noches con el tiempo (*ibid.* p.85). ELIADE, por su parte, constata que “el tiempo es negro porque es irracional, despiadado” y que “por eso mismo la noche está sacralizada” (citado en *ibid.* p.85).

⁸⁸ ELIADE, Mircea: *Rites and symbols of initiation (The Mysteries of Birth and Rebirth)*, p. XII.

⁸⁹ *Ibid.* p.35. “The cabin is the maw of the devouring monster, in which the neophyte is eaten and digested, but it is also a nourishing womb, in which he is engendered anew. The symbols of initiatory death and of rebirth are complementary.”(*ibid.* pp.36-37). Según ELIADE, las cuevas tenían un papel importante en los ritos de iniciación porque en ellas reside lo misterioso, lo oculto; en ellas se revelan los secretos de la tribu (*ibid.* p.58).

⁹⁰ “Darkness is a symbol of the other world, whether the world of death or of fetal state.” (*ibid.* p.16).

⁹¹ *Ibid.* p.16.

⁹² HENDERSON, Joseph L.: *Thresholds of initiation*, p.38.

⁹³ ELIADE, Mircea: *Rites and symbols of initiation (The Mysteries of Birth and Rebirth)*, p. XIII. “El rito retrotrae al novicio al más profundo nivel de la originaria identidad madre-hijo o identidad *ego* “sí –mismo” forzándole a experimentar de ese modo una muerte simbólica. En otras palabras, su identidad se desmiembra o disuelve temporalmente en el inconsciente colectivo. Después es rescatado de esa situación mediante el rito del nuevo nacimiento. Este es el primer acto de la verdadera consolidación del *ego* con el grupo mayor, expresado como totem, clan, tribu o la combinación de los tres.” (HENDERSON, Joseph L.: “Los mitos antiguos y el hombre moderno”, p.130). Es importante indicar que los “resucitados” no son los mismos que empezaron el rito de iniciación: son hombres y mujeres nuevos, diferentes de la persona que eran, la cual – se supone- murió en el transcurso de las ceremonias de iniciación. Los nuevos individuos tienen ahora acceso a la vida del espíritu. (ELIADE, Mircea: *Rites and symbols of initiation (The Mysteries of Birth and Rebirth)*, pp.XIII,XIV y p.19. *Vid. también Id.: Mito y realidad*, p.95).

“prueba de amor” que supone dejarse encerrar). Pero Silvia se niega a seguir con el patrón establecido: no sólo evitará el fin de su vinculación materna, sino que reforzará aún más la conexión entre ella y su madre⁹⁴.

Las iniciaciones de las chicas acostumbran a ser individuales, a diferencia de las de los muchachos, casi siempre colectivas⁹⁵, porque para ellas la iniciación empieza con la primera menstruación y, obviamente, no todas la tienen al mismo tiempo⁹⁶. Parece ser que las iniciaciones de las adolescentes son menos dramáticas que las de los chicos, y que el elemento más importante en su caso (como en el de Silvia en *Luz de hielo*) es el del aislamiento, la segregación, ya sea en un lugar apartado en el bosque o en cabaña, que es más habitual⁹⁷. Además, en su caso es también más importante (como en el de Silvia) la oscuridad en la que se encuentran durante el proceso de iniciación: *they are isolated in a dark corner of the house, and among many peoples are forbidden to see the sun –a taboo whose explanation lies in the mystical connection between the moon and women*⁹⁸.

Jef comenta en una ocasión que, ya en vida de Marta, Silvia acostumbraba a pasar largas horas en el sótano, donde leía y lloraba en soledad; era su refugio⁹⁹. El sótano es para Silvia *una cueva, una guarida para esconderse*¹⁰⁰. Eliade y Durand indican que la cueva es una matriz en la que el hombre primitivo encontraba protección frente al mundo hostil: la misma búsqueda de protección materna que encontramos en Silvia¹⁰¹. La caverna y la madre están relacionadas, por

⁹⁴ Los ritos de iniciación y, concretamente, la muerte simbólica del iniciado tienen mucha relación con los difuntos, en cuanto el iniciado (ya sea el héroe de un mito o leyenda, ya sea un adolescente que esté participando en un rito de iniciación) puede entrar en contacto con ellos y aprender de su sabiduría (*Id.: Rites and symbols of initiation (The Mysteries of Birth and Rebirth)*, pp.XIV y 64). Por eso Hades, el Señor de los Infiernos, es omnisciente. Silvia intentará comprender las lecciones que su madre le imparte desde el más allá (*Luz de hielo*, p.135).

⁹⁵ ELIADE, Mircea: *Rites and symbols of initiation (The Mysteries of Birth and Rebirth)*, p.42.

⁹⁶ *Ibid.* pp.41-42.

⁹⁷ *Ibid.* p.42.

⁹⁸ *Ibid.* p.42.

⁹⁹ “La verdad es que, ahora que lo pienso, no es la primera vez que [Silvia] se pasa horas y horas –esta vez días, y serán más días- en el sótano. Bajaba muchas veces ,sola, vete a saber para qué. Se pasaba allí el rato. Marta la llamaba para cenar y ella no aparecía, y cuando lo hacía tenía los ojos hinchados, como si hubiera dormido, o quizás llorado.” (p.45). Como afirma Gaston BACHELARD, “todos los espacios de nuestras soledades pasadas, los espacios donde hemos sufrido de la soledad o gozado de ella, donde la hemos deseado o la hemos comprometido, son en nosotros imborrables. Y, además, el ser no quiere borrarlos. Sabe por instinto que esos espacios de su soledad son constitutivos.” (*La poética del espacio*, FCE, México, 1965, p.40). Para Silvia, encerrarse en el sótano es volver al lugar conocido, un lugar que –hasta entonces- no le produce temor, sino que le resultaba agradable, porque es un espacio habitado, vivido por ella.

¹⁰⁰ p.130.

¹⁰¹ Como afirma DURAND, “la oquedad, como admite fundamentalmente el psicoanálisis, es ante todo el órgano femenino. Toda cavidad está sexualmente determinada”(op.cit.p.229). Según DURAND, “el traumatismo del nacimiento impulsaría espontáneamente al primitivo a huir del mundo de peligro, temible y hostil, para refugiarse en el sustituto cavernoso del vientre materno”(…) La gruta está considerada en el folklore como matriz universal y está emparentada con los grandes símbolos de la maduración y de la intimidad, tales como el huevo, la crisálida y la tumba.” (*ibid.*p.230). ELIADE también habla de la caverna como matriz: de ahí que los ritos de iniciación y los

otro lado, con la imagen de la casa¹⁰², que es también una imagen privilegiada de “intimidad protegida”, según Durand y Bachelard¹⁰³. Flavia Company recupera en *Luz de hielo* el valor onírico y simbólico de la casa, un valor casi perdido en nuestro tiempo, pues vivimos en lo que Bachelard denomina “cajas superpuestas”, sin buhardilla, ni sótano, ni jardín¹⁰⁴, esto es, en casas en las que no hay espacios donde soñar ni vivir lo simbólico.

Sin embargo, desde el inicio de los tiempos existe una estrecha vinculación entre la casa, el cuerpo, el alma y el cosmos¹⁰⁵, según la cual el tejado o techo equivale a la cabeza y, con ella,

entierros tuvieran lugar en las cavernas (*Herreros y alquimistas*, p.40). Según Gaston BACHELARD, la casa es una madre que nos protege y nos da calor (*op.cit.* pp.37-38 y p.77). Como la madre, ella sostiene nuestra infancia (*ibid.* p.38).

¹⁰² El concepto de caverna-casa está “estrechamente ligado al sepulcro materno” (DURAND:*op.cit.* p.229). Afirma DURAND que “entre la gruta y la casa podría existir la misma diferencia de grado que entre la madre marina y la madre telúrica: la gruta sería más cósmica y más completamente simbólica que la casa” (*ibid.* p.230). Para CIRLOT, la casa se relaciona con los símbolos del arca y del jardín cerrado y, a partir de aquí, con lo femenino (*op. cit.* p.127).

¹⁰³ Según DURAND, “la casa que abriga es siempre un albergue que defiende y protege” (*op.cit.* p.159). Gaston BACHELARD trata este aspecto en *La poética del espacio* (p.33). Por eso la casa está en relación con los nidos y las conchas, “esos dos refugios de lo vertebrado y de lo invertebrado” (*ibid.* p.30). La casa “es el primer mundo del ser humano. Antes de ser “lanzado al mundo”, como dicen los metafísicos rápidos, el hombre es depositado en la cuna de la casa. Y siempre, en nuestros ensueños, la casa es una gran cuna. (...) La vida empieza bien, empieza encerrada, protegida, toda tibia en el regazo de una casa.” (*ibid.* p.37). Según DURAND, “la casa es siempre, por tanto, la imagen de la intimidad descansada, bien sea templo, palacio o choza. Y la palabra “morada” tiene, además, como en los *Upanishads* o en Santa Teresa, el sentido de detención, de reposo, de “asiento” definitivo en la iluminación interior.” (*ibid.* p.232). En *ibid.* p.233, el mismo autor habla de las tesis rankianas según las cuales esta idea de “centro” en calma se relaciona con el *dolce far niente* intrauterino, esto es, con la felicidad completa del feto, que obtiene sin pedirlo todo cuanto desea y que vive en un estado de perfecta serenidad. Según BACHELARD, cuando el hombre es “lanzado al mundo” es “puesto a la puerta, fuera del ser de la casa, circunstancia en que se acumulan la hostilidad de los hombres y la hostilidad del universo.” (*op.cit.* p.37. *Vid. ibid.* pp.78-79). Precisamente en un cuento de Flavia Company de *Viajes subterráneos* titulado “El abridor de puertas”, encontramos un personaje encargado de abrir puertas a los inquilinos de la casa en la que han servido sus antepasados. Nos explica que en la actualidad se encuentra en paro pues, según los estatutos de su venerable oficio, un abridor de puertas debe permanecer siempre en el interior de la casa en la que sirve y, en caso de quedarse accidentalmente fuera de ella, no puede volver a entrar en esa casa y, en consecuencia, es despedido. Se siente perdido y desesperado, porque “nunca había salido de aquella casa. Nunca en la vida. ¿Adónde podía ir, ahora? ¿Qué podía hacer?” (p.28. En *Luz de hielo*, tras la muerte de su madre Silvia también se pregunta “¿Y yo qué? ¿Qué será de mí, ahora?” p.39). Sospecha que la señora de la casa le ha cerrado la puerta en las narices a propósito, ya que buscaba la ocasión de deshacerse de él (p.28). Al final del cuento se nos da la clave para comprender que la casa y la señora de la misma son metáforas de la madre, pues el abridor de puertas (el hijo/la hija), afirma que “desde que aquel día fui expulsado del vientre conocido, vivo a la búsqueda de otro aunque sé, de antemano, que nunca será igual” (p.28).

¹⁰⁴ *Op.cit.* pp.57-58. En el mismo sentido, ELIADE se duele de que en nuestro mundo arreligioso y tecnificado, “al igual que la habitación de un hombre moderno ha perdido sus valores cosmológicos, su cuerpo está privado de toda significación religiosa y espiritual.(...) El Cosmos se ha vuelto opaco, inerte, mudo: no transmite ningún mensaje, no es portavoz de ninguna “clave” (*Mito y realidad*, p.150).

¹⁰⁵ Mircea ELIADE hace referencia a la homologación casa-cuerpo-cosmos en su estudio *Mito y realidad* (pp.145 a 148). También BACHELARD considera que “la casa es nuestro rincón del mundo. Es —se ha dicho con frecuencia— nuestro primer universo. Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la acepción del término.” (*op.cit.* p.34). CIRLOT y DURAND comentan la tendencia a identificar las diferentes partes de la casa con los órganos del cuerpo humano. Según CIRLOT, “en la casa, por su carácter de vivienda, se produce espontáneamente una fuerte identificación entre casa y cuerpo y pensamientos humanos (o vida humana), como han reconocido empíricamente los psicoanalistas. Ania Teillard explica en este sentido que, en los sueños, nos servimos de la imagen de la casa para representar los estratos de la psique.” (*op.cit.* pp.127-128). En opinión de DURAND, “la casa constituye, por tanto, entre el microcosmos del cuerpo humano y el cosmos, un microcosmos secundario, un término medio (...) Los poetas, los psicoanalistas, la tradición católica, así como la sabiduría de los Dogon, se muestran unánimes en

a lo racional, a las potencias superiores del ser humano¹⁰⁶, mientras que el sótano se relaciona con el vientre, los intestinos y el aparato reproductor femenino, a nivel físico¹⁰⁷, y con lo irracional, a nivel simbólico. La cueva, el sótano, la guarida en la que Silvia acepta confinarse, es lo irracional¹⁰⁸. Como indica Bachelard, *el sótano es ante todo el ser oscuro de la casa, el ser que participa de los poderes subterráneos. Soñando con él, nos acercamos a la irracionalidad de lo profundo*¹⁰⁹.

Lo que Silvia busca al encerrarse en el sótano es un *regressus ad uterum* que le dé la posibilidad de renacer, de ser otra, distinta a la Silvia que desprecia y odia. *Quería enfrentarme con el dolor de ser quien soy (...) No todo el mundo se acepta*¹¹⁰. En el interior de Silvia hay mucho por resolver. Se siente desorientada, en un estado de suspensión vital:

*Desde la muerte de ella, todo me parece falso. Todo lo he vivido como si estuviera de prueba, como si ensayara una situación de emergencia, igual que si me encontrara en un simulacro de naufragio en un barco en alta mar: la sirena ensordecedora, las sonrisas de todos, conscientes de que suena porque sí, porque ya habían explicado que habría uno, y las voces horrorizadas, en vano alertadas de unos cuantos oficiales que saben sin duda que, por desgracia, el simulacro ha coincidido con la realidad. ¿Cómo salvar a personas que no sospechan ni creen que están condenadas a morir?*¹¹¹

Silvia arrastra desde hace tiempo una enorme cantidad de lo que el psicoanálisis

reconocer en el simbolismo de la casa un doblete microcósmico del cuerpo, tanto del cuerpo material como del corpus mental. Las habitaciones de la morada representan órganos, observa Baudouin, y el niño reconoce espontáneamente en las ventanas los ojos de la casa y presiente las entrañas en el sótano y en los pasillos” (*op.cit.p.231*).

La identificación casa-cuerpo y casa-alma es evidente para los cristianos en el momento en que reciben la Eucaristía, pues antes de ingerirla pronuncian las siguientes palabras: “Señor, no soy digno de que entres en mi casa. Pero una palabra tuya bastará para sanarme”.

¹⁰⁶ En relación con esto, ELIADE comenta la creencia, extendida en Europa y Asia, de que el alma del moribundo sale por la chimenea o el tejado de la casa: “en casos de agonía prolongada, levantaban una o dos tablas del tejado, o incluso se las rompía. La significación de esta costumbre es evidente: el alma se desprenderá más fácilmente de su cuerpo si esa otra imagen del cuerpo-Cosmos que es la casa presenta una fractura en su parte superior.” (*Mito y realidad*, p.147). La destrucción de la casa equivale a la destrucción del cuerpo (*ibid.p.149*). Algunas tumbas de la China protohistórica y de Etruria tienen forma de casa, y se les deja una abertura en el techo, por la que el alma del difunto puede entrar y salir (*ibid. p.151. Vid. también CAMPBELL, J.: op.cit.p.46*).

¹⁰⁷ Según CIRLOT, Juan Eduardo: *op.cit. pp.127-128*.

¹⁰⁸ BACHELARD, Gaston: *op.cit.p.48*.

¹⁰⁹ *Ibid.pp.48-49*.

¹¹⁰ p.34. “Querría zarandearme toda entera, como un juego de dados en el cubilete —con la esperanza de hacer una tirada excepcional- y cambiar por dentro, transformar el orden conocido de mi cuerpo. Ponerme el corazón en las manos y la cabeza en el estómago y en la boca los ojos. Tan grande llega a ser el deseo de convertirme en otra, de formar un paisaje diferente con los pocos elementos de que dispongo” (p.107). En *Mito y realidad*, ELIADE afirmaba que “El retorno individual al origen se concibe como una posibilidad de renovar y de regenerar la existencia del que lo hace” (p.93). Este es el objetivo que persigue Silvia.

Tampoco Rodrigo se acepta: “Llorar, deplorar, gemir, jeremiar; ésa su forma penosa de verse a sí mismo y a sus acciones. Se rechazaba. Se recreaba en recriminarse, reprenderse, reprocharse, acusarse, increparse, amonestarse. Cada una de sus dos partes odiaba a la otra.” (p.77). Rodrigo y Silvia tienen en común esa visión negativa de sí mismos y el deseo de suicidarse, más vehemente en Rodrigo.

¹¹¹ *Luz de hielo*, p.165.

denomina “sombra”, esa molesta cantidad de represiones, desengaños y fracasos que todos vamos acumulando a lo largo de nuestra vida. La “sombra”, que Silvia identifica con un saco de gran peso¹¹², representa un peligro nada desdeñable para nuestro equilibrio mental. Es necesario aprender a asimilarlo, a reabsorberlo, a aceptarlo, en definitiva. En caso contrario, la sombra puede convertirse en una carga insoportable, fuente de tensiones, traumas e incluso de comportamientos autodestructivos. Silvia no acepta su pasado y por eso su carga de sombra se le hace terriblemente difícil de soportar. Es ahora, en la oscuridad de su encierro, vueltos los ojos hacia las profundidades de su alma, cuando puede verlo:

*El mismo pozo, el mismo saco. Cárgatelo a la espalda y nota todo su peso aplastándote los huesos. No crujirán más veces de las posibles. Una vez destrozados, ya no harán más ruido. Permanecerán allí hechos añicos, irreconocibles. Serán como la arena de un reloj que ha acabado el tiempo y al cual ya no se le puede dar la vuelta. No servirán para nada. Y no podrás tirarlos porque, sea como fuere, serán los únicos que tendrás. Los que deberán aguantar el lastre de tu vida.*¹¹³

Silvia pretende llegar a ser alguien capaz de aceptar la muerte de su madre, capaz de superar el odio que siente hacia ella (un odio, como el de Jef por su antigua amante, en el que amor y rechazo parecen indistinguibles¹¹⁴) y que ha superado sus debilidades, sus miedos, sus extrañas manías¹¹⁵. Esta es la *materia prima* con la que empezará a trabajar en un atañor de

¹¹² “Sólo a mí pueden importarme mis propios errores. Cada cual con los suyos. Los pones dentro de un saco y te los cargas a la espalda, notas todo su peso, ahí, aplastándote los huesos, dominando los pasos, modificando el ritmo de la respiración individual e intrasferible ante la cual estamos tan absolutamente solos como el timbre del teléfono en una casa vacía.” (p.36). Algo parecido encontramos en *Ni tú, ni yo, ni nadie*: “La vida y tú sois la misma cosa en un saco de carne y huesos que traslada de un lugar a otro toda una serie de elementos que constituyen lo que podríamos llamar la persona, el material que la compone y la personalidad que hace que ese material se mueva de una manera determinada y no de otra aunque también podría ser de otra cualquiera” (p.155).

¹¹³ p.38.

¹¹⁴ “Yo odiaba a mi madre. La odiaba con todas mis fuerzas- igual que la amaba- porque no me defendía de mi hermano mayor (como ahora tampoco yo me defiende). Y esta confesión, inmersa en la oscuridad, en la soledad, parece más pequeña, más ligera, pero sé que cuando salga de aquí- si algún día salgo de aquí- me pesará habérmelo dicho” (pp.33-34). Más adelante, confiesa que se odia a sí misma tanto como odiaba a su madre y como odia ahora a Jef (p.34). Silvia no se acepta a sí misma, ni a su forma de ser ni a la manera en que se ha desarrollado su vida; siente rechazo por todo lo que la rodea, especialmente por lo que debería producirle un intenso sentimiento de amor; de ahí su rabia. Ese odio que Silvia experimenta por su madre muerta podría tener su origen, por otra parte, en haber perdido a su madre sin haber recibido de ella todo el amor que como hija le hubiera correspondido. Algo así le sucedió a Virginia Woolf, como apunta Jane LILIENFELD en su artículo “Reentering paradise: Cather, Colette, Woolf and their mothers” (en DAVIDSON, Cathy N. Y BRONER, E.M. (eds.): *The lost tradition. Mothers and Daughters in Literature*, Frederick Ungar Publishing Co., New York, 1980, p.170).

¹¹⁵ Según Jef, Silvia “ha sido siempre una chica con un gusto enfermizo por la fantasía, que la ha puesto muchas veces en peligro. De hecho, no es de extrañar que se haya prestado a un reto como éste. Creo que tiene una visión francamente distorsionada de sí misma y, en consecuencia, del mundo que la rodea. A veces es un poco ridícula - todos lo somos, de vez en cuando-.” (p.21). Más adelante, añade que Silvia “siempre ha dicho cosas muy raras, ha hecho comparaciones absurdas y ha hablado como si estuviera sobre un escenario, sola en el centro y sin un público para entenderla” (p.129). Ella se ve así: “Yo, antes, nunca había tenido la sensación de estar por encima de nada. Más bien al contrario, las cosas me parecían muy difíciles, un reto continuo y cansado, insuperable. Subir unas escaleras, llenar un vaso de agua, comprar el pan, todo me resultaba siempre demasiado complicado - aún no había

tierra, segundo vientre en el que intentará introducirse, que es el sótano de la casa en la que vivió con su madre y con Jef.

Ya hemos dicho que en alquimia, el plomo representa el estado caótico, bruto y quebradizo del metal o del hombre interior¹¹⁶. En conexión con esto, Silvia afirma que ella es un árbol con las hojas de plomo, que le pesan y la hacen morir de otoño¹¹⁷.

Se insinúa la posibilidad de que Silvia tenga trastornos alimentarios, ya que siempre se provoca el vómito después de comer¹¹⁸. Es interesante saber que algunas tribus africanas se provocan el vómito para liberarse de sus defectos, como la cobardía después de haber perdido un combate. Creen que vomitando “expulsan” el mal interior. Henderson cita al respecto la tribu de los Kwakiutl, que beben agua salada para provocárselo, y que pasan los días siguientes a este hecho en un estado de postración y tristeza muy profundos¹¹⁹; un estado que recuerda al de Silvia.

Llega un momento en que Silvia se siente, simbólicamente, “enterrada” en el sótano¹²⁰. Bachelard indica acertadamente que los pisos altos de un edificio son “edificados” mientras que el sótano es “cavado”¹²¹; efectivamente, *el soñador de sótano sabe que los muros son paredes enterradas, paredes con un solo lado, muros que tienen toda la tierra tras ellos*¹²². El sótano implica siempre la noción de “tumba”; en ese sentido, en *Luz de hielo* encontramos una referencia velada a la *putrefactio* de la materia prima: *Me estoy poniendo nerviosa. Tengo la sensación de que hay moscas y mosquitos volando por todas partes, haciendo un ruido incesante*

aprendido que la verdad es, por encima de todo, lo que resulta útil, e intentaba buscar sentidos inexistentes más allá de las simplicidades manifiestas: dar en la diana era atravesarla e ir más lejos de lo que consideraba tan sólo una ilusión óptica-. A mis amigos (...) todo esto les extrañaba y no dejaban de aconsejarme con obstinación que fuera a un terapeuta, que me daría un cierto equilibrio... Yo me reía, respondía que cada cual tenía sus manías y, sin más, procuraba cambiar de tema. Debo reconocer, no obstante, que de alguna manera oscura e inconfesable todo aquello me preocupaba. No vivía con tranquilidad aquellas rarezas que me alejaban cada día más de la normalidad y, por lo tanto, de la felicidad - así lo veía-. Mi pretensión de no dar importancia a ciertos detalles era, en definitiva, una huida auténtica. Pero huir es el camino de las almas débiles y tener un alma débil no puede ser, de ninguna manera, creo, una vergüenza. Es, probablemente, una desgracia.” (p.24). “Cuando duermo, vuelvo a ser yo, débil y frágil.” (p.27). En otra ocasión, afirma que no tiene la fuerza de voluntad de Jef (pp. 27 y 30). Habla de una “inactividad enfermiza” que la ha paralizado durante años, a la espera de que “algo” ocurriera y transformara su vida. Ahora se siente culpable de pensar que tal vez su deseo de cambio ha provocado la muerte de su madre y la irrupción en sus vidas de Jef (p.105).

¹¹⁶ Vid.*supra* p. 216, n.23.

¹¹⁷ p.58.

¹¹⁸ p.43.

¹¹⁹ *Thresholds of initiation*, p.110.

¹²⁰ “Vivo enterrada y mi inhumación depende de su [la de Jef] soledad.” (p.59). De hecho, Jef también se introdujo en un sótano simbólico cuando fue abandonado por su amante: “un espacio sin opciones, sin alternativas; una región cerrada, como su sótano; un sitio en donde yo mismo me metí de forma voluntaria porque alguien, un día, me engañó” (p.59). Silvia acepta introducirse en un sótano real y metafórico a la vez.

¹²¹ BACHELARD, Gaston: *op.cit.*p.49.

¹²² *Ibid.* pp.50-51.

*que se me mete en la cabeza. ¿Qué estoy haciendo, aquí y ahora? Todo me parece sucio y asqueroso*¹²³. Esta relación con la muerte, este componente siniestro y aterrador, inspiró a muchos escritores y poetas, como es el caso de E.Allan Poe, quien en relatos como “El barril de amontillado” o “El gato negro” inquieta al lector con sus sótanos oscuros¹²⁴. Nuestro inconsciente siempre tiene miedo cuando desciende las escaleras que llevan al sótano¹²⁵.

En su buceo por el interior de su alma, Silvia llega a creer que se está animalizando: afirma que sus manos se han convertido en una especie de zarpas o garras que llegan a amenazarla¹²⁶, *o quizás yo estoy creciendo porque mi cuerpo se está deformando y transformando en un ente monstruoso próximo a los animales más impresionantes de la prehistoria*¹²⁷. Esta vuelta atrás en la evolución se conecta con una vuelta al fondo del inconsciente. Según Carl G. Jung,

*el conflicto personal que comienza en la nigredo o tenebrositas, es pintado por el alquimista en la separatio o divisio elementorum (separación de los elementos), la solutio(solución),calcinatio (calcinación), incineratio (incineración) y desmenuzamiento de un cuerpo humano; en dolorosos sacrificios animales, en el hecho de cortar las manos de la madre, o las zarpas del león, en la disolución del novio en átomos dentro del cuerpo de la novia, etc. En esta extrema disiunctio se produce una transformación del ser, o materia, o espíritu, que siempre se presenta como el misterioso mercurio, es decir, que poco a poco se va desprendiendo de monstruosas formas animales una res simplex, que ciertamente es una y la misma cosa*¹²⁸.

Este doloroso proceso de separación de los elementos podría encontrarse en este pasaje de *Círculos en acíbar*: *Rodrigo sentía que se desdibujaba, que su perfil se desintegraba lentamente, que cada vez ocupaba mayor cantidad de espacio pero que su presencia era cada vez menos real, más etérea; la expansión producía la pérdida de la intensidad, la*

¹²³ p.83. Desde el principio afirma que “el aire empieza a apestar de una manera insoportable por mi culpa. Es la animalidad: las antiguas formas del amor sobre el rostro modelado por manos ciegas.” (p.29). Esas “antiguas formas del amor” relacionadas con animales representan el amor inmenso de su madre (p.23).

¹²⁴ En el caso de *El tonel de amontillado*, el sótano es una enorme cripta con “largos muros formados por esqueletos apilados” (*Cuentos*, vol. 1, Alianza Editorial, Madrid, 1996, p.161).

¹²⁵ “En el sótano las tinieblas subsisten noche y día. Incluso con su palmatoria en la mano, el hombre ve en el sótano cómo danzan las sombras sobre el negro muro.” (BACHELARD, Gaston: *op.cit.* p.50). “En nuestra civilización, que pone la misma luz en todas partes e instala la electricidad en el sótano, ya no se baja al sótano con una vela encendida. Pero el inconsciente no se civiliza. Él sí toma la vela para bajar al sótano.” (*ibid.* p.50).

¹²⁶ p.57.

¹²⁷ p.117. Jef también afirma haberse convertido en animal en varias ocasiones: “nos convertimos en monstruos. Sí, en bestias, en cosas repugnantes que niegan el orden natural y buscan su identidad en el horror pintado en los ojos de quienes los observan” (p.54); “cuando acabe esta carta me entregaré de un modo definitivo a las exigencias de mi nuevo estado. Dejaré que la animalidad haga acto de presencia y no me resistiré sino que, por el contrario, favoreceré la aceleración del proceso irrefrenable”(p.55); “si esto mío es locura, quiere decir que la alienación nos convierte en un animal de cuatro patas que ha perdido una y se arrastra cansado sin llegar jamás a ninguna parte”(p.115).

¹²⁸ *op.cit.*p.59. El subrayado es mío.

*contundencia*¹²⁹. También Rodrigo se siente arder por dentro (por amor a Ana) hasta el punto que teme morir calcinado (*¿calcinatio, incineratio?*)¹³⁰. El proceso de separación o desmenuzamiento característico de la primera fase alquímica lo encontramos también, expresado de forma más dramática y violenta, en la siguiente cita de *Luz de hielo*:

*La cabeza se me va. El cuerpo no me responde. Es una especie de almohadón lleno de alfileres que me pinchan, me incomodan, duelen. Cada vez que me muevo noto que algo me atraviesa, me hiere, me horada. Estoy llena de inmensos agujeros por los que en cualquier momento emezará a caérseme la sangre, los gemidos acumulados, las tripas, las venas maltratadas que en cuanto queden liberadas de la prisión de mi carne se me enredarán alrededor del cuello y lo apretarán hasta estrangularme*¹³¹.

En otra ocasión Silvia afirma sentirse aprisionada por anillos que le producen un dolor intensísimo¹³². Según Baynes, en los misterios paganos se simbolizaban los tres estados de los ritos de iniciación mediante tres anillos concéntricos, y concretamente los dos anillos más externos producen un intenso dolor, pues se refieren al rito de purificación o lustración y a las pruebas del sacrificio¹³³.

Del mismo modo que Silvia se encuentra encerrada en un lugar profundo, subterráneo, rodeada de una oscuridad impenetrable a la que los ojos no pueden acostumbrarse, también se siente oscura por dentro, herida por ideas que surgen de las tinieblas que la rodean¹³⁴. El deseo violento y autodestructivo de Silvia por arrancarse el corazón y comerse el cerebro¹³⁵ puede

¹²⁹ p.71.

¹³⁰ “Nada más doloroso que arder de dentro hacia fuera. Ni siquiera el consuelo de la asfixia. Se calcinaba hasta el último rincón. Y uno entonces paseaba cenizas con envoltura de piel.” (p.55). Recordemos que era necesario que el atanor estuviera rodeado de ceniza (BURCKHARDT, Titus: *op.cit.*p.208).

¹³¹ p.37. Podríamos encontrar una conexión entre esas venas que asfixian a Silvia y la “diadema” formada por el cordón umbilical que unía a la protagonista de *Dame placer* con su madre; una diadema que acabará por descender hasta el cuello y estrangularla (*Dame placer*, p.62).

¹³² “Algunas dudas forman parte de mí como si se tratara de un anillo o, mejor, de una serie de anillos de los que no puedo deshacerme. Son gruesos, pesados, absurdos. A veces aprietan demasiado, y hacen daño. El dolor de los anillos es un dolor indescriptible.” (p.75).

¹³³ “El anillo interior simboliza la identificación con Dios. Los anillos también pueden interpretarse como los tres estadios de realización, esto es, experiencia, reflexión y comprensión (BAYNES, citado por HENDERSON, Joseph L.: *Thresholds of initiation*, pp.84-85).

¹³⁴ “La oscuridad: está dentro de mí. Y fuera. Está por todas partes. Puedo alargar las manos y tocarla, y guardarme un poco para obstruir el túnel que transporta las ideas que me hieren. En vano, porque acaban siempre por abrirse paso” (p.27). Ella es consciente de que esta oscuridad no es sólo externa, sino también interior: “Voy hacia la oscuridad, puedo verla: es de gasa, es un tul caliente y huele a niebla nocturna. Casi puedo tocarla; está dentro de mí, dentro de mis manos, dentro de mi vientre todavía vacío, oscuro, infecundo. En el corazón. Ajado. Mustio. Marchito.” (p.94). DURAND afirma en este sentido que “la noche es símbolo del inconsciente y permite a los recuerdos perdidos *tornar al corazón*”, un hecho que han captado algunos poetas, como Novalis, y después de él los psicoanalistas modernos (*op.cit.*p.209). La noche es “el reino mismo de la sustancia, de la intimidad del Ser.” (*ibid.* p.209) y “tal como Novalis la canta en el último *Himno*, la noche es (...) el retorno al hogar materno, el descenso a la femineidad divinizada” (*ibid.*p.209). En definitiva: la oscuridad que rodea a Silvia nos remite, por un lado, a la vuelta al inconsciente y, por otro, a la búsqueda de la madre perdida. *Regressus ad uterum*, pues, por partida doble.

¹³⁵ pp.75-76, 83.

tener como explicación su intención inconsciente de destruirse para volver a renacer tras la *nigredo*. Sea como fuere, este impulso se relacionaría también con el deseo de eliminar los centros de sensibilidad humana. Silvia está harta, no desea sufrir más. Sabe que si elimina el cerebro y el corazón hará desaparecer los recuerdos y los sentimientos que tanto le duelen, en especial el recuerdo y el dolor por la muerte de su madre¹³⁶.

El descenso al inconsciente no es en modo alguno agradable; ya hemos dicho que es un proceso que entraña peligros¹³⁷. Sin embargo, Silvia intuye, oscuramente, que es un proceso absolutamente necesario para liberarse de su carga de sombra, encontrar el equilibrio perdido y aceptar, de una vez por todas, la muerte de la madre, muerte súbita y sin sentido¹³⁸. La necesidad de hundirse en el barro (lo cual conecta con la *nigredo/putrefactio*) para convertirse en oro (esto es, la última fase del proceso alquímico, la *rubedo*) aparece en la imagen del cerezo dorado que Silvia recuerda durante su encierro:

Ella[su vecina] probablemente no lo sabe, pero su cerezo, durante tres días - sólo tres días- al año, es dorado por completo. Sin embargo, por desgracia, el oro de los árboles pesa demasiado, y aquellas hojas perfectas acaban por abandonarse, caen con lentitud al suelo y se convierten en barro. El mismo barro que alimentará las hojas de oro del

¹³⁶ Afirma que a veces parece no poder oír nada excepto un grito desgarrador que resuena en su cabeza insistentemente: un grito que identifica con el de Munch y que tiene su origen en la muerte de su madre (p.74).

¹³⁷ “El inconsciente manda a la mente toda clase de brumas, seres extraños, terrores e imágenes engañosas, ya sea en sueños, a la luz del día o de la locura, porque el reino de los humanos oculta, bajo el sueño del pequeño compartimento relativamente claro que llamamos conciencia, insospechadas cuevas de Aladino. No hay en ellas solamente joyas, sino peligrosos genios: fuerzas psicológicas inconvenientes o reprimidas que no hemos pensado o que no nos hemos atrevido a integrar a nuestras vidas, y que pueden permanecer imperceptibles. Pero por otra parte, una palabra casual, el olor de un paisaje, el sabor de una taza de té o la mirada de un ojo pueden tocar un resorte mágico y entonces empiezan a aparecer en la conciencia mensajeros peligrosos. Son peligrosos porque amenazan la estructura de seguridad que hemos construido para nosotros y nuestras familias. Pero también son diabólicamente fascinantes porque llevan las llaves que abren el reino entero de la aventura deseada y temida del descubrimiento del yo. La destrucción del mundo que nos hemos construido y en el que vivimos, y de nosotros con él; pero después una maravillosa reconstrucción de la vida humana, más limpia, más atrevida, más espaciosa y plena... Ésa es la tentación, la promesa y el terror de esos perturbadores visitantes nocturnos del reino mitológico que llevamos adentro.”(CAMPBELL, J: *op.cit.*pp.15-16). DURAND (*op.cit.*p.191), también advierte de los peligros del descenso: toda protección y toda precaución es poca, pues el descenso siempre corre el riesgo de convertirse en caída. La intimidad es bondadosa, pero al mismo tiempo terrible. No es de extrañar, por tanto, que el primer acto del héroe a la hora de iniciar el descenso sea “borrar su miedo”. Asimismo, y como una medida de protección más, el descenso se lleva a cabo con extrema lentitud (*ibid.*p.191). Equivale a la deglución, a la prueba de “ser tragado”, como lo fue Jonás por la ballena (*ibid.*p.191).

Cruzar el umbral es siempre una especie de autoaniquilación (CAMPBELL, J.: *op.cit.* p.89). “Por eso las proximidades y entradas de los templos están flanqueadas y defendidas por gárgolas colosales: dragones, leones, exterminadores de demonios con espadas desenvainadas, genios resentidos, toros alados. Éstos son los guardianes del umbral que apartan a los que son incapaces de afrontar los grandes silencios del interior. Son personificaciones preliminares del peligroso aspecto de la presencia y corresponden a ogros mitológicos que ciñen el mundo convencional, o a las dos hileras de dientes de la ballena” (*ibid.* p.89).

¹³⁸ “Me noto el vientre lleno de los líquidos que crean la más fuerte de las adicciones, el lugar espectral e inextricable que se ocupa antes de la vida - o antes de la muerte; el tránsito, un recorrido olvidado. Y si estoy en mi propio interior y me estoy asfixiando, es que yo misma lo busco o lo necesito.” (p.72). La referencia a la humedad del sexo femenino remite a la vida y, con ella, a la madre.

*año siguiente. Todo un ciclo natural y espontáneo*¹³⁹.

A pesar de esta imagen tranquilizadora, Silvia no puede dejar de sentir angustia y miedo en esta noche iniciática, auténtica “noche oscura” de su alma torturada. En esta primera fase de la obra alquímica, la protagonista de *Luz de hielo* se siente abrumada por una profunda tristeza¹⁴⁰. Está convencida de que no logrará salir de este estado de muerte interior: *Es como una losa, la losa de una tumba; una tumba que es siempre por siempre jamás*¹⁴¹. Cree que el pacto entre ella y Jef no tiene sentido¹⁴², como tampoco lo tiene su vida entera¹⁴³. Como mucho, el valor de su descenso al sótano será haber sido capaz de intentar encontrar las respuestas a sus preguntas, pero nada más¹⁴⁴. Considera que ha cometido un gran error al aceptar el reto de Jef en cuanto está *acelerando un proceso que debería ser más lento*¹⁴⁵. Recordemos la “aceleración” del tiempo alquimista, en cuanto esta Secreta Ciencia producía una maduración de los metales- y con ella una maduración personal, psicológica - artificialmente acelerada.

Silvia sabe que va en busca del oro que se encuentra en su interior, al que otorga el nombre de “tesoro” (como los alquimistas buscaban el “oro”, la *petra genitrix*), pero sus esperanzas de hallarlo son mínimas¹⁴⁶. Cree en un hipotético y remoto acceso a ese tesoro sólo en cuanto considera que es imposible descender más en su oscuridad y que, por tanto, el ascenso es

¹³⁹ p.31.

¹⁴⁰ “Y si hablara de mí misma diría que (...) soy una mujer triste. Diría que, para mí, todo ha terminado antes de empezar.” (p.98). “Yo no estoy débil, sino indefensa, inerme, inutilizada. Y también harta. Y también triste.” (p.117; repite casi las mismas palabras en p.119). “Te lo cuento a ti [se refiere a su madre] y también a mí misma, como si me hablara de otra. Como si lo fuera. Aquella que era yo vio que el cielo se llenaba de una tierra oscura y pestilente, de un barro fétido que escondía el sol y cubría cualquier horizonte posible o ficticio. Alzar la cabeza y ver lo mismo que cuando se baja. La igualdad de todas las cosas, y de mí entre ellas. El aire lleno de un polvo húmedo, duro, lacerante. Respira y muere: una orden tácita. Muere y olvida. Olvida y vence. Consignas de quien todo lo ha perdido en la primer partida. Me pregunto qué hubieras hecho tú en mi lugar. Si tú estarías aquí encerrada. Si también hubieras deseado enterrarte para simbolizar con la desesperación una muerte insoportable que debería engendrar una nueva vida. Si tu cielo habría sido de tierra y tu tierra de gritos. Y me contesto que no. Que no, en absoluto. Pero no encuentro ninguna otra respuesta. Tú eras de las que no perdían en la primera partida. Eras diferente. Tus infiernos estaban contruidos por ti misma y te movías en ellos con la soltura de quien ha pactado con el diablo más de una vez. Tus consignas eran otras” (pp.40-41). Además de la sensación de estar enterrada y de la orden de “morir para vencer” (esto es, la muerte simbólica de la semilla) aparece aquí una velada referencia a la Tabla Hermética según la cual “lo de arriba es igual a lo de abajo”, esto es: debemos comprender que, a pesar de las aparentes diferencias entre los seres, subyace a todos ellos una inquebrantable unidad. Todo es Uno, y a esa unidad (simbolizada en la Piedra Filosofal) es a lo que debemos tender (BUTELMAN, Enrique: *op.cit.* p.14).

¹⁴¹ p.58.

¹⁴² “Creemos que todo esto puede consolarnos, distraernos, salvarnos. Es mentira. Todo esto no sirve para nada. Nos hundimos cada vez más y el túnel se hace profundo, profundo, y acabaremos por ahogarnos” (p.158).

¹⁴³ p.83.

¹⁴⁴ p.27.

¹⁴⁵ p.136.

¹⁴⁶ “Haciendo de buzo para encontrar un tesoro que al fin me justifique; la sospecha es dolorosa: empiezo a pensar que no existe.”(p.71).

el único movimiento posible¹⁴⁷. Cualquier movimiento hacia la esperanza es rápidamente contrastado por otro que la lleva al pesimismo más absoluto. En un momento de optimismo, afirma que *tal vez aún estamos a tiempo. Nunca se sabe. Lo que es negro puede convertirse en blanco. En gris. Incluso en rojo. Quizás la vida está todavía llena de colores*. Nótese con qué claridad Silvia ha hecho referencia a las diferentes fases del proceso alquímico, indicadas por el cambio de color: negro-blanco-rojo (*nigredo, albedo y rubedo*) e, indirectamente, con esa vida “llena de colores”, a la “cola de pavo real” alquímica¹⁴⁸.

A continuación, sin embargo, Silvia afirma que es imposible encontrar una salida a su situación actual, pues para ella todo está determinado¹⁴⁹. A veces cree que su estancia en el sótano será tan sólo un paréntesis, un escondrijo temporal en el que sentirse a salvo de sí misma, pero que no logrará cambiarla ni poner fin a su angustia¹⁵⁰.

¹⁴⁷ p.109.

¹⁴⁸ Las palabras de Silvia aparecen en la p.159. Joseph L. HENDERSON y Maud OAKES hablan de la “cola de pavo real”, nombrada en algunos tratados de alquimia, relacionada con estos cambios de color: “in alchemical lore this is referred to as the *peacock’s tail*, or iridescence of color seen in the black chaotic original substance in the alembic as this turns by heat into the next stage of the great work. (...) The change from black or white to all-colors represents the change from death to new life, according to the alternation found in the cycle of nature in its archetypal form. In turn this means that what was dead comes alive if it receives the appropriate treatment in the appropriate container.” (*The wisdom of the serpent*, pp.35-36). El sentido de las palabras de Silvia coincide plenamente con el de Henderson y Oakes.

Podríamos encontrar otra referencia metafórica a la “cola de pavo real” en otra novela de Flavia Company: *Círculos en acíbar*. En esta novela, el cabello y los ojos de Ana, la amada de Rodrigo, cambian de color según cómo y cuándo se los mire, en un juego de colores descrito al final de la cita como un arco iris: “Incluso el polvo cambiaba de color según la hora en que se mirara. Ana también. Sobre todo sus ojos y su cabello. Rojo rubí incendio o hebras de azafrán acariciando sus hombros cuando el sol la iluminaba; insólita amatista junto al mar en su mirada; obsidianas rutilantes en la noche; felinos zafiros al amanecer. Arco iris, guirnalda de colores.” (p.48). Quizá la gran predilección de Rodrigo por el calidoscopio no es un detalle inocente, ya que los colores del calidoscopio son los mismos que los de la cola del pavo real, símbolo de la Gran Obra (según AA.VV.: *El libro de la alquimia*, p.122) como vemos en las pp. 27 y 28 de *Círculos en acíbar*. Recordemos que el resultado de la Gran Obra, la piedra filosofal, posee todos los colores, esto es, todos los poderes. Como Ana: “Todo en su mente eran imágenes de Ana. (...) Imágenes reveladas con distintos tonos uniformes. De pronto todo era rojo. Luego azul. Más tarde verde. No podía explicarse a qué se debía aquel arco iris infinito. O sí. Quizás sí. Si pensaba que, al fin y al cabo, ella era magia pura, hechizo y misterio” (*Círculos en acíbar*, p.61). El color rojo, aplicado a Ana, es positivo en cuanto es el último color que adquiere la Piedra Filosofal tras haber pasado por todas las metamorfosis de la Gran Obra. Así, la Ana que Rodrigo conoció, resultado de los cambios de la edad, ha llegado tras sucesivas metamorfosis a su propio estado de gracia. Y ahora se le ofrece perfecta, plena, completa en su amor. Como una diosa.

¹⁴⁹ “Ningún paréntesis nos conducirá a una escapatoria. La suspensión es el aplazamiento de lo inevitable. Es lo que hacemos tantas veces, retrasar lo que a la fuerza tiene que suceder, sabiendo, sin embargo, que no conseguiremos nada, que no alcanzaremos en absoluto una vida distinta, por más que esperemos, durmamos... Ni siquiera morir cambia el destino: sencillamente queda ahí, paralizado, privado de la contingencia, de su realización (p.159). Esta idea de la absoluta determinación de los actos de cualquier ser humano conecta *Luz de hielo* con *Querida Néliga* y *Círculos en acíbar*: en ambas obras los protagonistas temen descubrir, en el momento último antes de consumir su suicidio, que lo que entienden como supremo acto de libertad esté, como el resto, determinado. A pesar de esta aparente creencia en el destino, en *Luz de hielo* encontramos una afirmación de Jef en sentido contrario, cuando se pregunta si conocer a su antigua amante en unas oposiciones fue cosa del destino o no (p.90). Sin embargo, al final vuelve a convencerse de que el destino existe (pp.115 y 153). En el relato “El catálogo” de *Género de punto* volverá a ponerse en duda la existencia de una providencia o hado que encadene de forma lógica los hechos de nuestra existencia (p.191).

¹⁵⁰ “¿Qué hago, aquí? - me lo pregunto sin desear contestarme-. resisto, sí, no es complicado, no tan complicado

Jef comenta que, desde el principio de su encierro, Silvia *llora mucho, creo. Debe de tener los ojos destrozados*¹⁵¹. En otra ocasión, Silvia afirma tener imágenes almacenadas en las bolsas de sus ojos que aparecen más tarde en sus sueños; cree que las lágrimas limpian sus ojos durante la vigilia de las imágenes que están obligados a ver mientras ella duerme¹⁵². Esas lágrimas se relacionan, según Jung, con el “poder vivo de la psique”¹⁵³; Von Franz se muestra de acuerdo con Jung pero además conecta estas lágrimas con una fase inicial, purificadora, del proceso alquímico, que recibe el nombre de *liquefactio*:

*One of the beginning stages of the alchemical work is very often the liquefactio, the turning into liquid, in order to undo the prima materia which is very often hardened or solidified in a wrong way and therefore cannot be used to make the philosopher's stone. The minerals have first to be liquefied. Naturally, the underlying chemical image is to melt and then use the metal out of the ore, but liquefactio has very often in the alchemical world also a connotation of being a dissolution of the personality in tears and despair. . . and that throws a light on what crying means, namely it effects an abaissement du niveau mental through which then the creative content of the unconscious can break through*¹⁵⁴.

Joseph L. Henderson conecta las lágrimas de sus pacientes (personas deprimidas) con el regreso al útero materno, un lugar donde el individuo es purificado y ritualmente “ahogado”¹⁵⁵.

A pesar de las lágrimas y el dolor, en el fondo de Silvia late aún la esperanza: *Me di cuenta de que todos los cambios que tuvieran que llegar [en su vida] lo harían provocados por mí y por mi voluntad. De esa forma encontré las fuerzas para enfrentarme a esta clausura. Sé que, al final, me espera una compensación*¹⁵⁶.

El interminable monólogo de Silvia, dirigido a su madre, a ella misma y alguna vez, directamente, a Jef¹⁵⁷ - gira desde el primer momento alrededor de la figura materna. Tras un

como estar ahí fuera, pero sé que cuando salga, nada habrá cambiado. El encierro no es ni será el prodigio capaz de transformar todas las cosas que no quiero, que no quiero, que no. Una cueva, una guarida para esconderse, eso es todo. Igual que los niños: cuando quieren ocultarse del mundo son ellos quienes se tapan los ojos , y así se creen desaparecidos.”(p.130).

¹⁵¹ p.43.

¹⁵² p.84.

¹⁵³ Citado por HENDERSON, Joseph L.: *Thresholds of initiation*, p.79. Von FRANZ señala (citado en *ibid.*p.80) que este poder de la mente “when it appears in patients during analysis, calls for a sense of containment and at the same time is a purifying experience. She observes a need to approach the unconscious creatively is often ushered in by a crying fit. This is not merely a personal expression of sadness or self-pity, but is a genuine response to an archetipal image, as in the creation myths where the initial reaction of the creator god is to cry.”

¹⁵⁴ Citado en *ibid.*pp.80-81 (el subrayado es mío).

¹⁵⁵ *Ibid.*p.81. Tal vez por esta razón Silvia manifiesta que se ahoga y que le cuesta respirar en diversas ocasiones, como sucede en la p.108.

¹⁵⁶ p.106.

¹⁵⁷ Se dirige muchas veces a su madre: “Tengo que pensar deprisa, y hablar contigo me resulta útil” (p.27). “No sé qué pensar de mí misma.(...) no sé qué pensar de ti, tampoco” (p.29). “Te necesito y no estás, como tantas otras veces, pero ahora es mucho peor, porque no estás ni puedes estar, aunque quisieras: no hay nada que hacer.” (p.37). “Te lo cuento a ti, suelo, pared, oscuridad; a ti, mamá. ¡Mamá...!” (p.40). “¿Dónde puedo depositar mi nostalgia si tú no existes?” (p.58). Se dirige directamente a Jef en tres ocasiones: una para hacer referencia a su poder sobre las

primer párrafo en el que afirma encontrarse en el sótano por propia voluntad y deja clara su intención de “poner orden” en su vida, Silvia rememora su nacimiento y la voz materna: *El mundo acababa de empezar en aquel instante – el instante más largo de toda mi vida-. Porque su voz le había dado peso llamando a las cosas por su nombre, y había puesto entre mis manos la fuerza de un amor que se pretendía absoluto*¹⁵⁸.

Su monólogo va concentrándose cada vez más en la muerte de su madre: está descendiendo, en cierto modo, a las profundidades de su mente¹⁵⁹ para encontrar a tientas un remedio, una cura, para esa profunda herida que late en su inconsciente y que, en tres años, no ha podido sanar.

La muerte de cualquier familiar directo es intensamente dolorosa. Los psicólogos afirman que, ante este hecho, el individuo vive una especie de “infierno psicológico” durante tres años¹⁶⁰. Una de las separaciones ontológicamente más terribles es, sin duda, la pérdida de la madre. Nuestra infancia se ha desarrollado bajo su amorosa tutela. De ella hemos aprendido el lenguaje, ella nos guió durante los años de nuestra infancia. En su cercanía nos hemos sentido protegidos y seguros, amados siempre, nunca solos. Junto a ella nada malo podía sucedernos. Ni la enfermedad ni el dolor podían nada contra este escudo de amor y carne.

La profunda unión entre madres e hijas es mucho más que un tópico. La relación con la madre es fundamental para toda mujer, según Luisa Muraro; ella es *la mediación primera y necesaria. Una mediación que es, pues, también lugar original de enraizamiento y de enunciación*¹⁶¹. A lo largo de nuestra trayectoria vital, las mujeres mantenemos con nuestra madre un cordón umbilical de sentimientos y vivencias comunes distintas de las que unen al padre con su hijo varón. A pesar de la lucha contra la madre que supone el período de “liberación” adolescente, y a pesar de la barrera que el sistema patriarcal establece entre ambas¹⁶², una vez superada esta etapa las mujeres, en general, vemos en la madre el lugar al que

palabras y dos para llamarlo a gritos, pidiéndole que abra la puerta (p.30 y pp. 145 y 163, respectivamente). En una ocasión Silvia afirma que también se lo está explicando todo a sí misma, como si hablara otra persona (p.40).

¹⁵⁸ p.24.

¹⁵⁹ Según DURAND, “El descenso es también un camino hacia lo absoluto. Paradójicamente, se desciende para remontar el tiempo y volver a encontrar la calma prenatal”(op.cit. p.193).

¹⁶⁰ En el artículo “¿Cómo superar el dolor por la muerte de un familiar?” aparecido en el *Diari de Tarragona* (martes 1 de agosto del 2000, p.56) se afirma que “el 72% de las personas que pierden a un familiar directo pasan durante tres años por un “infierno psicológico”, según una encuesta realizada por la Federación Europea de Víctimas de Accidentes de Tráfico (FEVR) en colaboración con la Comisión Europea”.

¹⁶¹ Citada por RIVERA GARRETAS, María-Milagros: op.cit.p.197.

¹⁶² La relación con la madre es siempre conflictiva, independientemente de su carácter, ya que el sistema patriarcal impide toda posibilidad de entendimiento entre ambas: “Luce Irigaray señala que dentro de la cultura patriarcal es imposible que la hija pueda establecer una relación positiva con su madre o viceversa. Según el concepto freudiano de la evolución, la hija debe alejarse de la madre y “odiarla” para constituirse en mujer y normalizar su sexualidad,

volver cuando todo se hunde. Ella es, en último término, el máspreciado refugio. Sin ella, todo está perdido.

Que Silvia no conozca a su padre e incluso crea – erróneamente- que ha muerto provoca en ella un desinterés absoluto hacia la figura paterna y una focalización de sus sentimientos en la madre¹⁶³. Por eso, cuando ella desaparece, Silvia experimenta un intenso sentimiento de soledad y de abandono: *estoy perdida y sola*¹⁶⁴. Entiende la muerte de su madre, paradójicamente, como un hecho voluntario y cruel¹⁶⁵. De ahí la desolada frase que Silvia repite intermitentemente a lo largo de la novela: *Cuando más la necesitaba, me ha abandonado*¹⁶⁶. Y, con el abandono, llega el desastre:

Sí, dejó de querernos así, sin aviso, y de pronto nos sentimos desprotegidos, como si en una noche de viento se nos hubieran llevado el techo de encima de nuestras cabezas. O como si nos hubiesen cortado los brazos y las piernas con un hacha muy afilada. Como si nos hubiesen dejado caer desde el precipicio de una de las montañas más altas del mundo. De la más alta. Era la asfixia. Abrir mucho la boca, casi hasta el estómago, y

buscando en su padre el objeto del deseo y de identificación que luego se encarnará en otros hombres. Por otro lado, la madre es una institución impuesta para la hija, que no puede ver en ella a una mujer, a un ser humano con sus mismos problemas. Irigaray se pregunta cómo es posible establecer una relación personal con alguien que no es más que una función; por ello propone que la mujer, en su rol de hija, debe primero descubrir que la madre es algo más que una institución para luego poder establecer con ella una relación de reciprocidad, de mujer a mujer, y crear un lenguaje que exprese este vínculo recuperado.” (BALLESTEROS, Isolina: *op.cit.* p.162. *Vid.* también CALEFATO, Patricia: “Génesis del sentido y horizonte de lo femenino”, pp.112 y 113).

María-Milagros RIVERA GARRETAS habla de “una relación - la relación con la madre- que, como nos ha enseñado la política feminista de los sesenta, los setenta y los ochenta, es terriblemente conflictiva, es como una imposibilidad para muchas mujeres emancipadas: un casi imposible y, también, un casi indecible. En opinión de Luce Irigaray, la relación con la madre nos ha sido sistemáticamente negada a las mujeres en las sociedades patriarcales; sociedades que se fundarían, como he dicho ya, en un matricidio. En estas sociedades, la relación privilegiada es la de la madre con el hijo, esa relación que representan miles de imágenes cristianas y que ha producido también obras maestras del arte occidental” (*op.cit.* pp.205-206). La relación con la madre es tan conflictiva que algunos grupos feministas han optado por rechazarla de plano: “Desde el feminismo marxista, se ha criticado la figura de la genealogía materna rechazándola por opresiva; opresiva en el sentido de que a las mujeres lo que realmente nos interesa es liberarnos de todas las cargas tradicionalmente impuestas e ir ligeras por la vida. Desde la tendencia trotskista de *Rifondazione Comunista*, ha sido precisado este rechazo en términos de “mejor huérfanas”. Aunque no me queda claro si la orfandad deseada es de madre, de padre o de ambas partes, estas críticas dan una medida significativa de la importancia de la cuestión del vínculo entre el lugar de enraizamiento y de enunciación y la libertad de las mujeres sigue teniendo en el feminismo de hoy. La orfandad de madre es aquí percibida como liberadora (...) porque libera precisamente del origen, de la deuda simbólica para con la madre, abriendo camino a la posibilidad de darse a luz a sí misma a la manera del solitario yo cartesiano, ese “hombre nuevo [...] que ya no será hijo de nadie.” (*ibid.*p.228).

¹⁶³ pp.25 y 26.

¹⁶⁴ p.35. Es interesante el sueño de Silvia en la p.35, en el que aparece la infancia como paraíso perdido, el amor entre madre e hija y la desesperación de la niña por la muerte de su madre.

¹⁶⁵ “No es en absoluto una acusación: no sé hasta qué punto la muerte es voluntaria. Siempre, tras el primer aguijonazo del sufrimiento, se esconde la sospecha rabiosa de que es pura calumnia: perdió las ganas de seguir viviendo y se dejó morir”(p.39).

¹⁶⁶ p.159 (la frase aparece dos veces). Se trata de una frase de claras resonancias míticas: Marta (Dios Madre) abandona a su Hija Unigénita (Silvia) en las manos de la Muerte (Jef). “Te necesito y no estás, como tantas otras veces, pero ahora es mucho peor, porque no estás ni puedes estar, aunque quisieras: no hay nada que hacer. Me has sometido a tu ausencia, incluso y por consiguiente la mía.” (p.37). “Te has marchado incluso antes de que formulase las preguntas. Y ahora el diálogo imposible es el fantasma que me ronda día y noche, sin descanso.” (p.39).

*no conseguir ni una pizca de aire. Abrir la garganta, la boca, y cerrar los ojos, y nada.
Es la asfixia.
Suspensión de todo.*¹⁶⁷

Silvia perdió a su madre cuando todavía no había superado el distanciamiento entre ambas correspondiente a la etapa de la adolescencia; tal vez había empezado a odiarla cuando la vio sometida a Jef¹⁶⁸. Como la protagonista de *Memoria de Noa*, cuya madre muere de un tumor cerebral cuando ella es adolescente,

*su relación con ella nunca supera esta etapa de rivalidad. Nunca llegan al entendimiento mayor que se produce cuando la hija se convierte en adulta y la madre empieza a verla como a una igual, etapa en la que se fortalecen los vínculos. Por ello, años después, lamenta no haber aprovechado mejor a su madre mientras vivió y añora su presencia para compartir los sentimientos más íntimos. Comprende que es ley natural, el destino de las mujeres, “admirar al padre cuando niñas y solidarizarse, entenderse, comprenderse con la madre en la madurez...” Empieza a comprender y a añorar a su madre cuando ella misma siente por primera vez el sentimiento maternal dentro de sí*¹⁶⁹.

Es lógico, pues, que Silvia viva la muerte de su madre como un hecho fuertemente traumático del que aún no está recuperada. Su encierro en el sótano - el descenso al propio interior lacerado- es, para ella, el único modo posible de superar la peor de las pérdidas y de restablecer, en la medida de lo posible, una conexión con su origen¹⁷⁰.

¹⁶⁷ p.30. Respecto a esta sensación de asfixia, que se repite en varias ocasiones, CAMPBELL nos recuerda que “Freud ha sugerido que todos los momentos de angustia reproducen los dolorosos sentimientos de la primera separación de la madre, la respiración ahogada, la congestión sanguínea, etc., de la crisis del nacimiento. Recíprocamente, todos los momentos de separación y de renacimiento producen angustia.” (op.cit.p.55). Silvia llega al extremo de no desear hijos para evitar que sufran cuando ella muera, como sufre ella por la muerte de su madre (p.33).

¹⁶⁸ Tenemos un buen ejemplo de ello en la dramática escena (p.32) que Silvia rememora en su encierro: un día, sin razón aparente, Jef golpea fuertemente la mesa (estaban comiendo) y ciego de ira empieza a insultar a Marta a gritos llamándola varias veces “puta”. Marta, aturdida, no puede reaccionar ante un ataque de ira cuyas razones, supuestamente, desconoce. Nunca había sucedido nada semejante entre ellos antes de ese día, si bien es cierto que, como más tarde comenta Jef, las peleas entre ellos eran frecuentes, e incluso violentas (p.133). Silvia desearía abrazar y consolar a su madre, a la que sabe herida, pero entiende que en ese momento su madre está paralizada y opta por seguir comiendo en silencio. Es lógico pensar que la figura materna aparece, ante los ojos de la adolescente, disminuida frente a la fuerza bruta de Jef. No es posible admirar ni respetar a quien permite que cosas como ésta sucedan y no sea capaz de tomar medidas para que no vuelvan a repetirse. Según Jef, quien amenazaba a su pareja con marcharse si las relación no mejoraba era él, nunca Marta, y ella no hubiera soportado que él se fuera (p.133). Aquella diosa indestructible y todopoderosa que fue su madre durante sus primeros años aparece ahora ante los ojos de Silvia como un ser inerte, derrotado, anulado por un hombre que no la merece pero que, a pesar de ello, la somete a su antojo.

¹⁶⁹ BALLESTEROS, Isolina: op.cit. p.98. *Memoria de Noa* fue publicada en 1983 por Alfredo Conde. Silvia está pensando en tener un hijo de Jef; de hecho, han pactado que lo engendrarán cuando el pacto entre ambos llegue a su fin (p.134).

¹⁷⁰ Se pregunta Silvia “¿Por qué necesitamos bajar al averno una vez hemos probado el fuego del abismo? ¿Qué es lo que se busca en el fondo del precipicio? Descendemos por la pendiente más escarpada pensando que el viaje por el acantilado nos devolverá al antiguo destino, el destino donde no había desgracias que lo transformaran todo de un día para otro.” (p.37). Silvia insinúa la posibilidad del suicidio como otro método para conseguirlo: expresa su deseo de morir en la p.107, y más adelante afirma: “hemos ido demasiado lejos. Quién sabe. ¿Cómo estar segura? Quizás nos hemos quedado cortos. Quizás esto no es bastante. Quién sabe si no tendríamos que haber tocado el fondo

En la oscuridad del sótano Silvia rememora la relación con su madre cuando era niña¹⁷¹, su soledad, la rigidez de alguna profesora¹⁷², su aislamiento de los otros niños¹⁷³... Recuerda sueños en los que su madre le prepara la merienda, mientras espera que ella vuelva de la escuela¹⁷⁴; también una visita a la casa de un profesor de piano, que se convertiría en el amante de su madre; ella tenía siete años¹⁷⁵. En otra ocasión recuerda la compra de la casa en cuyo sótano ahora ella está encerrada (ella acababa de cumplir once años)¹⁷⁶; también evoca la imagen de la naranja que su madre le envolvía en una servilletita de papel y que le entregaba cuando iba, tan temprano, a la escuela¹⁷⁷, y el miedo que sentía las noches en que se quedaba sola en casa porque su madre había salido con un amigo¹⁷⁸... Incluso vuelve físicamente a la infancia: una de las primeras noches que Silvia pasa en el interior del sótano, se queda dormida con el dedo en la boca, como lo haría un niño pequeño¹⁷⁹. Además, Jef nos explica que le ha dejado encendida la luz de la nevera (luz de hielo, de ahí el título¹⁸⁰) porque de pequeña, según le explicó Marta,

irreversible y acabar con todo de golpe en lugar de aventurarnos en un pacto que nos conducirá hasta la gestación de una nueva vida.” (pp.133-134). Silvia sabe, sin embargo, que el suicidio es sólo la suspensión del problema, no su resolución, que es lo que necesita (p.159).

Este intento de “vuelta al origen” de Silvia es común, según Cathy N. DAVIDSON y E.M. BRONER en el ya citado estudio (del que son editoras) *The lost Tradition: Mothers and Daughters in Literature* (p.256), a la literatura escrita por mujeres en la década de los 80, tanto en la forma de autobiografías como en novelas, poemas, cartas, películas, etc. En este mismo estudio, Nan BAUER MAGLIN habla de “a growing body of matrilineage; women are writing about their female heritage and their female future” (“Don’t never forget the bridge that you crossed over on: The Literature of Matrilineage”, p.257).

¹⁷¹Según María-Milagros RIVERA GARRETAS, “desde la concienciación feminista de adultas, el viaje para llegar a ser capaces de hacer orden simbólico (un orden simbólico de la madre) sería un viaje de varias etapas; una primera etapa sería la recuperación de la relación infantil con la madre; una relación placentera y gratificante con la matriz de la Vida que ahora, como cuando niñas, ayuda a cruzar abismos: especialmente el abismo entre el universo que percibo ante mí y lo poco que yo puedo hacer o decir.” (*op.cit.*p.208).

¹⁷² p.166.

¹⁷³“El problema fue que tampoco allí había niños de mi edad, y el colegio quedaba demasiado lejos, y los amigos que hice vivían todos en pisos de alquiler próximos a la escuela. A menudo merendaban juntos. Me lo contaban al día siguiente, y siempre tenían temas en común.”(p.155). “Ahora me siento aquí, en el suelo, y me rodean los recuerdos de tantas cosas, igual que de pequeña los domingos, al final de la tarde, me rodeaban los juguetes que había ido sacando del armario a lo largo del día.(...) Todos míos. También ahora desearía compartirlos” (p.28). Más adelante volverá a rememorar aquellos juguetes que no podía compartir con nadie (p.33).

¹⁷⁴ El sueño es tranquilizador en su inicio, pero finaliza de forma dramática: al oler una rosa que Silvia ha comprado para ella, su madre cae muerta al suelo. Silvia se despierta gritando y comprende que la rosa roja de su sueño es una de las rosas que llevaron al entierro de su madre (p.35).

¹⁷⁵ pp.61-62.

¹⁷⁶ p.155.

¹⁷⁷ p.96.

¹⁷⁸ p.106.

¹⁷⁹ p.49.

¹⁸⁰ “Tengo frío, como si en cada poro de la piel se me hubiera introducido una espada de hielo. Estoy cubierta por una manta de escarcha invisible. La luz, única, de la nevera... la nevera abierta hace que todo esté frío, que la luz sea de hielo. El hielo que ilumina las cosas.” (p.36) Más adelante habla de la putrefacción de su propio cuerpo y afirma que “todo pasará con luz de hielo. La misma clase de luz bajo la que tú moriste en el hospital cuando yo no estaba.”(p.37).

Silvia necesitaba dormir con la luz del pasillo encendida: la oscuridad le daba miedo¹⁸¹. En uno de sus peores momentos, Silvia imagina que nada de lo que ocurre llegó a suceder jamás, y que vuelve a ser una niña: *podría pensar que me he quedado dormida en el sótano mientras mi madre me hacía la cena. Hoy me he levantado muy temprano para estudiar y tenía tanto sueño... Pronto sonará la voz de ella, llamándome, y mi hermano mayor desaparecerá de nuestras vidas porque lo he soñado y, claro está, no existe*¹⁸². Esta “vuelta a la infancia”, por otro lado, tiene mucho que ver con la búsqueda de las potencialidades del alma que quedaron encerradas en el inconsciente¹⁸³.

Un detalle tan aparentemente anecdótico como que Silvia se alimente sólo de sardinas¹⁸⁴ adquiere un sentido insospechado cuando sabemos que cualquier pez es, simbólicamente, representación de la intimidad y de las fuerzas del inconsciente¹⁸⁵. Teniendo en cuenta que toda alimentación es, en el fondo, transustanciación¹⁸⁶, que Silvia coma exclusivamente sardinas durante su encierro es, en cierto modo, una manera de indicarnos que no se dedica a otra cosa que a “nadar” en su interior. Es interesante recordar que el pez se relaciona con la semilla y con el feto, según Durand¹⁸⁷, imágenes que han aparecido aquí a propósito de Silvia. Hay que tener en cuenta que Jef ha prometido a Silvia -falsamente, pero ella no lo sabe- que, una vez acabada esta prueba, tendrán un hijo. Para algunas tribus primitivas, es necesario que la madre se alimente de peces para nutrir al feto, entendido éste también como pez que “nada” en el vientre

¹⁸¹ p.49.

¹⁸² p.118.

¹⁸³ “El profesor Toynbee usa los términos de “separación” y “transfiguración” para describir la crisis por medio de la cual se alcanza la más alta dimensión espiritual, que hace posible reanudar el trabajo de creación. El primer paso, separación o retirada, consiste en una radical transferencia de énfasis del mundo externo al interno, del macro al microcosmos, un retirarse de las desesperaciones de la tierra perdida a la paz del reino eterno que existe en nuestro interior. Pero este reino, como lo conocemos en el psicoanálisis, es precisamente el inconsciente infantil. Es el reino que penetramos en los sueños. Lo llevamos dentro de nosotros eternamente. Todos los ogros y los ayudantes secretos de nuestra primera infancia están allí, toda la magia de la niñez. Y lo que es más importante, todas las potencialidades vitales que nunca pudimos traer a la realización de adultos; esas otras porciones de nuestro ser están allí; porque esas semillas de oro no mueren. Si sólo una porción de esa totalidad perdida pudiera ser sacada a la luz del día, experimentaríamos una maravillosa expansión de nuestras fuerzas, una vívida renovación de la vida, alcanzaríamos la estatura de una torre “ (CAMPBELL, J.: *op.cit.* pp.23-24). Silvia afirma en una ocasión que en su interior existía “otra persona”, más grande y más fuerte, que lo podía todo (pp.71-72). Posiblemente esa “otra persona” sea el héroe que habita en el interior de todos nosotros, y que espera ser descubierto, reconocido y restituido a la vida (CAMPBELL, J.: *op.cit.* pp.43 y 324). Karen ELIAS-BUTTON habla de la oscuridad y el contacto en su seno con la “madre terrible” (identificada con la figura mitológica de la Medusa) como una fuente de renacimiento creativo, el medio de incorporación de los poderes matriarcales que han quedado “enterrados” en las hijas durante décadas y que, tras la asimilación de la herencia materna, permiten el nacimiento de una mujer nueva (“The Muse as Medusa”, en DAVIDSON, Cathy N. Y BRONER, E.M. (eds.): *op.cit.* pp.202 a 205).

¹⁸⁴ p.43.

¹⁸⁵ DURAND, G.: *op.cit.* pp.205-206.

¹⁸⁶ *Ibid.* p.244.

¹⁸⁷ *Ibid.* p.106.

materno¹⁸⁸. En una ocasión, por otra parte, Silvia afirma que se encuentra dentro de su cuerpo *haciendo de buzo para encontrar un tesoro que al fin me justifique*¹⁸⁹. Por eso Silvia se negará a comer más sardinas cuando llegue a la fase final del proceso alquímico y, paradójicamente, exprese su deseo de comer¹⁹⁰. Lo que ella necesitará en ese momento serán alimentos para su cuerpo debilitado; su alma ya estará entonces saciada del alimento espiritual que necesitó durante su encierro.

Hay en *Luz de hielo* otro elemento que se presta a una interpretación simbólica y alquímica: el calor. Silvia afirma en una ocasión: *me siento hervir*¹⁹¹. En otro momento se define como *una fuente de agua hirviendo y llena de sal*¹⁹². Al final de su encierro, ha de despojarse de sus ropas, empapadas de sudor, y experimenta una intensa sensación de calor¹⁹³.

En este sentido, Mircea Eliade nos habla de chamanes que siguen una estricta dieta a base de alimentos salados o picantes, de modo que experimenten mucho calor: creen que su “calor interior” les abrirá la puerta a la sacralidad y que obtendrán poderes mágico-religiosos¹⁹⁴.

En su buceo interior Silvia recuerda, tras los días de infancia, los momentos de enfrentamiento contra la figura materna¹⁹⁵. El desencuentro entre ambas provendría de dos hechos fundamentales: en primer lugar, la frialdad (externa) de Marta, incapaz, en muchas ocasiones, de expresar sus sentimientos a Silvia. Cuando, tras un distanciamiento prolongado y

¹⁸⁸ *Ibid.*p.206.

¹⁸⁹ p.71. El subrayado es mío.

¹⁹⁰ “Tengo hambre, o una sensación que se le parece mucho” (p.129).

¹⁹¹ p.57.

¹⁹² p.34.

¹⁹³ p.159.

¹⁹⁴ ELIADE, MIRCEA: *Herreros y alquimistas*, p.72 e *Id.: Rites and symbols of initiation (The Mysteries of Birth and Rebirth)*, p.85. Aclara ELIADE que “the term *shanti*, which in Sanskrit designates tranquility, peace of soul, freedom from the passions, relief from suffering, derives from the root *sham*, which originally had the meaning of extinguishing the fire, the anger, the fever, in short the heat, provoked by demonic powers.” (*ibid.*p.86). “Access to sacrality is manifested, among other things, by a prodigious increase in heat.” (*ibid.* p.86). Las tribus indias de Norteamérica construyen una cabaña y establecen una especie de “sauna” en su interior con la intención de provocar mucho sudor y, en consecuencia, purificar su cuerpo y su alma, prepararse para “cruzar el umbral” de lo desconocido (HENDERSON, Joseph L. y OAKES, Maud: *The wisdom of the serpent*,p.49)

En general, durante los ritos de iniciación los adolescentes sólo pueden comer determinados alimentos, como animales pequeños (ELIADE, Mircea: *Rites and symbols of initiation (The Mysteries of Birth and Rebirth)*, p.12). Silvia sólo comerá sardinas.

¹⁹⁵ Recuerda, por ejemplo, qué hacía cuando su madre le daba una reprimenda: cuando “mi madre me reñía por algo que no había hecho bien - que ella pensaba que no había hecho bien-, yo fingía escucharla, pero agachaba la cabeza y empezaba a cantar en voz baja, imperceptible para ella pero suficiente para mí. Y la voz me aislaba de todo. Me subía a las palabras como a un caballo, y galopaba, y lo demás me resultaba indiferente. Mecanismos para salir adelante.” (p.72). CAMPBELL habla de la figura de la “madre malvada” y distingue cuatro tipos: “1. La madre ausente, inalcanzable, en contra de quien se dirigen las fantasías agresivas y de quien se teme una igual respuesta agresiva; 2. La madre que obstaculiza, que prohíbe, que castiga; 3. La madre que se apodera del niño que crece y trata de huir; y finalmente 4. La madre deseada pero prohibida (complejo de Edipo) cuya presencia es una incitación a los deseos peligrosos (complejo de castración). Estas imágenes persisten en la tierra escondida del recuerdo de la infancia del adulto y a veces se convierten en la fuerza más poderosa.” (*op.cit.*pp.105-106).

doloroso, Marta se decide a recuperar a su hija no puede hacerlo verbalmente y ha de expresar sus sentimientos por ella en una carta que, una vez escrita, no se atreverá a entregarle¹⁹⁶. En su encierro, Silvia recita de memoria esa carta en la que su madre se disculpa por haberle creado ansiedades y problemas, y en la que afirma que su sobreprotección y rigidez no tienen otro origen que su desmesurado amor de madre. Se disculpa sinceramente, consciente al fin de que su frialdad no ha hecho otra cosa que alejar a Silvia de su lado¹⁹⁷. Son palabras de amor que llevarán a Jef a afirmar, en una mezcla de admiración y resentimiento, que *realmente, Marta adoraba a su hija. Creo que, en el fondo, era lo único que le importaba*¹⁹⁸. Es lógico que Silvia se sienta dolida por la incapacidad de su madre para hacerla sentir querida: *Siempre que me la repito [la carta], oigo su voz, y lloro. Lloro sin medida, con toda la impotencia y la rabia y el amor y el odio del mundo. Desapareció sin decirme todas esas cosas, y yo no pude escucharlas nunca. Es tan doloroso... ¿Cómo puedo vivir, después de ella? La necesito*¹⁹⁹.

En segundo lugar, existe un importante enfrentamiento entre Silvia y su madre porque, al estar Marta enamorada de Jef, le dedica un tiempo y unas atenciones que Silvia quisiera para sí. Existe, hasta cierto punto, un deseo de cometer incesto por parte de Silvia en cuanto su madre llega a ser, para ella, el “cuerpo deseado”. Cuando Jef posee a su madre, Silvia sufre lo indecible porque siente celos, no de su madre, sino de él²⁰⁰. De hecho, mantener relaciones sexuales con Jef no es más que una manera de mantener el contacto con la madre muerta²⁰¹. Lo que parece una

¹⁹⁶ Jef lee primero la carta y la deja en cualquier lugar para que Silvia la encuentre (p.157).

¹⁹⁷ pp.156-157.

¹⁹⁸ p.157.

¹⁹⁹ pp.157-158.

²⁰⁰ “[Jef] dijo que me quería, que sabía que la convivencia no había sido fácil y que yo sufría cada vez que oía, a través de las paredes ínfimas, que poseía a mi madre - y esto es estrictamente cierto-. Yo me tapaba los oídos con la almohada, los ojos con las manos, y mordía un trozo de sábana para no gritar de rabia, de celos, de excitación. Igualmente me llegaban sus gemidos, sus respiraciones agitadas, los movimientos reiterados, la furia de ciertos instantes y mi imaginación dibujaba con realismo todo lo que no veía y que me estaba prohibido por las circunstancias. Habría querido participar de aquellas situaciones que al mismo tiempo me atraían y me repelían. Era como si me estuvieran estafando parte de lo que me correspondía.” (p.39. *Vid.* también p.109). Se trataría, en cierto modo, de un complejo de Edipo al revés: la hija desea a la madre, no al padre. Éste (Jef) es aquí el obstáculo que la hija debe superar para acceder al cuerpo deseado. En ningún momento Silvia afirma que deseara el amor de Jef. Le era absolutamente indiferente (como se verá en la nota siguiente). En este sentido, FREUD habla de una etapa pre-edípica, “matriarcal”, relacionada con las religiones antiguas de Grecia en las que se adoraba a las diosas-madre. (citado por DOWNING, Christine: *La diosa. Imágenes mitológicas de lo femenino*, Kairós, Barcelona, 1999, pp.16-17).

Aparte de este extraño “incesto” psicológico entre Silvia y su madre, existen otros dos incestos “falsos”: uno entre Marta y Jef (ella le pidió que se hicieran pasar por madre e hijo para acallar las murmuraciones que suscitaría la diferencia de edad entre ambos, p.18) y otro, consecuencia del anterior, entre Silvia y Jef, pues frente a los demás son hermanastros. De hecho, él se refiere a Silvia como “mi hermanita” (p.18) y ella tuvo que acostumbrarse a hablar de él como “mi hermano”, hábito del que le costará desprenderse: habrán de pasar muchos días en el sótano hasta que cambie la expresión “mi hermano mayor” por “Jef”. Este cambio se produce en la p. 72 y produce en Jef “una felicidad inesperada” y “una sacudida en el corazón” (ambas citas también de la p.72).

²⁰¹ “Esta noche he vuelto a ver el primer día que él me tocó los pechos y yo fingí que no me importaba porque no me

prueba de amor hacia Jef es, en realidad, un tributo de amor a Marta²⁰². Una de las representaciones del *regressus ad uterum* es, precisamente, el incesto con la propia madre. En esta forma, la madre representa la materia prima de los alquimistas, la naturaleza en su estado primordial²⁰³. Sentido literal y figurado se funden e intercambian en *Luz de hielo* sin que uno tenga por qué negar al otro.

Jef actúa desde el primer momento como el “macho” que domina a la mujer con su sexo y que la aleja -teóricamente- del amor hacia su hija²⁰⁴. Este hecho, sin embargo, no es exacto: Marta continúa amando a su hija hasta el instante mismo de la muerte; sus últimos pensamientos son para ella, es su presencia la que necesita cuando siente cercano el final. En ese momento decisivo Jef se siente desplazado, un elemento inútil. Su intención de serlo todo para Marta ha chocado contra el insalvable muro de su amor de madre²⁰⁵. Ya hemos visto, sin embargo, que Silvia continúa sintiéndose abandonada, posiblemente porque creyó que su madre la había

importaba. Me decía cosas en voz baja, como para convencerme de que lo que estaba haciendo era natural, que estuviese tranquila, cuando a mí me resultaba indiferente que me hablara o que no me hablara, porque yo no pensaba en todo lo que estaba pasando, no, sino que tenía la cabeza muy lejos, contigo, pensando a quién le habrían tocado en suerte tus ojos marítimos, y si aquellos ojos conservarían imágenes de lo que habían visto alguna vez, o no. Y, en el caso de que tuvieran algunas imágenes grabadas, si yo estaría por medio. Deseaba estar ahí. Lo deseaba mucho. Tanto, que el deseo de estar en tus ojos que ya no serían tuyos se confundió con el deseo de que él me acariciara los pechos y entonces sí me importaba, y lo quería, y la respiración se me agitaba al compás de la suya, y puse las manos sobre las de él, y las recorría mientras me recorrían. Sus manos eran tus ojos que ya no eran tuyos, exactamente donde yo deseaba estar. Sus manos con ojos, los ojos de sus manos me recorrieron entera. Pero sobre todo los pechos. Estos pechos enormes que me han acomplejado desde que los tengo.” (pp.84-85).

Es importante destacar que, al menos en dos ocasiones, Silvia aplica las mismas frases a su madre y a Jef, como si los confundiera: en la p.23 afirma Silvia que “durante las noches de aquel invierno frío y húmedo, se había adentrado [la respiración profunda de su madre] poco a poco en el centro de mis ojos y desde entonces mis ojos respiraron al compás de sus miradas metódicas.” (p.23) y de Jef dirá en la p.135 que “en las noches de aquel invierno frío y húmedo, el sonido acompasado de su respiración, a mi lado, se adentró poco a poco en el centro de mis ojos y desde entonces mis ojos respiraron al compás de sus miradas”. En la p.29 habla Silvia de la voz de su madre, que “le había dado peso [al mundo] llamando a las cosas por su nombre” y después de “su capacidad [de Jef] de llamar a las cosas por otro nombre, de cambiárselo con el peso incuestionable de su voz” (p.30).

²⁰² “Muerta mamá, los dos estamos igual de solos. No lo ha entendido, aún. No quiere entender que no es por él que lo hago, sino por ella. Ni quiere saber tampoco que no es por él, sino por ella, que lo hace. Mi hermano mayor no sabe que mi salvación es la suya. Es todo. Sin su muerte nada tendría sentido. Sin su vida, nada habría tenido sentido.” (p.59).

²⁰³ ELIADE, Mircea: *Rites and symbols of initiation (The Mysteries of Birth and Rebirth)*, p.58.

²⁰⁴ “Pero chica, debo decirte que cuando tienes clase para provocar sed en una mujer, no hay nada ni nadie que la pare. Marta era una mujer hambrienta y yo tenía precisamente lo que ella quería comer.” (p.18).

²⁰⁵ “Marta, poco antes de morir, no hacía más que preguntar por ella, por su hija. Quería saber dónde estaba, por qué no acudía a su lado, insistía en que deseaba verla, en que tenía que hablarle... Su madre la necesitaba y ella no estaba. Yo estaba, y no me necesitaba. Al principio mentí [le dice a Silvia que su madre no la nombró en absoluto] para defenderme de la indiferencia de quien no podía protegerse en absoluto. Luego... no lo sé. Cuando ya hacía tiempo que existía la misma mentira, no quise hablar más del asunto. Lo consideraba cerrado. “¿Seguro que no dijo ni una sola vez mi nombre?”, repetía Silvia, incrédula. La pregunta se me grabó en el cerebro y me topaba con ella en los momentos más inoportunos. Me martilleaba como una salmodia cuando empezamos a hacer el amor. Yo decía su nombre en voz alta y me daba la sensación de que era la voz de Marta la que salía de mi garganta excitada.” (p.149. Nótese la presencia de ese “incesto” madre-hija del que hablábamos antes). Por su parte, Silvia siempre ha tenido la sospecha de que su “hermanito” la engañaba; era imposible que su madre se hubiera olvidado de ella antes de morir (p.148). Una vez más, cualquier “venganza” de Jef acaba fracasando.

olvidado cuando más la necesitaba: en el momento en que Jef entró en sus vidas. Muy posiblemente sea ésta la causa que lleva a Silvia a sentir por su madre una dolorosa mezcla de amor y odio. Pero ya sabemos que en el caso de madres e hijas, paradójicamente, a una madre se la ama siempre, aunque se la odie²⁰⁶.

Silvia intenta establecer contacto con su madre muerta, desde el inicio de su encierro, mediante el lenguaje. Experimenta la necesidad de pronunciar palabras, en apariencia independientes entre sí, para establecer un puente comunicativo con ellas²⁰⁷. Es un proceso largo y complejo que, al principio, se le resiste: *el lenguaje está lejos de mí. Las palabras de los otros las querría para mí. Mis palabras de antes e incluso todas las suyas*²⁰⁸. Como explica María-Milagros Rivera Garretas,

*El eslabón que une la relación con la madre y la configuración de orden simbólico es la palabra. La palabra, “don de la madre”, que dice Luisa Muraro. La madre nos enseña a hablar y, sin embargo, todas o muchas pensamos que la lengua que hablamos es la lengua del padre (aunque también sepamos que se la llama lengua materna). Para explicar esta confusa cuestión, Luisa Muraro parte de una hipótesis de Julia Kristeva que distingue, en los procesos de desarrollo de la capacidad lingüística de las criaturas, dos etapas: una primera etapa llamada semiótica y una segunda etapa llamada simbólica; ambas estarían separadas por una ruptura, un corte tético marcado precisamente por la sustitución de la madre por el padre. Luisa Muraro niega la transmisión completa del lenguaje, tanto en sus contenidos semióticos como en sus contenidos simbólicos. La madre nos transmitiría el lenguaje en los primeros años de vida. Pasada la infancia, el orden social patriarcal impondría a las niñas la ruptura con la madre. Una ruptura definida por la toma de conciencia de la falta de autoridad social de la madre y de lo femenino*²⁰⁹.

Más adelante, Silvia irá perdiendo cada vez más la facultad de hablar, empezará a emitir balbuceos incomprensibles, sonidos guturales, extraños silbidos, lo cual puede interpretarse

²⁰⁶ Como afirma María-Milagros RIVERA GARRETAS, “la relación de amor y reconocimiento hacia la madre no es del orden moral sino del orden simbólico; por ello, puede establecerse tanto si los sentimientos que se tienen hacia la propia madre son de amor como si son de odio o de indiferencia : en este sentido, el amor femenino de la madre es una práctica política”(op.cit.p.209). Silvia ama y odia el lugar en el que está encerrada de la misma manera que ama y odia a su madre: “Quiero decir cosas - quiero decirlas de veras, deseo atravesarlas, formar parte de ellas y asumirlas en mi interior al mismo tiempo- que te lleguen a través de estas paredes inmundas que odio - me asfixian- y al mismo tiempo agradezco - me protegen.” (pp.26-27). La misma asfixia que le producía la sobreprotección de su madre. En este sentido afirma Silvia VEGETTI-FINZI que “la madre representa la seguridad de la protección, del calor, de la ternura, de la alimentación, pero también el riesgo de la prisión y de la opresión, el peligro del sofocamiento; por la madre se vive pero también se puede morir. En el exceso de la función de alimentación, de protección, de cuidado, la madre se convierte en la que devora a su hijo, en la generosidad que captura y mata” (“El mito de los orígenes. De la Madre a las madres, un camino de la identidad femenina” en TUBERT, Silvia (ed.): *Figuras de la madre*, Ed. Cátedra, Col. Feminismos, Madrid, 1996, p.145).

²⁰⁷ pp.26-27. Jef es consciente de que “le habla a ella; se ha quedado colgada del hilo de la muerte de su madre. Se ha quedado enganchada, como un mosquito en una telaraña; igual” (p.26).

²⁰⁸ p.29.

²⁰⁹ Op.cit. pp. 207-208. La misma autora insiste en esta imagen de “la madre individual y concreta, la que nos ha

como una pérdida del lenguaje paterno y un acercamiento a la voz de la madre²¹⁰. A raíz del lenguaje de las mujeres escritoras y de Virginia Woolf en concreto, Kristeva comenta el poder de la madre pre-edípica que es capaz de trastornar el lenguaje de la mujer desde su subconsciente, un trastorno peligroso, pues *si estas pulsaciones subconscientes se apoderaran completamente del sujeto, éste se sumiría en un caos imaginario o pre-edípico y desarrollaría algún tipo de enfermedad mental. El sujeto cuyo lenguaje permite que semejantes fuerzas trastornen el orden simbólico, es igualmente el sujeto que corre un mayor riesgo de caer en la locura*²¹¹. Ya dijimos antes que, en el transcurso de la *Opus Magnum*, la conciencia amenaza con hundirse en el inconsciente²¹². En este sentido, Jef habla del *desorden demencial* con el que Silvia se expresa en su encierro²¹³, y ella misma confiesa que *a veces pienso que es [estar encerrada aquí, el pacto con Jef] una locura -¿y qué? En todo caso-*²¹⁴.

Una vez ha sido liberado, no es posible poner barreras al inconsciente:

*Pensaba que esta oscuridad me ayudaría a olvidar, a luchar de forma encarnizada contra la memoria gigante de tanta historia pequeña, que las imágenes empezarían a anularse por sí mismas, ahogadas, saturadas. Y es justo al contrario. Cada vez aparecen más. Y más nítidas. Y me pregunto si no acepté precisamente por eso. Porque en el fondo sabía que los recuerdos vendrían solos, que me rodearían con la misma tristeza con que lo hacían todos aquellos juguetes para mí sola cuando era pequeña, y que justificarían el odio que se me acumula en la garganta cada vez que me parece que quiero hablar y no puedo porque las palabras se me quedan pegadas a la lengua o entre los dientes*²¹⁵.

Silvia ha intentado olvidar la muerte de su madre o, más concretamente, actuar como si

dado la vida y nos ha enseñado a hablar, garantizando la concordancia entre las palabras y las cosas" (*ibid.*p.209).

²¹⁰ "Ahora hay en la cinta un fragmento del que no se entiende nada, en absoluto. Como si Silvia hubiera olvidado lo que es hablar. Se ha puesto a hacer sonidos guturales incomprensibles, balbuceos estúpidos, una especie de parloteo alejado casi de la voz humana. Si hubiese podido ver qué hacía entretanto, me sería posible al menos postular una explicación, pero justo había salido a comprar latas de sardinas, agua y el diario." (p.87).

²¹¹ Citada por MOI, Toril: *op.cit.*p.25. Ya hablábamos antes (*vid.supra* p.74) de la presencia, en algunas novelas pertenecientes a la llamada "literatura femenina", del "hablar loco" caracterizado por la ruptura con el orden lógico de la oración, un lenguaje incoherente cuyo objetivo era "transmitir modos de percepción femenina" (CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté: *op.cit.*p.17), una forma de expresión inconexa que podemos conectar con la figura de la madre. Isolina BALLESTEROS apunta en este sentido que "La identificación consciente con la madre es una de las formas más efectivas de subvertir la norma patriarcal. Aceptar la herencia "matriarcal" por encima de la "patriarcal", hablar la lengua de la madre en lugar de la del padre y con ella articular la relación madre-hija e hija-madre, constituye el núcleo principal para salir del silencio y crearse una identidad fuera de la impuesta por el orden patriarcal." (*op.cit.*p.163. El subrayado es mío). H. CIXOUS afirma en *La jeune née* que la voz de la mujer escritora es siempre la voz de la madre, un eco de la canción antigua de su voz, ecos de la voz del primer amor de toda mujer: la propia madre (citada por MOI, Toril: *op.cit.* pp.123 y 124). Para la relación entre escritora y voz de la madre, *vid. ibid.* pp.124 a 126.

²¹² *Vid.supra*.p. 220.

²¹³ p.18.

²¹⁴ p.27. Repite la misma frase en p.31.

²¹⁵ p.33.

no se hubiera producido: todo en vano²¹⁶. Lo que se hallaba agazapado en su interior ha hecho ya el “gran salto” y detenerlo es imposible. No puede esconderse por más tiempo de sí misma²¹⁷ : *No hay manera humana de renunciar a lo que llevamos dentro de nosotros. Lo que llevamos dentro de nosotros es lo que nos convierte en quienes somos*²¹⁸.

Mediante la aceptación de su intimidad, Silvia parece haber pasado a la segunda fase de la Obra alquímica. Ésta recibe el nombre de *albedo*, *leukosis* o *coagulatio*, y corresponde a la transformación de la materia prima en plata²¹⁹. Equivale a una resurrección después de la etapa anterior²²⁰, en la que se produce *la apropiación de ciertos estados de conciencia inaccesibles a la condición profana*²²¹. En esta segunda fase aparece un elemento nuevo, el rocío, que es, según Jung, *la gracia de la iluminación y de la sabiduría*²²². Cualquier cambio de fase implica la eliminación exitosa de aquellas partes de la psique del alquimista que le impidieran elevar su alma a las luminosas regiones del conocimiento y de la fe²²³.

Los días pasan y Silvia, a pesar de su debilidad y su pesimismo, irá encontrando el hilo de Ariadna que le permitirá salir de su laberinto personal. Ahonda en su interior con paso vacilante, sí, pero sin descanso. Con el paso del tiempo Silvia irá “poniendo orden” en su vida. Esta fase correspondería a las distintas sublimaciones o purificaciones de la materia prima. En efecto, a la segunda fase que acabamos de comentar le siguen otras dos (como mínimo)²²⁴ en las que se producen sucesivas disoluciones y cristalizaciones que irán purificando el material con el que se trabaja (tanto físico como psíquico). Estas disoluciones provocan una serie de cambios de color

²¹⁶ p.83.

²¹⁷ p.83.

²¹⁸ p.108.

²¹⁹ ELIADE, Mircea: *Herreros y alquimistas*, p.140.

²²⁰ “El blanqueo (*albedo* s. *dealbatio*) es comparado con el *ortus solis* (salida del sol). Es la luz que surge después de las tinieblas, la iluminación después del oscurecimiento.” (JUNG, C.G.: *La psicología de la transferencia*, p.142).

²²¹ ELIADE, Mircea: *Herreros y alquimistas*, pp.142-143.

²²² *La psicología de la transferencia*, p.143.

²²³ AA.VV.: *El libro de la alquimia*, p.134. Comenta JUNG en *La psicología de la transferencia* (p.145) que “la negrura de la oscuridad es eliminada con el *aqua sapientiae*, esto es, con la “*scientia nostra*”, en otros términos, con el don otorgado por Dios del Arte regio y su conocimiento. La *mundificatio* (limpieza) significa, como se ve, la separación de todo lo superfluo que se adhiere a la totalidad de los productos meramente naturales, en especial modo la separación de los contenidos simbólicos de lo inconsciente, que para el alquimista se proyectaban en la materia.” Por otro lado, “la sublimación, que permite a un cuerpo sólido pasar al estado gaseoso, es comparable a las grandes elevaciones místicas del alma hacia lo divino” (AA.VV.: *El libro de la alquimia*, p.134). “En la destilación se somete a un cuerpo a sucesivas operaciones a fin de concentrarlo y perfeccionarlo. El cuerpo, sólido o líquido, se evapora, es decir, se eleva, pero está condenado a descender; ahora bien, en este movimiento hacia lo alto y hacia lo bajo desciende un poco más purificado. Esta imagen puede perfectamente aplicarse a nuestros cotidianos ascensos desde un mundo material e impuro. Las sucesivas destilaciones de la química exigen constancia y paciencia para repetir una y otra vez las mismas operaciones, y en nuestra vida debemos aprender a hacer lo mismo. El alma accede a instancias más elevadas y se va librando de su escoria material y grosera. Así debe entenderse el *disuelve* y *coagula* de los alquimistas. Disolver la forma y coagular el espíritu, cada vez más radiante y luminoso” (*ibid.*, p.135).

²²⁴ Hablamos de dos fases fundamentales, aunque ya hemos comentado que en algunos tratados el número de fases

en la materia sobre la que opera el alquimista, con lo que se produce el paso a otras fases de la obra : la *citrinitas* (presidida por el color amarillo) y la fase final, conocida como *rubedo o iosis* , en la que reina el rojo²²⁵ .

En la última fase de la obra alquímica, el rey y la reina (esto es, el mercurio y el azufre) han dado origen tras su fusión y su aparente muerte a un nuevo elemento que nacerá en la última etapa: el *rebis* o andrógino, el *philius philosophorum* o *lapis*.²²⁶ De ahí que esta fase reciba también el nombre de *conceptio*, pues *la corrupción de uno es la generación de otro*²²⁷ . La aparición del *rebis* o andrógino implica también la recuperación de la unidad original, la *cointidentia oppositorum* ²²⁸ .

Llegará el momento en que Silvia esté, sin saberlo, preparada para pasar a la última fase. Es el momento en que se decide a subir las escaleras que llevan a la salida del sótano²²⁹ , lo cual presenta dos niveles de interpretación: en primer lugar, es posible que Silvia, agotada (afirma no tener fuerzas ni para llorar²³⁰), haya decidido rendirse y pedir a Jef que ponga fin a su juego²³¹; en segundo lugar, la ascensión de Silvia desde la oscura profundidad del sótano indica que se ha producido en su interior una elevación espiritual. Parece demostrarlo esta afirmación de Silvia: *Quiero verme. Y después salir de aquí con la nueva imagen descubierta*²³² . Parece ser que esa “nueva imagen” de sí misma incluye la verdad que ha encontrado en su encierro y que la impulsa hacia lo alto de la escalera: ha descubierto que en lugar de utilizar palabras vacías, ella, Jef y todos nosotros deberíamos hundir las manos en el corazón para obtenerlas (esto es, desterrar la mentira y optar por la sinceridad), como las dos palabras (especialmente la última)

aumenta hasta llegar a siete o doce, según los autores (*Vid. supra* p.218, n. 34).

²²⁵ ELIADE, Mircea: *Herreros y alquimistas*, p.143.

²²⁶ JUNG, C.G.: *La psicología de la transferencia*, p.115. “El azufre, la fuerza del origen masculino, y el mercurio, la fuerza del origen femenino, pugnan por completar su arquetipo único y eterno, y ésta es al mismo tiempo la razón de su antagonismo y de su mutua atracción, del mismo modo que las naturalezas masculina y femenina buscan la plenitud de la condición humana y, por lo tanto, se repelen y se atraen a la vez. Por medio de la unión corporal, ambos tratan de reproducir la imagen de su eterno arquetipo común. Esto es el matrimonio del hombre y la mujer, del azufre y el mercurio, del espíritu y el alma” (BURCKHARDT, Titus: *op.cit.*p.157).

²²⁷ JUNG, C.G.: *La psicología de la transferencia*, p.124.

²²⁸ “La alquimia se funda en la idea de que, con la pérdida de la gracia original, del estado “adánico”, el hombre se encuentra dividido interiormente y no recobra su integridad hasta que se reconcilian entre sí las dos fuerzas cuya discordia le ha debilitado (...) La recuperación de la naturaleza completa del hombre, que la alquimia expresa con la imagen del andrógino hombre-mujer, es la condición previa o también el fruto, según se mire, de la unión con Dios” (BURCKHARDT, Titus: *op.cit.*p.191. *Vid.* también *ibid.*p.161.) El Andrógino simboliza la unión de los dos principios, masculino y femenino, en la psique humana, sin que haya contradicción entre ellos. Se alcanza así un estado de perfecto equilibrio marcado por el sello de la incorruptibilidad (BUTELMAN, Enrique: *op.cit.* pp.18-19 y JUNG, C.G.: *La psicología de la transferencia*, pp.125 y 131).

²²⁹ p.118.

²³⁰ p.118.

²³¹ Así lo cree Jef : “Quiere huir. Está hecha polvo”(p.129).

²³² p.129.

que cierran una de las series de vocablos que Silvia acostumbra a pronunciar en su encierro: *peces-postres-pavor-puerta-patio-pelota-pausa-paciencia-perdón*²³³. El perdón como el único modo de liberarse del odio. El odio que siente por Jef, por su madre y por sí misma. Por eso se encerró en el sótano; por eso, ahora, puede salir de él²³⁴.

Silvia cree que la forma de recuperar el contacto con su madre es imitarla en su función reproductora, esto es, engendrar en su vientre el hermano pequeño que ella no estuvo a tiempo de darle²³⁵. Sólo de este modo logrará una especie de inmortalidad para su madre muerta:

*no morirá, no morirá nunca. Si lo hiciera, me traicionaría, y ella era incapaz de desertar. No puedo permitir que acabe de irse, como el resto de los muertos de los que he tenido noticia. Debo tenderle el puente que llegue hasta sus pies y le brinde la oportunidad de no abandonarnos nunca del todo. No conozco otra forma de conseguirlo. Soy incapaz de inventar otra manera*²³⁶.

Al inicio de su encierro, Silvia afirmaba que su madre enviaba respuestas a sus preguntas, pero que ella era incapaz de entenderlas, e incluso creía que esas respuestas eran, en realidad, invención suya²³⁷; en cambio, ahora sí es capaz de entenderlas y se muestra convencida de que, en efecto, es su madre quien, de algún modo, se las hace llegar:

*Aquí estoy yo, no te preocupes, para entender el mensaje que de manera velada dejaste en los rincones de tu ausencia. Recojo orgullosa las pistas inconfundibles y sigo su rastro con atención, con todo el amor por ti (...) Ya no puedo hacerte preguntas, es tristemente cierto, pero puedo ver tus respuestas que buscan caminos de azúcar derretida para llegar hasta mí. Silenciosas, se me pegan en las orejas, me taponan los oídos y no me dejan escuchar nada más que el querido rumor de un eco recobrado a costa de pasiones, que se entregaron a gozar del ruido mágico del pasado. No morirás, no morirás jamás. Si lo hicieras, me traicionarías, y tú eras incapaz de desertar. No puedo permitir que acabes de irte*²³⁸.

Es importante indicar que esos caminos de azúcar derretida conectan, por un lado, con la

²³³ p.129.

²³⁴ Paradójicamente, poco después Silvia afirma, repitiendo una frase de Jef, que ya es demasiado tarde para eso: “ya es tarde, y es lejos, y los tiempos han pasado sin perdonarnos. (...) No hay chispas que enciendan esta leña de agua. Ya no. Todo intento es vano.” (p.130). Considera que nada ha cambiado desde el inicio de su encierro (p.130), y que es imposible “lavarse” de toda la mugre acumulada (pp.130-131). Vaya donde vaya, tendrá el corazón roto y no podrá recuperar lo que ha perdido (p.132). Se trata de uno de los momentos de desánimo de Silvia, que superará unas páginas más adelante (pp.134-135).

²³⁵ pp.134 y 136.

²³⁶ pp.134-135. El “puente” volverá a aparecer referido al personaje de Óscar. Marta y Óscar se conectan mediante este símbolo y comparten la misma función: deben ayudar a Silvia. La madre, por dentro (ayudándola a superar su muerte); Óscar, en el mundo exterior (ayudándola a salir del sótano y librándola de Jef).

²³⁷ “Tus respuestas buscan caminos de azúcar derretida para llegar hasta mí. Se me pegan a las orejas, en silencio, me taponan los oídos y no me dejan escuchar nada. Tus respuestas dulces y derretidas no significan nada; me las invento a cada instante para poder sobrevivir a tanta violencia que quiere llamarse amor.” (p.38)

²³⁸ p.135.

sangre (líquida , densa, de color oscuro) y que avanzan sobre el suelo y reptan sobre Silvia como serpientes, las cuales, como indican Joseph L. Henderson y Maud Oakes, representan las almas de los muertos²³⁹.

Silvia intentará *descifrar los misterios del nuevo lenguaje mediante el cual te presentas*²⁴⁰. Para hacerlo, Silvia perderá de nuevo, aunque sólo por unos momentos, el lenguaje humano. Este hecho no parece tener conexión (esta vez) con la pérdida del lenguaje paterno, sino con la adquisición de una nueva sabiduría: *Ahora la cinta reproduce un silbido constante y agudo, sin ninguna clase de melodía ni intención de llegar a serlo*²⁴¹. El silbido se relaciona simbólicamente con la serpiente. Cirlot nos dice que *las serpientes son poderes protectores de la vida y de la inmortalidad, así como de los bienes superiores simbolizados por los secretos ocultos*²⁴². Están conectadas con las fuerzas del inconsciente²⁴³. También son, por su muda de piel, símbolo de resurrección, y conectan con la serpiente *Kundalini*, imagen de la fuerza interior²⁴⁴. La serpiente es también, para los alquimistas, una imagen del *rebis* o andrógino, característico de la última fase de la *opus magnum*²⁴⁵. A la luz de estos datos, podemos entender mejor la relación del alma de Marta con esos “caminos de azúcar derretida” que reptan hacia Silvia.

Curiosamente, el “silbido” también tiene mucha relación con la obra alquímica. La cocción de los diferentes elementos en la matriz o atanor de cristal produce silbidos que corresponden a notas musicales. El alquimista Eugène Cansielet anota en sus cartas los “pesos” de la materia en el atanor, apuntados *al mismo tiempo en que se hacían oír cada uno de los ligeros silbidos* que produce la cocción de esta materia, y los pone en relación con la nota

²³⁹ *The wisdom of the serpent*, p.34. El dios Hermes, como guía de las almas en el inframundo, lleva una serpiente en su caduceo. Jean-Pierre VERNANT indica en *Mito y pensamiento en la Grecia antigua* (p.138) que en varias ocasiones Hermes rescató a algunos privilegiados del Hades y los devolvió a la vida.

²⁴⁰ p.135.

²⁴¹ p.130.

²⁴² *Op.cit.*p.405.

²⁴³ Según Joseph L. HENDERSON y Maud OAKES, la serpiente es “a particularly significant symbol for the life of the unconscious. In its sinuous, unpredictable movement it frequently illustrates the indirect, non-rational approach to the unconscious, most necessary if anything new is to be learned.” (*The wisdom of the serpent*, pp.43-44). En *Círculos en acíbar*, Rodrigo sufre lo indecible debido a un intenso dolor en su estómago, que identifica con “un nido de inquietas serpientes retorciéndose veloces en un ir y venir febril y desordenado que le provocaba náuseas, deseos de revolcarse aguijoneado por la angustia, ganas de colocarse en posición fetal y de esa forma aplastar todo aquello que hervía en su interior sin detenerse un segundo. Respirar hasta el estómago e inundar de aire aquella zona pútrida, hedionda, visceral... Qué alivio sería deshacerse de aquello también.” (p.71). Esta cita puede interpretarse de forma literal: expresaría, simplemente, el dolor que le producen los nervios acumulados en su estómago; recordemos que está muy tenso, pues ha planeado suicidarse ese mismo día. Sin embargo, lo neutro de la expresión “todo aquello que hervía en su interior” puede referirse tanto al dolor físico como al psicológico, y más aún si tenemos en cuenta que la cita proviene de una obra donde se ha nombrado la alquimia de forma clara.

²⁴⁴ CIRLOT: *op.cit.* p.407. BURCKHARDT habla de ella en *Alquimia (Significado e imagen del mundo)*, p.164.

²⁴⁵ CIRLOT: *op.cit.* p.409.

musical de cada silbido (“re”equivale al peso 333,65, “si” a 440,60...) ²⁴⁶. Podríamos entender ese extraño silbido de Silvia, un sonido que, como bien dice Jef, no tiene intención de ser “melodía”, como una señal de que su alma está lista para el “renacimiento” de la *rubedo*.

En las páginas que siguen a la ascensión de Silvia por la escalera del sótano tiene lugar el hecho – esta vez proveniente del exterior- que provocará, incidentalmente, el paso definitivo de Silvia a la *rubedo*: la presión que ejerce Óscar, el chico del kiosco enamorado de Silvia, sobre Jef, importunándole con preguntas sobre la joven. Óscar hace llegar a Silvia una carta a través de Jef (que rompe así el pacto de incomunicación entre ambos), una carta que provoca en ella el deseo de romper con su situación pasada y tomar las riendas de su vida. Curada ya de su herida, poseedora al fin de sí misma, liberada del lastre de su pasado, Silvia exclama: *Dios mío, quiero salir de aquí. Las cosas han cambiado. Yo he cambiado. (...) Se ha acabado. He estado ciega* ²⁴⁷.

Una vez encontrado el tesoro interior, la *petra genitrix*, le queda algo más por hacer: salir al mundo y mostrar lo que ha logrado ²⁴⁸. Debe reintegrarse a la corriente de la vida, de la que se ha alejado durante su encierro. Ha de ayudar a Jef a salir de su pozo, ahora que ella ha conseguido liberarse del suyo. Ha de reencontrarse, también, con Óscar y el amor que éste le ofrece ²⁴⁹. La urgencia con la que desea salir del sótano recuerda la del feto, ya maduro –una vez

²⁴⁶ AA.VV: *El libro de la alquimia*, p.124. BURCKHARDT aclara que “el peso alquímico, que aparentemente se refiere a cantidades físicas, es sólo la medición de unos ritmos con los que puede influirse en las fuerzas psíquicas” (*op.cit.*p.223).

²⁴⁷ p.145. A Jef le duele esta reacción. Dirigiéndose a su antigua amante en la carta que está escribiendo, le dice: “¿Te das cuenta? Ahora se arrepiente de todo. Su demostración de amor ha quedado en nada” (p.145). Ciertamente, la “venganza” de Jef es un sinsentido. Un fracaso, como todo lo que ha emprendido en la vida. Él acaba, también, dándose cuenta de que toda esta pesadilla no tiene ninguna utilidad. Ni siquiera puede saber si provocará alguna reacción en su antigua amante. Sea como fuere, ya es tarde: su vida no es más que tiempo miserablemente perdido, sin posibilidad de volver atrás (pp.150-151).

²⁴⁸ Cumpliría así con la última fase de los ritos iniciáticos y también con la última acción del héroe tras la victoria: la incorporación, esto es, el regreso a su “grupo”, ya sea familia, clan, patria o humanidad, para continuar y aumentar la vida cultural y espiritual de los suyos (HENDERSON, Joseph L. and OAKES, Maud: *The wisdom of the serpent*, p.66). Hablando en concreto de la figura del héroe, CAMPBELL afirma que “su segunda tarea y hazaña formal ha de ser (...) volver a nosotros transfigurado y enseñar las lecciones que ha aprendido sobre la renovación de la vida” (*op.cit.*p.26). Silvia es el héroe que ha acometido la empresa de descender a su propio infierno para salir de él, victoriosa. Ha vencido al monstruo que habitaba en su interior, y ahora debe salir al mundo para proclamar su éxito y compartir con los demás los conocimientos que ha adquirido en la lucha. Con ello quedará completo el ciclo heroico: “una separación del mundo, la penetración a alguna fuente de poder, y un regreso a la vida para vivirla con más sentido.” (*ibid.* pp.39-40).

²⁴⁹ Óscar representa la posibilidad de vivir una vida normal, superados los miedos y los malos recuerdos: “Óscar parecía, al principio, una puerta abierta a la vida, a la posibilidad de que yo fuera capaz de tener una auténtica vida propia. Pero yo no podía, no pude de ninguna de las maneras dar un salto hacia él, ponerme de su lado y ver las cosas desde ahí, en el lugar que me ofrecía. El amor debe ser un puente firme en los dos extremos. El mío estaba destrozado. Y la distancia era cada vez mayor, más insalvable. Ahora Óscar ha sido la llave que me ha abierto los ojos. El contacto con la realidad de la que había querido huir. No quiero contestar su carta. Lo único que deseo es salir de aquí y empezar de nuevo. Date cuenta, Jef, no hay otra salida. Olvidemos los pactos, dejémonos de mitos; tienes que sacarme de aquí. Tenemos que emprender el vuelo. Tenemos que liberarnos” (p. 158). La única liberación

completado su ciclo, como sucedía con los metales- que pugna por abrirse paso hacia nuestro mundo de aire:

Es como si me hubiera despertado de repente. Ahora estoy realmente aquí, encerrada entre cuatro paredes, y lo único que quiero es volver a la superficie. Me estoy ahogando. Toda la habitación despidе una fetidez insoportable. Necesito luz, aire, comida. Me da igual si tenemos o no un hijo. Ya todo me da igual. Mi madre ha muerto. Lo he entendido. Ya no tengo por qué estar encerrada aquí. Ahora soy capaz de enfrentarme con su ausencia. Este retiro me ha hecho comprender tantas cosas... El odio y el amor todo junto.

*Es él quien necesita confinarse*²⁵⁰.

Se ha completado en ella un “renacimiento” simbolizado en el hecho de despojarse de la ropa y quedar desnuda junto a la puerta del sótano, como el feto está desnudo frente a la abertura de la matriz que ha de llevarlo a la luz, al aliento, a la vida²⁵¹. Sin embargo, ese necesario alumbramiento no va a tener lugar²⁵². El proceso no podrá llegar a su coronación definitiva, pues Jef se niega - bien voluntariamente, bien porque no puede hacerlo (tal vez haya muerto)- a abrirle la puerta del sótano. El encierro en el propio interior ha terminado: empieza ahora un terrible, cruel, trágico encierro real, esta vez no deseado, en el sótano de la casa. La oscuridad se hace cada vez más densa, áspera y desagradable; es la montaña contra la que chocará la fe de Silvia, su esperanza de salvarse. Se siente cada vez más cansada, y llega un punto en que sólo queda en pie su voz, cada vez más débil, pronta a extinguirse²⁵³. Silvia toma consciencia de lo desesperado de su situación: intuye que el juego ha acabado para ella y que jamás volverá a ver la luz²⁵⁴. Llama desesperadamente a Jef, mas él no responde:

que Jef entiende, sin embargo, es la autodestrucción, la muerte (p.158). Esa referencia a los “mitos” de la que habla Silvia podría ser una alusión al mito de Perséfone, del que hablaremos más tarde, o también a la posible identificación entre los personajes de la novela con una narración de carácter mítico en la que Jef sería el monstruo, Silvia el héroe que desciende a los infiernos y, por último, Óscar y Marta serían los “ayudantes” del héroe. (para estas interpretaciones heroico-míticas de *Luz de hielo*, vid. *infra* pp.257 a 265).

²⁵⁰ p.146.

²⁵¹ “Me he desnudado, porque tengo mucho calor. El frío ha quedado atrás” (p.159).

²⁵² Inmediatamente después de las palabras anteriores aparecen éstas, presagiando un final trágico: “Tal como pensaba, la lucecita del frigorífico se ha estropeado. Todo está muerto, aquí. Cuando más la necesitaba [se refiere a su madre], me ha abandonado.” (p.159). Existe otro elemento que podría anunciar un final trágico: la noticia del periódico, leída por Jef. En esa noticia se relata el hallazgo del cadáver de una mujer en un sótano, atada de pies y manos y rodeada de botellas de agua mineral y latas de sardina vacías (p.137), y parece un calco de la situación de Silvia a excepción de las ataduras, que no son necesarias en este caso, pues el encierro es voluntario.

Silvia sólo podrá completar dos de los tres pasos de todo rito de iniciación (según Van Gennep): separación y transición. La última fase (incorporación) le ha sido vedada (citado por HENDERSON, Joseph L.: *Thresholds of initiation*, p.84. Repite esta idea en su estudio junto a Maud OAKES, *The wisdom of the serpent* (p.48).

²⁵³ *Ibid.* p.159.

²⁵⁴ Es consciente de que su pacto con Jef parece fruto de una mente enferma y que, de prolongarlo por más tiempo, se producirá un desastre: “Un viaje por el miedo. El nuestro es un viaje por la alucinación de un par de enfermos que sufren una clase cualquiera de nostalgia sin registrar todavía en la historia de los sentimientos y que conduce indefectiblemente a la destrucción. Una añoranza que podría detenerse con la voluntad. No sabemos dónde buscarla.” (p.165). Es consciente de la necesidad de poner límite a esta locura antes de que sea demasiado tarde (p.163).

*He estado ciega. Se ha terminado. Esto ya no tiene sentido. Me estoy muriendo. Mejor dicho, él me está matando. Poco a poco, de la peor manera posible. Y no me lo puedo creer.*²⁵⁵

Cumple Jef así la amenaza que ya lanzó casi al inicio del juego, una amenaza que sólo conocía el lector: su intención de “abortar” a Silvia, de deshacerse de ella como de un feto no deseado²⁵⁶. La “casa” deja de ser la imagen de la defensa, la protección maternal, el “centro” donde hallar la calma, para convertirse en una trampa mortal. Jef se convierte así en la contrafigura de la madre protectora y del vientre fecundo: él es el ogro que mata sin piedad a los hijos que le han de nacer. Si no se produce un milagro - la ayuda de Óscar, o bien un repentino cambio de planes por parte de Jef - Silvia no podrá vencer a quien amenaza con destruirla. Se cumple así una característica de las novelas de Flavia Company y de la novela moderna en general, según Campbell: el final negativo, la aventura frustrada, el héroe que fracasa en el momento mismo de coronar su obra²⁵⁷.

En el momento de mayor desesperación, Silvia se dirige a su madre en una especie de rezo. El vocabulario que utiliza nos recuerda a algunas invocaciones a la Virgen:

Díselo tú. Díselo tú que aún estamos a tiempo. Tú lo sabes. Tienes que saberlo. Muéstraselo con alguna señal. No le dejes beber tanto como para matarse. ¡Haz algo! Defiéndeme ahora. Defiéndeme con la intensidad de tu amor que mortifica.

²⁵⁵ p.165.

²⁵⁶ “¿Y por qué la tengo encerrada, entonces? ¿Cómo es posible que la haya apartado de mí de esta forma? ¡Ah! No es fácil explicarte algo así. Es un misterio del corazón, de la cabeza, del sexo. Estaba a punto de perder de nuevo, a punto de convertirme en un vencido por segunda vez en mi vida - aunque debo decirte que nunca he llegado a quererla como a ti, ni lo haré -, estaba fuera de mí y fuera del mundo porque quería estar dentro de ella. Ahora ella está dentro de mí. Esta casa me representa, ¿lo entiendes? Forma parte de mi ser. Nos confundimos. ¿Te das cuenta? A ti que tanto te gustaban los símbolos: no hay discusión posible. No me negarás que esto, simbólicamente, es perfecto. Abortaré a Silvia. ¿No es emocionante? ¿No te lo parece? No te horrorices. Es la ley de los poderes. (..) Entiéndeme: el sótano es como mi vientre estéril... ¿Recuerdas cuando te decía que me habría gustado nacer mujer para poder parir, para poder tener tus hijos, los que tú no querías dar a luz aunque no tuvieran nada mío sino solamente tuyo y de nadie más?” (p.113). Su miedo a depender emocional y físicamente de Silvia (de sus pechos, en concreto) aparecía ya en las pp.100-101. Repite la idea de que la casa lo representa en la p.138.

²⁵⁷ “La novela moderna, como la tragedia griega, celebra el misterio de la destrucción, que en el tiempo es la vida. El final feliz es satirizado justamente como una falsedad; porque el mundo tal y como lo conocemos, tal como lo hemos visto, no lleva más que a un final: la muerte, la desintegración, el desmembramiento y la crucifixión de nuestro corazón con el olvido de las formas que hemos amado.”(CAMPBELL, Joseph: *op.cit.*p.31). La novela moderna muestra personajes que viven en “la oscuridad más absoluta, el vacío de la insatisfacción (...) vidas que han sido expulsadas del vientre sólo para fracasar”(ibid.p.33). Juan VILLEGAS hace referencia a este aspecto, al que considera “un mitema característico de la estructura mítica de la aventura del héroe” y lo asocia con el motivo de la caída (*op.cit.*p.59). Afirma que “en general, la visión del hombre moderno en la novela de este siglo es menos optimista con respecto a la salvación del hombre. Nos encontramos, reiteradamente, con el hecho de que el héroe, una vez que ha pasado su período de iniciación, adviene a una forma de vida del todo insatisfactoria, o descubre que sus experiencias no han hecho sino conducirlo a una sociedad o grupo social tanto o más insuficiente que aquel que había abandonado. En otros casos, simplemente, retorna a su forma de vida anterior. *Tormenta de verano* de García Hortelano es muy representativa de esta posibilidad.” (ibid. p.87). Añade que, en su opinión, es normal que el héroe de la novela moderna no regrese al “grupo” al que pertenece, ya que actualmente de lo que se trata es de la maduración *personal*, no tanto “colectiva” y de oposición a las generaciones anteriores (ibid. p.76. *Vid.* también ibid. pp. 127 y 129).

*Demuéstrame que era real, absoluto. No me abandones con la duda*²⁵⁸.

Nunca sabremos si su madre llegó a tiempo, si la escuchó siquiera. Siempre es posible que Marta encuentre el camino para detener a Jef o, en el peor de los casos, para alertar a Óscar. Sin embargo, poco es lo que puede hacer desde su lejanía, en otro mundo...suponiendo que exista lo que llamamos “alma” y que el discurso de Silvia tenga, en consecuencia, algún sentido. Todo parece apuntar a que el sótano, vientre infecundo de un monstruo sin piedad, regazo materno inútil y sin salida, se convierta en la última morada de esta joven confundida y sola, víctima inocente de un despiadado destino.

Luz de hielo es la historia de un cuádruple fracaso: el de Silvia, que es incapaz de coronar por completo su proceso de maduración; el de Marta, que no puede ayudar a su hija; el de Óscar, que presumiblemente llegará tarde y verá así frustrada su tarea de “ayudante” y, por último, el fracaso del mismo Jef, que no consigue ser amado con entrega absoluta (el lazo entre madre e hija es demasiado fuerte) y que tampoco consigue vengarse, de hecho, de la mujer que le abandonó.

A lo largo de este capítulo hemos encontrado restos de simbología y referencias más o menos claras a la alquimia en cuatro novelas de Flavia Company :*Querida Néliga*, *Fuga y Contrapuntos*, *Círculos en acíbar* y *Luz de hielo*. En dos de ellas, *Querida Néliga* y *Luz de hielo*, descubrimos una importante presencia de elementos pertenecientes a la tradición alquímica, a los ritos de iniciación y a la simbología relacionada con las profundidades de la psique. En ambas novelas, además, encontramos un elemento que une a todos estos elementos entre sí: en *Luz de hielo* es la relación entre madre e hija; en *Querida Néliga*, el elemento de unión es un viaje. A continuación se abren dos apartados dedicados específicamente a estas dos novelas, el primero sobre la relación entre *Luz de hielo* y elementos de carácter mítico (dioses, héroes) que aparecen citados de forma explícita en esta novela, elementos que, como veremos, conectan también con la alquimia, los ritos de iniciación, los símbolos referentes a las profundidades del inconsciente y la relación entre madres e hijas, y el segundo dedicado a explorar la presencia de ritos de iniciación, símbolos y elementos alquímicos en *Querida Néliga*.

²⁵⁸ p.164. Encontramos un fragmento parecido en un momento anterior de *Luz de hielo*, aunque la fe en el poder de la madre era, en esa ocasión, menor (o quizá en aquel momento, menos dramático, no sintió tanta necesidad de creer en él): “Sé que si estuviera en tus manos, me ayudarías -¿lo sé?- . Creo que lo harías -¿lo creo?- ¿De veras no puedes hacer nada para salvarme? ¿Sabes dónde me has dejado caer? ¿Tienes idea de lo que es vivir día tras día con la sensación de no parar nunca de bajar? Ser consciente de que no hay final posible, excepto el de imitarte y desaparecer: parece muy sencillo. A menudo, las cosas que parecen más fáciles son las más complicadas. Eso decías tú, me acuerdo. Tal vez bastaría con aceptarlo y resignarse. Parece muy sencillo.” (p.136).

1.1. Conexión entre Luz de hielo, los mitos del Minotauro y el rapto de Perséfone

En un determinado momento, hacia el final de su encierro, Silvia relaciona a su madre con los hilos de Ariadna, al tiempo que identifica su estancia en el sótano con un laberinto al final del cual le espera un monstruo sediento de sangre:

*Los hilos, todos los hilos que nos han traído hasta donde nos encontramos, estaban confundidos. No eran nuestros, Jef. Son de ella. Todos. De ella. No se puede vivir con los hilos de los otros, ni siquiera cuando esos otros son tan cercanos. Los caminos se equivocan, no hay regreso posible, y el monstruo que espera al final es despiadado y sanguinario. Aún estamos a tiempo*²⁵⁹.

El hilo, por sí mismo, ya remite a la idea de laberinto, entendido como un *conjunto metafísico ritual que contiene la idea de dificultad, de peligro de muerte*²⁶⁰. Además de estas connotaciones de riesgo, el hilo indica también continuidad y unión²⁶¹: la memoria de Silvia es un tenue hilo, nexo frágil pero seguro, que a pesar de la muerte mantiene unidas a madre e hija, y que a la vez va guiando a Silvia por su laberinto interior.

Es Marta quien va guiando a Silvia en su buceo interior para llevarla hasta ella, con lo cual se establece una conexión entre ella y la figura mítica de Ariadna²⁶². Según Christine Downing, *preguntar quién es Ariadna, seguir el hilo hasta el final, nos lleva al centro del laberinto y en el centro encontramos a la misma Ariadna*²⁶³. Desde el centro de la memoria de Silvia, Marta lleva a su hija desde su *afuera* hasta su *adentro*, en donde con suerte, y si el

²⁵⁹ pp.163-164. Según Biruté CIPLIJAUSKAITÉ, la imagen del laberinto fue muy frecuente en la literatura femenina escrita entre 1970 y 1985 con alusiones más o menos veladas a Ariadna y el Minotauro (*op.cit.*p.223). *Luz de hielo* se escribió en 1996, pero no deja de ser curiosa esta similitud con obras escritas por mujeres sólo diez años antes.

²⁶⁰ Según Mircea ELIADE, citado por DURAND, G.: *op.cit.*p.100. El laberinto es también un símbolo del destino humano, como sucede en la *Odisea* (*ibid.*pp.100 y 306). Se creía que los muertos debían superar una prueba relacionada con un laberinto; si superaban esa prueba, su alma quedaba salvada; en caso contrario, la devoraría un monstruo. A veces la prueba consistía en completar el dibujo de un laberinto. A veces es el héroe, vivo aún, quien debe superar esta prueba. Curiosamente, el monstruo que acecha en las profundidades del laberinto es femenino y está relacionado con la madre tierra o, dicho de otro modo, con la Gran Madre ctónica (ELIADE, Mircea: *Rites and symbols of initiation (The Mysteries of Birth and Rebirth)*, p.62). Joseph HENDERSON y Maud OAKES nos explican en *The wisdom of the serpent* (p.45) que en algunas tribus se cree que el alma del difunto debe enfrentarse a la Muerte (llamada a veces “la mujer-fantasma devoradora”) en un curioso combate: mientras espera a su víctima, la Muerte ha estado dibujando en la arena figuras muy complejas, a modo de laberinto (vid. dos ejemplos en *ibid.*p.45). Tan pronto como aparece el alma del difunto, Ella borra la mitad del dibujo. Él debe completarlo; si no lo hace correctamente, Ella lo devorará.

²⁶¹ ELIADE, Mircea: *Rites and symbols of initiation (The Mysteries of Birth and Rebirth)*, p.307.

²⁶² La frase de Silvia “Tus respuestas buscan caminos de azúcar derretida para llegar hasta mí” (p. 38, repetida casi idéntica en p.135: “Tus respuestas *que* buscan caminos ...”), y que relacionábamos antes (*vid. supra* p.252) con la sangre y las serpientes, también puede relacionarse con los “hilos” de dulzura y de sangre materna que buscan a Silvia en su laberinto.

monstruo no logra atraparla, podrá volver a abrazarla.

Las vueltas y giros del laberinto causan en nosotros sensaciones de confusión y desorientación, no sólo físicas, sino –sobre todo- psicológicas: todo laberinto provoca un descenso al caos interior, la abertura a la trascendencia y a las fuerzas del inconsciente²⁶⁴. Joseph L. Henderson y Maud Oakes indican que el laberinto es también un símbolo de retorno a la condición prenatal, dada su asociación con los intestinos, y a partir de ellos con el canal de nacimiento y el cordón umbilical²⁶⁵, lo cual conecta con la interpretación del sótano como vientre y de Silvia como embrión que madura en su interior.

Ariadna fue antiguamente una diosa conectada con el reino de los muertos²⁶⁶ (el mundo que Marta habita). Según Christine Downing, *el culto a Ariadna en el sur de Italia parece haber consistido principalmente en rituales que tenían la intención de ser una preparación para la muerte*²⁶⁷. Ariadna, según una antigua tradición, muere justo antes de dar a luz, y la criatura nace en el interior del reino de los muertos²⁶⁸. Con este extraño nacimiento se deseaba indicar que vida y muerte están profundamente unidas, entrelazadas, y que no debemos entenderlas como hechos consecutivos en el tiempo, sino como fundidos siempre uno en otro²⁶⁹. Se trata, en definitiva, de *un nacimiento dentro de la muerte, dentro de lo imaginario, un nacimiento en el alma, un nacimiento del alma. Ariadna es la única a través de la cual un nacimiento como éste es posible*²⁷⁰.

Esta antigua Ariadna-diosa tiene una estrecha relación con la imagen del laberinto *del que la mayoría no regresa. Los pocos que lo hacen, sin embargo, vuelven transformados*²⁷¹, pues han adquirido un conocimiento nuevo como premio por el éxito en esa empresa terrible. Este hundimiento en el inconsciente, unido a la posterior transformación del espíritu, conecta claramente con la experiencia de Silvia en su *regressus ad uterum* alquímico en el interior del sótano.

Si Marta es Ariadna, Silvia es el héroe-Teseo que se atreve a entrar en el laberinto e

²⁶³ *Op.cit.* pp.81-82.

²⁶⁴ HENDERSON, Joseph L. y OAKES, Maud: *The wisdom of the serpent*, p.46.

²⁶⁵ *Ibid.* p.50.

²⁶⁶ Para la evolución de la figura de Ariadna, desde su imagen primitiva de diosa autosuficiente, andrógina y capaz de autopropetarse, hasta la imagen final de mortal abandonada por el héroe, *vid.* DOWNING, Christine: *op.cit.* pp. 81-82.

²⁶⁷ *Ibid.* p.78. *Vid. ibid.* p.48. Más adelante veremos que este detalle, aparte del descenso al propio interior, conecta a Ariadna con Perséfone.

²⁶⁸ “Este es el único relato en la mitología griega de un nacimiento en el mundo de los muertos, una pista de que algo profundo y fascinante se encuentra, aquí, presente” (*ibid.* pp.83-84).

²⁶⁹ *Ibid.* p.84.

²⁷⁰ *Ibid.* p.85.

intentará vencer al monstruo. La identificación consciente (como lo demuestra la cita con la que abríamos este apartado) de Silvia con Teseo puede deberse a que en este momento decisivo necesita la fuerza que puede extraer de estos referentes míticos. Según Joseph L. Henderson en “Los mitos antiguos y el hombre moderno”,

*la necesidad de símbolos de héroes surge cuando el ego necesita fortalecerse, es decir, cuando la mente consciente necesita ayuda en alguna tarea que no puede realizar sola o sin recurrir a las fuentes de fortaleza que yacen en la mente inconsciente*²⁷².

Generalmente, los laberintos aparecen relacionados con la noche y con el descenso del héroe a los infiernos²⁷³. Muchos héroes acometieron esta peligrosa empresa, como Hércules y Ulises. El caso de Silvia conecta mejor, sin embargo, con aquellas historias que citan Joseph Henderson y Maud Oakes en su estudio *The wisdom of the serpent*²⁷⁴ en las que un dios o héroe desciende a los infiernos no para superar una prueba difícil o para conocer su destino, sino para encontrar a un ser amado. Son las leyendas y mitos de Inanna y Tammuz, Isis y Osiris, Cibeles y Atis, Afrodita y Adonis.

Juan Villegas relaciona el descenso a los infiernos con el encierro en una estancia que recuerda al vientre materno, sumido en la oscuridad, del que el héroe/protagonista de la novela saldrá para renacer²⁷⁵, y Eliade lo pone en relación en su estudio *Rites and symbols of initiation (The Mysteries of Birth and Rebirth)* con la estructura de los ritos de iniciación²⁷⁶. En este sentido, Silvia también conecta con la figura del guerrero en cuanto las iniciaciones de los

²⁷¹ *Ibid.* p.83.

²⁷² p.123.

²⁷³ Según VILLEGAS, Juan: *op.cit.* p.116. Mircea ELIADE considera que adentrarse en el laberinto implica atreverse a entrar en los territorios de la muerte. El laberinto protege el “centro” sagrado al que no se puede acceder sin superar grandes peligros (citado por VILLEGAS, Juan: *op.cit.* p.120).

²⁷⁴ p.17.

²⁷⁵ *Op.cit.* pp.116 y 117. Como afirma CAMPBELL, “en todas partes, sin que importe cuál sea la esfera de los intereses (religiosa, política o personal) los actos verdaderamente creadores están representados como aquellos que derivan de una especie de muerte con respecto al mundo y lo que sucede en el intervalo de la inexistencia del héroe, hasta que regresa como quien vuelve a nacer, engrandecido y lleno de fuerza creadora” (*op.cit.* p.40).

²⁷⁶ *Ibid.* p.62. La misma idea aparece en *Id.: Mito y realidad*, p.95. Ritos de iniciación, alquimia y estructura mítica del héroe muestran aquí un importante punto en común. Juan VILLEGAS afirma en *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX* (p.82) que, de hecho, la aventura del héroe no es más que la “reencarnación” en versión literaria de los ritos de iniciación. Joseph L. HENDERSON, sin embargo, indica una importante diferencia entre iniciado y héroe en “Los mitos antiguos y el hombre moderno”: según él, “las figuras típicas del héroe agotan sus esfuerzos para alcanzar la meta de sus ambiciones: en resumen, llegan a triunfar aunque inmediatamente después puedan ser castigados o matados a causa de su *hybris*. En contraste con esto, en la iniciación, se pide al novicio que abandone toda ambición intencionada y todo deseo y se someta a la prueba. Tiene que estar dispuesto a sufrir esa prueba sin esperanza de triunfo. De hecho, tiene que estar dispuesto a morir; y aunque la señal representativa de esa prueba pueda ser moderada (un período de ayuno, la extracción de un diente o un tatuaje) o muy dolorosa (las heridas de la circuncisión, incisiones profundas, o diversas mutilaciones), la intención siempre es la misma; crear la sensación simbólica de la muerte de la que surgirá la sensación simbólica del renacimiento” (pp.130-131). Silvia presenta una actitud más o menos “sumisa” durante su proceso de iniciación hasta el “llamado” de Óscar en su carta. Desde ese momento, su actitud cambia radicalmente y decide pasar a la acción: ha de salir de allí, ha de hacer entrar

guerreros son, como la suya, individuales²⁷⁷.

Muchos héroes están relacionados con el peligroso *regressus ad uterum*, bien en la forma de un monstruo marino que amenaza con tragarlos, bien como entrada a una cueva que conduce al reino de los muertos (la versión más evidente de descenso a los infiernos) o con el cruce de un pasaje peligroso²⁷⁸. A diferencia de lo que sucede con algunos personajes de *Saurios en el asfalto*, y a pesar de su necesaria identificación con Teseo, Silvia no se considera un ser “heroico”, sino débil y condenado al fracaso²⁷⁹. Sin embargo, reunirá el valor necesario para atreverse a partir en busca del “tesoro”, consciente de que la empresa que va a acometer supone un serio peligro. Silvia descenderá a su propio infierno en busca de su madre muerta, en un viaje simbólico, interior, a su propia alma torturada²⁸⁰. Como el héroe, Silvia será capaz de asimilar y

a Jef en razón y salvarse a sí misma.

²⁷⁷ ELIADE, Mircea: *Rites and symbols of initiation (The Mysteries of Birth and Rebirth)*, p.66.

²⁷⁸ *Ibid.* p.52.

²⁷⁹ Los dos personajes de *Saurios en el asfalto* que fantasean con la posibilidad de convertirse en héroe (Santi y Beti) acaban siendo, como Silvia, ejemplos de héroes frustrados, vencidos por fuerzas muy superiores a ellos. En la p. 231, “Santi cogió las llaves y mostró a Adela el camino por entre las mesas. Se sentía enamorado de aquella mujer, pero indigno de ella. Su imaginación se escapó veloz a convertirla en una mujer en peligro, y a sí mismo en un arrojado héroe de cómic, capaz de la fuerza y la intrepidez necesarias para salvarla. Subió aquella historieta infantil a la furgoneta y dejó que se mezclara con el ruido del motor al ponerse en marcha, hasta extinguirla”. Cuando Adela se convierte realmente en una dama en peligro y le pide que por amor a ella cometa una auténtica locura, una aventura propia de James Bond, él abandonará su pesimismo y su prudencia para arrojarse de cabeza a su perdición. La prosa de su vida se convierte en poesía épica: “Lo que él necesitaba no era una infusión, sino ser otro. Convertirse en el caballero salvador de la dama y no en el que se había quedado ahogado y atrapado en el ruido del motor de la furgoneta de Ringo [nótese que este detalle conecta este fragmento con el que acabamos de citar]. Ése sí era un tipo fuerte, decidido.”(p.257). Se lanza a la aventura porque así se evade de la “eterna vulgaridad” de su vida (p.319). “Era hora de salir a cometer la primera gran incoherencia de su vida. Por amor, sí; por Adela, sí; pero también por sí mismo, para librarse del peso de la responsabilidad, para hacer un homenaje a Carlos, a quien tantas veces había tachado de inconsecuente, para salir de sí mismo y tocar el mundo con la punta de los dedos aunque más no fuese. Para ser, por una vez, protagonista de una hazaña.” (p.318). Se siente cómodo en su papel de héroe por un día y se promete un futuro glorioso: “Llevaría a Adela el trofeo y de un solo golpe ganaría agradecimiento y admiración” (p.320). Entra en el vestíbulo de la peligrosa OCN “como un héroe romano de regreso de una guerra victoriosa” (p.320). Sin embargo, su aventura tiene un trágico final: cae muerto, acribillado a tiros, sin haber podido cumplir la misión que le fue encomendada (pp.320-321). Incluso el inocente niño del que se sirvió para entrar en la OCN formaba parte del plan de sus enemigos para atraparlo (p.321). Santiago no estaba preparado para ser un héroe o, en todo caso, el poder del enemigo al que se enfrentó era desmesuradamente mayor que el suyo. En el momento de morir entendió –demasiado tarde– que existe una distancia enorme entre los sueños y la realidad. Desde el primer momento, el héroe Santiago sirvió al bando condenado al fracaso.

El laberinto aparece también en *Saurios en el asfalto*, pues Santi ha de hacer frente a un “laberinto” metafórico y real en cuanto teme perderse en el dédalo de pasillos de la OCN (p.320).

El segundo caso de presencia de la figura del héroe en *Saurios en el asfalto* tiene lugar una vez abandonado por completo el proyecto común, flotando en el aire el aroma de la derrota: es entonces cuando Beti imagina la posibilidad de llevar a cabo una acción heroica. Sin embargo, su deseo es demasiado ingenuo - el final de Santi lo hace aún más patente - y queda incluso levemente ridiculizada por la voz que narra: “- Yo tengo miedo- confesó Beti-. Pero estoy con vosotros.- Se entregó y un sentimiento de heroicidad le invadió su parte más romántica e idealista. (...) Ella era pura justicia, capaz de sacrificar su empeño, su energía y tal vez su vida por salvaguardar los valores por los cuales merecía la pena luchar. Un corazón henchido le ocupaba el pecho y le dificultaba el ritmo respiratorio. Aunque quizá su respiración entrecortada se debiera más bien al terror que le había agarrado la expresión” (*ibid.*pp.351-352). No hay lugar para heroísmos inútiles; la realidad es tan dura que aplasta cualquier sueño desde su mismo inicio.

²⁸⁰ Según J. CAMPBELL, “la travesía del héroe mitológico puede ser, incidentalmente, concreta, pero

controlar su carga de “sombra” antes de enfrentarse al monstruo que la espera en el laberinto²⁸¹.

Óscar vendría a ser un ayudante externo del héroe (junto a Ariadna-Marta) en cuanto incordia a Jef con preguntas sobre Silvia y representa un serio peligro de cara a mantener en secreto el “pacto” entre Silvia y él. Además, con su carta provoca el “despertar” definitivo de Silvia. En este sentido, Óscar sería lo que Juan Villegas denomina “el maestro o personaje despertador”, que en la novela mítica *tiene como misión llevar a cabo el llamado, provocar en el iniciante o futuro iniciante la conciencia de que deberá abandonar la forma de vida que ha llevado, o hacer evidente lo insatisfactorio de la misma*²⁸².

En alguna ocasión Jef afirma que se ha convertido en una especie de animal, y tanto sus actos como las palabras de Silvia nos lo presentan como un monstruo²⁸³. Él es el temible Minotauro que intentará devorar a Silvia para evitar el reencuentro entre madre e hija. Silvia logra vencerlo, al menos aparentemente, en cuanto ha sido capaz de llegar al centro del laberinto, al centro de su propia alma (*rubedo*). Sin embargo, Jef le impide coronar su éxito en cuanto no le permite salir de ese centro. Al negarse a abrir la puerta del sótano, este moderno Minotauro corta el hilo que mantenía unida a Silvia con su madre, de tal manera que ésta ya no puede ayudarla a salir. Silvia se convierte así en un héroe frustrado que no logra matar al monstruo

fundamentalmente es interior, en profundidades donde se vencen oscuras resistencias, donde reviven fuerzas olvidadas y perdidas por largo tiempo que se preparan para la transfiguración del mundo” (*op.cit.* p.34). Juan VILLEGAS se muestra sorprendido al “advertir que en numerosas obras literarias suele darse una situación básica similar: el protagonista descubre o hace evidente que el significado de su existencia no se satisface en su lugar de origen y que debe abandonarlo -generalmente, por medio de un viaje, real o simbólico-, y que luego de una sucesión de experiencias variadas llega a aceptar una forma de vida diferente o vuelve a su lugar inicial con un conocimiento o sabiduría que a veces pone al servicio de sus semejantes. En la novela moderna, dicho de modo general, el esquema inicial se repite, aunque disminuye la importancia del viaje como desplazamiento físico y se le sustituye por experiencias internas o intelectuales” (*op.cit.* p. 15).

²⁸¹ Según J. HENDERSON, el héroe es aquél que conoce los oscuros vericuetos de su inconsciente y no teme enfrentarse a ellos (“Los mitos antiguos y el hombre moderno”, p.120).

²⁸² *Op.cit.* p.101. Según Juan VILLEGAS, el personaje que realiza el “llamado” aparece en situaciones límites (tal y como las entiende Jaspers) (*ibid.* p.75), relacionadas generalmente (en el caso de la novela existencialista) con la enfermedad, la orfandad y la muerte (*ibid.* p.60. *Vid. ibid.* pp.96 y 97). En este caso, el “llamado” no se dirige al héroe para que inicie su viaje iniciático, sino para que salga de su estancamiento y regrese a su mundo.

²⁸³ “La figura del Monstruo-Tirano es conocida en las mitologías, en las tradiciones populares, en las leyendas y hasta en las pesadillas, en todo el mundo, y sus características son esencialmente las mismas. Él es el avaro que atesora los beneficios generales. Es el monstruo ávido de los voraces derechos del “yo y lo mío”. Los estragos por él provocados están descritos en la mitología y en el cuento de hadas y son de universales consecuencias dentro de sus dominios. Éstos pueden reducirse a su habitación, a su psique torturada, a las vidas que contamina con el toque de su amistad y de su ayuda o puede alcanzar a toda su civilización. El ego desproporcionado del tirano es una maldición para sí mismo y para su mundo aunque sus asuntos aparenten prosperidad. Aterrorizado por sí mismo, perseguido por el temor, desconfiado de las manos que se le tienden y luchando contra las agresiones anticipadas de su medio, que son en principio los reflejos de los impulsos incontrolables de adquisición que se albergan en él, el gigante de independencia adquirida por sí mismo es el mensajero mundial del desastre, aún en el caso de que en su mente alienten intenciones humanas. Donde pone la mano surge un grito, si no desde los techos de las casas, sí, más amargamente, dentro de cada corazón; un grito por el héroe redentor, el que lleva la brillante espada, cuyo golpe, cuyo toque, cuya existencia libertará la tierra.” (CAMPBELL, J.: *op.cit.* p.22). El único héroe capaz de vencer al monstruo es Silvia, y él lo sabe. Por eso no permitirá que salga viva del sótano en que la encerró.

(parece ser que éste se autodestruye) y que tampoco logrará volver al lado de Ariadna. Su trayectoria personal queda congelada en una fría luz de hielo de la que no hay escapatoria posible. Como dijo en una ocasión Geza Roheim, *Eros puede triunfar en los cuentos de hadas, pero Tánatos lo hace en los mitos*²⁸⁴.

Esta versión del mito es mucho más trágica que la original en cuanto héroe y monstruo se destruyen mutuamente, en una batalla estéril y sin sentido. Probablemente, sin embargo, es mucho más cercana al mundo real. La vida no es, por norma general, una batalla en la que el héroe se alce con la victoria.

Veamos ahora la conexión entre los personajes de *Luz de hielo* y el mito de Perséfone. En este caso, las identificaciones son las siguientes: el papel de Démeter equivaldría al de Marta, en cuanto es la madre que busca desesperadamente a su hija y que intenta rescatarla de las manos de Hades antes de que sea demasiado tarde. El papel de Perséfone corresponde a Silvia en cuanto es la joven encerrada en los infiernos (sótano), prisionera de Hades, un ser malvado y oscuro, que no encuentra esposa (este papel equivaldría a Jef) . Perséfone no tendrá nunca hijos de su matrimonio con Hades, como tampoco los tendrá Silvia de Jef²⁸⁵. Óscar también está relacionado con este mito en cuanto podría ser el “mensajero de los dioses” (de Marta, en este caso) del que habla Downing:

*Tenía la sensación de saber perfectamente bien lo que significa ser atraída hacia el mundo subterráneo. Relacionaba los períodos pasados en el mundo subterráneo con épocas de depresión y separación, en las que tenía la sensación de haber perdido la independencia de mi ego, en las que me sentía presa por algo que provenía del exterior. Durante esos períodos de tiempo, lo único que quería desesperadamente era “regresar”, y sabía que sólo un mensajero de los dioses podía hacer que tal cosa sucediera. No podía hacerlo yo misma. Estar de vuelta suponía salud e inocencia, integridad y felicidad*²⁸⁶.

Perséfone es, en palabras de Freud, *la silenciosa reina de la muerte*²⁸⁷. ¿Con qué otro

²⁸⁴ DOWNING, Christine: *op.cit.*p.71. Como indican Joseph L. HENDERSON y Maud OAKES, “we should not, however, consider that initiation always implies success in reaching the goal of its descent or its ascent. By its very nature it is highly doubtful. The way is precarious and as in the stories of Gilgamesh, Gawain, and other famous initiants, the trial is one which initially fails (*initiation manqué*).” (*The wisdom of the serpent*,p.43). Aunque algunos héroes como Hércules, Horus, Teseo, Sigfrido o Balder tengan éxito contra las fuerzas de la oscuridad, tarde o temprano deberán morir; su deseo de una apoteosis permanente está condenado siempre a la frustración (*ibid.*p.41).

²⁸⁵ Se opondría con ello la figura de Marta (Gran Madre) con la de la “doncella” estéril (Silvia-Perséfone). Jef es contrario a la vida : pensemos en su intención de “abortar” a Silvia, hecho radicalmente opuesto a toda maternidad. Es imposible, por tanto, que nada pueda nacer de él, enemigo natural de la felicidad y de la vida. Tampoco pudo tener hijos de su anterior amante, la que lo abandonó. Jef es, como él mismo se define, un “vientre estéril” (p.113). Tan estéril como el del dios Hades.

²⁸⁶ *Ibid.* pp.56-57. El subrayado es mío. Las palabras de Óscar en su carta despiertan definitivamente la conciencia de Silvia y la llevan a desear salir del sótano.

²⁸⁷ Citado en *ibid.* p.59. “A Perséfone se la considera como la diosa secreta, oculta, inefable, relacionada con las cosas

material trabaja Silvia en el interior de la tierra? La muerte de su madre, su propia “muerte” psíquica, su conversión en semilla enterrada que ha de fructificar²⁸⁸. Todos estos elementos la conectan constantemente con la mortalidad y, a partir de ahí, con la doncella encerrada bajo tierra.

Otra conexión entre Silvia y Perséfone, menos evidente pero igualmente posible, provendría de un detalle aparentemente sin importancia: el exagerado volumen de los pechos de Silvia. Ella alude en varias ocasiones al desagrado que le producen sus pechos, excesivamente grandes, y la fetichista atracción que Jef experimenta por ellos²⁸⁹. Sin embargo, no deja de ser curioso que las diosas de la fertilidad (y Perséfone lo es) se caractericen por los pechos carnosos, cosa que

*pretendía sugerir no tanto el atractivo sexual como la prodigalidad de la madre que da leche y su fuerza procreadora. El que las diosas identificadas con la fertilidad vegetal pudieran asociarse con la fertilidad humana parece inevitable. Las mujeres estaban conectadas con los alimentos, no sólo porque los cultivaran y prepararan, sino también porque sus propios cuerpos eran una fuente de alimento y de vida.*²⁹⁰

La clave definitiva de la unión entre Silvia, Marta y las diosas de la fertilidad nos la ofrece Christine Downing con las siguientes palabras:

*Las diosas de la fertilidad son, así, diosas del mundo subterráneo, del reino de la muerte. Morir es volver a la madre receptiva, regeneradora. La tierra es útero; el entierro se realiza en posición fetal. Cuando se concibe el mundo en términos cíclicos, la muerte es el prelude del renacimiento. Las diosas del mundo subterráneo son las diosas del reino del alma. El mundo subterráneo y el inconsciente son análogos. La diosa nutre no sólo la vida física sino la vida del alma. El renacimiento no se entiende como el regreso de lo mismo sino como metamorfosis, como conciencia transformada. Muerte y visión nueva están íntimamente entrelazadas. La diosa es la dadora de sueños y presagios, de la comprensión de lo oculto. Ella es la fuente de la visión - y de la locura, que es una visión alterada-.*²⁹¹

La tierra como útero, el inconsciente, la experiencia de la muerte y el renacimiento... De nuevo todo nos recuerda a la experiencia alquímica de Silvia encerrada en el sótano.

del más allá; ni siquiera está permitido nombrarla si no es como *thea*” (*ibid.* p.59).

²⁸⁸De nuevo la relación con el grano, con la cosecha; algo que cae bajo el dominio de las dos diosas de la fertilidad, Démeter y Perséfone.

²⁸⁹pp.84-85.

²⁹⁰DOWNING, Christine: *op.cit.*pp.22-23.

²⁹¹*Ibid.*p.24.De Perséfone y Démeter se puede hablar a la vez, ya que “las dos, madre y doncella, son una. (...) Maternidad y dolcellez son dos fases de la vida de la mujer que se repiten sin parar: la doncella se convierte en madre, la madre da a luz a una doncella, que se convierte en madre, que...” (*ibid.*p.56) Por otro lado, “Ellas son las diosas que comparten un culto” (*ibid.*p.56). Las diosas ctónicas “are divinities of fecundity and, at the same time, of death, of birth, and of re-entry into the maternal bosom.” (HENDERSON, Joseph L. y OAKES, Maud: *The wisdom of the serpent*, p.27).

C. Downing nos ofrece en su interesante estudio *La diosa. Imágenes mitológicas de lo femenino* dos nuevas interpretaciones del rapto de Hades y Perséfone. Por un lado, lo interpreta como iniciación a la experiencia sexual y, lógicamente, como iniciación a la maternidad. Según Downing, el simbolismo sexual es obvio: *la flor de intensa belleza a la que Perséfone se acerca para arrancar, mientras la tierra se abre y Hades aparece, es claramente un falo. La granada que se come en el Hades, goteando jugo rojo, llena de semillas, sugiere claramente el útero*²⁹².

Por otro lado, Downing enfoca el rapto desde una nueva perspectiva: la de Hades.

*Durante mucho tiempo vi a Perséfone como la víctima inocente del rapto de Hades (...) Eché toda la culpa de que Perséfone estuviera en el Hades al presunto raptor; y lo entendía como una mala experiencia, lo entendía como ese tipo de malas experiencias de las que, evidentemente, se aprende y de las que uno se podía, se esperaba, finalmente recuperar. Entonces empecé a ver que Hades no significaba tanto algo “malo” como profundo, y a reconocer cuánto en mí, aunque no de forma consciente, anhelaba las profundidades que Hades representaba. Ahora también entiendo por qué ser conducida a esas profundidades implica siempre un rapto. Pues nunca nos sentimos - o al menos yo- lo bastante preparados, lo bastante valientes, lo bastante maduros para ir allí por cuenta propia. Antes de pasar por las experiencias realmente transformadoras (mortales) somos siempre vírgenes.*²⁹³

En este sentido, Hades pasa a ser el dios de la riqueza oculta en nuestro interior²⁹⁴. Tengamos en cuenta que es el dios de las riquezas minerales, cosa que lo conecta con lo que explicábamos en relación a la alquimia y los procesos de maduración de los metales en el interior de la tierra. Hades es quien puede arrastrarnos al interior de nosotros mismos, querámoslo o no. Él es quien propicia un necesario hundimiento en nuestra intimidad más profunda para que podamos resurgir de nuevo, diferentes, transformados, mejores de lo que éramos antes del descenso. La experiencia es, sin duda, dolorosa, pero sus frutos son de una riqueza tal que justifican todo sufrimiento²⁹⁵. Silvia llega a conocer ese renacimiento interior, y en este sentido debe agradecerle a Jef el haber propiciado, indirectamente, el “rapto” hacia sí misma. Sin embargo, el descubrimiento de Silvia acabará revelándose como inútil: no podrá escapar a la anunciada tragedia²⁹⁶. Ya hemos dicho que en la novela, como en la vida, el camino del héroe

²⁹² *Op.cit.*p.57.

²⁹³ *Ibid.*p.60.

²⁹⁴ *Ibid.*p.60.

²⁹⁵ “La Perséfone de los ritos eleusinos, la Perséfone que es la novia de Hades, permite que afrontemos los momentos más formidables de nuestras vidas como parte integral de éstas, como oportunidades para una visión profunda.” (*ibid.*pp.63-64)

²⁹⁶ Jef anuncia el trágico final en su última intervención: “ Habrás podido adivinar que valoro la posibilidad de no volver a bajar nunca. Mi vientre se pudrirá, y yo con él, y aquí se acabará toda la historia: no más sábanas con naranjas, no más caricias en los pechos de Silvia, no más recuerdos de Marta, no más sufrimientos, ni verdades, ni pruebas. Un día, después de algún tiempo, los vecinos, o quizás Óscar, avisarán a la policía, que vendrá y nos encontrará sin vida.” (p.161).

suele acabar en el desengaño y la frustración.

2. ALQUIMIA Y EL VIAJE COMO RITO DE INICIACIÓN EN QUERIDA NÉLIDA

En la primera novela de Flavia Company, un personaje (Nélida) prepara un viaje misterioso, explicado con todo detalle en seis cuadernos redactados con un lenguaje críptico, cifrado, prosa poética. El número de países que abarca este viaje, *más de diecisiete*²⁹⁷, nos hace sospechar que se trata, en realidad, de un viaje metafórico/alquímico, ya que uno de los más famosos alquimistas, Jabir ibn Hayyan, conocido como Geber,

*atribuyó gran importancia a los números, o mejor dicho, a algunos números. Así, a lo largo de sus obras, cita el 1,3,5 y 8 (totalizando 17) y 28. Todo el mundo se halla gobernado por el número 17 (los metales, por ejemplo, tienen 17 potencias)*²⁹⁸.

El viaje de Nélida y Celia no es, tampoco, una travesía ordinaria en cuanto la persona que Nélida elija como acompañante debe reunir una serie de *características esenciales*, y quien las posea será, en consecuencia, *perfecta e insustituible*²⁹⁹. Nélida dedica el quinto de sus cuadernos a explicar cuáles deben ser esas características. La elegida debe ser

*Penetrante.
Abierta en surcos por el lirismo más profundo.
Cubierta por los frutos divinos de la tierra.
Inmortal casi. Inmortal apenas*³⁰⁰.

Aparentemente, el viaje debería conceder a su acompañante la perfección que le falta para alcanzar la inmortalidad.

Nélida misma se ha dedicado en cuerpo y alma, infatigablemente, a adquirir los conocimientos necesarios para la preparación de su viaje: *me informé día y noche en libros y bibliotecas sobre muy diversos temas: sobre geografía e historia, sobre astrología, sobre navegación. La obsesión por el viaje se confundía con la obsesión por saber más, por conocer*

²⁹⁷ Afirmación que aparece, curiosamente, en la p.17 de *Querida Nélida*.

²⁹⁸ AA.VV.: *El libro de la alquimia*, p.23.

²⁹⁹ Ambas notas en la p.17 de *Querida Nélida*.

³⁰⁰ p.25.

*más allá*³⁰¹. Su amor por el saber nos recuerda también al de los alquimistas que estudiaban infatigablemente durante años para acometer con alguna garantía la difícil *opus magna*.

Con una simple ojeada al “equipaje” que, según Nélida, debería llevar en ese viaje misterioso, el lector tendrá ya la seguridad de que no se trata de un viaje ordinario: se citan catorce elementos, clasificados en dos grupos, los “esenciales” y los “necesarios”. Entre los primeros encontramos los cuatro elementos, el color, el vacío y la mentira³⁰². Los cuatro elementos corresponderían a la “materia prima” sobre la que Nélida desea trabajar durante su viaje, una base de emociones y recuerdos negativos que deberían poder transformarse, dos años después, en el “oro” de la perfección espiritual³⁰³. Ese “vacío” que lleva Nélida en su maleta debe ser llenado con algo (¿con Celia, tal vez? ¿con un sentido que dar a su existencia?), y la misteriosa “mentira” que nombra aquí puede ser la que aparecerá más tarde: la propuesta misma del viaje, que no es, para Nélida, nada más que un juego. Quizá se refiera a una mentira de su pasado, un daño infligido a otros que debe purgar (como la mentira que del cuento “Parece niebla”, del libro de la misma autora titulado *Viajes subterráneos*³⁰⁴). Los siete elementos necesarios del equipaje son el espejo (símbolo de autoconocimiento), la pluma (escritura, también posible elemento de elevación espiritual por su relación con el pájaro), el revólver (en una novela posterior, *Círculos en acíbar*, el protagonista tiene planeado suicidarse con él³⁰⁵; más adelante veremos que la muerte tiene mucho que ver con este viaje...) un cuaderno, un talonario, cuatro lápices de colores (pueden ser los cuatro elementos, o quizá los cuatro colores de la obra alquímica³⁰⁶) y un ruiseñor, símbolo de los poetas –ya hemos dicho que *Querida Nélida* está

³⁰¹ p.19.

³⁰² p.20. Que Nélida tarde cuatro años en organizar el viaje puede conectarse también con esos cuatro elementos (p.17).

³⁰³ BURCKHARDT establece un paralelismo entre el alma y los cuatro elementos en su estudio *Alquimia (Significado e imagen del mundo)*, pp. 91 y 92.

³⁰⁴ Vid. *supra* p.127.

³⁰⁵ p.16.

³⁰⁶ Negro, blanco, amarillo y rojo, según BURCKHARDT (*op.cit.*p.164) y AA.VV.: *El libro de la alquimia* (p.123). En este último estudio se matiza que existen más colores, pero que el negro, el blanco, el amarillo y el rojo “ofrecen mayor nitidez y permanencia que los demás” (*ibid.*p.123). En *Círculos en acíbar* encontramos un cuentecillo inserto que podría ser el desarrollo de estos “lápices de colores” que encontramos aquí: “Era la historia de un hombre solo, de mediana edad, que había dedicado toda su vida, su vida entera, a coleccionar lápices de colores. De todos los colores que en el mundo existen, decía él, y de todos los posibles y probables. Se dedicaba, además, a pintar. En su casa reservaba una habitación, destinada por completo a sus lápices. Vitrinas del suelo al techo cubrían las paredes. En el centro de la sala un fichero donde detalladas fichas explicaban la procedencia, color, tiempo, material y usos de cada uno de los miles de ejemplares que habitaban los mudos escaparates. Aquel hombre estuvo muy solo hasta el día en que conoció a una mujer, a quien tanto y tanto habló de su colección, que por fin le rogó que le permitiera gozar de ella. Y no paró hasta que él accedió a su petición. La mujer recorrió aquella sala, con gesto atónito, durante unos cuantos días, y encontró allí el color de todos los mares, del cielo y de la tierra y de las frutas y de todo cuanto había percibido. Al cabo de unos días de fascinada observación llamó al hombre a su lado para felicitarlo por poseer la colección “de todos los colores del mundo”. Cuando él se acercó, casi hasta el beso, ella lo miró a los ojos y

redactado, en muchas ocasiones, en prosa poética-, pero también, como todo pájaro, símbolo del alma y de los estados superiores del saber³⁰⁷. Recordemos que el número siete ha aparecido antes como número de los metales y de los planetas que intervienen en el proceso alquímico³⁰⁸. No debemos olvidar que Nélida escribe seis cuadernos, pero que desea escribir un séptimo, cuya redacción sólo podría evitarse con el inicio del viaje³⁰⁹.

De este modo, un viaje que parecía ordinario (años, países, trenes, horarios) se nos revela como una propuesta para huir de lo convencional. Quien viaje con Nélida aprenderá a desasirse del mundo, a no sentirse atado a nada. Ese viaje equivale a *lo inseguro, el riesgo, el vértigo y el precipicio*³¹⁰. Es, en definitiva, el duro aprendizaje que supone la conquista de la propia libertad. Nélida pretende alcanzar con él *la sensación de infinitud y desarraigo que producirá en mí el exilio eterno del mundo* [esto es, la muerte]. *Pero nada puedo aún realizar porque estoy atada a la tierra de pies y manos*³¹¹. En efecto, ese perfecto desasimiento se parece *demasiado* a la muerte, en opinión de Celia, como para sentirse atraída por la invitación de Nélida. En uno de los cuadernos de su amiga, lee que el viaje supondrá una debilitación importante de la voluntad de vivir³¹². Nélida no le oculta que este viaje que ha tardado cuatro años en proyectar lleva a la muerte, a la muerte alquímica, que es el morir para renacer:

*El único camino posible es el que lleva a la meta real. Ésta no es otra que la autodestrucción, evitando así la destrucción simple, que puede resultarnos ofensiva o desairada, o imprevista. La única forma de encontrar un sentido al viaje es, pues, disponerlo de tal modo que el final signifique exactamente eso*³¹³.

Es necesario que se produzca la desaparición –dolorosa, siempre- de nuestro antiguo ser para renacer bajo una nueva luz como un individuo nuevo, más sabio y más hermoso. Se requiere valor para llevar a cabo ese salto, ese viaje misterioso con visos de rito de iniciación o de profecía (por eso Nélida se refiere a Celia como “la elegida”). Y Celia, al menos al principio, no tiene el valor necesario: *¿Sigues negándote a la aventura, al salto al más allá?*, le recrimina Nélida³¹⁴.

Se le exige a Celia hacer con su vida, voluntariamente, lo que las orugas hacen sólo por ciego instinto: morir para renacer, autodestruirse para SER, con mayúsculas. Es un proceso tan

descubrió en ellos un color que, hasta entonces, no había visto nunca en ningún lugar. Pero no dijo nada.” (p.34).

³⁰⁷ Según CIRLOT.: *op.cit.* p.356.

³⁰⁸ *Vid.supra* p.218, n. 34.

³⁰⁹ pp.29 y 30.

³¹⁰ p.34.

³¹¹ p.31.

³¹² p.33.

³¹³ p.35.

duro que la propia Nélida tiene miedo: *una extraña inquietud se agitaba en mi mente. Ahora ya sé qué es. Tengo miedo. De morir*³¹⁵. Pero precisamente porque tiene tanto miedo a la muerte, le suplica de nuevo a Celia que acceda a viajar con ella. Y Celia no se atreve porque está atada a las cosas; no tiene el valor necesario para dar el salto a lo trascendente, cosa que Nélida le reprocha duramente: *el mundo es tu dueño. Ésa es la diferencia fundamental entre nosotras dos. A ti te ciñen las estructuras, te preceden, y te limitan. Yo las construyo para hacerlas mías, las invento y las aplico. ¿Percibes la enorme diferencia? Me sorprendes con tu servilismo*³¹⁶.

Lo que Nélida propone a Celia es dejarlo todo para viajar con alguien a quien no conoce a fondo (¿pero a quién conocemos, de hecho, si ni siquiera nos conocemos a nosotros mismos?) a la búsqueda del conocimiento de nuestro propio interior, por doloroso que sea. Como un nuevo Jesucristo, le pide a Celia que lo deje todo y le siga; y como el joven rico que deseaba alcanzar la perfección pero que estaba demasiado apegado a sus riquezas, Celia le dio, triste, un “no” por respuesta. Ella aceptaría un viaje ordinario, pero no éste, metafísico, que le exige tanto. Nélida llegó a su vida para ofrecerle una religión nueva (el “único viaje”, la aventura del autoconocimiento, el *regressus ad uterum* que tras el dolor concede el renacimiento) y Celia respondió huyendo de ella para seguir adorando a la Diosa Seguridad. Nélida le ofrecía el mundo y ella escogió la vida mediocre de los no elegidos.

Joseph L. Henderson habla en su artículo “Los mitos antiguos y el hombre moderno”³¹⁷ de las fuerzas opuestas que existen en el interior de cada individuo, fuerzas como el bien contra el mal, la aventura y la disciplina, la libertad y la seguridad, oposiciones que pueden superarse

³¹⁴ p.30.

³¹⁵ p.40. A continuación Nélida copia un fragmento de sus cuadernos en el que aparece el agua como símbolo de muerte (“Y el agua ni sabe, ni huele a muerte, ni siquiera tiene su color. Sin embargo la evoca”, p. 41. *Vid. DURAND, G.: op.cit.* pp.89 y 90 para el agua como símbolo negativo). Nélida personifica al agua de modo que “pérfida se ríe- en mil sonrisas movedizas-de mi impotencia.” (p.41). No puede escapar de ella, aunque lo intente con sus continuos viajes: Silvia nos dirá, en *Luz de hielo*, que ese intento es inútil: “Lejos, más lejos, siempre más, hacia el límite, en el límite mismo, atravesarlo, dejarlo atrás, lejos, más lejos, siempre más. La pasión por no permanecer quieta, sin moverse, como si estarse quieta fuera morir. Como si la muerte fuera un tiro que tiene menos posibilidades de alcanzarte si te mueves.” (p.38). En el Viaje con mayúsculas, el que ha tardado cuatro años en preparar, supondrá una preparación para poder enfrentarse a ella, lo cual la atrae pero al mismo tiempo le produce terror.

³¹⁶ p.43. Desarrolla esta idea en el cuaderno que está escribiendo (pp.44-45). En una ocasión (p.39) Nélida confiesa aburrirse mortalmente con Celia, entre otras cosas, porque durante su ausencia ha dedicado su tiempo sólo a trabajar, mientras que ella ha continuado inmersa en sus cuadernos, sus obsesiones, su vida lejos de nuestra repetitiva cotidianeidad. Seguramente Nélida tuvo la seguridad de que Celia estaba desperdiciando el escaso tiempo que se nos ha concedido. Celia es consciente de que viajar con Nélida significaría “desprenderme de todo. Dos años es mucho tiempo. No me esperarán las cosas, ni las personas queridas. Nada esperará por mí dos largos años. Ni siquiera yo, que me perdería por ti, para viajarte.” (p.42) Reconoce su apego a las cosas, pero no puede vencerlo (p.42). Lo que Nélida le está planteando es que realicen un viaje iniciático, aquél “que despierta o inquieta al personaje con respecto a la vida que ha llevado hasta ese momento, o que le pone en contacto con otras manifestaciones humanas que le hacen cuestionar la suya.” (VILLEGAS, Juan: *op.cit.*p.102).

³¹⁷ p.157.

mediante los ritos de iniciación y que vemos aquí representadas en Nélida y Celia. Quizás ambos personajes no sean más que dos fuerzas opuestas luchando en el interior de una sola persona. El viaje, en el caso de realizarse, vendría a ser el rito de iniciación necesario para superar esas diferencias. Podríamos entender que esa Nélida fuerte, imperiosa y rígida simbolice el azufre (principio masculino) que lucha contra la –aparentemente– débil y frágil Celia, la cual simbolizaría el mercurio (principio femenino, fluido, cambiante). De hecho, de Celia se nos dice que su mirada es *huidiza, ligera, brillante*, como este metal³¹⁸.

A lo largo de *Querida Nélida* asistimos a una especie de “combate” intelectual entre las dos amigas, cuyo punto álgido es el descubrimiento de la mentira de Nélida, y que parece acabar (antes de la ruptura definitiva) en una fase de reconciliación y con-fusión perfectas. Nélida y Celia llegan a conocerse – y a amarse – con tal profundidad que alcanzan un estado parecido al nirvana³¹⁹. *Hubiera pasado horas observándola quedamente*, dice Nélida³²⁰; durante dos horas, afirma, *nos mirábamos, nos sonreíamos. No se nos hacía incómodo*³²¹. Incluso Celia empieza a escribir con el mismo estilo de Nélida: *sus palabras me resultaban extrañas. Era como si yo lo hubiese escrito. Pero había sido ella... La confusión se hacía desbordante*³²². De hecho, en las páginas finales de *Querida Nélida* no sabemos si quien habla es Nélida o es Celia, hasta este punto se han fundido, hasta ese punto han alcanzado la Unidad... Mercurio y azufre han realizado sus “bodas” y se han mezclado al fin. Un texto de las *Upanishads* nos dice que

*dos pájaros, compañeros inseparablemente unidos, residen en el mismo árbol: el primero come de su fruto, el segundo mira sin comer. El primero de estos pájaros es Jivâtâmâ. El segundo es Atmâ, puro conocimiento, libre e incondicionado y, si se hallan inseparablemente unidos, es que éste no se distingue del otro sino de modo ilusorio*³²³.

Contemplación y acción, aventura y disciplina, libertad y seguridad, parecen haber hallado el ansiado equilibrio. Nélida y Celia adquieren un conocimiento especial del mundo: *juntas nos damos cuenta de las cosas que no existen, que no son otras que aquéllas que no nombramos porque no tienen nombre. Reímos de esas cosas, las imaginamos. Celia hasta las dibujó. Y no quiso ponerles nombre para que siguiesen sin existir*³²⁴. Nélida continúa

³¹⁸ p.57.

³¹⁹ Nélida deja de plantearse continuamente el sentido de las cosas, con lo que experimenta una aparente ampliación *ad infinitum* del tiempo (recordemos que la piedra filosofal proporciona la inmortalidad) y siente que “uno y todo se unían. Posiblemente en nada, que es todo, y es una.” (p.59).

³²⁰ p.57.

³²¹ p.57.

³²² p.62.

³²³ Citado por CIRLOT: *op.cit.*p.356.

³²⁴ p.59.

proponiendo a Celia juegos en los que la victoria es la vida y la derrota la muerte, pero esta vez se muestra decidida a no llevarlos a la práctica, y Celia tampoco los acepta³²⁵. ¿Para qué, cuando se ha alcanzado la perfección?

El viaje parece más posible que nunca (*Nos habíamos conocido hasta el límite. El viaje podía ser entonces perfecto*³²⁶). Sin embargo, aunque en su corazón la haya perdonado³²⁷, Celia aún no se decide a dar el “sí” definitivo. Posiblemente entiende que ese proyecto, ahora, ya no tiene sentido. Finalmente, desaparece de pronto y Nélida casi enloquece buscándola. La persigue noche y día esperando, aún, a que ella acceda a verla y a realizar juntas ese viaje. Sabe que Celia no podrá resistir mucho tiempo sin escribirle de nuevo.

Y no resistirá.

En un interesante juego literario, Flavia Company escribió otra carta más para Celia, fechada en noviembre de 2001, exactamente veinte años después de enviarle la última, que encabeza *Querida Nélida*³²⁸. Gracias a esa carta, deducimos que ambas mujeres han vuelto a establecer contacto, pero que la idea del viaje ha quedado definitivamente atrás: *Todo regresa. Somos nosotras quienes no podemos volver a las cosas ni siquiera volviendo*. Nélida le reprocha aún a Celia que no quisiera seguirla: *Querías seguridad, y la tienes. Te has comprado un palacio de excelente cemento y compartes la mesa con alguien que jamás va a abandonarte*. Celia sabe – lo sabe ahora y lo supo en el momento en que se escribían las cartas de la novela- que Nélida jamás hubiera podido ofrecerle eso.

A Nélida le duele pensar que tal vez a Celia, veinte años después, no le importen mucho ni ella, ni su vida, ni sus planes. En la última frase de su carta hay cierto rencor contenido: *No voy sola: sé que te lo habrás preguntado*. ¿Pretende provocar sus celos? ¿Despertar en ella el temor de que tal vez, un día, otra mujer se atreva a realizar con ella ese viaje imposible? Más allá de la muerte, más allá del viaje y la locura, la historia de *Querida Nélida* es, en el fondo, una hermosa historia de amor. Nélida sólo podía ofrecerle a su adorada Celia un amor sin ataduras, sin seguridades; el deseo que se alimenta cada día, siempre a punto de apagarse, reviviendo de milagro, ardiendo en su pura llama en vilo....Celia, en cambio, necesitaba un amor basado en

³²⁵ p.60. En *Luz de hielo* encontramos inserto un cuento en el que un príncipe, obsesionado por los juegos, decide apostar su vida en uno de ellos y pierde (p.165).

³²⁶ p.62.

³²⁷ Hemos visto ya otra interpretación de *Querida Nélida* en la que Celia no perdona a Nélida (*vid. supra*. pp. 171 y 172).

³²⁸ Apareció en el catálogo titulado *M'escruràs una carta?* que publicó el Museu d'Art de Girona el año 2000 con motivo de una exposición de cartas. En este catálogo se recogen artículos que estudian la epístola desde diversos puntos de vista: literario, filosófico, histórico... y también hay incluidas tres cartas inventadas: una de Iván Alonso, otra de Maria Barbal y la de Flavia Company (p.204).

seguridades (¿un matrimonio convencional? ¿hijos?). Podían haberlo sido todo, pero una de ellas mintió, y otra de ellas no quiso arriesgarse.

Los seis cuadernos en los que se explica el viaje siguen allí, sin embargo. Ellas no llevarán a cabo ese viaje, mas tal vez otras, sinceras y valientes, se atrevan a lanzarse a la aventura. En las páginas de *Melalcor*, la última novela de Flavia Company, alguien se atreverá a hacerlo... Pero esa ya es otra historia, que analizaremos en las páginas siguientes.

CAPÍTULO IV. HERMAFRODIT@

A partir de mi deseo, imagino que existen otros deseos parecidos al mío. Si mi deseo es posible, significa que el sistema permite que se filtre algo diferente. (...) Deben de existir modos de relación heterogéneos a la tradición fragmentada por la economía masculina. Busco, pues, de forma apremiante y más angustiada, una escena en que se produzca un tipo de intercambio que sea diferente, un deseo tal que no sea cómplice de la vieja historia de la muerte. Ese deseo inventaría el Amor, el único que no se sirve de la palabra Amor para encubrir su contrario: no se reincidiría en la fatalidad dialéctica, que no se contenta con la sumisión del uno al otro. Por el contrario, habría reconocimiento del uno hacia el otro, y este reconocimiento se produciría precisamente gracias a un intenso y apasionado trabajo de conocimiento: cada uno correría, por fin, el riesgo del "otro", de la diferencia, sin sentirse amenazado/a por la existencia de una alteridad, pero regocijándose por agrandarse a base de las incógnitas que supone descubrir, respetar, favorecer, mantener.

Este amor no caería en las trampas de las contradicciones y las ambivalencias que conllevan indefinidamente el asesinato del otro. No quedaría atrapado en la enorme máquina social que reconduce a los individuos al modelo familiar.

Helene Cixous, *La risa de la medusa*

Creer que "se es mujer" es casi tan absurdo y siniestro como creer que "se es hombre"

Kristeva, "La femme"

En cada sociedad donde hay un Otro denigrado, sea designado por sexo, raza, clase o contexto étnico, el Otro lucha para declarar la verdad y así crear la verdad en las formas que existen para ella o para él. La creación de aquella verdad también cambia la percepción de todas las personas que creen que son la norma.

Barbara Christian, *Black Feminist Criticism: Perspectives on Black Women Writers*

LA MARIPOSA Y EL TÁBANO: DE *DAME PLACER* A *MELALCOR*

El personaje protagonista de *Melalcor* es un ser en crisis. Vive presa de la angustia y sufre de miedo a vivir. Peor aún: de miedo a sentir. Encerrado en una cárcel doble -interior y exterior- agoniza autodestruyéndose. En este capítulo analizaremos una a una las cárceles que habita, desde su interior aherrojado (un sexo, un género, una opción sexual) a su exterior cargado de cadenas (la Gran Culpa y la tradición, ambas representadas por el núcleo familiar y el pueblo en el que vive, Santa Canar dels Montons).

No es el primer personaje angustiado que encontramos en la narrativa de Flavia Company, pero sí es el primer personaje cuya angustia tiene como origen no una persona concreta, sino todo el cuerpo social. En este sentido, la novela *Dame placer* viene a ser su contrapunto. En *Dame placer*, como en *Melalcor*, la relación amorosa sobre la que se construye el argumento es homosexual. Sin embargo, en el primer caso la homosexualidad de los personajes no se aborda desde un punto de vista transgresor o reivindicativo. Es cierto que la madre de la protagonista de *Dame placer* no acepta que su hija ame a otras mujeres; también es cierto que la anónima protagonista se duele de que en esta sociedad nuestra estemos condenados a repetir patrones, a asimilar comportamientos que tal vez no son los que corresponden a nuestra naturaleza más íntima¹; sin embargo, se trata de pequeños detalles en comparación con la gran trama

¹ En la p.62 de *Dame placer* la protagonista habla del misterio “que suponía para mi familia – la que lo supo, la que lo intuyó, la que lo calla- la vida que llevaba yo. La veloz inteligencia de mi madre creó un argumento casi irrefutable. Me dijo: “Yo sé muy bien que tú no eres así”. Fue una de las veces en que el cordón umbilical que supuestamente llevo – o llevaba- por diadema estuvo a punto de deslizarse hasta el cuello y, entonces, estrangularme.” Su madre no pudo aceptarlo porque “para ella yo seguía siendo la serie de historias superpuestas que se habían desarrollado ante sus ojos con la lógica del tiempo unida a la propia, y no podía dar un resultado distinto al previsto. Sus palabras: “te he educado bien, te he dado los mejores alimentos, has ido a las escuelas más prestigiosas, tu ambiente ha sido sano y abierto, aprendiste a montar en bicicleta y varios idiomas, incluso un instrumento musical, educamos tu cuerpo en el atletismo y la danza, te regalamos viajes y juguetes, te lo hemos dado todo y también el ejemplo”. Copia el dibujo de la página anterior y coloréalo, algo así, ¿no? , forma una familia y créetelo, algo así, ¿me entiende? Lo de copiar venía en los libros de entretenimientos que me regalaban en verano mis

principal, esto es, el dolor por el rechazo y la traición de la mujer amada, y las características de esa relación. No encontramos en las páginas de *Dame placer* una defensa del derecho de dos mujeres a vivir su amor. Las amantes que aparecen en esta novela están demasiado ocupadas devorándose golosamente como para preocuparse por el qué dirán. La angustia de la protagonista, los problemas entre ambas, provienen de la misma relación (de su profunda incomunicación, fundamentalmente), del mismo modo que podría suceder en una pareja heterosexual. Su modo de vida, el hecho de compartir la misma casa, por ejemplo, son actos de amor, no de rebeldía frente al sistema. No sufren el latigazo de la marginación social, y tampoco presentan sentimientos de culpa por ser lo que son. En definitiva: *Dame placer* es la puesta por escrito de una tragedia estrictamente personal. No se trata de una novela reivindicativa o transgresora. *Melalcor* sí lo es. En esta novela de Flavia Company también se habla de amor homosexual, pero el tono es muy distinto. El personaje protagonista no sufre en esta ocasión por una simple (que nunca es “simple”, sin embargo) ruptura amorosa, sino porque siente sobre sí el peso enorme de una sociedad que rechaza y oprime a quienes no viven según sus normas². Su decisión final, el tipo de vida que elige, es un acto de desafío al orden social en el que vive porque ese orden le ha prohibido vivir según esa opción sexual concreta, y lo ha hecho de forma reiterada y expresa. Si *Dame placer* era canción, *Melalcor* es una protesta, un grito³. Es reivindicativa y subversiva⁴. No pretende mover

progenitores para que me lo pasara bien mientras ellos estaban de viaje. Y copiar era el castigo nada didáctico que nos imponía el maestro cuando en su opinión desobedecíamos o nos portábamos mal – Mal: Mejor Andar Loca-. Copie mil veces “sé perfectamente que no soy así”, y dígame luego qué piensa de sí misma. Ejercicio número uno. Repítase idéntica serie en el número dos y sucesivos hasta quedar convencida de que no hablaré más en clase ni comeré chicle ni miraré por la ventana ni copiaré en los exámenes pero sí en la vida porque la vida es otra cosa y para sobrevivir hay que imitar y quien no lo hace se pierde y da mal ejemplo y es la manzana podrida” (pp.128-129). El cuento de *Viajes subterráneos* titulado “Suciedad” es otra muestra del sentimiento de inferioridad de la hija frente a la excelsa perfección de la madre, unido a una dolorosa carencia afectiva que el personaje (Marta) comenta con su psicóloga: “Tengo problemas afectivos (...) Sé que nadie me quiere” (p.160). Como la protagonista de *Dame placer*, Marta sabe que sus padres deseaban una hija perfecta (“Suciedad”, p.164), y siente que ella no está (desde el punto de vista de sus padres) a la altura de las expectativas.

² La psiquiatra Evelyn HOOKER ya había demostrado en 1954 “que los síntomas psicopatológicos de los homosexuales eran producto de la discriminación social más que una desviación individual producto de su preferencia sexual”. Esto “obligó a una revisión de los conceptos fundamentales y a la búsqueda de más datos.” (ambas citas de VIÑUALES, Olga: “Prólogo” a *Id.: Identidades lésbicas (Discursos y prácticas)*, Edicions Bellaterra, Barcelona, 2000, p.37). WILTON afirmaba en 1995 que “el proceso por el que una mujer se identifica como lesbiana y el significado y trascendencia que tal identificación tendrá para ella, estará influido por los significados adscritos al “lesbianismo” con los que se encontrará, así como por la respuesta específica que le den los otros a esta información” (citado por *Id.: Identidades lésbicas*, p.43).

³ En *Dame placer* predomina lo poético. Las palabras se deslizan unas tras otras con la suavidad de un vals que se bailara en el aire. No hay capítulos, sino secuencias separadas por un espacio en blanco, de manera que la transición entre una y otra se realiza casi sin sentir. En *Melalcor* el lenguaje es cotidiano,

a lástima, sino que llama a filas. Para luchar⁵. Tal y como pronosticaba Virginia Woolf hablando de la mujer escritora del futuro, la autora ha pasado de ser mariposa a ser tábano:

*Cabe esperar que la función del tábano del Estado, hasta el momento prerrogativa masculina, será desempeñada ahora también por la mujer. Las novelas femeninas tratarán de males sociales y de sus remedios. Los hombres y las mujeres de las novelas escritas por mujeres, no sólo estarán relacionados entre sí por los vínculos de la emoción, sino que serán observados en cuanto forman grupos, en cuanto chocan en grupos, clases sociales y razas. Este es un cambio de notable importancia.*⁶

Frente a la obra narrativa anterior a *Melalcor*, esta novela es diferente –y sorprendente– ya desde las primeras páginas. Y lo es, entre otras cosas, porque está protagonizada por un personaje que no tiene sexo ni, en consecuencia, género fijos, y en menor grado por otro personaje de nombre y personalidad doble, Mel/Cor. El sexo de Mel/Cor es bastante ambiguo, aunque en este caso podemos llegar a una identificación bastante clara, aproximadamente hacia la mitad de la novela. Por el contrario, en el caso del (o de la) protagonista de *Melalcor* nunca sabemos de forma definitiva si nos encontramos ante un personaje masculino o femenino. A pesar de que por lógica argumental (como veremos) debería tratarse de una mujer⁷, existen pruebas aparentemente irrefutables que apuntan exactamente a la opción contraria. De hecho, nos podemos plantear la posibilidad de que este personaje sea hermafrodita, aunque este extremo tampoco queda confirmado en el texto. A lo largo de estas páginas aventuraremos una hipótesis a sabiendas de que, en lo que se refiere a este punto, sólo podemos hacer conjeturas.

directo. Cortante, a veces. La novela se divide en capítulos, muy cortos, de una página o dos. Lo que era un vals se vuelve respiración agitada.

⁴ Según Elizabeth ABEL y Elaine SHOWALTER, la escritura femenina acostumbra a serlo: “Women’s writing necessarily takes place within, rather than outside, a dominant male discourse, through acts of “revision, appropriation, and subversion” (SHOWALTER, Elaine: “Introduction: The rise of gender”, p.4 (el texto entrecomillado es de Elizabeth ABEL).

⁵ “Debe existir otra parte, me digo. Y todo el mundo sabe que para ir a otra parte hay pasajes, indicaciones, “mapas” – para una exploración, para una navegación. Son los libros. Todo el mundo sabe que existe un lugar que no está obligado económica ni políticamente a todas las bajezas y a todos los compromisos. Que no está obligado a reproducir el sistema. Y es la escritura. Y si hay un *otra parte* que puede escapar a la repetición infernal está por allí, donde se escribe, donde se sueña, donde se inventan los nuevos mundos.” (CIXOUS, Helene: *op.cit.*p.26) “Y, naturalmente, me refiero a todos los textos en los que se lucha. Textos guerreros; textos rebeldes” (*ibid.*p.27). Ricard RUIZ también considera que Flavia Company se ha propuesto “incomodar al lector en sus convenciones, algo que consigue tanto en la trama como en la forma” y define la novela como “reivindicativa” en su artículo “Flavia Company. El valor de la valentía” (*La razón*, viernes 8 de septiembre de 2000, p.46).

⁶ “Las mujeres y la narrativa” en *id.*: *Las mujeres y la literatura*, p.59.

⁷ De hecho, Ricard RUIZ afirma en su artículo “Flavia Company. El valor de la valentía” (p.46) que “ésta es la historia de amor entre dos chicas de pueblo”.

La indefinición del sexo del personaje protagonista y, en menor grado, la de Mel/Cor provoca en el lector una lógica perplejidad. Se presupone que en las primeras páginas de la novela el narrador, ya sea en primera o en tercera persona, establecerá de forma directa o indirecta cuál es el sexo/género del protagonista y de los personajes en general, así como el tiempo y el espacio en el que se desarrolla la acción. En *Melalcor* conocemos el lugar (Santa Canar dels Montons y eventualmente la “urbe”, que pudiera ser perfectamente Barcelona), el tiempo (época contemporánea) pero se nos oculta el sexo de dos personajes principales; y conocer el sexo de un personaje no es un detalle trivial, ya que sobre él se construye la identidad sexual y la categoría de género⁸. En este sentido, como ya indicó Jordi Llavina en su conferencia “La obra de Flavia Company”, *Melalcor retrata los apriorismos que tenemos cuando leemos. Si no te dicen “él”, “ella”, estás perdido. Te desconcierta*⁹.

1. UNA TRADICIÓN LITERARIA PARA *MELALCOR*

A lo largo de la historia de la literatura han existido obras –muchas de ellas teatrales¹⁰- que también han puesto en tela de juicio, ya sea mediante la rabia, la exposición neutra o la risa, el sexo, el género y el modo en que la sociedad dicta las normas de lo que debe o no debe ser, lo que es “normal” y lo que no lo es. En este sentido, estas obras se enmarcan en una tradición literaria a la que pertenece *Melalcor*.

⁸ Según G. WEEKS, “el tema del sexo se ha desplazado para ocupar el centro de la atención en el discurso contemporáneo de la política y la moral. Se espera que, a través de él, expresemos nuestra subjetividad, nuestro sentido íntimo del yo y de nuestra “identidad”. A través de su red de definiciones, estamos sujetos a las operaciones del poder, atrapados en un mundo que intenta formarnos, pero que podríamos reformar” (*El malestar de la sexualidad. Significados, mitos y sexualidades modernas*, Talasa, Col. Hablan las mujeres, 1993, Madrid, p.22). Según GIDDENS, la identidad “forma parte de la parte nuclear de la narrativa del ego (...) porque conecta el cuerpo con la autoidentidad y con las normas sociales” (citado por VIÑUALES, Olga: *Identidades lésbicas*, p.46). En el mismo sentido, Pat CAPLAN afirma en su “Introduction”, en *Id.(ed.): The cultural construction of sexuality*, Tavistock Publications, London & New York, 1987, p.2) que “it is clear that in modern western society, one’s sexual orientation is a very important part of one’s identity.(...) People are encouraged to see themselves in terms of their sexuality, which is interpreted as the core of the self”.

⁹ Recordemos que tuvo lugar el 30 de enero de 2003, en el Ámbito Cultural de El Corte Inglés de Barcelona, y que estaba organizada por Simposio Lateral.

¹⁰ Como indica Phillis RACKIN, en su artículo “Androgyny, Mimesis, and the Marriage of the Boy Heroine on the English Renaissance Stage”, durante el Renacimiento inglés “the theater provided an arena where changing gender definitions could be displayed, deplored, or enforced and where anxieties about them could be expressed by playwrights and incited or repressed among their audiences.” (en SHOWALTER, Elaine (ed.): *Speaking of gender*, Routledge, New York-London, 1989, p.113).

En el teatro del Renacimiento inglés era muy frecuente que hermosos actores se disfrazaran de damas y representaran papeles femeninos con toda naturalidad. *Como gustéis*, de Shakespeare, es un buen ejemplo de ello: en esta obra, una joven noble llamada Rosalind (representada por un joven actor) se disfraza de caballero para huir del Duque Frederick. Al final de la obra, la ambigüedad se mantiene e incluso se amplifica, ya que el joven actor se dirige al público como Rosalind (esto es, como “dama”) y como él mismo (actor, hombre) a la vez. Además, dirige comentarios a los hombres ciertamente ambiguos: afirma que, de ser mujer, besaría a todos los que llevan barba y cuyo aliento no le molestase¹¹.

Otros dramaturgos ingleses han jugado con la androginia¹² y la ambigüedad sexual de una forma descarada. En *Gallathea* (c.1587), de John Lyly, como en la shakesperiana *Como gustéis*, la diferencia sexual parece quedar anulada con un simple cambio de vestuario: quien lleve faldas es mujer; en caso contrario, es un hombre¹³. En *Gallathea* se da el caso de un personaje que, disfrazado del otro sexo, se enamora de otro personaje –disfrazado también - de su mismo sexo. En estas ocasiones se producía una situación tan delicada (imaginemos a una mujer enamorada de otra sin saber que lo es y ambas a punto de contraer matrimonio) que los dioses se veían obligados a poner en práctica sus poderes para cambiar el sexo de una de ellas en el momento del matrimonio¹⁴. Así la institución matrimonial, aunque juguetonamente puesta en duda, quedaba a salvo. Sin embargo, se evidenciaba en estas obras la arbitrariedad del concepto “género”¹⁵.

Orlando, de Virginia Wolf, narra de forma divertida los cambios de comportamiento e incluso de pensamiento que debe sufrir un hombre cuando se

¹¹ SHAKESPEARE, William: *Como gustéis*, Cátedra, Letras Universales, Madrid, p.308.

¹² “For a Renaissance audience, the sexual ambiguity of the boy heroine in masculine attire was likely to invoke a widespread and ambivalent mythological tradition centering on the figure of the androgyne (Slights, Hayles, “Ambivalent”). The androgyne could be an image of transcendence – of surpassing the bounds that limit the human condition in a fallen world, of breaking through the constraints that material existence imposes on spiritual aspiration or the personal restrictions that define our roles in society. But the androgyne could also be an object of ridicule or an image of monstrous deformity, of social and physical abnormality. Both these images of the androgyne appear in the plays of Shakespeare and his contemporaries, expressing radically different conceptions of human life and society and of dramatic imitation as well.” (RACKIN, Phillis: *op.cit.* p.113).

¹³ “On stage where female characters were always played by male actors, feminine gender was inevitably a matter of costume; and in plays where the heroines dressed as boys, gender became doubtly problematic, the unstable product of role-playing and costume, not only in the theatrical representation but also within the fiction presented on stage” (*ibid.* p.113).

¹⁴ *Ibid.* p.115.

¹⁵ “For the girls and the gods in *Gallathea*, gender is arbitrary, unreal, and reversible because the vantage point transcends the social to include the realm of fantastic imagination and spirit where androgyny is an image of human self-completion rather than an aberrant social category.” (*ibid.* p.116).

convierte en mujer. El protagonista empieza la novela como una persona indudablemente masculina (*Él – porque no cabía duda sobre su sexo, aunque la moda de la época contribuyera a disfrazarlo- (...)* ¹⁶ pero la termina como decididamente femenina, como lo demuestra el hecho de concebir y dar a luz un hijo(!)¹⁷ . El cambio de sexo no modifica su identidad¹⁸; contra lo que cabría esperar, Orlando tampoco vive este cambio como algo traumático¹⁹: considera lo que ha sucedido como una “broma” de la naturaleza o un “milagro”²⁰ . En un primer momento, el vestido es lo único que le hace sentir diferente²¹ . Sin embargo, es curioso observar que Orlando empieza a experimentar cambios en su carácter poco después de convertirse en mujer:

*Algunos filósofos dirán que el cambio de traje tenía buena parte en ello. Esos filósofos sostienen que los trajes, aunque puedan parecer frivolidades, tienen un papel más importante que el de cubrirnos. Cambian nuestra visión del mundo, y la visión que tiene de nosotros el mundo. (...) Son los trajes los que nos usan, y no nosotros los que usamos los trajes: podemos imponerles la forma de nuestro brazo o de nuestro pecho, pero ellos forman a su antojo nuestros corazones, nuestras lenguas, nuestros cerebros.*²²

Más tarde, sin embargo, se percató de lo que *realmente* supone su cambio de sexo. Bajo la ironía de Virginia Woolf late una rabia mal contenida contra las convenciones sociales, artificiales y falsas, que convierten a la mujer en una criatura desvalida y estúpida. Debe *aprender* a ser una mujer, y entiende pronto que ese aprendizaje consiste en “dejar de ser”, ocultarse, *ningunearse*, y adoptar a menudo una actitud ridícula y humillante:

*Y no podré partirle la cabeza a un hombre o decirle miente su boca, o desenvainar la espada y atravesarlo, o sentarme en el Parlamento, o usar corona, o figurar en una procesión, o firmar una sentencia de muerte, o mandar un ejército, o caracolear por Whitehall en un corcel de guerra, o lucir en mi pecho setenta y dos medallas distintas. Sólo me será permitido, en cuanto haya pisado el suelo de Inglaterra, servir el té y preguntar a mis señores cómo les gusta. ¿Azúcar? ¿Leche? (...) ¡cielos! , pensó, ¡qué tontas nos hacen, qué tontas somos!*²³

¹⁶ Pocket Edhasa, Barcelona, 1986 (2ªed.), p.11.

¹⁷ p.217.

¹⁸ p.105

¹⁹ Orlando reacciona “sin inmutarse”(p.104).

²⁰ p.113

²¹ Por ejemplo, le molesta sentir las faldas enredándosele en las piernas (p.115).

²² pp.139-140.

²³ pp.118-119. Comprende que ser mujer “significaba mediocridad, significaba servidumbre, significaba engaño, significaba renegar de su amor, engrillar su cuerpo, fruncir sus labios y moderar su lengua, y hubiera querido regresar con el barco y tender la vela hacia los gitanos” (p.122). En otra ocasión identifica ser mujer a estar legalmente muerta (p.126).

Afortunadamente, se le permite llorar tanto como quiera²⁴; a cambio, puede escandalizarse si algún hombre llora ante ella²⁵. Ser hombre o ser mujer, en definitiva, sólo son “papeles”, y como tales representan lo opuesto a actuar con naturalidad²⁶. Finalmente, Orlando se rebela contra este orden de cosas y viste de noche como un hombre, a pesar de ser mujer²⁷. Cambia tan frecuentemente de traje como de género, y disfruta por igual del amor de los dos sexos²⁸. Sin embargo, en el siglo XIX se ve obligada a casarse para no parecer extraña en esa Inglaterra donde el matrimonio y la monogamia no eran un derecho, sino una orden²⁹. Afortunadamente, encuentra en su marido un agradable cómplice, ya que para ella él es también otra mujer, del mismo modo que para él ella es, también, un hombre. Una vez superadas las barreras que separan los sexos, la armonía entre ambos es prácticamente absoluta³⁰.

La gran paradoja de Orlando demuestra, en definitiva, qué absurdo es que una *persona* se vea obligada a cambiar su modo de vestir, de hablar, de pensar y de comportarse por el simple hecho de ostentar entre sus piernas una hendidura en lugar de un apéndice.

En todas las obras que hemos comentado hasta ahora, los personajes sólo tienen un sexo concreto, aunque se disfracen de otro y actúen según las normas por las que se rige el sexo contrario. Hay novelas en las que el sexo del protagonista es indeterminado desde la primera página hasta la última, como en la novela de Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin* (1835-36), que es, según Estrella de Diego,

uno de los primeros ideales de evasión protagonizado por una joven que a veces es hombre y otras mujer, que es amada por un hombre y una mujer – en la misma línea de la Fragoletta de Latouche y la Séraphita de Balzac- y representante además de un tipo de joven desinhibida, si no liberada, que a menudo es percibida por el público como una simple lesbiana. Pero Gautier, como especifica Praz, sale al paso de nuestras restringidas sospechas aclarando que no es una lesbiana, ni siquiera una mujer con mente de hombre sino más que eso: a veces su cuerpo posee características masculinas pasando de ese modo Maupin a representar el tan controvertido tercer sexo. Pero Maupin es

²⁴ p.124.

²⁵ p.134.

²⁶ p.133.

²⁷ p.159.

²⁸ p.163.

²⁹ pp.178 y 179. “Tan indomable es el Espíritu de la Época, que derriba a quien trata de oponérsele, con más violencia que a los que comparten su rumbo. (...) El Espíritu del XIX le era muy antipático y por eso la tomó y la quebró y ella se sintió derrotada como nunca se había sentido. Es probable que el espíritu humano tenga asignado su lugar en el tiempo: unos nacen de este siglo, otros de aquél, y ahora que Orlando era una mujer hecha y derecha, de treinta y uno o treinta y dos años, ya las líneas de su carácter estaban firmes y era intolerable que los desviarán.” (p.179).

³⁰ p.189.

*sobre todo, en palabras de Allen, el perfecto hermafrodito que fascina a los dos sexos y en una misma noche hace el amor con sus dos enamorados*³¹.

Según Gonzalo Navajas, la novela posmoderna actual se caracteriza por una *progresiva indeterminación sexual de los personajes*³², como veíamos en *Mademoiselle de Maupin* y observamos actualmente en la novela *Escrito en el cuerpo*, de Jeanette Winterson, y también en *Melalcor*, de Flavia Company. En la traducción española de *Escrito en el cuerpo*, el personaje protagonista se autoaplica adjetivos de género femenino (“juntas”, “rodeada”, “pringada”³³), y también otros marcados en masculino, como “seguro”³⁴. Este juego no aparece en la versión inglesa, donde el sexo o género del personaje protagonista es siempre neutro, dadas las características morfológicas de los adjetivos en inglés, todos de una sola terminación³⁵. En ambas versiones, original y traducida, la voz narrativa hace referencia a una larga lista de novias (entre las que destacan Betsheba, Jacqueline y Louise) pero también una no despreciable lista de novios (Frank el Loco, Carlo, Bruno...). No hay nada que demuestre a qué sexo (y, por tanto, a qué género) pertenece el personaje protagonista.

También existen novelas en las que la naturaleza de un personaje es doble, aunque no lo sea su sexo. *Serafita*, de Balzac, es un buen ejemplo de este último tipo³⁶. El personaje protagonista de esta novela es un ser de apariencia andrógina, hermoso como una escultura renacentista³⁷, a quien el narrador designa con términos neutros,

³¹ *El andrógino sexuado (Eternos ideales, nuevas estrategias de género)*, Visor, Col. La balsa de la Medusa, Madrid, 1992, pp.35-36.

³² *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, p.26.

³³ Ed. Anagrama, Col. Compactos, Barcelona, 1998, pp.36, 47 y 68 respectivamente.

³⁴ p.119.

³⁵ *Written on the body*, Vintage, London, 2001. Un caso de indeterminación del género de un personaje que no es el protagonista, y que no se resuelve hasta el último párrafo del texto que narra su historia es el que encontramos en el relato corto “Te deix, amor, la mar com a penyora” (1975), de Carme RIERA: la autora nos habla de una historia de amor homosexual, pero este dato no se nos revela hasta el final. Carme Riera evita marcar genéricamente a la destinataria de la carta hasta que al final nos revela su nombre, María. De esta forma, RIERA “reclama un espai d’identitat sexual plena per una minoria, no remarcant les diferències respecte a l’heterosexualitat hegemònica, sinó partint de les similituds, les complicitats, els aspectes comuns que comparteixen ambdues eleccions sexuals. L’estratègia d’autorització que desplega el text és, certament, molt intel·ligent: abstenint-se de marcar genèricament el destinatari de la carta, treu profit de les preconcepcions del món que posa en joc el procés de lectura perquè, així, la figura lectora- i justament ella- és qui autoritza el text i, de retruc, dota d’un espai central el que, altrament, mai no hauria pogut defugir la seva relegació marginal.” (según TORRAS, Meri: “Un gènere de gènere femení: dos usos de la carta en l’obra narrativa de Carme Riera”, en *Paraula de dona*, p.364). En este caso, el personaje protagonista no se “disfraz”, sino que la narradora enmascara el género de la destinataria de su carta hasta el final.

³⁶ He consultado la edición de Seix Barral, Biblioteca Breve de Bolsillo, Barcelona, 1977.

³⁷ Serafitus es rubio, delicado (p.20), de suaves cabellos ondulados (p.25) y manos finas, aunque fuertes (p.25). Es de piel blanca (p.25). El narrador lo define como “hermoso” (p.25). Su mirada es triste y dulce (p.24). Aparenta 17 años (p.25), aunque afirma en una ocasión que, en realidad, tiene más de cien (p.38). Aparentemente carece de sentimientos, no porque sea cruel sino porque está por encima de los afectos

como “persona”, “ser”³⁸... En una ocasión se afirma que los más sabios se habrían visto en serias dificultades a la hora de determinar su naturaleza³⁹. En el primer capítulo, cuando el nombre del personaje es Serafitus, el narrador lo designa con el pronombre “él”⁴⁰; en cambio, en el segundo, cuando habla del mismo personaje pero con nombre distinto (Serafita), le designa con el pronombre en femenino (“ella”)⁴¹. Y no sólo nos confunde el narrador, sino que el mismo personaje juega con nosotros al incluirse a veces en el grupo de las mujeres (*Nuestro instinto es precisamente eso que nos vuelve tan perfectas. Nosotras [las mujeres] sentimos lo que ustedes [los hombres] saben*⁴²), y a veces en el de los hombres (*amigo mío, usted puede comprobar que no soy una mujer. Está equivocado al quererme*⁴³). Incluso llega a defender a las mujeres frente a los hombres, incluyéndose simultáneamente en los dos grupos: *Nosotras siempre debemos agradecerles, distraerlos, estar siempre alegres, y no tener más que los caprichos que los divierten. (...) ¡Las pobres mujeres! Las compadezco*⁴⁴. Para Minna, es un hombre (Serafitus); para Wilfrid y el anciano que lo cuida, es sin duda una mujer (Serafita)⁴⁵. Como el protagonista de *Melalcor*, Serafitus/a *quebranta las nomenclaturas, aniquila las leyes, las costumbres, los sentimientos*⁴⁶. Es muy consciente de la poderosa atracción que ejerce sobre Wilfrid y Minna, y coquetea con ambos, aunque no pretende hacerles daño y, de hecho, se recrimina su actitud al considerar que abusa de su poder

humanos (p.24). Su cuerpo es andrógino, como lo demuestran estas citas: “Su cuerpo, delgado y endeble como el de una mujer, atestiguaba una de esas naturalezas débiles en apariencia, pero cuyo poder iguala siempre al deseo.”(p.25); “ese rostro majestuosamente masculino para Minna, pero que frente a los ojos de un hombre, hubiese eclipsado, por gracia femenina, a las más hermosas cabezas creadas por Rafael.” (p.26); “al verlo tendido de esa manera, envuelto en su vestimenta habitual (que por otra parte se parecía más a la de una mujer), era casi imposible no atribuir a una muchacha los pies menudos que dejaba colgar, como si lo moviera el propósito de mostrar la suavidad que la naturaleza les había concedido; sin embargo, la frente, el perfil de su cabeza, hacían pensar en la fuerza humana en su grado más alto.” (p.34). Serafitus/a es una “enigmática flor humana” (p.55), ya que “nada dejaba en evidencia en ella, o en él, a esa extraña criatura dotada del poder de presentarse bajo dos formas distintas” (pp.109-110).

³⁸ pp. 19 y 24, por ejemplo.

³⁹ p.34.

⁴⁰ p.28.

⁴¹ p.36.

⁴² p.36. También se refiere a sí mismo/a con adjetivos marcados en femenino (“cansada” (p.37)), o le dice a un hombre: “nos tratáis como hombres [a Minna y a mí] y no somos más que dos muchachas”(p.139).

⁴³ p.36.

⁴⁴ p.38.

⁴⁵ p.88 (Minna), p.89 (Wilfrid) y p.34 (anciano). “- Minna, usted se equivoca, la sirena que con frecuencia he deseado, y que se dejaba admirar coquetamente echada en su diván, graciosa, débil y doliente, no es un joven. - Señor – respondió Minna con turbación-, el que me guió con su mano poderosa por el Falberg hasta el abrigo del Bonete de Hielo, hasta allí – dijo señalando la extremidad del pico- , tampoco es una débil muchacha. (...) Una muchacha no hubiese sido capaz de emitir los sonidos graves de esa voz que llegó a conmoverme el alma.” (p.147).

⁴⁶ Según Wilfrid, p. 37.

sobre ellos⁴⁷. Además de estas novelas con personajes de sexo indeterminado o de apariencia andrógina, a lo largo de la historia de la literatura –y especialmente en los siglos XIX y XX⁴⁸– se han escrito obras en las que el personaje protagonista es hombre y mujer a la vez, en cuerpo y alma, un personaje que apareció en sus inicios como un ser mítico, incluido a veces en obras de carácter filosófico (*El Banquete* platónico⁴⁹) o poético (las *Metamorfosis* de Ovidio⁵⁰). Es el caso de las novelas en las que aparece un ser hermafrodita, novelas también hermanas de *Melalcor*.

⁴⁷ Cree que actuar así es consecuencia de su orgullo, y por ello está dispuesto/a a realizar “prolongadas plegarias para expiar mis faltas” (p.44). Serafita es más dura con Wilfrid que Serafitus con Minna. En una ocasión, Serafita le pregunta a Wilfrid: “Dígame, ¿no le recuerdo acaso a cierta mujer coqueta?” (p.38) Esta imagen de coquetería contrasta con la de “pura y celestial muchacha” de la que el mismo Wilfrid se enamoró en la iglesia de Jarvis (p.38). En otra ocasión la define como “esa joven dulce y débil para ustedes, pero para mí la maga más dura.” (p.53), “ese monstruo que me encadena”(p.53); “ella hiela y quema, se muestra y se retira como una verdad inasible, me atrae y me rechaza, me da alternativamente la vida y la muerte, la amo y la odio. Ya no puedo vivir así, quiero estar completamente en el cielo, o completamente en el infierno.” (pp.53-54). Posiblemente la naturaleza “superior” de Serafitus se “contamine” de la supuesta perversidad característica de las mujeres cuando se presenta bajo la forma de Serafita (tengamos en cuenta que en esta novela Balzac demuestra tener una concepción muy conservadora de los roles masculino y femenino: pensemos, por ejemplo, en el momento en que Serafitus se transforma en Serafita: “Serafitus empezaba a abandonar su fuerza masculina, y a despojar a su mirada de esa inteligencia demasiado despierta.” (pp.32-33).

⁴⁸ “Incluso a pesar de su rareza, la preocupación por los hermafroditas aparece en el mundo occidental como una obsesión de matices casi cientifistas a lo largo de los siglos XIX y XX. Las distintas publicaciones, además de manifestar el interés a menudo morboso sobre la cuestión, recalcan, incesantemente, la preocupación por las delimitaciones y definiciones del término.” (DE DIEGO, Estrella: *op.cit.* p.36) “El fin de siglo (XIX) asiste a una proliferación literaria y visual de la ambigüedad en hombres y mujeres que se visten del *otro* con todo lo que esto conlleva – al referirse a *Orlando*, Woolf dice que no vestimos la ropa sino que la ropa nos viste.” (*ibid.* p.60). “Los surrealistas manifestaron siempre el interés por lo andrógino a través de sus imágenes, refrendado por numerosos artículos publicados en *Cahier d’Art* o *Minotaure* con referencias más o menos directas al tema –alquimia, psicoanálisis...– y el mismo Lautreamont veía en el Hermafrodita la esencia de toda belleza. Pero con los surrealistas el andrógino se convierte en abierto hermafrodita, reflejo más del miedo hacia la mujer que de la *adoración* que supuestamente le profesaban y de la que pocas mujeres se fiaban.” (*ibid.*pp.41-42). DE DIEGO cita en su exhaustivo estudio varias novelas y artículos dedicados al tema del andrógino/hermafrodita en el siglo XX (*vid. ibid.*pp.32 y 44), y afirma que, desde la década de los 80, la sociedad occidental expresa un fuerte deseo de androginia que se ha ido vulgarizando y deteriorando hasta identificarlo con el concepto de “unisex” (*ibid.* p.45).

⁴⁹ PLATÓN comenta el mito del andrógino en *Diálogos*.(*Fedón, Banquete, Fedro*), traducción, introducción y notas, respectivamente, de C.GARCÍA GUAL, M.MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, E.LLEDÓ IÑIGO, Vol.III, Ed. Gredos, Col. Biblioteca Clásicos Gredos, Madrid, 1986, pp.222-229.

⁵⁰ He consultado la traducción de las *Metamorfosis* de Pedro Sánchez de Viana, ed. introd. y notas de Juan Francisco Alcina, Planeta, 1990, Barcelona, p.133. Aunque el de Ovidio es el mito más conocido, hay otros que se refieren al Hermafrodita, como el mito de Agdistis, nacido del semen de Zeus y de la roca de Agdos, que había tomado la forma de la Gran Madre. A los diez meses la roca dio a luz a un ser salvaje de doble sexo y doble lujuria, un ser que destruye todo lo que encuentra a su paso y que no reconoce la superioridad de los dioses. Éstos, indignados, deciden castigar su insolencia. Dionisos urde un plan: lo emborracha y, cuando pierde completamente la conciencia, ata el miembro viril de Agdistis a un árbol de manera que, cuando Agdistis despierta, se arranca el sexo accidentalmente. No por ello perderá la capacidad de engendrar, pues su sexo da lugar a un árbol cuyo fruto (seguramente una granada) es cogido por una princesa (Nana) que lo guarda en su regazo. De repente el fruto desaparece y ella se queda embarazada. Dará a luz a un niño, Attis, que será famoso por su extraordinaria belleza. (mito citado en HENDERSON, Joseph L. and OAKES, Maud: *The wisdom of the serpent*, pp.116-117).

Middlesex, la última novela del conocido escritor Jeffrey Eugenides, es quizá la mejor aproximación a los sentimientos y dificultades de un hermafrodita en el mundo real. Esta novela tiene como protagonista a Callíope, una chica que crece como tal hasta que en la adolescencia descubre que también posee un aparato genital masculino. Sus padres la llevan a un especialista, el cual la somete a un exhaustivo análisis y acaba determinando que ella desea seguir perteneciendo al grupo de las mujeres y que, por tanto, debe realizársele una amputación de su parte masculina para que viva como una mujer. Y entonces sucede algo importante: mientras hace tiempo para una visita con el doctor que se ocupa de ella, el doctor Luce, Callíope se entretiene en la biblioteca pública de Nueva York. Allí hojea un diccionario y busca la palabra “hermafrodita”, que ha oído, sin entenderla, aplicada a su caso. Descubre que es sinónimo de “monstruo”. Y entonces...

el miedo era como un cuchillo. Ansiaba que me abrazaran, que me acariciaran, y eso era imposible.(...) Allí estaba escrita, monstruo, bien claro, en un baqueteado diccionario de la biblioteca de una gran ciudad. (...) Miraba aquella palabra. Monstruo. Seguía allí. No se había movido. Y no la leía en la pared del cubículo de los viejos servicios. Había pintadas en el Webster's, pero aquel sinónimo no estaba escrito a mano. El sinónimo era una palabra autorizada, oficial: el veredicto que la cultura daba a una persona como ella. Monstruo. Eso era ella. Eso era lo que el doctor Luce y sus colegas habían estado diciendo. Explicaba muchas cosas. Explicaba el llanto de su madre en la habitación de al lado. Explicaba la falsa alegría en la voz de Milton [su padre]. Explicaba por qué sus padres la habían llevado a Nueva York, para que los médicos pudieran trabajar en secreto. También explicaba las fotografías. ¿Qué hacía la gente cuando se les aparecía el Yeti o el Monstruo del Lago Ness? Intentaban sacar una fotografía. Por un momento, Callie se vio así. (...) El sinónimo la perseguía. En todo el recinto de la biblioteca e incluso en las escaleras que conducían a la calle, entre los leones de piedra, el Diccionario Webster's gritaba tras ella: ¡Monstruo! ¡Monstruo! Las radiantes banderas que colgaban del tímpano proclamaban la palabra. La definición se insertó en las carteleras y en los anuncios de los autobuses que pasaban. (...) Lo sabían. Sus padres sabían que era un monstruo⁵¹.

De vuelta a la consulta del doctor Luce, éste le anuncia que sufre un “problemilla hormonal” y que van a inyectarle hormonas femeninas de tanto en tanto *para que luego todo funcione como es debido*⁵². Sus padres apoyan la intervención porque sinceramente creen que su hija es un ser de género femenino y que se siente como tal; que sufre una malformación y que el doctor Luce va a solucionar su problema.

⁵¹ pp. 548 a 550 de la edición publicada en Anagrama, Barcelona 2003.

⁵² p.551.

Mientras dejan sola a su todavía hija (Callie) en el despacho del doctor Luce, ella lee el informe que el doctor ha dejado imprudentemente sobre la mesa del despacho, y descubre que, según ese informe, es un *varón genético educado en sentido femenino*⁵³. Callíope descubre por qué ha mentido al doctor Luce en cuanto a sus sentimientos y deseos, por qué le ha hecho creer que desea ser una chica y que nunca se ha sentido atraída por otras mujeres: porque oscuramente intuía que lo que se espera de él/ella, lo que sus padres y la sociedad en la que vive exigen, de algún modo, es que él/ella sea una chica: una chica normal. Sin embargo, descubre que se siente “chico” y que desea vivir su vida como ella/él decida, esto es, sin operarse, sin modificar su cuerpo⁵⁴.

Huye y vive en la indigencia durante un tiempo. Vive situaciones peligrosas de las que se salva al conseguir trabajo en San Francisco exhibiéndose como un portento de la naturaleza en un club o sala de fiestas, donde conocerá a otros como él. Zora (otro hermafrodita) le habla de Platón y el mito del andrógino, de los berdache y de otros grupos sociales en los que no se discrimina a los que son como ellos.

En una redada policial en el club donde trabaja, es detenido/a y no tiene más remedio que ponerse en contacto con su familia para que paguen la fianza. Volvemos a encontrarlo (o encontrarla) más tarde, con más de cuarenta años, vistiendo un atuendo y mostrando un aspecto claramente masculinos (aunque siempre quedará algo femenino en él/ella) viviendo en Berlín, trabajando como funcionario. Es allí donde iniciará una relación con una mujer, Julie. No por ello se siente “hombre”, como tampoco se siente del todo “mujer”:

*Yo no encajo en ninguna de esas teorías. Ni en la de la biología evolutiva ni en la de Luce [el médico que lo trató]. Mi conformación psicológica no concuerda con ese esencialismo tan popular en el movimiento intersexual. A diferencia de otros de los llamados pseudohermafroditas varones de los que se ha escrito en la prensa, yo nunca me sentí fuera de lugar siendo chica. Sigo sin encontrarme enteramente a gusto entre hombres. El deseo me hizo cruzar al otro lado, el deseo y la realidad de mi cuerpo*⁵⁵.

Entonces decide poner su vida por escrito, no desde su nacimiento sino desde el momento en que, en su árbol genealógico, se produjo la mutación del gen responsable de su peculiar anatomía. Al final del libro, Cal (antes Calíope) descubre el gran secreto de su abuela: ella y su abuelo eran, en realidad, hermanos; la orfandad y un forzado exilio a causa de la guerra les ayudaron a encubrir su incesto. En su viaje a Estados

⁵³ p.554.

⁵⁴ p.559.

Unidos consiguieron hacer creer a todos que no eran familiares, ni siquiera lejanos. Fingieron conocerse y enamorarse en el barco que les llevaba a América. Fue entonces cuando se produjo la mutación que tuvo como resultado, al cabo de algunas décadas, a Cal/Callíope.

Middlesex pone en duda la teoría defendida por Duren-Smith y De Simone (basada, en último término, en la bisexualidad polimorfa de Freud) según la cual hermafroditas que han sido educados como mujeres prefieren continuar siéndolo cuando son conscientes de su naturaleza doble, y del mismo modo, hermafroditas educados como hombres también prefieren seguir siendo hombres. Esta teoría pretende demostrar que el sexo y el género son hechos completamente aprendidos, culturales, no naturales; de niños somos bisexuales y, a medida que crecemos, una serie de elementos verbales (“qué niña tan bonita”, “qué niño tan fuerte”) y no verbales (rosa para las niñas, azul para los niños) van moldeándonos sin que nos demos cuenta⁵⁵. Si bien es cierto que muchos casos clínicos avalan esta teoría y que en la actualidad está generalmente aceptada, el personaje protagonista de *Middlesex* nos advierte que, como dice Flavia Company en varias de sus novelas, la vida tiene más imaginación que nosotros. No es posible clasificar (controlar) *todos* los casos.

La novela de Irene Gracia *Mordake o la condición infame* (Editorial Debate, Madrid, 2002) nos muestra otra de entre las múltiples variaciones que nos ofrecen vida y literatura. En esta novela se narran las vicisitudes de un personaje que no es del todo andrógino ni del todo hermafrodita: el conde Edward Mordake -un personaje de ficción basado en una persona real- que nació con cuerpo de hombre pero que tenía un pequeño rostro de mujer escondido bajo el cabello, en la zona de la nuca. Su mente es doble, masculina y femenina a un tiempo. Sus diarios personales aparecen escritos por dos tipos de letra diferente, según la personalidad que domine en cada momento. En principio Edward vive como un hombre, pero su “otro habitante” (Edwarda) acabará controlándolo hasta el punto que lo obligará a dejarle vivir como mujer de noche, escondiendo el rostro de Edward bajo un sombrero, vistiéndose como mujer y amando a hombres, entre los cuales se encuentra un hermafrodita auténtico. Sol y luna, pues, contemplan respectivamente a Edward o a Edwarda.

⁵⁵ p.609.

⁵⁶ DE DIEGO, Estrella: *op.cit.* p.50.

A diferencia de Serafitus, de sexo indeterminado (andrógino más que hermafrodita⁵⁷) y de Cal/Callíope, de doble sexo, encontramos aquí un individuo con un solo sexo (masculino) pero que utiliza el ano en sustitución de la vagina cuando es “mujer” (doble sexo, en cierto modo) y con dos mentes (masculina/femenina). Ambas personalidades, enfrentadas durante largo tiempo –Edward llega a pensar en el suicidio– alcanzan finalmente una perfecta armonía. Por desgracia, un demente pondrá fin a sus vidas.

Melalcor viene a continuar esta tradición en la que numerosos novelistas ponen en duda nuestras más profundas convicciones sobre el cuerpo, el amor y el deseo. Como otras novelas en las que aparecen seres andróginos y/o hermafroditas, *Melalcor* revela *el deseo implícito de subvertir lo establecido*⁵⁸. Escribir sobre lo sexualmente ambiguo o lo que se encuentra “fuera de lo normal” es una *forma atávica de liberarse de los miedos que produce la confusión de sexos y géneros*⁵⁹.

2. LA CÁRCEL INTERIOR: SEXO, GÉNERO Y OPCIÓN SEXUAL

Reading gender can illuminate a wide variety of literary issues and texts
(Elaine Showalter⁶⁰)

Desde el momento en que nace, el ser humano es clasificado en uno de los dos únicos bandos que –teóricamente– existen en nuestro mundo: se es hombre o se es mujer. Esta división binaria pretendidamente universal (existen excepciones fuera de la cultura urbana occidental, como el “tercer sexo” de los hijras, los berdache, los inuit o los guevedoche⁶¹) obedece al estado de cosas con el que se encuentra el recién nacido:

⁵⁷ Vid. *infra* p.317.

⁵⁸ DE DIEGO, Estrella: *op.cit.* p.16. Este deseo está implícito en la misma idea de metamorfosis (*ibid.* p. 16). Julia EPSTEIN y Kristina STRAUB estudian el potencial subversivo del “cuerpo de género ambiguo”, “the body that threatens rigidly oppositional categories by its defiance of ideologically produced gender boundaries.” (citadas por BALLESTEROS, Isolina: *op.cit.* p.78, n.6. El libro de Julia EPSTEIN y Kristina STRAUB al que se hace referencia es *Body guards. The Cultural politics of Gender ambiguity*, New York, Routledge, 1991).

⁵⁹ DE DIEGO, Estrella: *op.cit.* p.16.

⁶⁰ “Introduction: The rise of gender”, p.9.

⁶¹ Esta división binaria no es, sin embargo, universal. “Ya en los años 39 de este siglo Margaret Mead observó sorprendida cómo existían culturas en las que los roles eran tres o incluso cuatro, a veces idénticos a los occidentales aunque intercambiados.” (DE DIEGO, Estrella: *op.cit.* pp.49-50). Ejemplo de ello son los berdache, un pueblo nativo de Norteamérica “que recibían sanción social para adoptar un género distinto del que les había sido asignado al nacer. El cambio de género no se llevaba a término de forma marginal a la organización social, sino plenamente dentro de ella.” (RIVERA-GARRETAS, María-Milagros: *op.cit.* p.160). “Se suele decir que el modelo rígido de exclusivamente dos géneros es un modelo

un mundo en el que el orden patriarcal clasifica a los individuos en machos y hembras. Esta clasificación no es arbitraria sino que obedece a un claro objetivo: los individuos clasificados por su sexo podrán ser educados de tal modo que acepten la práctica de la heterosexualidad reproductiva como única norma de comportamiento sexual: *serás-heterosexual-o-no-serás*⁶². La unión entre macho y hembra y los hijos como resultado de esa unión se convierten así en una cuestión de destino, cuando debería ser de elección. Cixous afirma en *La risa de la medusa que nos han hecho el timo de la estampita: cada cual amaré al otro sexo*⁶³. Como indica Adrienne Rich, la heterosexualidad no es opresiva en sí misma; lo es por su obligatoriedad y sus consecuencias políticas⁶⁴.

Melalcor es un claro ejemplo de nuestra capacidad de variación e incluso de ruptura con el orden impuesto (cosa que ya se insinuaba en *Dame placer*⁶⁵): frente a este

occidental. Sin embargo, el historiador John Boswell ha sugerido la posibilidad de que existieran berdache entre los germanos de la Europa altomedieval. Ha mostrado, asimismo, que en la Roma republicana e imperial eran legales los matrimonios entre hombres, matrimonio que -en la ley- aboliría definitivamente Justiniano en el siglo VI.”(*ibid.*p.160) Óscar GUASCH (*La crisis de la heterosexualidad*, Laertes, Barcelona, 2000, p.119) añade a los berdache los inuit y algunas áreas culturales con presencia de chamanismo como otro sistema “terciario”. Olga VIÑUALES hace referencia, por su parte, a los *xanith* de Omán y los *Hijras* del sur de la India (*op.cit.* p.40). Estrella DE DIEGO comenta que “entre muchas tribus de indios americanos era de hecho frecuente encontrar un tercer sexo que podía actuar como femenino o masculino, dependiendo de la conveniencia o el momento, como en el caso de los Navajo. Los Mohave llevaban las cosas incluso más allá al contemplar la posibilidad de la mujer que quería ser hombre, *hwame*, y el hombre que quería ser mujer, *alyha*. Estos sexos intermedios eran respetados y no eran considerados como algo anormal. Los Arapesh no tenían noción de *roles* y los Tschambuli tenían roles definidos como los nuestros, pero completamente cambiados desde nuestra perspectiva: los hombres se comportaban como mujeres -arte, belleza personal- y las mujeres como hombres -ganarse la vida, administrar el dinero... (...) [hay] algunos pueblos esquimales en los que la mujer toma el papel de luchadora y los pigmeos Mbuti con *roles* cambiados desde el punto de vista occidental. Incluso dentro de nuestras sociedades hay distintos tipos de comportamiento respecto al género”(op.cit. n.10, pp.49-50). En la novela de Jeffrey EUGENIDES, *Middlesex*, hay referencias a otros representantes del “tercer sexo”: además de los hijras, el personaje protagonista de esta novela nombra a los *kwoluaatmwols* de los sambia, en Papúa Nueva Guinea, y los *guevedoche* de la República Dominicana. (p. 629).

⁶² RIVERA-GARRETAS, Maria-Milagros: *op.cit.* p.126.

⁶³ p.58.

⁶⁴ Citada por RIVERA-GARRETAS, Maria-Milagros: *op.cit.* p.127. “Para algunas críticas feministas, heterosexualidad es un término que designa algo más que las relaciones sexuales entre hombre y mujer. Para Irigaray la heterosexualidad es “une assignation de rôles dans l’économie: sujets producteurs et échangeurs les uns, terre productrice et marchandise les autres.” Adrienne Rich, de acuerdo con Irigaray, considera que la heterosexualidad debe ser estudiada como una institución política que concibe las relaciones sexuales como relaciones de poder en las cuales la mujer siempre juega un papel de subordinación.” (citadas por BALLESTEROS, Isolina: *op.cit.* p.54. Vid. también la opinión de Victoria SAU al respecto, citada por RIVERA-GARRETAS, Maria-Milagros: *op.cit.* p.72). HOCQUENGHEM no cree que sea posible una “coexistencia pacífica” entre heterosexualidad y homosexualidad mientras la primera siga caracterizándose por su carácter opresivo (citado por ERIBON,Didier: *Reflexiones sobre la cuestión gay*, Anagrama, Barcelona, 2001, p.415, n.2).

⁶⁵ En *Dame placer* se habla de unos “hierbajos” que aparecen tozudamente entre las grietas de un parque con el suelo de cemento. Las tijeras los cortan, se añade más cemento a la grieta... pero de nuevo aparecen los hierbajos, una y otra vez (p.101). Aunque el sistema intente imponer un conjunto de patrones sobre un individuo, siempre habrá un sustrato que pugne por salir y desarrollarse fuera de esos límites.

sistema binario, la autora propone clasificar a los seres humanos no por su sexo, sino por sus “colores”: la piel de los personajes de *Melalcor* se les tiñe con el color de las almas, que también se ve por los ojos⁶⁶. De este modo, cualquier mezcla es posible: no hay hombres ni mujeres, sino personas “marrones” (como Meravin) o “amarillas” (como la compañera de Johnny Dos Dados)⁶⁷. Sin embargo, el afán de etiquetar (y, por tanto, de controlar) todo lo que existe y la obsesión por distinguir entre lo “bueno” y lo “malo” alcanza incluso al revolucionario sistema de colores de *Melalcor*: Mel y el personaje protagonista, por ejemplo, saben que no pueden tener relaciones sexuales porque su alma es del mismo color⁶⁸. Con ello se demuestra que el problema no reside tanto en lo que “es” (“miembro viril” o “color naranja”), sino en las prescripciones, órdenes y prohibiciones que se establecen sobre lo que “es”. En concreto, el sistema de relaciones macho-hembra hegemónico occidental (esto es, el heterosexual reproductivo) rechaza las mezclas que no hagan posible la reproducción. Desde este punto de vista, dos cuerpos sexuados en femenino, por ejemplo, no pueden unirse; este tipo de relación cuestiona y amenaza la ideología dominante⁶⁹ según la cual la heterosexualidad es “innata” y “natural”⁷⁰ y, por tanto, los individuos que presenten inclinaciones de este

⁶⁶ p.31. Los colores son un castigo divino: antes de la “caída”, los seres humanos eran blancos y negros. La Fuerza Creadora les ordenó que no se mezclaran entre ellos y que mantuvieran, por tanto, la pureza de su color. Sin embargo, los hombres desobedecieron sus órdenes y se mezclaron. Como castigo, dios hizo que las almas tuvieran todos los colores del arcoiris. Desde entonces hay personas rojas, naranjas, verdes...(pp.32-33 y p.41).

⁶⁷ Johnny Dos Dados mantiene relaciones con alguien de color amarillo. Más tarde sabemos que es mujer porque ha tenido un hijo con ella (p.51). Meravin era de color marrón chocolate (p.51).

⁶⁸ Es curioso ver cómo Nélica define su alma y la de Celia como “espíritus equivocados” (*Querida Nélica*, p.66) precisamente en la misma carta en la que le comenta a Celia: “He estado dando vueltas a la frase *guardar las apariencias*. ¿Te das cuenta? ¿Qué apariencias podemos guardar tú y yo?”. Tal vez sus almas, como las de Mel y el personaje protagonista de *Melalcor*, eran también del mismo color...

⁶⁹ “La sexualidad humana no está determinada por imperativos biológicos, sino que está sujeta a condicionamientos sociales. En este sentido, la sexualidad no se ajusta a un modelo unívoco sino que es profundamente plural. Especialmente en las sociedades complejas, existe una gran variedad de saberes que permiten gestionar la sexualidad humana. Sin embargo, para cada sociedad en concreto, existen saberes sexuales hegemónicos y otros que son subalternos. Los primeros aseguran el orden social y lo legitiman. Los segundos lo cuestionan a veces y en ocasiones consiguen generar una propuesta alternativa distinta de la hegemónica.” (GUASCH, Óscar: *op.cit.* pp.114-115).

⁷⁰ No estoy de acuerdo con Óscar GUASCH cuando afirma que (*ibid.* p.26, n. 10): “el sexo entre mujeres atenta menos contra el orden social porque nuestra tradición cultural define la sexualidad femenina como algo menor. Siguiendo esta premisa, una relación sexual entre mujeres no es sexo verdadero porque no hay falo, el artilugio de la penetración. Al contrario, las prácticas sexuales entre varones transgreden el orden social de manera radical, especialmente, en el caso del varón que se entrega pasivamente al dominio y al control por parte del otro, en la medida en que renuncia a su virilidad y al ejercicio del poder simbólico que ésta le otorga.” Una mujer lesbiana también atenta contra el orden social en cuanto a) se niega a someterse al hombre y, por tanto, al orden social establecido; b) hasta el descubrimiento de la inseminación artificial, una lesbiana era aquella mujer que, debido a su inclinación sexual por otras mujeres, se negaba a casarse y a concebir hijos; c) en el caso de la *tribade*, como la denomina LAQUEUR (*op.cit.*p.106), una mujer se arroga el derecho de actuar como un hombre. Como indica María-Milagros RIVERA-GARRETAS, “al parecer, se trata de una forma de deseo femenino que

tipo (homosexuales, lesbianas) deben ser reeducados, marginados y/o eliminados del cuerpo social: primero se les clasifica como “perversos” (seres malvados que merecen un severo castigo) y como “enfermos” después (desgraciados errores de la naturaleza dignos de lástima y de atención médica)⁷¹. Se les aleja del resto del cuerpo social para

amenaza seriamente la estabilidad del modelo de sexualidad reproductiva que ordena los sistemas de parentesco -y, con ellos, las relaciones sociales primarias- en las formaciones patriarcales” (*op.cit.* p.119). En opinión de Charlotte BUNCH, amar a otras mujeres es, más allá de una forma de deseo, una opción política: amando a otras mujeres, éstas participan en la lucha por su liberación del sistema -masculino- que las oprime. Ser lesbiana viene a ser, pues, un desafío al sistema político establecido (citada en *ibid.* p.123). Además, la lesbiana que escoge para sí el papel de “hombre”, sustituye a éste en su relación con su amante, ejerce el poder en esa relación ocupando el lugar que, teóricamente, debería ocupar un hombre. De ahí que se la castigue a ella antes que a su compañera pasiva. LAQUEUR cita casos de condena a muerte por ello (*op.cit.* pp.105-106). No se trata, pues, de “algo menor”. En *Melalcor*, el caso de Robert y Casilda es una muestra de esa furia irracional contra las mujeres que se aman porque, al igual que la homosexualidad masculina, perturban la paz del immaculado *ordo heterosexualis*). Vid. también VIÑUALES, Olga: *op.cit.* p.20, n.3 y CAPLAN, Pat: “Introduction” a *Id.(ed): The cultural construction of sexuality*, p.2). Pat CAPLAN añade que “sex-change operations, on the other hand, while they arouse enormous public interest, do not appear to be condemned; it is as though surgery removes not only organs but also anomalies, making a correct fit between sex, gender, and sexuality” (*ibid.* p.2). Se acepta más a los transexuales porque han “arreglado” lo que era “incorrecto”. La misma Pat CAPLAN cita el caso de un transexual famoso, Jan Morris, quien afirmó que, de no ser por la “presión social”, tal vez no se hubiera operado (en SHOWALTER, Elaine: “Introduction: the rise of gender”, p.2) Por eso, también, al hermafrodita Herculine Barbin lo convirtieron en “hombre”: para que encajara en el sistema.

⁷¹ “En 1869 el húngaro Benkert acuñó el término “homosexual” para calificar las prácticas sexuales entre personas del mismo sexo como una conducta patológica” (VIÑUALES, Olga: “Prólogo” a *id.: op.cit.* p.36). KRAFFT-EBING, médico neurólogo del siglo XIX, “consideraba que l’homosexualitat era una malaltia congènita o hereditària, o que podia ser adquirida sempre que hi hagués una predisposició congènita. El seu llibre “Psychopatia sexualis” (1882) pretén recollir totes les pràctiques sexuals humanes existents al marge del coit, és a dir, pretén fer un recompte de totes les perversions sexuals i mostrar les anomalies de l’instint sexual, el caràcter sexual de les perversions; entre els més de dos-cents casos que presenta el llibre, n’hi ha disset sobre homosexuals. Krafft-Ebing, evidentment, creia que tota sexualitat que no tingués com a finalitat la reproducció era perversa i deia no creure en l’existència de l’orgasme femení” (LLEDÓ, Eulàlia: “A propòsit d’*El pozo de la soledad*”, en su ya citado estudio *Dona finestrera. Escriptors com catedrals*, p.82.) Según Óscar GUASCH (*op.cit.* p.72 y siguientes), en el siglo XIX la medicina convirtió en problema de salud pública (enfermos) lo que antes era un problema religioso-moral (pecadores, perversos, libertinos). Ahora ya se puede encerrar a los homosexuales, porque son “enfermos” y hay que curarlos (deben curarse o aceptar que los curen por el bien del cuerpo social, para que no “contagien” al resto). En este sentido, WEEKS afirma que se define al homosexual para etiquetarlo, clasificarlo y, en último término, tenerlo bajo control (*El malestar de la sexualidad*, pp.157-158), pero al mismo tiempo “también creó [la sexología] un conjunto de definiciones y de significados con los que se podía jugar y que se podían cuestionar, rechazar y usar” (*ibid.* p.161). Fijémonos en este fragmento de *Dame placer*: “Bueno, cuando escribía poesía, había llegado a utilizar las letras de las palabras Bien y Mal como siglas, y era algo así como: Buenos Idiotas Entrenados Netamente y Mejor Andar Loca. Algo así. De lo que estoy segura es de que me repugnaba toda esa parafernalia de términos que catalogaban y juzgaban nuestro comportamiento. Entre otras cosas porque siempre he pensado – aunque por entonces no lo sabía, o no lo formulaba así- que más vale que me equivoque yo a que me equivoquen los demás, y ya me dirá usted cómo hacemos para equivocarnos a nuestra manera si tenemos detrás ojos avizores que nos controlan para valorarnos.” (p.98). A su psicóloga le dirá que “los conceptos aquí no vienen a cuento, las etiquetas sobran, porque si tuviera que ponerle a usted una, por ejemplo, no sé qué tal le sentaría. Aunque, bien pensado, usted acabará intentando ponerme una a mí, una etiqueta, dijéramos...estadística. (...) Sería un desatino, sin duda. (...) El cambio es constante. ¿Cómo va a atraparme en una instantánea única? No se esfuerce, hágame caso. Es preferible que acepte de antemano la diversidad y comprenda que no puedo mover mis pensamientos en un solo sentido, como por otra parte convendría a su tarea” (*Dame placer*, p.140).

En su prólogo a *Identidades lésbicas* (p.36), Olga VIÑUALES apunta que la Asociación Nacional de Psiquiatría Norteamericana eliminó a la homosexualidad de su lista de enfermedades en 1973.

que no puedan infectarlo: los conventos, las prisiones y los sanatorios se ocuparán de esta humanidad “desviada” y la ocultarán a los ojos de los “buenos” que siguen las pautas del orden establecido. Sacerdotes, jueces y médicos se reparten los despojos de aquellos infelices que no pueden o no quieren asimilarse al resto de sus congéneres y participar en la alegre fiesta de la heterosexualidad⁷².

Así pues, el cuerpo de la criatura que acaba de nacer, neutro en su origen, pasa a ser sexuado (lo cual es ya una primera “etiqueta” social). Sobre ese sexo aparentemente natural se construye una futura identidad sexual (heterosexual reproductiva), cosa que implica una segunda “etiqueta”. Por último, se cubre ese cuerpo con una especie de traje (para algunos es una verdadera “camisa de fuerza”⁷³) llamada “género”: *la definición cultural de la conducta definida como apropiada a los sexos en una sociedad dada en una época dada. Género es una serie de roles culturales*⁷⁴. La presencia de lo psicológico, sin embargo, explica que un mismo patrón aplicado a individuos distintos no dé lugar a individuos con un comportamiento idéntico. Existe posibilidad de variación porque nuestras circunstancias personales (carácter, ambiente) influyen en ese “traje” que nos impone el sistema. El género *no es un constructo acabado, producto*

⁷² Sirva de ejemplo la contraportada de VAN DEN AARDWEG, Gerard J.M.: *Homosexualidad y esperanza (Terapia y curación en la experiencia de un psicólogo)*, EUNSA, Ed. Universidad de Navarra, Pamplona, 1997: “Mientras la propaganda homosexual que se transmite desde los medios de comunicación insiste en que la homosexualidad es una condición normal y que el estilo de vida gay es algo hermoso, un psicólogo holandés con varios años de experiencia clínica en terapia de la homosexualidad desenmascara la mentira y abre al mismo tiempo la puerta a la esperanza: *la homosexualidad no tiene fundamento genético*, escribe Gerard van den Aardweg, demostrando que radica en una problemática psíquica que *puede ser curada con éxito*. Tal teoría es razón de esperanza para los homosexuales que quieren cambiar. Se trata de afrontar el problema, sabiendo reconocer que la inclinación homosexual está profundamente arraigada y que no basta decirles que deben cambiar; y teniendo presente la aparición del SIDA y la incomodidad de tantos homosexuales que no quieren seguir aceptando el estilo de vida de los militantes gays. Se contempla la homosexualidad en un sentido más amplio y en un nuevo contexto: *la esperanza de cambio* a través de un tratamiento psicoterapéutico avalado por un alto porcentaje de éxitos en los casos tratados”.

⁷³ “[El género] es (...) un disfraz, una máscara, una camisa de fuerza en la que hombres y mujeres bailan su desigual danza.” (según Gerda LERNER, citada por RIVERA-GARRETAS, María-Milagros: *op.cit.* p.79). *Vid. supra* el “traje” según Orlando, p. 278.

⁷⁴ Definido por Gerda LERNER, citada por RIVERA-GARRETAS, María-Milagros: *op.cit.* p.79. La misma idea aparece en Didier ERIBON: antes de nacer ya existe una ideología que se nos impone y que nos moldeará el “mundo”, (según ALTHUSSER, citado por ERIBON, Didier: *op.cit.* p.86). Pat CAPLAN distingue entre sexo “natural”, fisiológico, y género, “a cultural construct, a set of learned behaviour patterns” en “Introduction” a *id.(ed.): The cultural construction of sexuality*, p.1. Asimismo, Elaine SHOWALTER afirma que “marxist-feminist critics point out that gender does not exist independently or in a social and political vacuum, but is always sharpened within ideological frameworks”(…) Gender should not be treated as an isolated category within a purely psychoanalytic framework, but should rather be seen as part of a process of social construction” (*op.cit.* pp.3-4).

*y productor de un determinismo social inexorable, aunque muchas veces nos lo parezca*⁷⁵.

No está definitivamente claro que el sexo sea algo absolutamente “natural” o “crudo” frente al género, entendido como un elemento “cocinado” o “artificial” que se superpone al primero⁷⁶. En su obra *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*, Laqueur sostiene que el sexo es, también, un fenómeno cultural⁷⁷. El estudio anatómico de los dos sexos está, según el autor, mediatizado por la mentalidad de la época en materia de sexualidad⁷⁸. Por eso el hermafrodita que protagoniza la última novela de Jeffrey Eugenides, *Middlesex*, se ríe de las diferencias que la ciencia se empeña en establecer entre hombres y mujeres:

Hubo un tiempo durante los 70 en que las diferencias sexuales estuvieron a punto de desaparecer. Pero entonces surgió otra cosa.

Se llamaba biología evolutiva. Bajo su influjo volvieron a separarse los sexos, los hombres como cazadores y las mujeres como recolectoras. Ya no era la

⁷⁵BONDER, Gloria: “Género y subjetividad: avatares de una relación no evidente”, <http://rehue.cspcsociales.uchile.cl/genero/mazorka/debate/gbonder.htm>, p.3. En este sentido, Teresa DE LAURENTIS afirma que “la construcción del género está también afectada por su deconstrucción...porque el género como lo real, es no sólo el efecto de la representación sino también su exceso, lo que permanece fuera del discurso como trauma, potencia, que si no se lo contiene, puede romper o desestabilizar cualquier representación. Ello coloca a la coherencia de género como una ficción y lo abre a desplazamientos de sentido” (citada en *ibid.*p.3).

⁷⁶ “Diferencia sexual se refiere directamente al cuerpo, al hecho de que, por azar, la gente nazcamos en un cuerpo sexuado: un cuerpo que llamamos femenino, un cuerpo que llamamos masculino. A este nacer en un cuerpo sexuado, el pensamiento de la diferencia sexual le ha llamado “un hecho desnudo y crudo”. Un hecho sin cobertura simbólica, sin ropaje que lo interprete, un hecho que no ha sido mínimamente humanizado, como resulta serlo el alimento crudo una vez pasado por el fuego. Un hecho, pues, desnudo y crudo porque es fundamental a nuestras vidas, pero que se ha quedado fuera de la cultura; fuera del pensamiento, fuera de la filosofía tal y como la conocemos, fuera, incluso, del lenguaje.” (RIVERA GARRETAS, María-Milagros: *op.cit.* pp.81-82).

⁷⁷ “El sexo, como el ser humano, es contextual. Los intentos de aislarlo de su medio discursivo, socialmente determinado, están tan condenados al fracaso como la búsqueda por parte del filósofo de un niño totalmente salvaje o los esfuerzos del antropólogo moderno por filtrar lo cultural para obtener un residuo de humanidad esencial.” (*op.cit.* p.42).

⁷⁸ LAQUEUR trata de determinar cómo se pasó de la idea de un sexo único (el masculino, del que el femenino sólo sería una versión, pero “al revés” (la vagina como pene hacia adentro, por ejemplo) a otra idea del sexo dividido en dos, distintos, opuestos y jerárquicamente diferentes (*ibid.* p.28). Ese cambio no se produjo por un mayor avance de la ciencia, sino por un cambio de mentalidad o por la presión de la ideología dominante que influyó en la forma de interpretar esos datos anatómicos (*ibid.* pp.31-33): “nadie estaba muy interesado en buscar pruebas de los dos sexos distintos en diferencias anatómicas y fisiológicas concretas entre hombres y mujeres, hasta que tales diferencias se hicieron políticamente importantes.” (*ibid.*p.31. *Vid.* también *ibid.* pp.50 y 161). Por eso Gayle RUBIN afirma que la supuesta oposición entre hombres y mujeres, “lejos de ser expresión de diferencias naturales (...) es la supresión de semejanzas naturales” (citada en *ibid.* p.409) El mismo FREUD “debía haber sabido que cuanto escribió con el lenguaje de la biología en relación con el traslado de la sensibilidad erógena, desde el clítoris a la vagina, no estaba basado en hechos anatómicos o fisiológicos. Tanto la emigración de la sexualidad femenina como la oposición entre vagina y pene, deben entenderse como re-presentaciones de un ideal bajo una forma nueva.” (*ibid.*p.408). Y sigue: “el argumento de Freud, que hace caso omiso de siglos de conocimiento anatómico, testimonia la libertad con que se puede hacer propia retóricamente la autoridad de la naturaleza para legitimar las creaciones de la cultura” (*Ibid.*p.410. *Vid.* también *ibid.*p.412).

educación lo que nos formaba, sino la naturaleza. Los impulsos de los homínidos, que databan del 20000 a.C, seguían siendo dominantes. De manera que así hemos llegado a las simplificaciones que hoy nos brindan las revistas y la televisión. ¿Por qué los hombres son incapaces de comunicarse? (Porque cuando iban de caza tenían que guardar silencio). ¿Por qué se comunican tan bien las mujeres? (Porque tenían que decirse a gritos dónde estaban la fruta y las bayas). ¿Por qué los hombres nunca encuentran nada en la casa? (Porque tienen un campo visual reducido, útil para seguir el rastro de la presa). ¿Por qué las mujeres encuentran tan fácilmente las cosas? (Porque estaban acostumbradas a otear el horizonte para proteger su cubil). ¿Por qué las mujeres no saben aparcar en doble fila? (Porque un nivel bajo de testosterona inhibe el cálculo espacial). ¿Por qué los hombres no preguntan direcciones? (Porque es un signo de debilidad, y los cazadores nunca muestran debilidad). Ahí es donde estamos hoy. Los hombres y las mujeres están hartos de ser una misma cosa. Quieren ser diferentes otra vez⁷⁹.

Los estudios sobre conducta sexual pueden estar influidos por esta mentalidad general tanto de forma inconsciente como consciente, pero de lo que no hay duda es de que los textos médicos sobre la configuración anatómica de los dos sexos y sobre sexualidad en general no son simplemente *descriptivos*, sino *prescriptivos*⁸⁰: gracias a ellos las conductas sexuales son clasificadas como “sanas” o “enfermas” (en definitiva: como “buenas” o “malas”) sin que estas calificaciones tengan nada que ver con el soporte estrictamente físico y neutro al que se refieren: el sexo *per se*⁸¹.

⁷⁹ pp.608-609.

⁸⁰“La biología – el cuerpo estable, ahistórico, sexuado- es el fundamento epistemológico de las afirmaciones normativas sobre el orden social.”(LAQUEUR: *op.cit.* p.25). Como afirma WEEKS en su artículo “Questions of identity” en CAPLAN, Pat (ed.): *The cultural construction of sexuality*, pp.36-37), “sexology, then, is not simply descriptive. It is at times profoundly prescriptive, telling us what we ought to be like, what makes us truly ourselves and “normal”. It is in this sense that the sexological account of sexual identity can be seen as an imposition, a crude tactic of power designed to obscure a real sexual diversity with the myth of a sexual destiny.” Todo esto no presupone que lo “homosexual” sea más “natural” que lo heterosexual, pues ambas formas de amar han sido construidas socialmente (*ibid.* pp.31 y 32). Lo que estas citas intentan demostrar es que, si ambas formas han sido social/artificialmente construidas, no hay razón objetiva para considerar a una de ellas mejor que la otra.

⁸¹ Es curioso- y preocupante- cómo conceptos anticuados y aparentemente superados del tipo “hombre activo-mujer pasiva” perviven en supuestamente rigurosos estudios científicos sobre el sexo de hace menos de veinte años: Judith BUTLER cita a este respecto las investigaciones llevadas a cabo en 1987 por David PAGE sobre el llamado *master gene* que determinaría el sexo del feto. La controversia se desató cuando otros científicos argumentaron que la misma secuencia de ADN que, según PAGE, determinaba el sexo masculino se encontraba exactamente igual en los cromosomas X, pretendidamente “femeninos”. A esto respondió PAGE argumentando que “perhaps it was not the *presence* of the gene sequence in males versus its *absence* in females that was determining, but that it was *active* in males and *passive* in women.” (BUTLER, Judith: *Gender trouble (Feminism and the subversion of identity)* Routledge, New York-London, 1990,p.107). Dicha afirmación lleva a BUTLER a exclamar irónicamente : “Aristotle lives!” (*ibid.* p.107). En el mismo sentido, “geneticists Eva Eicher and Linda L. Washburn in the *Annual Review of Genetics* suggest that ovary-determination is never considered in the literature on sex-determination and that femaleness is always conceptualized in terms of the absence of the male-determining factor or of the passive presence of that factor. As absent or passive, it is definitionally disqualified as an object of study. Eicher and Washburn suggest, however, that it is active and that a cultural prejudice, indeed, a set of gendered assumptions about sex, and about what might take such an

También Weeks considera en su obra *El malestar de la sexualidad* que

*Podemos proponer que el cuerpo es un lugar para la configuración y la transformación histórica, dado que el sexo, lejos de ser resistente al orden social, parece curiosamente sensible a ese orden. Sabemos que el sexo es un vehículo para toda una variedad de experiencias sociales: la moralidad, el deber, el trabajo, las costumbres, la descarga de tensiones, la amistad, los romances, el amor y la protección, el placer, la utilidad, el poder y las diferencias sexuales. Su propia versatilidad es la fuente de su importancia histórica. La conducta sexual no sería posible sin contar con su fuente fisiológica, pero la fisiología no genera motivos, pasiones, elecciones de objeto o identidades. Éstas provienen de alguna otra fuente, de las relaciones sociales y de los conflictos psíquicos. Si todo esto es correcto, el cuerpo ya no puede ser visto como un dato biológico, dado que produce su propio significado. Al contrario, debe ser comprendido como un conjunto de potencialidades cuyo significado se alcanza sólo en sociedad.*⁸².

Según el orden establecido, debe hacerse coincidir género con el sexo y éste, a su vez, con la orientación sexual que se espera de él⁸³. Así pues, un cuerpo sexuado en femenino (sexo) debe comportarse (género) como el resto de “mujeres” de su sociedad; dentro de ese comportamiento, debe dirigir *naturalmente* su deseo hacia los hombres (orientación sexual heterosexual) y querrá tener hijos (orientación reproductiva).

inquiry valuable, skew and limit the research into sex-determination.”(*ibid.* p.108). Margaret JACKSON considera al respecto que “sexology was about much more than legitimizing myths; it was also about constructing a model of sexuality which purported to be objective and scientific but in fact reflected and promoted the interests of men in a sexually divided society.” (“Facts of life” or the eroticization of women’s oppression? Sexology and the social construction of heterosexuality”, en CAPLAN, PAT(ed.): *op.cit.*p.52). Cuando las feministas criticaron la heterosexualidad y hablaban de la brutalidad de los hombres, cuando estaban intentando construir modelos alternativos, los sexólogos, consciente o inconscientemente, despolitizaron la sexualidad afirmando que lo heterosexual era “natural” y que así debía ser (*ibid.*p.55). ELLIS afirmó que “male dominance and female submission were biologically determined and inherent in heterosexual relations – and, moreover, essential to female sexual pleasure-.” (citado en *ibid.*p.58). ¿Cómo podían luchar las feministas contra algo que era natural y, por tanto, “bueno”?

⁸² WEEKS, G.: *El malestar de la sexualidad*, pp.205-206. “De este modo, el poder de la cultura se representa a sí mismo en los cuerpos, los forja y como en un yunque les da la forma requerida.” (LAQUEUR: *op.cit.*pp.409-410).

⁸³ Según G.WEEKS, la coincidencia entre género y sexo es un fenómeno histórico, no natural (*El malestar de la sexualidad*, p.24. Repite la misma idea en *ibid.* pp.111 y 148.) Lo mismo, afirma, es aplicable a toda la sexualidad (*ibid.*p.164): “ha sido moldeada por la actividad humana y puede ser transformada por la práctica social y política.” Según Óscar GUASCH, “la ciencia actual se caracteriza (entre otras muchas cosas) por ser esencialista. El esencialismo es central en el proceso de creación del mito de la heterosexualidad, ya que ha permitido su naturalización. Según la perspectiva esencialista, el afecto y el deseo entre varones y mujeres es universal y forma parte de la naturaleza humana. Y, al definirla como universal, se afirma que la heterosexualidad es inmune a influencias políticas, sociales, económicas o históricas” (*op.cit.* pp.18-19). Frente a esta posición, se alza el nominalismo, el cual “afirma que nada existe si no es reconocido, pensado y nombrado. El nominalismo, como tradición filosófica, defiende que la realidad es tan solo los nombres que las personas damos a las cosas: los humanos construimos la realidad nombrándola. Al contrario, el esencialismo afirma que la realidad preexiste a su denominación. En el ámbito de las ciencias sociales el nominalismo concluye que la realidad es socialmente construida (Berguer y Luckman 1986) y eso es, precisamente, lo que ha sucedido con la heterosexualidad: ha sido creada a lo largo de un proceso histórico y social”(*ibid.*p.19).

A los niños se les enseña a hablar, a moverse , a sentir e incluso a pensar tal y como deben hacerlo los individuos de su mismo sexo⁸⁴. Ese aprendizaje varía según las épocas; hasta hace relativamente poco, se enseñaba a los niños que no deben llorar y tampoco jugar con muñecas. Se les preguntaba de pequeños quién era su “novia” en el colegio y su madre les leía cuentos de hadas en los que el príncipe (activo) siempre rescata a la princesa (pasiva). A esos niños se les decía que, cuando fueran mayores, se casarían “con una buena chica” y tendrían hijos –preferentemente niños- como sus padres, sus abuelos, sus tatarabuelos... Se les permitía participar en juegos que ensucian la ropa y podían pelearse con sus amigos ; podían caminar a zancadas, ser zafios, fumar, decir palabras soeces y juramentos, contratar los servicios de una prostituta, ser infieles a sus esposas, ganar y ahorrar dinero, participar en política, en economía, en arte, tener una opinión sobre cualquier tema y, sobre todo, dominar y someter a las mujeres, que no podían hacer ninguna de esas cosas. Las mujeres estaban condenadas a ser un eslabón más en la cadena de la maternidad: toda niña, desde su nacimiento, estaba destinada a ser madre. En cambio, un hombre estaba destinado a ser lo que quisiera, y ni siquiera se daba por supuesto que tuviera la obligación de ser padre algún día. Es lo que Sarah Lucia Hoagland llama “heterosexualismo”⁸⁵. Afortunadamente para nosotras, las cosas han cambiado bastante (pero no lo suficiente). En la actualidad se tiende en general a la llamada “androginia psicológica”, según la cual todos los individuos presentan rasgos masculinos y femeninos. De este modo,

En este nuevo enfoque de los roles sexuales, la masculinidad y feminidad representan dos conjuntos de habilidades conductuales y competencias

⁸⁴ “Se han desarrollado teorías concernientes al proceso de adquisición del rol sexual. Estas diferentes interpretaciones del proceso por el cual los niños y niñas van organizando su desarrollo psíquico de acuerdo con las características masculinas y femeninas que se presuponen específicas de su sexo, difieren entre sí en la consideración de cuáles son las causas determinantes de tal diferenciación. El enfoque biologicista tiende a subrayar los posibles efectos de la estructura anatómica y fisiológica, biológicamente determinada, en la aparición y desarrollo de diferencias en la conducta humana. La teoría psicoanalítica enfatiza la importancia que ejerce en el niño la identificación con la figura parental del mismo sexo. La teoría del aprendizaje social destaca el papel que premios y castigos, así como la observación y el modelamiento, desempeñan en la adquisición de conductas adecuadas para cada sexo. A su vez, la teoría cognitiva insiste en los caminos a través de los cuales los niños se socializan, tras haber quedado firmemente categorizados como varón o hembra.” (MOYA MORALES, Miguel: “Los roles sexuales”, *Gaceta de Antropología*, nº3, 1984, p.1. También en http://www.ugr.es/~pwlac/G03_08_Miguel_Moya_Morales.html).

⁸⁵ “Lo que yo llamo “heterosexualismo” no es simplemente una cuestión de machos teniendo relaciones sexuales procreativas con hembras. Es toda una forma de vida que implica un delicado, aunque a veces indelicado, equilibrio entre depredación masculina de y protección masculina de un objeto femenino de la atención masculina. Heterosexualismo es una relación económica, política y emocional concreta entre hombres y mujeres: los hombres deben dominar a las mujeres y las mujeres deben subordinarse a los hombres en cualquiera de una serie de formas. Como resultado, los hombres dan por supuesto el acceso a las mujeres mientras las mujeres quedan ancladas en los hombres y son incapaces de sustentar una comunidad de mujeres” (citada por RIVERA GARRETAS, María-Milagros: *op.cit.* pp.128-129).

*interpersonales que los individuos, independientemente de su sexo, usan para interactuar con su medio.*⁸⁶

Se trata de una solución no exenta de polémica en cuanto, por un lado, no todos los sexos se adaptan con la misma facilidad al proceso de androginización⁸⁷ y, por otro lado, como advierte no sin razón Estrella de Diego, podríamos dejar de lado la opresión que suponen los roles sexuales tradicionales para pasar a otro tipo de opresión: la obligatoriedad de ser andrógino, la entronización de la androginia como nuevo estereotipo normativo⁸⁸. Trebilcot aporta una posible solución: establecer en el cuerpo social la *poliandroginia*, esto es, que cada uno pueda optar según sus deseos por ser andrógino, masculino o femenino⁸⁹.

Lo que es innegable es que en la actualidad se está dando una crisis del sistema de géneros, debido a otra crisis: la del sistema heterosexual reproductivo⁹⁰. Y esto se debe a que vivimos en una sociedad que rechaza lo tradicional y defiende a ultranza la libre elección. Como indica Olga Viñuales,

Este cambio se evidencia, a lo largo el siglo XX, en la consolidación de un modelo de ciudadano cada vez más individualista, antitradicional y antinormativo, que actúa de acuerdo con su conciencia y no conforme a las

⁸⁶ MOYA MORALES, Miguel: *op.cit.*p.2. Cuando se pone en duda la vigencia de los estereotipos masculino y femenino, el andrógino aparece como la imagen perfecta de la coexistencia pacífica de ambos sexos en un solo individuo que conforma, así, una totalidad armónica (ideal defendido por JUNG, BUTLER y KAPLAN, citadas por DE DIEGO, Estrella: *op.cit.*pp.51 y 53). TREBILCOT matiza que el andrógino es más que la mezcla de lo masculino y lo femenino: él/ella hace desaparecer el concepto de “género” (citado por BALLESTEROS, Isolina: *op.cit.* p.67), lo cual supone “una completa reorganización en el terreno doméstico, político y social. La disolución de los estereotipos conduce a la extinción de las diferencias económicas y de status entre los roles sociales e impide, en el caso de que éstas todavía existan, que sean causadas por factores exclusivamente sexuales (biológicos).” (*ibid.*p.67). No deja de ser paradójico, sin embargo, que consideremos al andrógino como la suma de elementos “masculinos” y “femeninos”, esto es, la mezcla de razón y sentimientos, fuerza y diplomacia, etc., con lo cual no hacemos sino repetir las definiciones tradicionales de las categorías de “masculino” y “femenino”, categorías que, supuestamente, son falsas (DE DIEGO, Estrella: *op.cit.* p.55).

⁸⁷ Estrella DE DIEGO indica que muchos hombres en proceso de androginización sufren de *stress* pues, al “feminizarse” tienen la sensación de que pierden su tradicional *rol* de poder y, en cambio, las mujeres no presentan ningún trauma al respecto, ya que al androginizarse adquieren características “masculinas” y, con ello, sienten que se adecuan mejor a esos esquemas tradicionales de poder (*op.cit.* p.54).

⁸⁸ *Op.cit.*p.53.

⁸⁹ Citado por *ibid.*p.53. También aparece citado por Isolina BALLESTEROS (*op.cit.* pp.83-84, n.38).

⁹⁰ E.O. WILSON ha señalado que “lo único que podemos suponer de la historia genética de la humanidad aboga por una moralidad sexual más liberal, en la que las prácticas sexuales deben ser consideradas primero como mecanismos relacionales y sólo en segundo plano como un medio para la procreación” (citado por WEEKS, G.: *El malestar de la sexualidad*, pp.199-200). Así pues, según WEEKS, “con la desaparición del carácter central del impulso reproductivo como rasero de la humanidad, se abre el camino para avalar la tolerancia de las variaciones, que se pueden ya considerar como “naturales” y “eugenésicas” (*ibid.*p.200) “El problema es que los vínculos sexuales son notoriamente frágiles. La pareja heterosexual sigue siendo vista como la piedra angular de nuestra sociedad, la antesala de la ambición, la realización y la felicidad. Su arraigo ideológico en la población es inmenso. Sin embargo, las fuerzas que la mantienen cohesionada son inciertas. Aquí encontramos un terreno abonado para la ansiedad social.” (*ibid.*p.58).

*reglas morales preestablecidas. Para diversos autores, “la modernidad se basa en la negación de la tradición, el culto a la novedad y el cambio” (Lipovestky, 1986, p.81).(…) No es posible hablar de cambio a no ser que lo identifiquemos con la modificación de determinadas representaciones culturales; por ejemplo, la familia o los roles de género entre otras.*⁹¹

La crisis de la heterosexualidad es el título de un estudio de Òscar Guasch sobre la cuestión. Según él, este tipo de prácticas sexuales no son más que

*Un mito. Una invención. Una patraña. Es un producto histórico y social: el resultado de una época y de unas condiciones sociales determinadas. Porque la heterosexualidad no es universal. Es algo nuestro, occidental, cristiano. Es un acontecimiento de la cultura judeocristiana que sedimenta con la Revolución Industrial y con el Romanticismo, aunque sus orígenes se gestan tiempo atrás. Heterosexualidad: Un monstruo lingüístico. Ortosexualidad sería más correcto, más lógico. Ortodoxia y heterodoxia. El primer término para quienes viven su sexualidad de acuerdo con lo establecido; el segundo, para quienes discrepan de ello. Heterosexualidad: un error histórico que condiciona negativamente la vida afectiva de millones de seres humanos y que limita la expresión de sus afectos y de sus emociones.*⁹²

Resumiendo: sexo, género, sexualidad, son categorías socialmente construidas, y poco o nada tienen que ver con la naturaleza⁹³. La hegemonía de la heterosexualidad no

⁹¹ VIÑUALES, Olga: *Identidades lésbicas*, pp.44-45. En un artículo de Jennie JAMES en la revista *Time*, “All in the family...or not” (17 de septiembre del 2001), se afirma que (p.57) la familia tradicional no está completamente acabada, pero está perdiendo terreno muy rápidamente. Casi la mitad de los niños escandinavos nacen fuera del matrimonio; en Dinamarca, los padres de niños nacidos en familias no tradicionales comparten por ley la custodia de sus hijos; el número de divorcios aumenta en todo el mundo y ya no tiene el estigma social de antaño (la periodista cita como ejemplo al cuatro veces divorciado Gehrard Schröder, p.57). “Add to that the exploding number of single mothers, some of whom have never married and have no plans to; couples who decide to have smaller families than their parents did, or no children at all; the recent decision by some European countries to give homosexual relationships some of the same legal rights as their heterosexual counterparts – and you have a far different portrait of the typical European family that existed just a generation ago.”(*ibid*.p.57). Vera HABERLOVA, jefe analista del Centro para la Investigación Empírica en Praga (STEM) considera que (*ibid*. p.58) “the State should take a realistic approach and stop thinking of a family as being just a marriage of two people for life and their children (...) I don’t think the state can do much to reverse the trend, nor does it have any business acting as a kind of priest who tells people how to live together.” También existen, naturalmente (*ibid*.p.59), voces que exigen una mayor protección a la familia tradicional, como la del Papa Juan Pablo II, quien pidió al recién estrenado gobierno de Berlusconi que protegiera especialmente a la familia y que no la confundiera con “otras formas de cohabitación”. En este sentido, y siempre según la reportera del *Time* (p.59), algunos sociólogos consideran que la institución matrimonial debería ser protegida en cuanto es más estable tanto desde el punto de vista económico como desde el punto de vista emocional, cosa que repercute favorablemente en la salud emocional y la calidad de vida de los niños.

⁹² *Op.cit*.p.17.

⁹³ Como indica Toril MOI (*op.cit*.p.75), “entre feministas se ha establecido hace tiempo la costumbre de emplear “femenine” (y “masculine”) para referirse a *convenciones* sociales (modelos de sexualidad y comportamiento impuestos por normas sociales y culturales), y reservar “female” y “male” para aspectos estrictamente biológicos de la diferencia sexual. En este sentido, “femenine” representa la educación y “female” la naturaleza. La “feminidad” es un factor cultural: no se nace mujer, llega una a serlo, afirma Simone de Beauvoir. Vista desde esta perspectiva, la opresión machista consiste en imponer ciertos

es un fenómeno universal, sino que varía según las épocas⁹⁴. Sin embargo, generaciones enteras creyeron firmemente que existía una clasificación jerárquica “natural” según la cual los hombres eran superiores a las mujeres; que existe un modo “natural” y completamente distinto de comportamiento para hombres y mujeres; y que la heterosexualidad era el fiel reflejo de lo “natural” y, por tanto, “lo correcto”⁹⁵.

modelos sociales de feminidad a todas las mujeres, con el fin de hacernos creer que estos modelos de “feminidad” son los *naturales*. Así, una mujer que se niegue a aceptarlos puede ser considerada *no femenina* y *no natural*. La confusión de ambos conceptos obedece a intereses machistas. Las feministas, por el contrario, tienen que desentrañar esta confusión, y dejar bien claro que, aunque todas las mujeres son sin duda alguna *hembras* (“female”), esto no implica que todas sean *femeninas*.” KRISTEVA niega que existan “mujeres” y “hombres” tal y como los entendemos: para ella “mujer” es “aquello que margina el orden simbólico machista” (citada por *ibid.* p.173.) Según LYOTARD, “lo femenino es el término de la dicotomía que incluye a mujeres, niños, extranjeros, esclavos, etc. Estos habitan en los confines del *corpus socians* y se les atribuyen ciertas propiedades ausentes de este *corpus*: salvajismo, sensibilidad, materia, impulsividad, histeria, silencio, danzas macabras, belleza diabólica, ornamentación, lascivia, brujería y debilidad. Por su lado, el *corpus* masculino se atribuye a sí mismo principios activos, considera que todo lo relativo a lo femenino es pasivo, siempre a la espera de la intervención e iniciativa masculinas. En un momento de crisis, éste empieza a interesarse por lo que habita en las fronteras, todo lo que es marginal y ha sido excluido del sistema dominante. Aquí empieza la revalorización de lo femenino como única posibilidad para revolucionar el sistema jerárquico occidental” (citado por BALLESTEROS, Isolina: *op.cit.* pp.14-15).

Gilles DELEUZE y Felix GUATTARI defienden la necesidad de “devenir mujer”, esto es, de convertirse en el “otro”, formar parte de la minoría, y afirman que este “devenir mujer” debe articularse en la escritura (citados por *ibid.* pp.15-16). Por eso la escritura femenina “se presenta como un símbolo de subversión, como un sistema sexual más amplio que cuestiona los conceptos y estructuras del discurso masculino tradicional.” (*ibid.* p.16).

⁹⁴ Platón consideraba (como muchos otros de su época) que el amor entre un hombre maduro y un atractivo joven era una de las mayores delicias de esta vida; durante algunas épocas del Imperio Romano se permitió el matrimonio entre hombres. En cambio, durante la Edad Media los homosexuales eran perseguidos, expuestos al escarnio público e incluso quemados en la hoguera. En el XVI, refinados y paganizantes intelectuales italianos pusieron nuevamente de moda la amistad entre hombres (Ficino y su amigo íntimo Giovanni Cavalcanti son un buen ejemplo). Sin embargo, un par de siglos más tarde el Marqués de Sade era recluso en un manicomio por sodomía, y todos recordamos qué le sucedió más tarde a Oscar Wilde. A principios del siglo XX Radcliffe Hall fue a juicio por escribir en su novela *El pozo de la soledad* que dos mujeres enamoradas pasaron una noche juntas. Durante buena parte del siglo pasado se continuó viendo en el homosexual a un depravado o un enfermo. Sin embargo, desde fines del XX se considera “políticamente incorrecto” insultar, atacar o rechazar a alguien por su condición de homosexual, y vuelven a institucionalizarse los matrimonios entre personas homosexuales. En definitiva, como indica Phillis RACKIN, “Gender is, above all, a social construct, arbitrary and varying from one society to another, related to sex but not identical with it; and gender roles vary from one culture to another just as the words we use to signify our meanings vary from one language community to another. Moreover, the relations between gender and sex are as various and problematic as those between signifying words and signified meanings or between poetic fictions and the elusive “realities” they imitate. Just as different cultures and even different individuals within a single culture can construe all those relations differently, so too the relation between a gender and sex can be construed in a variety of ways” (*op.cit.* pp.115-116).

⁹⁵ “In the nineteenth century, anthropologists interested themselves in questions relating to sex and gender, and contributed to current debates on “the woman question”. As Elizabeth Fee has pointed out, marriage, the family, and sexual roles were assumed until about 1860 to belong to the natural condition of humanity. However, between 1860 and 1890, anthropologists demonstrated that the ideal family of the Victorian middle class was not a result of the operation of the laws of nature, but a “long and painful evolutionary struggle away from nature”. Fee shows that “by thus presenting “civilized” marriage as the end-point of social evolution, these men provided a solid, historical, evolutionary justification for the role of women in their own culture” (FEE, citado por CAPLAN, Pat: “Introduction”, a *id.*(ed.): *The cultural construction of sexuality* p.11).

De hecho, aunque hemos avanzado mucho respecto a nuestros padres y abuelos, seguimos viendo el mundo dividido en dos: dos sexos, dos géneros y un nudo gordiano que los mantiene indisolublemente unidos. Del mismo modo, aún pervive en nuestros días una lista mental de sustantivos y adjetivos que todos hemos ido interiorizando de forma más o menos inconsciente a lo largo de nuestra vida y que nos ayudan aún a distinguir entre “lo masculino” y “lo femenino”. Generalmente agrupamos estos conceptos en parejas de opuestos- nuestro modo de entender la realidad es dicotómico- y por último establecemos una jerarquía en el interior de esas parejas, de modo que lo que corresponde a “lo masculino” es cualitativamente mejor que lo que corresponde a “lo femenino”⁹⁶. Ejemplos conocidos de estas parejas son las de “activo” frente a “pasivo”, “civilización” contra “naturaleza” o “razón” *versus* “instinto”⁹⁷. Eliminar este sistema de pensamiento binario es algo necesario pero terriblemente difícil de conseguir, ya que para lograrlo deberían darse antes *transformaciones políticas absolutamente radicales*, según Cixous⁹⁸; de ahí que, en la actualidad -*salvo excepciones- aún chapoteamos en lo Antiguo*⁹⁹.

En *Melalcor*, sin embargo, esa lista de adjetivos y esas parejas de conceptos, aunque aparecen en alguna ocasión, quedan desactivadas porque no sabemos a quién (¿hombre o mujer?) se le aplican. En otras palabras: al encontrarnos, como es el caso del personaje protagonista, con un cuerpo de sexo indefinido, no podemos saber cuál es

⁹⁶ “We are constantly tempted to dichotomize, and to hierarchize those dichotomies. Sexuality is thought of in terms of binary opposites: male-female, heterosexual-homosexual, marital-extra marital, and in each case, one of these pairs is privileged, is seen as the “normal” (*ibid.*p.20). Vid. FREIXAS, Laura: *Literatura y mujeres*, p.150 y pp.174-175; MOI, Toril: *op.cit.* pp.114-115 y BALLESTEROS, Isolina: *op.cit.* p.17.

⁹⁷ “Las características propias de cada sexo que encontramos en las expectativas y prescripciones sociales son: los hombres son más inteligentes, fuertes, hábiles y ágiles que las mujeres; están interesados en valores teóricos, económicos y políticos, mientras que las mujeres lo están en valores estéticos, sociales y religiosos; la personalidad del hombre posee como rasgos la independencia, dominancia, motivación por el éxito e inexpresividad, y la de la mujer, la dependencia, afectividad y expresividad; el hombre tiene una sexualidad poderosa y activa, mientras que en la mujer el desarrollo de ésta es mínimo y tiene un carácter marcadamente pasivo (...) Los hombres y mujeres se adecuan bastante en la práctica a lo que determinan las prescripciones sociales como propio de su género. Sin embargo, la mayoría de las investigaciones han mostrado también que esa correspondencia entre las prescripciones sociales y la realidad se debe, fundamentalmente, a variables socioculturales y no a determinantes de tipo biológico” (MOYA MORALES, Miguel: *op.cit.*p.4).

⁹⁸ *Op.cit.* p.42.

⁹⁹ *Ibid.*p.43. Silvia TUBERT explica en su ya citado artículo “Una novela familiar” (pp. 75-76) un caso concreto que puede iluminar estas afirmaciones: aunque actualmente sepamos que en la procreación participan tanto el hombre como la mujer, a nivel de sabiduría popular continúa existiendo la idea de la mujer como “recipiente pasivo” y el hombre como “principio fecundante” (la famosa “semillita”). Esto se debe a que “los símbolos cambian muy lentamente y, en tanto están marcados por las relaciones de poder, la resistencia se explica porque un cambio en los significados de la paternidad y de la maternidad representaría un cuestionamiento de la definición de la diferencia entre los sexos que ocasionaría, a su vez, modificaciones en el sistema sociocultural que los ha sostenido y legitimado. En suma, sería un atentado contra la novela familiar dominante en lo imaginario colectivo.”

su género y, en consecuencia, no sabemos qué elementos podemos atribuirle de esas parejas opuestas de características masculinas y femeninas. El lector deberá suspender su juicio en espera de más pistas, pero no las va a tener o, mejor aún, le confundirán con ellas.

Las primeras impresiones que tenemos del personaje protagonista de *Melalcor* podrían aplicarse tanto a un hombre como a una mujer: lleva una moto, fuma, es ateo (o atea), dice palabras soeces... Su físico no nos aporta ningún dato revelador¹⁰⁰. Sabemos que se maquilla; sin embargo, añade que había aprendido a hacerlo *de manera que nadie se dé cuenta*¹⁰¹. Este detalle, ciertamente ambiguo, puede interpretarse de dos formas: a) se trata de una mujer; b) es un afeminado que, por miedo a la reacción social que provocaría en caso de pintarse ostentosamente, hubiera aprendido a hacerlo con tal maestría que muy pocos se hubieran percatado de ello.

La frase *le gusta mucho el sexo, pero no cree en el amor*¹⁰² nos remitiría al tópico defendido por una buena parte de la psicología contemporánea según el cual los hombres prefieren el sexo y las mujeres la amistad o lo que entendemos por “amor romántico”¹⁰³. Ahora bien, se trata de un tópico, no de un dogma de fe. Cambia con el tiempo y, por tanto, no es fiable: en la Antigüedad y hasta el período inmediatamente anterior a la Ilustración, predominaba exactamente la idea opuesta, esto es, los hombres se asociaban con la amistad y la sexualidad con las mujeres¹⁰⁴. No tiene, por tanto, que tratarse de un hombre que prefiera el sexo al amor. Por otro lado, es perfectamente posible encontrar en nuestros días mujeres heterosexuales que no creen en el amor y que, por el contrario, disfrutan de experiencias sexuales sin compromiso emocional alguno. En este sentido, es interesante apuntar que la creencia, muy extendida, de que en la relación lésbica predomina el amor y la ternura antes que el sexo (precisamente por ser una relación *entre mujeres*) es falsa: en su estudio *Identidades lésbicas*, Olga

¹⁰⁰ El personaje protagonista se compara con un pájaro al inicio de la novela: “Aquellos ojos, aquella especie de pico en forma de labios endurecidos por el rigor de una trayectoria difícil, aquellas plumas en la cabeza que parecían pelos humanos... Cogió el peine y se lo pasó un par de veces, sin apretar demasiado. Después se cepilló los dientes” (p.16).

¹⁰¹ p.163.

¹⁰² p.21.

¹⁰³ LAQUEUR: *op.cit.* pp.20-21. Según Pat CAPLAN en su introducción a *The cultural construction of sexuality* (p.3), “the work of a number of historians shows how the dominant Anglo-American definition of women as specially sexual creatures was reversed and transformed between the seventeenth and nineteenth centuries into the view that women were less lustful than men. Cott’s (1978) work on the ideology of what she terms female “passionlessness” links to the rise of evangelical christianity between the 1790s and the 1830s. Ministers portrayed women as more sensitive to the call of religion than men, but the tacit condition for their elevation was the supression of female sexuality, or, as another historian of the same period puts it, “The mutation of the Eve Mith into the Mary mith” (Basch 1974)”.

Viñuales llega a la conclusión de que no es infrecuente encontrar lesbianas que prefieren relaciones sexuales esporádicas a relaciones amorosas estables¹⁰⁵. Así pues, en definitiva, aunque asociar a los hombres con el sexo y las mujeres con el amor es un tópico aún fuertemente arraigado en nuestra sociedad, no podemos utilizarlo como dato revelador del sexo de nuestro/a misterioso/a protagonista.

Sabemos que el personaje protagonista es un ser complejo, que acostumbra a hacerse preguntas de tipo filosófico e intenta entender el funcionamiento del mundo y de quienes lo habitan¹⁰⁶. Medita sobre la injusticia que reina en nuestra sociedad, tanto en su vertiente social (pobreza, desigualdad)¹⁰⁷ como en la existencial (la muerte)¹⁰⁸. Se hace preguntas constantemente (en una ocasión hace referencia a *aquella tentación casi perpetua de cuestionar las cosas y, entre ellas, el concepto de felicidad*¹⁰⁹) aunque en realidad, más que hacerse “preguntas”, intenta encontrar una Pregunta que dé a su vida la Respuesta que busca¹¹⁰.

¹⁰⁴ LAQUEUR: *op.cit.* p.21.

¹⁰⁵“Las lesbianas militantes empiezan a valorar más el placer y el sexo en sí mismo que el amor y la afectividad”(VIÑUALES,Olga: *op.cit.*p.100). GIDDENS afirma que “las mujeres lesbianas rompen el estereotipo de que las mujeres son por naturaleza monógamas. (...)”. Es importante anotar que, según este autor y basándose siempre en el Informe Hite, “una proporción de lesbianas, menor que el de casadas heterosexuales, ha tenido o tiene relaciones fuera de sus relaciones primarias”. Sin embargo, y a diferencia de lo que ocurre en el mundo heterosexual, las lesbianas que practican el sexo no monógamo suelen hacerlo con pleno conocimiento y consentimiento de su pareja. (*ibid.* p.136). Algunas lesbianas rechazan la monogamia porque, como afirma una de ellas, “estar casada, optar por la monogamia exclusiva, me parece una aberración heterosexual, patriarcal y autoritaria” (*ibid.* p.140).

¹⁰⁶ pp.15 y 65.

¹⁰⁷ “Tenía miedo de que aquello fuera de veras la vida. La vida no podía ser tan sórdida. La vida no podía consistir en simular que aquí no pasa nada, que a pesar de que tenemos más del doble de lo que necesitamos aquí no perjudicamos a nadie, que el pueblo de al lado muere de hambre porque no trabaja, que aquí todo el mundo tiene las mismas posibilidades, que aquí... maravillas. Simular, simular, e ir tirando. Total, la vida de cada uno es muy corta; es la humanidad la que es larga, pero los responsables de cómo van las cosas viven poco.” (pp.109-110). En este aspecto *Melalcor* retoma un tema planteado brevemente en la conclusión de *Ni tú, ni yo, ni nadie*, cuando alguien (no queda claro quién) afirma lo siguiente: “es ahí donde empiezan los verdaderos problemas en la manera de conseguir el pan y en las grandes diferencias que hay entre unos y otros no es agradable pensar que hay países donde la gente muere de hambre cada día porque no tiene pan que llevarse a la boca ni trabajo con el que ganar el dinero para comprarse el pan que llevarse a la boca” (p.148).

¹⁰⁸ “La vida. No es en absoluto un regalo. Sólo la lucha y la reproducción y luego la lucha de los reproducidos y así y así y así. Poca cosa. Muy poca cosa” (p.201). Frente a la lápida de su tía Conca, le dirá que “te has ahorrado muchas miserias. Mientras digo esto me doy cuenta de que, desaparezca cuando desaparezca, todo el mundo se ahorra miserias. De algo tenía que servir la muerte. Nada resulta del todo inútil” (p.204). *Melalcor* incluye una narración breve de *Viajes subterráneos* (también de la misma autora) llamada “Parece niebla”, en la que un coche y la carretera aparecen como metáforas del ser humano y la vida, respectivamente (pp. 215-219).

¹⁰⁹ p.63. Resulta interesante saber que todas estas disquisiciones metafísicas desaparecen de su cabeza cuando se recrea en la perfección –nada filosófica– de las piernas de Mel (p.63). Cuando las contempla, se olvida de todo y se limita a ser feliz.

¹¹⁰ Ya en *Luz de hielo* Jef afirma que “uno deja de buscar respuestas absolutas para conformarse con las preguntas: quizás ése sería el camino” (p.12). Comparémoslo con la primera frase de *Melalcor*: “Se había pasado media vida intentando encontrar las respuestas correctas y, por fin, se daba cuenta de que lo importante era descubrir la pregunta” (p.15). En el mismo sentido, Giulia COLAZZI apunta que, “si como

Todo *Melalcor* tiene, de hecho, carácter filosófico-metafísico en cuanto versa sobre la búsqueda de la identidad y el sentido de la vida¹¹¹. Y lo es desde su mismo inicio: el golpe de llaves contra el casco de la moto del personaje protagonista con que empieza la novela desencadena una serie de interrogaciones filosóficas en su mente. Esas llaves, situadas simbólicamente en el umbral entre la consciencia y el inconsciente¹¹², relacionadas con la iniciación y el saber, simbolizan *una obra a realizar, pero también el medio para su ejecución*¹¹³: la mente del personaje protagonista había permanecido hasta entonces cerrada a la Pregunta y a su Respuesta; desde entonces su búsqueda no cesará – a pesar de la resistencia que opondrá su popio inconsciente– hasta alcanzar su meta. *Melalcor* narra, en definitiva, el proceso que lleva

dijo Heidegger la “tarea” que nos queda es “ver el enigma”, no son tanto las respuestas las que importan aquí, especialmente no en tanto respuestas que aclaren un problema de una vez para siempre o que correspondan a una verdad ya dada y establecida y supuestamente ya presente en el orden de las cosas. Plantear preguntas nuevas o cambiar la forma de preguntas antiguas es siempre un gesto revolucionario: la manera en la cual se plantea una pregunta, en efecto, determina la respuesta; una pregunta es un camino abierto hacia una respuesta” (“Feminismo y Teoría del Discurso. Razones para un debate”, en *Id.*: (ed.): *Feminismo y teoría del discurso*, Cátedra, Col. Teorema, Madrid, 1990, p. 13). En *Melalcor*, el personaje protagonista se dice a sí mismo/a que “se había pasado media vida intentando encontrar las respuestas correctas y, por fin, se daba cuenta de que lo importante era descubrir la pregunta” (p.15). “Quiero leer: somos así, somos todos así, no hay nada que hacer, es doloroso, es terrible, pero nuestras limitaciones son tan grandes que nos pasamos la vida buscando la manera de aceptarlas y no de vencerlas, nos pasamos la vida intentando encontrarle el sentido, pero el sentido está en las preguntas; las respuestas son la muerte”(p.207) “Me hace falta un libro que me diga: “No te preocupes, no hay forma de llegar más lejos porque más lejos no existe; todo está en el mismo lugar y el sentimiento de avanzar es pura ilusión. Elimínalo”. O quizás lo que necesito es otra vida que me permita sentirme bien al leer cualquier libro. Una vida de aquellas que no necesitan ir a ningún sitio porque ya están en el que tienen que estar. Una vida que encaje con su figura. Como habría dicho la Gran Puta: “Hazte la pregunta adecuada y ya no necesitarás una respuesta” (p.208). Por desgracia, el personaje protagonista de *Melalcor* ha de admitir que, al menos de momento, “la sabiduría de Robert [también llamado La Gran Puta] me resulta inaccesible” (p.208).

¹¹¹ Entendemos por identidad “lo que alguien siente y el rol o sentimiento con el que alguien se identifica en un momento dado de su vida” (Sauquillo, 1997, p.94, citado por VIÑUALES, Olga: *op.cit.*p.22). Fijémonos en que la identidad no alcanza nunca un punto fijo, invariable. Óscar GUASCH advierte en su ya citado estudio *La crisis de la heterosexualidad* (pp.33-34) que no “somos” de una determinada manera, sino que “estamos” de una determinada manera, porque nada es definitivo y todo cambia según el contexto biográfico y social en el que nos movamos. Esa búsqueda de identidad y de sentido vital del personaje protagonista se relaciona íntimamente con la “trama secundaria” de la novela, esto es, el amor entre el personaje protagonista - Mel y los elementos que sirven para enmarcarlo y entender su problemática. En esto también se cumple el pronóstico de Virginia WOOLF: “pero hay otro cambio más importante para quienes prefieren la mariposa al tábano, es decir aquellos que prefieren el artista al reformador. La creciente impersonalidad del vivir de la mujer estimulará su espíritu poético, y es precisamente en cuanto toca a la poesía que la narrativa femenina más débil parece. Esto conducirá a las escritoras a no fijarse tanto en los hechos, a no contentarse con consignar, con pasmosa exactitud, los más leves detalles observados. Las escritoras, contrariamente, centrarán la atención más allá de las relaciones personales y políticas, fijándola en las más amplias cuestiones que el poeta intenta resolver, tales como nuestro destino y el sentido de la vida.” (“Las mujeres y la narrativa”, en su estudio *Las mujeres y la literatura*, pp.59-60).

¹¹² El personaje protagonista afirma en una ocasión que tenía un “ser aletargado” en su interior que despertó con el sonido de las llaves (p.16).

¹¹³ CIRLOT: *op.cit.* p.295.

a este personaje hasta el descubrimiento de la misteriosa Pregunta que le conducirá a la Respuesta que desea obtener¹¹⁴.

Como vemos, el personaje protagonista es un personaje dedicado a la meditación y a la reflexión (es una persona “contemplativa”, en este sentido) , y lo es hasta tal punto que, perdido en sus quimeras, parece incapaz de pasar a la acción incluso cuando es absolutamente necesario y urgente: evita la boda entre Mel y su hermano casi la víspera del enlace, cuando pudo haberlo hecho tres meses antes, como mínimo¹¹⁵.

Esta vertiente racional del personaje va unida a una evidente frialdad de carácter, cosa que se observa claramente en su comportamiento con Mel : de un enfado que tuvo con ella en su época de estudiante en la Universidad sólo recuerda que le desconcentró y que en consecuencia suspendió un examen de matemáticas, lo cual le avergonzaba mucho¹¹⁶; la abandona a cambio de un importante beneficio económico y pretende que ella actúe como si nada hubiera cambiado entre ellos/as¹¹⁷ . Incluso intenta convencerse de que la boda de Mel es un hecho como cualquier otro, que no puede ni debe afectarle¹¹⁸. Ignora a Mel cuando ésta le sigue con su coche, desesperada, destrozada por el dolor que le provoca su rechazo¹¹⁹. Abandona a sus amantes en cuanto le hablan de amor o huye de ellos/as en cuanto existe la posibilidad de enamorarse¹²⁰. Johnny Dos Dados considera ridícula esta obsesión por no enamorarse, y

¹¹⁴ Se trata de un camino lleno de reminiscencias platónicas, como el convencimiento de que saber es recordar (*anamnesis*): el choque entre las llaves y el casco viene a ser una especie de “iluminación” que proviene, dice el /la protagonista, no de un sueño, sino de un recuerdo: “Pero ¿cuál? ¿Qué recuerdo puedo tener escondido en un pliegue invisible de la memoria?” (p.16). No está solo/a en este viaje filosófico: Casilda le revela que la sabiduría está en el sufrimiento, la tolerancia y la observación (p.208); la Gran Puta también le ayuda “porque me dibujó en la cabeza la única meta posible: llegar a vivir como realmente deseas. Pero lo que realmente deseas vuelve a formar parte de la Pregunta.”(p.92). Sus amigas realizan en la novela la misma función que las piezas del solitario chino: existen para ayudar al/la protagonista a seguir adelante y llegar a la meta: conquistar el conocimiento del mundo y de sí mismo/a. (pp.41-42). Precisamente la “revelación” del choque de las llaves contra el casco se produce como reacción inconsciente a la injusticia de que han sido objeto sus amigas (la Gran Puta y la Pobre Chacha de la Gran Puta o, dicho de otro modo, Robert y Casilda): gracias a ese acto vandálico que es la quema de su casa, el personaje protagonista descubre que ellas, a diferencia de él/ ella, viven una existencia auténtica, y que él/ella no va a lograr salir de su mentira (de su fracaso vital, de su manera de “no vivir”, en definitiva) hasta que se una carnalmente a Mel.

¹¹⁵ p.155. Llega a hablar del estado “estático” en que está su vida durante los meses anteriores a la boda (p.191).

¹¹⁶ p.46.

¹¹⁷ Continuarán jugando a cartas en el Casino (es un pueblo pequeño, donde todos se encuentran con todos cada día) pero ya no tendrán contacto de tipo personal. (p.77)

¹¹⁸ p.155.

¹¹⁹ p.131.

¹²⁰ Es el caso de su intento de abandonar a Álex (con quien practica sexo esporádicamente y que insiste tozudamente en que se deje llevar y vivan juntos (o juntas) una historia de amor, p.136) o del peligro de enamorarse de la Gran Puta (p.96). Hay que tener en cuenta que el personaje protagonista de *Melalcor* distingue perfectamente entre sexo y deseo, e identifica este último con algo parecido al amor. Tras masturbar manualmente a Johnny Dos Dados, el personaje protagonista le advierte: “esto no ha tenido

le advierte que *quien no juega al amor, juega a la muerte. La muerte en vida*¹²¹. A pesar de ello, el personaje protagonista no se arredra y continúa manteniendo vigente su lema vital: *¡Siempre estaré por encima de las emociones y de los sentimientos!*¹²². Su relación con su tía Conca está basada de forma explícita en la necesidad y no en el afecto¹²³. En una ocasión afirma que no le educaron para amar y que por eso no sabe hacerlo; en consecuencia, dice,

*mis relaciones se establecen por casualidad o por interés. Son tan superficiales que se parecen a las relaciones que tengo con los objetos. Todo esto hace que, a veces, experimente una soledad inexplicable. Pero me dura poco y la supero sin problemas. Para profundizar en los demás seguramente se necesitan herramientas de las que yo no dispongo*¹²⁴.

Tal vez el momento de mayor frialdad del personaje protagonista es aquél en que Mel se abraza a sus piernas y le suplica que la ame. El personaje protagonista le dirige una expresión similar a la que utilizaríamos para alejar de nosotros a un perro que nos importunara: *¡Fuera! ¡Quita de ahí! Levántate!*¹²⁵. Este comportamiento, rayano en la crueldad, obedece a una enfermiza obsesión por no mostrar sus sentimientos, e incluso al intento de demostrar que carece de ellos. En una ocasión confiesa que le duele no poseer ningún deseo, y la Gran Puta le responde que no es posible “poseer” un deseo: la clave estriba, más bien, en dejarse dominar por él. Es el miedo a ceder a su deseo, el miedo a la libertad, en definitiva, lo que le paraliza¹²⁶. Así, cuando contempla las ruinas

nada que ver con el sexo. O quizás con el sexo, sí. Pero no con el deseo. ¿Me entiendes? No esperes que te desee nunca. El deseo es algo de la cabeza. No del cuerpo. Noto que la figura de Mel me invade el cerebro. Lo muevo para deshacerme de ella.” (p.122).

¹²¹ p.122.

¹²² p.96.

¹²³ “Conca y yo éramos libres, y organizábamos nuestra libertad a través de la comunicación. Y nuestra comunicación era posible porque no fingíamos ninguna clase de amor. Al contrario, intentábamos mostrar nuestra sinceridad con afirmaciones que eliminaran el componente afectivo y que diesen lugar al componente auténtico: la necesidad. Te necesito y, por consiguiente, estoy a tu lado. Aclarado esto, ningún problema.” (p.89).

¹²⁴ pp.69-70.

¹²⁵ p.78.

¹²⁶ p.147. Hay dos personajes de novelas anteriores a *Melalcor* en la obra de Flavia Company que también presentan serias dificultades para decir “te quiero” a la mujer que aman, un hecho del que siempre acabarán arrepintiéndose: en *Círculos en acíbar*, Rodrigo “susurraba amor mío, amor mío, algo que jamás habría sabido decirle a ella” (p.22), y la protagonista de *Dame placer* comenta que “nosotras, en realidad, hablábamos poco del amor. No lo nombrábamos. No hacía falta. O pensábamos que no hacía falta. A veces crees que las cosas se sobreentienden y no es así. El amor jamás, jamás, debe darse por sobreentendido. Ni un solo día. Porque ese día podría despeñarse silencio abajo y morir. Pero... no es que calláramos nada, no. Quizás es que teníamos miedo de mencionarlo, como si el hacerlo fuera a darnos mala suerte, fuera a resquebrajar la fragilidad que le habíamos otorgado con nuestro mutismo al respecto. Vaya usted a saber qué motivos nos condujeron a comportarnos de ese modo. No para todo puede encontrarse una explicación.” (p.75) Repite este fragmento en *ibid.* p.137 con una variación importante: después de la palabra “sobreentendido”, añade: “Y nos perdimos. No sólo yo a ella. También ella a mí”. Cuando llegue la hora terrible de la prueba, cuando la necesidad de decirle “te quiero” sea desesperada,

de casa de la Gran Puta y su Chacha, el personaje protagonista se da cuenta de que está a punto de *sentir* algo importantísimo, un deseo quizá, pero se reprime y opta de nuevo por el pensamiento¹²⁷.

La novela es, en definitiva, el recorrido del personaje desde un enorme vacío existencial¹²⁸, una terrible aridez de alma, hasta la entrega absoluta y entusiasta al sentimiento y al amor¹²⁹.

no podrá hacerlo y la perderá: “Muchas veces pienso que la culpa de todo la tuvo mi estupor. Me consternó [descubrir que la engañaba con otra]” (*ibid.*p.127). Repite y afina la idea en *ibid.* p.141: “yo no quiero callarme, porque cuando lo hice la perdí. Me quedé muda. Muchas veces pienso que la culpa de todo la tuvo mi estupor, el muro contra el que rebotaron los besos de la modista.”

¹²⁷ “Sabe que está a punto de que lo embista algo terrible. Quizá es el asedio de un deseo. Entonces una frase le invade la mente, y piensa, y por consiguiente no siente. Nada. Dice: tienen que saberlo. Pero no sé dónde están. Tendré que esperar. Se pasea entre los restos del paraíso. De repente se da cuenta de que, si continúa allí, acabará por hacerse preguntas. Abandona” (p.168). Incluso en la conversación telefónica con Robert que tiene lugar después de esta catástrofe, el personaje protagonista evita responder a preguntas que hagan referencia a sus sentimientos: “Y tú, ¿cómo estás? - ¿Y qué pensáis hacer? (...) ¿Qué hay de tu deseo...? -Tenéis que ser fuertes, Robert.” (p.177).

¹²⁸ Su vida está vacía y sin sentido porque se niega tozudamente al amor: “Ni tengo hambre, ni tengo sed, ni tengo apetencias sexuales. No tengo tiempo, no tengo ideas, no tengo ilusiones. Ni tengo sueño, ni tengo frío, ni tengo calor. No tengo fuerzas, no tengo dinero, no tengo salidas. Ni tengo sentimientos, ni tengo emociones, ni tengo sensaciones. No tengo vida, no tengo vida, no tengo vida. (...) No tengo sentido. Por ahí va la cuestión.” (p.211).

¹²⁹ Cuando por fin encuentra la Pregunta y su respuesta, el personaje protagonista se echa a reír, se siente bien, se sabe feliz (pp.227-228); ha experimentado (¡por fin!) un sentimiento (p.228). A partir de este momento es capaz de decir “te quiero” a su abuelo (p.231) y a su tía Conca (p.232), cosa que no pudo o no quiso hacer en vida de éstos. Descubrir su capacidad para sentir y para amar le lleva a enviar este mensaje a la Humanidad futura: “Me entusiasmo y corro hacia el centro del bosque para hablar con quienes vivirán dentro de mil años y les digo que da lo mismo lo que estén haciendo, que tanto da la vida que lleven, que tanto da mientras conserven la capacidad de amar, mientras conserven, por tanto, el deseo auténtico de no querer morir. Tengo ganas de bailar, de cantar, de correr. Ahora siento que todo es posible. Todo. Absolutamente. Ahora entiendo qué quiere decir vivir. Ahora entiendo que vivir no quiere decir tener una vida sino tener razones para no morir. Auténticas razones para no morir.” (pp.231-232) Gracias al amor desaparece la niebla que enturbia su visión de la vida (p.223) y descubre cuál es la Pregunta: “¿por qué no quieres morir?” (p.227). La respuesta es que la vida vale la pena porque Mel y él (o ella) se aman (p.224). Es la conciencia de la muerte lo que hace que el personaje protagonista encuentre sentido a su vida (por eso se nos decía tan enigmáticamente al principio de la novela (p.15) que la pregunta es el deseo y la respuesta es la muerte): si él (o ella) no tiene ganas de morir, es gracias a la existencia y al amor de Mel y por Mel. Ahora ya sabe qué hacer. Ahora sí va a actuar e impedirá una boda que nunca debió planearse. A lo largo de esta apasionante aventura que es *Melalcor*, por tanto, el personaje protagonista pasa de la contemplación a la acción e incluso al arrojo.

Este descubrimiento de la razón por la que vale la pena vivir es algo que ya se anunciaba en *Luz de hielo*: Jef afirma que, si su antigua amante hubiera tenido más paciencia con él, si hubiera querido pasar junto a él el resto de sus días y quizá, por qué no, tener un hijo suyo, entonces su amor “habría bastado para encontrarle un sentido, uno solo, a esta insoportable condición de ser mortal y tener que vivir” (p.31).

Por otro lado, no es de extrañar que el personaje protagonista de *Melalcor* escoja el bosque para comunicarse con los que fueron y los que serán, en un estado de alma muy parecido al de la ensoñación: el bosque es una imagen de inmensidad, relacionada con la infinitud del espacio interior de cada ser humano (BACHELARD, Gaston: *La poética del espacio*, p.228). Frente al bosque nos encontramos “ante una inmensidad inmóvil, ante la inmensidad inmóvil de su profundidad.” (*ibid.* p.223) Esa inmensidad y grandeza llevan a quien contempla el bosque a la ensoñación de infinito (*ibid.* p.229): “El bosque es un estado de alma (...) Los poetas lo saben.” (*ibid.* p.224). Por eso BACHELARD lo llama “trascendente psicológico” (*ibid.* p.222). Se relaciona con lo divino, lo antiguo y lo misterioso; tengamos en cuenta que los bosques ya eran sagrados antes de que los habitaran los dioses (*ibid.* p.224); por eso en la imaginación del hombre el bosque es algo “antiguo” (*ibid.* p.225).

Todos estos datos – carácter filosófico-reflexivo, control de los sentimientos- hacen que nos inclinemos, de nuevo, por una personalidad masculina, ya que el hombre ha sido tradicionalmente definido, en esas parejas de conceptos de la que hablábamos antes, como “razón” frente a “sentimiento” , “civilización” frente a “naturaleza” y “voluntad (control de las emociones) ” frente a “instinto (emotividad aguda)”¹³⁰. Los elementos que colocaríamos a la derecha corresponderían a Mel, personaje que, en este sentido, parece ser claramente “femenino”: Mel reclama constantemente la atención del personaje protagonista sobre su cuerpo, un cuerpo deseante y deseado pero del que el personaje protagonista huye por miedo al amor. Ella es el “instinto”, el “cuerpo” que reclama –sin éxito- la mano que la acaricie¹³¹:

Oscurecía. Las farolas estaban encendidas. La silueta de Mel se dibujaba algo borrosa en el espacio que le quedaba detrás.

- *Tienes una silueta preciosa – le dije para hacer el momento más dulce.*
 - *¡No es una silueta! ¿Me entiendes? ¡Es un cuerpo! ¡Completo! ¡Entero! ¡Todo tuyo! Me cogió la mano y me la colocó abierta sobre uno de sus pechos-. ¡Tócame! Tócame! ¡Tócame, por favor!*
- Se arrodilló allí mismo, ante mí, y se abrazó a mis piernas. Su mejilla contra mis muslos.*
- *¡Fuera! ¡Quita de ahí! ¡Levántate!* ¹³²

¹³⁰ Victor J. SEIDLER indica en su artículo “Reason, desire, and male sexuality” (en CAPLAN, Pat (ed.): *op.cit.* pp.96-97) que “as men have learnt to identify with their reason, they have also learnt to be estranged from their bodies, to regard them as having no part in their identities or experience. This can place men outside and beyond their own lived experience, as if destined to observe their lives from outside. Men can achieve tasks they have set themselves, but often they are deaf to their own emotions, feelings, and desires. If the only centre men have is in their heads, it is hardly surprising that sexuality becomes primarily a mental experience for them. Within the dominant sense of masculine identity that rationalism has prepared, sexuality remains a troubling contradiction. It demands the very surrender and spontaneity which men have grown up to be suspicious of. It is only through turning sex into performance, and separating it from intimacy and personal contact, that they can still see it as an issue of control”. Continúa el mismo autor afirmando que (p.98) “this helps to explain how male gender identity is threatened by intimacy and dependency, while female gender identity is more often threatened by separation. But this can also illuminate the tensions and anxieties for men within sexual relationships and the separation they often make between sexuality and intimacy. For boys, but not for girls, “issues of differentiation have become entwined with sexual issues”. En definitiva (*ibid.* pp.98-99): “Men learn to cruz their feelings of need, dependency, and emotionally to achieve a masculine identity. It is not simply that these feelings and emotions threaten the sense of masculine identity, but that the denial of these feelings and desires *establishes* the very sense of male identity. Masculinity has to be constantly reasserted in the continuous denial of “femininity” or “feminine qualities”. It was Jung, not Freud, who saw the acknowledgement and then the integration of these feminine aspects as an integral part of our development as human beings (1962). As long as a sense of masculinity is built upon the systematic denial of “feminine” qualities, men are left in a continuous and endless struggle with themselves, in constant anxiety and fear of the revelations of their natures.”

¹³¹ “La asociación durante siglos del hombre con la cultura y la mujer con la naturaleza parecía obligar a pensar que la mujer era el sexo por antonomasia, apenas susceptible de análisis histórico porque el carácter de sus actividades variaría muy poco a lo largo del tiempo o entre una formación social y otra” (RIVERA-GARRETAS, María-Milagros: *op.cit.* p.157).

¹³² p.78. En otra ocasión le pide que se queden en París y que “se mezclen” (esto es, que mantengan relaciones sexuales), pero el personaje protagonista opone una inconvencible negativa a esta propuesta y regresan al pueblo (p.65).

Aunque todos estos datos podrían llevarnos a pensar que el personaje protagonista de *Melalcor* es un hombre, hay que reconocer que en esta dicotomía entre control de las emociones/represión (hombre) y la pasión/liberación (mujer), volvemos a encontrarnos con un dato débil, un simple tópico que podría no cumplirse en el caso del personaje protagonista. Existen mujeres frías, calculadoras, con un fuerte control de su vertiente emocional, así como también encontramos hombres sentimentales, impulsivos e incapaces de ejercer control alguno sobre sus deseos y emociones.

Hasta aquí, sólo tópicos. Afortunadamente, sin embargo, encontramos algunos datos que parecen evidenciar la presencia incuestionable de un sexo masculino: por ejemplo, los padres del personaje protagonista, una familia muy tradicional, quieren casarlo (o casarla) con la hermana de Mel¹³³. De ello se deduce, lógicamente, que el personaje protagonista sólo puede ser un hombre. Además, hemos de tener en cuenta que un hombre de mentalidad tradicional como la del sr. Savalt difícilmente estaría dispuesto a dejar su empresa en manos de una mujer. Por otro lado, la relación del personaje protagonista con un tal “Meravin” parece claramente homosexual y masculina:

*Con Meravin tuve mi primera experiencia sexual de la vida adulta; durante la infancia había chupado de todo y me habían chupado hasta el agotamiento, pero era distinto. Meravin tenía el sexo tan grande como las manos y se lo tocaba como si se tratara de un animal. Se le ponía duro y tieso como las orejas de un perro cuando siente algún ruido desconocido. Entonces se me acercaba por detrás, me bajaba la ropa interior, me separaba las nalgas y me lo ponía ahí. Yo no me movía, ni siquiera respiraba. (...) Y después de meterme los dedos en la boca, Meravin empezaba a hacer juegos con mi sexo, y con nuestros sexos. Los ponía muy juntos y los acariciaba con las dos manos.*¹³⁴

Debemos apuntar que existe una fuerte competencia entre el personaje protagonista y su hermano, llamado el Primogénito, y que esa competencia no se limita al terreno económico (la lucha por el control de la empresa) sino que llega al ámbito de lo sexual: el personaje protagonista le espeta al Primogénito en una ocasión que se está acostando con una de sus antiguas amantes (del Primogénito) y que ella lo considera (o la considera) mucho mejor amante que él¹³⁵. Estos datos nos llevan a descartar la

¹³³ p.36.

¹³⁴ pp.55-56. Nótese, por otro lado, la buscada ambigüedad en la cita de la palabra “ahí”. “Ahí” puede ser tanto el ano como la vagina. Más adelante, el personaje protagonista dice de Meravin que a veces “la echo de menos”, refiriéndose a Meravin, pero el antecedente de “la” es un nombre epiceno que, como tal, no indica género: “persona” (p.56). Lo mismo sucede en la versión catalana (p.52).

¹³⁵ p.156.

homosexualidad de este misterioso personaje y a considerarlo claramente bisexual. Que se trata de un hombre lo corroboran frases como la de Mel cuando le pide “que nos mezcláramos *el uno con el otro*”¹³⁶, no “la una con la otra”. Además, varias citas indican un sexo en erección capaz de penetrar angostas cavidades... Por ejemplo, el personaje protagonista llama a uno (o una) de sus amantes, Álex¹³⁷ para concertar un encuentro sexual. Al obtener respuesta afirmativa

*decido ir caminando, aunque el sexo me molesta un poco. Lo tengo a punto de reventar. Necesito metérselo en la boca. Y pasárselo por el culo. Viceversa después (...) Camino con las piernas un poco separadas. Pienso que me gustaría que [Mel] se detuviera a mi lado, que me abriera la puerta y me llamara. Entrar en el coche, bajarme los vaqueros y mostrarle cómo tengo el sexo. Ponérselo en las manos.*¹³⁸

Una vez consumado el acto, el personaje protagonista se enfurece cuando Álex le habla de amor, y éste (¿o ésta?) le advierte que *Volverás y me pedirás perdón. Y yo te perdonaré y te la chuparé como a ti te gusta*¹³⁹. En la versión castellana el personaje protagonista afirma que Álex le gusta mucho, entre otras cosas, porque *me deja hacérselo, hasta el final. No me puedo resistir. El culo de Álex es mi perdición*¹⁴⁰. En la

¹³⁶ p.64. La cursiva es mía.

¹³⁷ De nuevo la ambigüedad y la duda: ¿Alejandro? ¿Alejandra?. El Primogénito define a Álex como “esta especie de híbrido sin escrúpulos” (p.185). Hay ambigüedad de nuevo cuando el Primogénito le pregunta, refiriéndose a Álex, la Gran Puta y la Pobre Chacha de la Gran Puta, si a “esto” le llama “invitados” (p.181), a lo que el personaje protagonista le responde: “O invitadas, como prefieras” (p.182). De hecho, sólo verlas, el Primogénito las ha llamado “putas” a las (o los) tres (p.181) Hay más nombres ambiguos en *Melalcor*, como “Robert”, nombre masculino con el que se designa a una mujer, la Gran Puta. Sabemos que sus dos hijos “pensaban que ella [Robert] estaba muerta” (p.100. El subrayado es mío); y que es “una excelente restauradora de muebles” (El subrayado es mío, p.91). Otro caso de ambigüedad manifiesta es “la abuela Miquel” (p.59): debería ser “el abuelo Miquel” o “la abuela Miquela”, si no es que entendemos “Miquel” como un apellido, y no como un nombre de pila. Curiosamente, una de las citas que preceden a *Melalcor* es de Dolors MIQUEL. Saldríamos de dudas si supiéramos el apellido de la señora Savalt, pero éste no aparece en toda la novela, lo cual no es un detalle trivial: su identidad ha quedado diluida en la de su marido, como las mujeres que, no hace tanto tiempo, renunciaban a su apellido (una costumbre que aún pervive en muchos países) para adoptar el de su esposo.

¹³⁸ p.131. En la misma página nos dice que “Mientras subo, en el ascensor, me manoseo el sexo pensando en la boca y en el culo de Álex”. Lo hace aparentemente con la intención de recuperar su erección inicial, ya que la visión de los ojos llorosos de Mel le ha afectado de tal manera que le domina más la tristeza que el deseo. Pero si leemos esta frase descontextualizada, sin tener en cuenta esta cita de la p.131, la expresión “me manoseo el sexo” no tiene por qué referirse exclusivamente a un falo.

¹³⁹ p.135. El subrayado es mío.

¹⁴⁰ p.182. Al leer la última frase de esta cita podríamos pensar en el “dildos” o pene de goma dura que utilizan algunas lesbianas para satisfacer a sus parejas. Sin embargo, la mujer que lo lleva sujeto al cuerpo no experimenta, lógicamente, el placer que proporciona un pene “auténtico”. Dada su intensidad, pensamos que el placer que experimenta el personaje protagonista con Álex no proviene del uso de un objeto de látex.

catalana, esa expresión un tanto neutra (“hacérselo”) es mucho más explícita y remite a un sexo masculino: *em deixa que l’hi clavi fins al final*¹⁴¹.

Todo parece, hasta aquí, muy claro. Los tópicos de los que hablábamos antes parecen confirmar, ahora sí, que el misterioso protagonista de *Melalcor* es un hombre. Sin embargo, encontramos aquí y allá nuevos datos que, para perplejidad del público lector, apuntan en dirección opuesta y que parecen, además, tan evidentes como los anteriores: por ejemplo, cuando aparece Cor por primera vez, se dirige al personaje protagonista llamándola “señora”¹⁴². Además, el personaje protagonista recuerda que él (o ella) y Mel , *las dos* ¹⁴³, tenían pensado regresar a París algún día.

Encontramos una prueba aparentemente aplastante de la adscripción del personaje protagonista al sexo femenino –en la versión catalana; no tanto en la castellana- cuando la madre del personaje protagonista se dirige a él (o ella), que acaba de recibir una paliza del sr. Savalt, y le aconseja que no se tome la paliza tan a pecho, porque *si fueras un hombre como él* [se refiere a su padre, el señor Savalt] *lo entenderías*¹⁴⁴. Aún hay más pruebas: en la versión catalana, el personaje protagonista de *Melalcor* comenta que sus relaciones sexuales con Álex duraban poco tiempo, pues *ens trobem quan ens hem excitat cadascuna per la seva banda*¹⁴⁵.

En alguna ocasión el personaje protagonista de *Melalcor* se lamenta de no haber tenido “ovarios” para matar a su hermano, expresión que, en principio, no utilizaría un hombre¹⁴⁶. Por último, en la versión catalana Mel le recrimina que haya sido “covarda, més que covarda i pitjor que covarda”¹⁴⁷.

En definitiva: *Va savoir....*

Afortunadamente, determinar cuál es el sexo de Mel/Cor es posible, aunque debemos admitir que es un proceso no exento de dificultades. En un principio, Mel tiene un solo nombre, poco frecuente y aparentemente femenino. Sin embargo, se nos dice que Mel *tenía aspecto de carnicero*, aunque en realidad – expresión neutra para evitar

¹⁴¹ p.176.

¹⁴² p.32.

¹⁴³ p.64.

¹⁴⁴ p.104. En catalán le dice “si fossis home com ell” (p.100), no “un” hombre, interpretable en castellano como “tan” hombre como tu padre o “un tipo de hombre como lo es tu padre”.

¹⁴⁵ p.131. El subrayado es mío. Esta frase pone en duda no sólo el carácter masculino del personaje protagonista, sino también de Álex, que ahora podría ser mujer... En castellano es, de nuevo, neutro: “cada cual por su lado” (p.135).

¹⁴⁶ p.187.

¹⁴⁷ p.231. En la versión castellana (p.239) el adjetivo “cobarde” es igual en los dos géneros, con lo que el matiz se pierde.

un adjetivo marcado- *pertenecía a las matemáticas*¹⁴⁸. A partir de determinado momento, concretamente cuando la persona que ama (el personaje protagonista) renuncia a “él” a cambio de dirigir la empresa familiar, otra personalidad nace en su interior, una personalidad claramente femenina a la que llama “Cor”. Las características fundamentales de Cor son la fragilidad y la delicadeza. Todo lo contrario de Mel, a quien ya hemos visto que el personaje protagonista compara con un carnicero; afirma, de hecho, que Mel hubiera sido más feliz degollando conejos que estudiando matemáticas¹⁴⁹... A Cor se le aplican adjetivos y pronombres femeninos del tipo *quieta y muda*¹⁵⁰ o *se la encontrará detrás del mostrador*¹⁵¹. En cambio, de Mel se nos dice que es *un canalla*¹⁵². Tiene mucho sentido del humor y parece extrovertido: todo lo contrario de Cor.¹⁵³ Tal y como, un tanto irónicamente, comenta el personaje protagonista de *Melalcor*, las diferencias entre ambas personalidades no representan un problema para la persona que las sustenta: se trata, simplemente, de un *ligero conflicto de personalidades*¹⁵⁴. En otra ocasión define su situación como un estado de “santa dualidad”, en una velada y divertida referencia a la Santa Trinidad...¹⁵⁵ Gracias a esta “santa dualidad” entendemos la existencia de párrafos como éste:

*Encontraré a Mel más tarde – dice en voz baja-, en el Casino. Y haremos nuestra partida de cartas, y la muy granuja ganará porque hace trampas, y yo la perdonaré porque es hermano mío, no de sangre pero sí de hígado, porque lo que hemos bebido juntas no cabe ni en la bodega de la reina borracha.*¹⁵⁶

En otra ocasión, Mel se pone *celoso*¹⁵⁷ en lugar de – en la versión catalana- ponerse *calenta*¹⁵⁸, tal y como pretendía el personaje protagonista. Ante tamaña

¹⁴⁸ Ambas citas en p.22.

¹⁴⁹ p.22.

¹⁵⁰ p.16. El subrayado es mío.

¹⁵¹ p.16. El subrayado es mío.

¹⁵² pp.21, 31 y 131.

¹⁵³ Mel explica chistes muy divertidos (p.21). “Cuando Cor es Mel, es un canalla. Cuando Mel es Cor, es una bellísima persona que, a veces, finge ser muda.” (p.31).

¹⁵⁴ p.31.

¹⁵⁵ “Cor o Mel se descubrió en una mesa arrinconada del casino y decidió ser la misma persona. Mel es la voz de Cor y Cor es el cuerpo de Mel. Podría parecer un juego de palabras. Pero los que conocemos a Mel o a Cor sabemos que el misterio de la santa dualidad no es una quimera.” (p.31).

¹⁵⁶ p.22. El subrayado es mío. En la versión catalana (p.18) hay otra marca de género en un pronombre: “Me’l trobaré més tard”.

¹⁵⁷ p.45.

¹⁵⁸ p.42 de la versión catalana. En castellano (p.46) el adjetivo vuelve a ser indeterminado en cuanto al sexo, “bien caliente”.

confusión, no es de extrañar que el personaje protagonista advierta que, en el caso de Mel, *cualquier descripción sería inútil*¹⁵⁹.

En definitiva, Mel y Cor son dos personalidades distintas, masculina la primera y femenina la segunda, encerradas en el mismo cuerpo. Ambas personalidades se repartirán el espacio y el tiempo sin conflicto aparente: por las mañanas, Cor trabaja en su estanco, y por las tardes Mel juega en el casino a las cartas¹⁶⁰. Las habilidades de Mel como matemático perviven en Cor, de modo que su habilidad con los números hace que las cuentas del estanco se lleven a la perfección¹⁶¹. A pesar de esa mezcla de géneros, tanto Mel como Cor no aceptan ser la misma persona ante el personaje protagonista e incluso afirman que no se conocen (Mel a Cor, o Cor a Mel)¹⁶². Incluso en el momento de su aparición o “nacimiento” en Mel, Cor afirma no conocer al personaje protagonista¹⁶³.

El nacimiento de Cor se produce de forma “natural”, como una reacción espontánea de la mente de Mel, un fenómeno que sucede de repente y sin aviso:

Aún recuerdo el día en el que, en el Casino, Mel descubrió a Cor. De repente calló, dejó las cartas sobre la mesa y me miró como si nunca antes me hubiese visto.

- Perdón, ¿me podría decir la hora?-me espetó sin más.

Me reí con sorpresa. Hacía días que no estaba para bromas. La miré a los ojos mientras bebía un sorbo de vino.

- ¿Tiene hora, señora? – repitió con insistencia.

- Oye, Mel, no hace mucho que hemos llegado. Serán las seis o así – continuaba mirando su cara transformada.

- ¿Por qué me llama Mel?

¹⁵⁹ p.31.

¹⁶⁰ p.31. Podríamos encontrar un antecedente de Mel en Villanelle, un personaje de *La pasión*, de Jeanette WINTERSON (Columna, Barcelona, 1988). Como Mel, Villanelle trabaja en un casino repartiendo cartas o tirando los dados desde los dieciocho años (*La pasión*, pp.68 y 69). Como Mel, se disfraza de hombre al atardecer (*ibid.*p.79): “anava vestida de noi perquè allò era el que els visitants volien veure. Era part del joc, intentant descobrir quin sexe s’amagava darrere els pantalons estrets i l’extravagant crema facial” (p.70). Disfruta confundiendo a los clientes del casino (*ibid.*p.71) y ,aunque como el personaje protagonista de *Melalcor*, afirma que busca el placer y rechaza el amor (*ibid.*p.76) acaba enamorándose perdidamente de otra mujer. Refiriéndose a Villanelle con palabras perfectamente aplicables a Mel, afirma Meri TORRAS que “transvestir-se pressuposa desafiar amb premeditació el sistema de referència de gèneres, implica passejar-se per la cada vegada més gruixuda línia fronterera, allà on resideixen els éssers que la “chicana” Gloria Anzaldúa va (auto)anomenar “atravesados”: aquelles persones que aposten pel que és prohibit. La mascarada més hiperbòlica i estafeta de les “drag queens” o els rols excessivament tipificats de les “butch/femme” poden ser entesos com diverses estratègies que apunten cap a aquesta mateixa direcció: la mobilitat sexual; dit d’una altra manera, pretenen mostrar com la feminitat i la masculinitat són constructes culturals i polítics.” (“Els altres camins de la seducció: l’espai narratiu del desig lesbià (o per què no li havia de permetre només els genolls)”, en CARABÍ, Àngels y SEGARRA, Marta (eds.): *Belleza escrita en femenino*, Col.Mujeres y Literatura, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1998, p.206)

¹⁶¹ p.31.

¹⁶² p.31.

¹⁶³ p.32.

Se levantó de golpe, apoyó las manos un momento en el respaldo de la silla como si se hubiera mareado, y a continuación, sin decir esta boca es mía, salió a la calle (...)
*- Me llamo Cor, imbécil.*¹⁶⁴

Sin embargo, en otra ocasión parece que la creación de Cor obedezca a una acción meditada y voluntaria: así, como consecuencia del despecho por el abandono de que ha sido objeto, Mel renunciaría a su esencia más íntima (Mel misma) para transformarse en un personaje (Cor) que le ayude a soportar la dureza del mundo real, un mundo en el que el/ la protagonista renuncia a amarla¹⁶⁵. Curiosamente la miel es símbolo de creación, de elaboración y de transformación, según el *Diccionario de símbolos* de Cirlot: por eso Mel puede transformarse en Cor.

El personaje protagonista se refiere a él (o ella) siempre como Mel, en parte por costumbre y en parte porque no acaba de comprender o de aceptar la existencia de Cor. Los señores Savalt, en cambio, siempre la llaman Cor, porque prefieren que el cuerpo sexuado que se llamaba “Mel” tenga esta personalidad, este género femenino. En cambio, Mel es el nombre que prefiere el personaje protagonista, y que designa una personalidad y un género masculinos¹⁶⁶. Es este último el que acabará prevaleciendo.

Hasta aquí sabemos que hay dos personalidades, masculina (Mel) y femenina (Cor). La persona que las sustenta, sin embargo, no parece vestir de modo andrógino, sino claramente femenino: en el viaje que hicieron con el personaje protagonista a París, *Mel estaba preciosa. Llevaba una camiseta roja con un estampado hecho de logaritmos, y una falda muy corta, negra, ceñida. Tenía las piernas perfectas*¹⁶⁷. Sin embargo, la falda no es un dato determinante si tenemos en cuenta que Mel puede ser bien mujer, bien un travestido o un transexual. El enigma continúa en pie.

Mel es pasiva frente al personaje protagonista y muestra respecto a él/ella una entrega y una sumisión absolutas¹⁶⁸, pero ya hemos visto que las oposiciones masculino-femenino no son siempre fiables¹⁶⁹.

¹⁶⁴ p.32.

¹⁶⁵ “Ahora empezaba a plantearse la posibilidad de interpretar un personaje. O incluso dos. Era incapaz de resistir tanta realidad” (p.100).

¹⁶⁶ Cuando se percata de que Mel le sigue en coche, se enfada y se refiere a ella como el “canalla” de Mel (p.131).

¹⁶⁷ p.63.

¹⁶⁸ Ya hemos visto cómo se arrodilla frente a él/ella y, abrazándole las piernas con fuerza, le suplica que la ame, que la tome de una vez (*vid.supra* p.305).

¹⁶⁹ La relación entre el personaje protagonista y Mel/Cor parece repetir esquemas de comportamiento heterosexuales y/o la relación lésbica conocida como *butch-femm* “que tan de moda estuvieron en Estados Unidos hacia los años setenta y que, aquí, debido a la actual preferencia por lo ambivalente o por la androginia, representan un número minoritario” (VIÑUALES, Olga: *op.cit.* p.117). Las opiniones de

En un momento dado, sin embargo, aparece un dato físico, anatómico, que parece demostrar que el sexo de Mel es de mujer: en una ocasión, Mel toma la mano del personaje protagonista y se la pone sobre uno de sus pechos (no “el pecho”, expresión neutra, aplicada a un cuerpo masculino, sino “uno” de los dos pechos de una mujer)¹⁷⁰. Esta sospecha queda confirmada cuando, más adelante, la madre del personaje protagonista afirma que Mel es mujer, pero que a veces se “disfraza” de hombre¹⁷¹. Su apariencia “masculina”, en este sentido, la aleja de la típica imagen *femm*. Precisamente, que en ocasiones Mel se disfrace de hombre y actúe como tal podría ser una señal externa de su lesbianismo.

Que Mel decida en un determinado momento dejar de vestirse siempre como un hombre (su esencia auténtica), indicaría que renuncia a luchar y a romper los cánones de la “buena gente” de Santa Canar dels Montons para autodestruirse emocionalmente: sacrifica su auténtico yo en aras de la adaptación al sistema. De haber contraído matrimonio con el Primogénito, Mel hubiera desaparecido completamente y en su lugar habría aparecido una mujer (Cor) que hubiera actuado siempre conforme a lo que se espera de una mujer tradicional. Por eso hace ver que es muda: porque la Mel interior muere, pierde su voz, cuando Cor sale a la luz. El carácter extrovertido de Mel desaparece en esa nueva existencia inauténtica, donde no le es posible reír. Tal vez el hecho de transformarse en Cor sea el único modo de “castigar” al personaje protagonista y hacerle ver que debe seguir su corazón para vivir de verdad.

Que los padres del personaje protagonista, muy conservadores, acepten que Mel se case con su hijo, el Primogénito, es la prueba definitiva de que Mel es mujer. Además, que éste pretenda tener muchos hijos con ella¹⁷² indica que Mel tampoco es un travestido o un transexual. Por tanto, si en la cita que comentábamos antes Mel lleva una falda, es que es realmente mujer. Además, los señores Savalt jamás permitirían la

los antropólogos y estudiosos de la realidad homosexual contrastan a veces con las de las personas de tendencia homosexual, como lo constata Olga VIÑUALES en *Identidades lésbicas* (p.95): por un lado, la mayoría de las lesbianas a las que pregunta sobre el tema opinan que “a pesar de las apariencias y de las declaraciones de principios, se reproducen roles.” Sin embargo, la misma autora indica que “la creencia popular de que en una relación de pareja lésbica una es masculina y asume el rol de marido, y otra es femenina y asume el rol de esposa, ha sido ampliamente contestada y refutada por diversos estudios realizados en Estados Unidos. Autores como Buunk y Van Driel (1989) y Weston(1991) afirman que la relación de pareja gay-lésbica tiende a ser igualitaria, ya que al estar compuesta por dos personas de un mismo sexo no puede reproducir, de la misma forma que una pareja heterosexual, las expectativas culturales asociadas a los roles de género. Esta tendencia a la igualdad se expresa, según estos autores, en un claro rechazo por parte de las lesbianas a reproducir la división de las tareas domésticas que caracteriza a la mayoría de relaciones heterosexuales” (*ibid.* p.152).

¹⁷⁰ p.78.

¹⁷¹ p.104.

celebración de un matrimonio que no fuera estrictamente tradicional, y más si tenemos en cuenta, como veremos, la presión a la que someten a su hijo (o hija), el personaje protagonista, para que siga el tipo de sexualidad hegemónica: la heterosexual.

Conocemos el sexo de Mel, pero aún queda la incógnita de cuál es el sexo del personaje protagonista. Sin embargo, hay una solución al rompecabezas. Como en *Melalcor*, la clave consiste en encontrar la Pregunta adecuada. Sabemos que la relación entre el personaje protagonista y Mel/Cor es rechazada por los señores Savalt (los padres del personaje protagonista), y que éstos han llegado hasta el punto de ofrecerle a su hijo (o hija) la posibilidad de tener el control absoluto de la empresa familiar a cambio de un mayor distanciamiento de Mel. Interesa, sobre todo, que no se produzca contacto sexual entre ellos (o ellas). Los padres del personaje protagonista han propiciado, por el contrario, el compromiso entre Mel/Cor y su hijo, el Primogénito (hermano del personaje protagonista). En este caso, curiosamente, no tienen ningún inconveniente en que ambos (el Primogénito y Mel) tengan contacto físico, tal y como lo insinúa el prometido ante el personaje protagonista¹⁷³...

La causa por la que la unión entre Mel y el personaje protagonista no debe producirse está lejos de todo interés económico; lo demuestra el hecho que el matrimonio entre Mel/Cor y el Primogénito de los Savalt es tan desigual económicamente (Mel trabaja en un estanco, el Primogénito es dueño de una empresa) como lo hubiera sido con su hermano (o hermana), el personaje protagonista.

Y por último: los habitantes de Santa Canar dels Montons creen desde hace tiempo que Mel y el personaje protagonista acabarán unidos sentimentalmente, pero éste último (o esta última) es muy consciente de que, si hubieran iniciado una relación amorosa, el pueblo entero *nos habría marginado por hacerlo*¹⁷⁴.

Y entonces nos viene a la mente la Pregunta: ¿por qué hay esa oposición a una relación amorosa entre el personaje protagonista y Mel/Cor? Santa Canar dels Montons es un pueblo fuertemente conservador en materia de moral y buenas costumbres, que no hubiera aceptado una unión diferente a la “tradicional”, esto es, la heterosexual reproductiva. El sr. Savalt y *sus secuaces*¹⁷⁵, precisamente, aparecen en la novela como

¹⁷² p.140.

¹⁷³ “De paso, le haré una visita a Cor. Hace horas que no la veo. Y más horas aún – me mira a los ojos- que no la toco. Se pone a reír y se va.” (p.140). El Primogénito le devuelve así la “pelota” a su cordialmente odiado hermano (u odiada hermana). Recordemos que el personaje protagonista se jactaba de satisfacer a las ex amantes de su hermano, y de hacerlo mucho mejor que él (*vid. supra* pp. 306-307).

¹⁷⁴ p.37.

¹⁷⁵ p.25.

los máximos defensores de esta mentalidad ultraconservadora, hasta el extremo de llegar a la violencia si es necesario, como lo testimonia lo sucedido con Robert y Casilda. Imaginemos el disgusto de la familia Savalt si descubrieran que uno de sus vástagos practica precisamente el *pecado nefando* contra el que luchan en el pueblo...

¿Por qué hubieran sido marginados (o marginadas) Mel y el personaje protagonista en un ambiente de estas características de no ser por el miedo y la repulsa que les provocaría asistir al nacimiento y desarrollo de una relación entre dos personas del mismo sexo? Lo que preocupa a los señores Savalt, lo que les asusta tanto (y de ahí el desesperado recurso a la cesión de la empresa) es la inmoralidad, la aberración, el escándalo que hubiera supuesto una relación entre ambos (o ambas). Y si la relación entre Mel y el personaje protagonista es de carácter homosexual, entonces el sexo del personaje protagonista deberá coincidir con el de Mel, esto es, sexo femenino.

Argumentalmente lo que acabamos de decir se sostiene. Pero *Melalcor* no fue escrita para dejarse dominar por la crítica... Algo nos dice que la ambigüedad del sexo del personaje protagonista queda todavía en pie, cosa que, en efecto, sucede si tenemos en cuenta los fragmentos que citábamos antes¹⁷⁶ en los cuales el sexo de (hasta ahora) “la” protagonista era indudablemente masculino. En definitiva: como afirma Jodi Llavina en su artículo “Flavia Company: amor, dolor y humor negro”,

*No hay posibilidad de saber, al fin, si la pareja que va labrándose el fracaso a lo largo del libro tiene una composición heterosexual u homosexual. La lección de Company está clara: qué más da. Lo importante, lo verdaderamente trágico, es la capacidad del ser humano para autodestruirse, aun antes de haber agotado su esperanza de vida. Que el dolor - viene a decirnos Flavia- es hermafrodita y la consternación pongamos que unisex.*¹⁷⁷

¿A qué se debe este esfuerzo por mantener un posible sexo doble del personaje protagonista? Apuntaremos varias posibles respuestas. En primer lugar, cabe la posibilidad de que la autora haya pensado en el protagonista como en un **hermafrodita que se ve forzado a elegir un sexo “verdadero”**, del mismo modo en que se vio forzado a ello Herculine Barbin, un hermafrodita francés del siglo XIX¹⁷⁸. Herculine fue declarado oficialmente “hombre” porque sus genitales parecían masculinos (podía eyacular y tener erecciones; en cambio, su vagina era un *cul-de-sac*, como se dice en el informe de la autopsia¹⁷⁹) y porque su deseo se dirigía a las mujeres, como lo prueba su

¹⁷⁶ Vid. *supra* pp. 306-308.

¹⁷⁷ p.6.

¹⁷⁸ FOUCAULT, Michel (ed): *Herculine Barbin, llamada Alexina B.*, Editorial Revolución, Madrid 1985.

¹⁷⁹ *Ibid.* p.145.

relación con una tal Sara. Herculine vivió prisionera de su sexo (masculino y femenino) y su género (femenino). Como mujer, tenía prohibido amar a otras mujeres, pero tampoco la hubiera querido por esposa ningún hombre. Su trágica vida testimonia la inoperancia de nuestro rígido sistema binario de diferenciación sexual. En el caso del personaje protagonista de *Melalcor*, podríamos encontrarnos con un hermafrodita que fuera oficialmente “mujer”, de manera que su amor por Mel fuera imposible, como lo era el de Herculine con Sara. Tanto Mel (personaje de ficción) como Sara (mujer real) son decididas y valientes: saben que su deseo es prohibido y contrario a lo que marcan las costumbres y la fe, pero su amor les da la fuerza para salir adelante. Sus amantes, sin embargo, no están a su altura: ambas son injustamente rechazadas por ellos/as. Herculine ansía viajar a París y convertirse en *un hombre de verdad*, cuando lo que debería haber hecho es permanecer junto a Sara y casarse con ella; por su parte, el personaje protagonista de *Melalcor*, movido por su codicia, renuncia a Mel cuando debería haberse entregado al amor con ella y por ella.

Esto en primer lugar. En segundo lugar, el personaje protagonista podría no ser un **hermafrodita** real (físicamente) sino **simbólico**. De este modo *Melalcor* no se limitaría a ser una “novela lesbiana”, sino más amplia, “homosexual” en todo caso¹⁸⁰, pues su personaje principal simbolizaría al mundo gay en su conjunto, sea cual sea su sexo. El sexo, *per se*, no determina nada en *Melalcor*: lo que importa es la presión social a la que ambos, hombres y mujeres homosexuales, están sometidos. Tanto unos como

¹⁸⁰ Tenemos en cuenta que, como muy bien apunta Eulalia LLEDÓ en sus “Apunts sobre gaia literatura” (en su ya citado estudio *Dona finestrera. Escriptors com catedrals*, pp.71-72) es hartó complicado determinar qué pueda ser eso que se llama “narrativa homosexual, gay o lesbiana: “Els llibres en què surten descrites, d'una manera o altra, relacions afectivo-sexuals entre persones homosexuals? O dit d'una altra manera, la literatura que tracta, vingui d'on vingui, de pràctiques homosexuals o gaies? O, restringint-ho només una miqueta, la que fan autors i autors de creació sense distinció d'orientació sexual sobre aquestes pràctiques?(...) La que fan escriptors i escriptors gais sobre la pròpia experiència? O el que és gairebé igual, la que tracta en exclusiva de relacions afectives i sexuals entre persones del mateix sexe escrites per autors o autores gaies? I així, mentre els primers interrogants l'ampliaven incommensurablement, aquests dos últims la limiten tristament. La que milita a favor d'una alliberació de les relacions afectivo-sexuals entre les persones del mateix sexe? I aquest darrer encara la restringeix més inexorablement i injustament. Aquests interrogants, i també l'últim punt de Cooper, ens acaren, a més, a dues qüestions crucials i importantíssimes; primer de tot: què fem amb una gaia autora com, per exemple, Ivy Compton-Burnett? Escriptora que, que jo sàpiga, no ha parlat mai de la qüestió de cap de les maneres en cap dels seus llibres, on la posem o la classifiquem? Com ha influït la seva gaia condició en la seva obra? Com ens posem a analitzar-la? En segon lloc: cal saber res de l'autora o de l'autor? de la seva biografia? de què va dir o no va dir? de què va fer o no va fer?. Encara més, per entendre i calibrar, per disfrutar i gaudir del text(...): cal saber res d'unes possibles gaies pràctiques sexuals de l'autora? Fins i tot, cal saber res d'unes hipotètiques pràctiques sexuals?” En definitiva (*ibid.*p.71), “si tenim en consideració que són casos comptats, especialment fins fa poc temps, però encara ara, les i els artistes que fan explícita la seva gaietat, això ens portaria a la pregunta clau: què deu ser la gaia literatura? la que fan les escriptores i els escriptors gais en general? Aleshores la literatura gaia és pràcticament infinita i tan

otros comparten una historia de marginalidad y rechazo. La lucha personal del personaje protagonista contra los siglos de opresión¹⁸¹ que ahora pesan sobre sus hombros vendría a representar, gracias a su doble sexo, la lucha de todos, homosexuales machos y hembras, contra el orden que los maltrata y los excluye; el orden que les hace abjurar de lo que son tanto en su conciencia como en sus relaciones con los demás. Por eso el personaje protagonista de *Melalcor* no tiene nombre porque los tiene todos, masculinos y femeninos. Se llama Alberto y se llama Lucía; se llama Eva y Juan, Pedro y María.

Que durante algún tiempo hayamos dudado del sexo de Mel reforzaría esta idea: si Mel hubiera sido hombre y el personaje protagonista también, su historia hubiera sido la misma, pero con una Primogénita en lugar de un Primogénito. En este sentido, “ellos” también pueden sentirse identificados con los personajes y la trama de la novela.

En tercer lugar, el personaje protagonista de *Melalcor* podría ser, en virtud de la indeterminación de su sexo, el **sujeto lesbiano** del que hablaba Monique Wittig : un ser que está por encima del sexo y del género. Según Wittig, una lesbiana no es ya una mujer, porque los términos “hombre” y “mujer” sólo tienen sentido en una relación de oposición, una relación heterosexual. La lesbiana vendría a ser un “tercer género”, una categoría que pone en duda los conceptos tanto de género como de sexo sin decantarse por ninguno¹⁸².

También podríamos relacionar al personaje protagonista de *Melalcor* con otro sujeto parecido al de Monique Wittig: **el sujeto bisexual no funcional** del que habla Hélène Cixous en *La risa de la Medusa*. En este conocido estudio, la autora distingue

dos bisexualidades, dos maneras opuestas de pensar la posibilidad y la práctica de la bisexualidad:

- 1) *La bisexualidad como fantasía de un ser total que sustituye el miedo a la castración, y oculta la diferencia sexual en la medida en que se experimenta como marca de una separación mítica, indicio de una separación peligrosa y dolorosa. Es el Hermafrodita de Ovidio, menos bisexual que asexuado,*

diversificada que la resposta que comporta la pregunta no serveix com a categoria de classificació (encara que n'és una possibilitat).”

¹⁸¹VIÑUALES, Olga: *op.cit.* p.11: “¿qué tienen en común las mujeres? Nada, salvo la historia de su opresión. La opresión a las mujeres es multiforme: sutil y sofisticada a veces, y en otros casos evidente. Pero es una opresión que empapa todo el tejido social. Las mujeres son diversas. No es lo mismo ser blanca que negra, paya o gitana. No es igual ser rica que pobre, empresaria u obrera. Pero ser mujer marca. Y sobre esa base se ha construido el feminismo como movimiento social. De igual modo, las mujeres lesbianas tienen muy poco en común. Las hay ricas, pobres, simpáticas, absurdas, egoístas y solidarias. Son tan plurales y diversas como el resto de las mujeres; son tan distintas entre sí como el resto de las personas. Pero sí tienen algo en común: la historia de su opresión.”

¹⁸² Citada por BUTLER , Judith: *op.cit.* pp.112-113.

compuesto no de dos géneros, sino de dos mitades. Fantasía, pues, de unidad. Dos en uno, y ni siquiera dos.

- 2) *A esta bisexualidad fusional, eliminadora, que quiere conjurar la castración, opongo la otra bisexualidad, aquella en la que cada sujeto no encerrado en el falso teatro de la representación falocéntrica, instituye su universo erótico. Bisexualidad, es decir, localización en sí, individualmente, de la presencia, diversamente manifiesta e insistente según cada uno o una, de dos sexos, no exclusión de la diferencia ni de un sexo, y a partir de este “permiso” otorgado, multiplicación de los efectos de inscripción del deseo en todas las partes de mi cuerpo y del otro cuerpo*¹⁸³.

El primero correspondería de hecho a la definición de “andrógino”, mientras que el segundo, derivado de él, sería plenamente hermafrodita¹⁸⁴. El protagonista de *Seraphita* (Balzac) nos serviría como modelo del primer tipo, ya que aquel ser de ambigua belleza y nombre doble¹⁸⁵ del que hablábamos en el apartado “Una tradición para *Melalcor*” no se ha entregado jamás a nadie, ni en cuerpo ni en alma, y no parece sentir ningún deseo físico ni hacia los hombres ni hacia las mujeres¹⁸⁶. En realidad, Serafitus/Serafita es, como su nombre indica, un ángel caído (serafín) que sólo aspira a unirse con Dios y acaba muriendo de añoranza por lo celeste¹⁸⁷; su corazón sólo

¹⁸³ pp.45-46.

¹⁸⁴ Philis RACKIN explica el paso de un tipo de andrógino a otro en su artículo “Androgyny, Mimesis, and the Marriage of the Boy Heroine on the English Renaissance Stage” (p.114): “the idealized image of the androgyne – supported by Neoplatonic, alchemical, and biblical traditions- appeared frequently in the literature of the sixteenth century (Keach). Increasingly, however, the high Renaissance image of the androgyne as a symbol of prelapsarian or mystical perfection was replaced by the satirical portrait of the hermaphrodite, a medical monstrosity or social misfit, an image of perversion or abnormality. The spiritualized conception of the *supernatural* androgyne gave way to a more limited version, confined within the social and natural worlds of ordinary life, which produced the image of the *unnatural* hermaphrodite.” Estrella DE DIEGO indica que existe una “confusión de términos como androginia, hermafroditismo y homosexualidad.” (*op.cit.*p.34. *Vid.íbid.* p.37) Estas etiquetas se confunden también con la bisexualidad y el travestismo (*íbid.* p.39). Para las definiciones de androginia y hermafroditismo, bien considerándolos sinónimos, bien diferenciándolos, *vid.íbid.* pp.36 y 39). Para las diferencias en la plasmación iconográfica de andróginos y hermafroditas, *vid. íbid.*p.41).

¹⁸⁵ El narador y los personajes le dan nombre (Serafitus/Serafita), pero en realidad no fue bautizado/a y no tiene nombre concreto (p.84); tampoco sabemos el nombre del personaje protagonista de *Melalcor*.

¹⁸⁶ A Minna le dice con tristeza (pp.27-28) que “no sabría ser tu compañero”; él/ella aspira a un amor más alto, el amor de Dios. A Wilfrid tampoco le da esperanza alguna: “usted sabe perfectamente que no puedo ser suya” (p.39). Les dice a ambos que los dos “son como un hermano o, si lo prefiere, una hermana para mí.” (p.40). Incluso le pide a Wilfrid que se case con Minna (p.40). Hay una referencia a su virginidad en p.86.

¹⁸⁷ “Serafitus plegó la rodilla, apoyó las manos en cruz sobre el pecho, y Minna cayó de rodillas llorando. Permanecieron así durante algunos instantes. La aureola azul que se agitaba en el cielo por encima de sus cabezas tendió a agrandarse, y rayos luminosos los envolvieron sin que pudiesen darse cuenta.” (p.29). Minna define a Serafitus como “El Genio de la Plegaria” (p.55), y Wilfrid le responde: “¡Ah! Es cierto (...) Ella no tiene nada en común con las criaturas que se agitan en los agujeros de este globo.” (p.55). Tras hablar con Wilfrid de la superioridad del amor eterno, “Serafita se puso de pie, y así permaneció, la cabeza suavemente inclinada, los cabellos revueltos, en la postura aérea que todos los pintores sublimes han dado a los Mensajeros de lo alto.” (p.43). Serafita es una criatura humana elegida por Dios desde el momento de su concepción para convertirse en ángel . Ella es Amor y Sabiduría: de ahí esa mezcla de

pertenece a Dios, su auténtica pasión, su “prometida”¹⁸⁸. El único mundo en el que podrá ser feliz es aquél en el que la etiqueta de sexo o género no existe: en el cielo todo es homogéneo¹⁸⁹.

El personaje protagonista de *Melalcor*, en cambio, se inscribe en el segundo apartado, ya que no es en modo alguno asexuado sino sexual. No hay ninguna referencia en las páginas de *Melalcor* a elementos míticos (cristianizados o no), relacionados con el hermafrodita o andrógino asexuado¹⁹⁰. En cambio, sí encontramos en el

hombre y mujer (pp. 72 y 73). Por eso, también, en un largo discurso filosófico dedicado primero a la sabiduría o ciencia habla “con voz de hombre” y después, al iniciar otro discurso sobre el amor (y/o la fe), “continuó Serafita con su voz de Mujer, dado que el Hombre terminaba de hablar”(p.84). Sus padres ya eran ángeles en la tierra (p.84). El nacimiento de Serafitus/a modificó las estaciones del año y las hizo más agradables (p.85). Desde que nació, su mirada denotaba inteligencia (p.85). No aprende, sino que recuerda lo que ya sabe (influencia claramente platónica, p.29); por ejemplo, es capaz de hablar árabe, una lengua que nadie le ha enseñado (p.105). Se ha pasado toda su vida en estado de contemplación mística (p.86). Otro personaje, Becker, confiesa: “empiezo a creer que en realidad se trata de un espíritu oculto bajo una forma humana” (p.141). Su amor por el Cielo lo/la lleva a enfermar y morir (p.158).

¹⁸⁸ En p.141 Serafitus/a afirma que no puede amar a nadie porque ya “tengo mi prometida”, esto es, se ha prometido a Dios, designado también en las pp. 158-159 como si se tratara de un ser femenino.

¹⁸⁹ p.176. Serafitus/a se siente en nuestro mundo como un ser desterrado o exiliado del cielo. Es totalmente espíritu (p.30), lejos de la tierra pero aún fuera del cielo, un proscrito, un monstruo (p.31). Confiesa a Minna que se siente solo en el mundo, ya que no puede encontrar aquí un espíritu como el suyo (p.31). Se arrepiente incluso, explícitamente, de haber bajado del cielo (“He estado siempre equivocada al poner los pies en esta tierra de ustedes”, p.38).

¹⁹⁰ Es conocida la idea de que Dios es andrógino, tanto en el momento de la Creación, donde se refiere a sí mismo como “nosotros” (aunque podría referirse a las tres personas en una), como en el momento de su venida al mundo (Cristo). Se trata de creencias que provienen de la alquimia (recordemos la figura del Rebis), los cabalistas y los gnósticos, entre otros (Vid. ELIADE, Mircea: *Mefistófeles y el andrógino*, Guadarrama, Col. Punto Omega, Madrid, 1969, pp. 128 y 130), DE DIEGO, Estrella: *op.cit.* pp.25-26, CAMPBELL, Joseph: *op.cit.* pp.142 y 143). Los dioses son hermafroditas en tanto que el poder creativo y a la vez destructivo que poseen los convierte en un claro ejemplo de *cointidentia oppositorum* -la Totalidad, la Perfección, en definitiva- conceptos que el hermafrodita representa a la perfección, según JUNG, quien afirma que el Hermafrodita es “un arquetipo del inconsciente colectivo que se enraiza con el Absoluto y que aparece en el ser humano como sentido innato de la Unidad Cósmica – lo que era antes de la separación, en la que todo está y nada falta.” (citado por DE DIEGO, Estrella: *op.cit.* p.28). También opinan así Mircea ELIADE en *Mefistófeles y el andrógino* (p.101) y en *Rites and symbols of initiation (The Mysteries of Birth and Rebirth)* (p.26), J.CAMPBELL (*op.cit.*p.142) y Joseph HENDERSON y Maud OAKES en su estudio *The wisdom of the serpent (The Myths of Death, Rebirth, and Resurrection)*: estos dos últimos consideran que (*op.cit.*p.28): “there was apparently a primordial state of being before hierogamy denoted by a single complete androgynous divinity or original oneness of being (Urmonotheismus) which corresponds to the cultures and religions of the food-gathering peoples (represented today in the oldest Australians, the Pygmies, the Fuegians”. ELIADE y CAMPBELL citan algunos ritos de iniciación australianos, como los de los Arunta o los Karadjeri donde, además de la típica circuncisión de estos ritos, se realiza una subincisión de manera que los niños o adolescentes adquieren otro sexo, el femenino. Esto se encuentra en relación, según los estudios de Winthuis, con la idea de “totalidad divina”. (ELIADE, Mircea: *Rites and symbols of initiation*, pp.25 y 26; CAMPBELL, J.: *op.cit.*p.144). Eliade también hace referencia a ritos de iniciación en algunas tribus de África donde el novicio se viste con ropas de mujer, y otras tribus donde las novicias se visten con ropa de hombre. Incluso el hecho de mantener desnudo al adolescente que se somete al rito de iniciación podría simbolizar su estado asexual, andrógino (ELIADE, Mircea: *Rites and symbols of initiation*, p.26). Los pueblos primitivos consideran que los adolescentes sometidos a ritos de iniciación alcanzan su nuevo status en el mundo (convertirse en “hombres” o en “mujeres”) mucho más fácilmente si antes han sido una “totalidad”, esto es, hombre y mujer a la vez. (*ibid.* p.26). ELIADE también nos recuerda en su estudio *Mefistófeles y el andrógino* que hay restos de cultos a diosas barbudas, dioses con pechos, e incluso dioses que durante un año eran masculinos y al siguiente femeninos (pp.137 a 145).

comportamiento del personaje protagonista una manifestación clara de la fuerza del placer y del deseo característica de la degradación de la imagen del andrógino/hermafrodita propia del decadentismo inglés y francés:

Cuando el espíritu ya no es capaz de percibir la significación metafísica de un símbolo, éste es entendido en niveles cada vez más groseros. Para los escritores decadentes, el andrógino significa únicamente un hermafrodita en el cual los dos sexos coexisten anatómica y fisiológicamente. Ya no se trata de una plenitud debida a la fusión de ambos sexos, sino de una superabundancia de posibilidades eróticas. No es percibido como la aparición de un nuevo tipo de humanidad, en el cual la fusión de ambos sexos habría producido una nueva conciencia, apolar, sino como una supuesta perfección sensual como resultado de la presencia activa de los dos sexos¹⁹¹.

Se refiera o no al sujeto lesbiano de Monique Wittig o al sujeto bisexual no funcional de Hélène Cixous, ya sea un hermafrodita físico o simbólico, el personaje protagonista de *Melalcor* vendría a ser la clave de un juego con el lector, un juego destinado a hacerle comprender que la identificación entre sexo, género e identidad sexual no es sólo falsa sino también perniciosa.

El personaje protagonista de *Melalcor* es un ser en busca de su identidad. Y ello pasa, en buena medida, por determinar su identidad sexual. Le resulta difícil encontrarla porque es consciente de que, de hecho, carece de identidad dentro del sistema, a no ser como “enfermo/a”. Ha sido anulado/a por ser quien es, por ser *lo que es*, desde antes de nacer. Aceptar el trato de su padre es un intento de ser “normal”, de parecerse al “padre” (de formar parte del orden del patriarcado, en definitiva) pero ese intento fracasa porque va contra su propia naturaleza.

Tras leer esta novela de Flavia Company aprendemos que el personaje protagonista de *Melalcor* no es el único que “no tiene” sexo: nosotros tampoco lo tenemos, aunque creamos que es así. Un ser humano está formado por una infinidad de elementos de los que el sexo o la orientación sexual no son sino una parte. El personaje protagonista de *Melalcor* está, tras la catarsis final de la novela, *por encima* de sexo y género. Como deberíamos estarlo todos. Lo único que realmente importa, lo que realmente está en juego en *Melalcor*, es saber en qué consiste (o en qué NO consiste) la identidad de un ser humano. No *somos* nuestro sexo¹⁹² o nuestra opción sexual¹⁹³.

¹⁹¹ *Ibid.* p.126.

¹⁹² Tal y como se plantea FOUCAULT en su introducción a la trágica vida del hermafrodita Herculine Barbin, “¿Verdaderamente tenemos necesidad de un sexo verdadero? (p.11). *Melalcor* es, entre muchas otras cosas, un intento de dar respuesta a esta pregunta.

Somos mucho más que eso, y deberíamos empezar a abrir los ojos. Por eso la autora nos confunde: para des-confundirnos después. Nuestro cuerpo artificialmente sexuado y artificialmente “generado” perturba nuestra visión de nosotros mismos, y es esa visión la que debemos recuperar para crecer. Sólo así podremos vivir una existencia completamente libre¹⁹⁴.

Hasta aquí, el comentario sobre la primera “cárcel” interior que debe superar el personaje protagonista de *Melalcor* : la imposición de un sexo y un género desde el momento de nacer. Pero hay otras. Aumentan de tamaño como los círculos que dibuja una piedra al caer en un estanque. Trataremos ahora de la cárcel familiar. Después, y como derivada de la anterior, la cárcel de la Gran Culpa. Por último, como círculo más exterior, la cárcel-pueblo: Santa Canar dels Montons.

3. LA FUERZA CREADORA Y LA INSTITUCIÓN FAMILIAR¹⁹⁵

3.1. Una familia feliz

Destruíd, pisotead, con tanta rapidez como ella [la ardiente Eugenia], todos los preceptos ridículos inculcados por imbéciles padres. (Marqués de Sade, *La filosofía en el tocador*, p.19)

La familia moldea al individuo, ya que éste nace y se desarrolla en su seno. El conjunto de saberes que cada generación transmite a la siguiente tiene lugar en el seno del núcleo familiar. En *Melalcor*, el canal de transmisión viene simbolizado por el padre, quien instruye al personaje protagonista sobre el objeto al que han de dirigirse sus deseos: hacia el sexo opuesto o, lo que es lo mismo, hacia la práctica de la heterosexualidad. Según una narración de corte mítico que le explica en varias ocasiones, una Fuerza Creadora *vengativa, perfeccionista y obsesiva*¹⁹⁶ ordenó a los hombres que no mantuvieran relaciones sexuales de manera distinta a la que Él había

¹⁹³ “It is clear that in modern western society, one’s sexual orientation is a very important part of one’s identity.(...) People are encouraged to see themselves in terms of their sexuality, which is interpreted as the core of the self.” (CAPLAN, Pat: “Introduction”, en *Id.(ed.): The cultural construction of sexuality*, p.2).

¹⁹⁴ Como indica Mircea ELIADE en *Mefistófeles y el andrógino* (p.153), “el no estar ya condicionado por parejas de opuestos equivale (...) a la libertad absoluta, a la perfecta espontaneidad”.

¹⁹⁵ “Institución caduca” e “institución familiar” son sinónimas.

¹⁹⁶ p.37.

dispuesto: una “manera” que podría coincidir perfectamente con el sistema reproductivo heterosexual¹⁹⁷. Pero los hombres desobedecieron su mandato, y como consecuencia fueron castigados. La Gran Culpa pesa desde entonces sobre ellos. La Gran Culpa es el peso que tortura la conciencia del ser humano siempre que éste no haya obrado según los dictados de esa Gran Fuerza Creadora¹⁹⁸: matar al Primogénito, por ejemplo, hubiera supuesto para el personaje protagonista aumentar su carga de Gran Culpa¹⁹⁹. Por eso los seres humanos del presente procuran no volver a contrariar a su dios; esto es, enseñan a sus hijos a no mezclarse de forma “inconveniente”²⁰⁰. En este sentido, la familia actúa como agente represor, puesto que algunos de sus miembros pueden experimentar tendencias contrarias a las recomendadas por dios y, por tanto, deberán ocultar, silenciar y reprimir esas tendencias²⁰¹. Precisamente por esto

Los habitantes de Santa Canar dels Montons nunca le perdonarían a la Pobre Chacha de la Gran Puta que se hubiese liado y establecido con la Gran Puta. Nunca. Tenían además el convencimiento de que la Fuerza Creadora se encargaría de hacer desgraciadas a dichas personas, mediante el terrible

¹⁹⁷ “Al principio de todo, cuando nuestro mundo comenzó gracias al verbo divino, todo era, o bien blanco, o bien negro. La pureza de los blancos y de los negros era el orgullo de la Fuerza Creadora del universo bicolor, y por esta razón, recomendó (ordenó) a sus habitantes que nunca se les pasara por la cabeza, bajo ningún concepto, mezclar el blanco con el negro.” (p.36).

¹⁹⁸ “Si hiciera balance [el/ la protagonista] vería que la Gran Culpa y el miedo a la Gran Culpa han pesado más que un piano o un león.” (p.233). El antecedente de la crítica a la Gran Culpa se encuentra en las páginas finales de *Ni tú, ni yo, ni nadie*, cuando se afirma que “qué lenguaje tan absurdo un castigo de quién es un hecho y se acabó no se puede hablar siempre de premios y de castigos de cielos y de infiernos cómo es posible que nos dejáramos engañar durante tanto tiempo hasta dónde llega nuestra necesidad de sentir que al fin y al cabo no somos nosotros los que tomamos las decisiones sino que hay una voluntad divina que dirige nuestras vidas por caminos inescrutables señor” (pp.152-153).

¹⁹⁹ p. 187.

²⁰⁰ *Melalcor* es un claro ejemplo literario de que, como indica Óscar GUASCH, “la heterosexualidad es un mito, un relato, una historia sagrada. Y se ajusta bien a las funciones sociales del mito: cumple con la tarea de explicar el mundo. En este caso, el mundo del deseo y de los afectos. En tanto que mito, también sirve para garantizar la estabilidad de las cosas; la heterosexualidad justifica un orden social intocable. Intocable porque no se cuestiona ni tampoco se evalúa; se acepta sin más como se aceptan los mitos. La heterosexualidad es el relato que nuestra sociedad emplea para explicar y entender el deseo. Es un *mythos*: una narración transmitida oralmente y mediante libros *sagrados*” (*op.cit.* pp.17-18). Aclaro que, con el término “sagrados”, Óscar GUASCH no se refiere a la *Biblia* sino a obras de sexólogos y psicólogos eminentes que han tratado el tema. En el mismo sentido que Guasch, pero con una perspectiva más amplia, Marcelino C. PEÑUELAS nos recuerda que “el sofista Critias, discípulo de Sócrates, viene a decir que los dioses son inventados por los políticos inteligentes para ayudar a mantener el orden en el mundo. O sea, que los mitos son “una mentira útil”. Y Aristóteles, en su *Metafísica*, parece adherirse a esta idea cuando dice que las tradiciones han sido transmitidas de los antepasados en forma de mitos; y que en su tiempo han sido vestidas con adornos fabulosos con el objeto de convencer a la gente y ayudar a la aplicación de las leyes y otros intereses” (*Mito, literatura y realidad*, Gredos, Madrid, 1965, p.27).

²⁰¹ Según Wilhem REICH y su ensayo “Materialismo dialéctico y psicoanálisis”, “el término mediador fundamental entre el individuo y la sociedad represora era la familia: producto de fuerzas económicas concretas, ésta creaba a través de la formación de los niños el tipo de estructura de carácter sobre el que se apoyaba el orden político y económico de la sociedad.” (citado por WEEKS, G.: *El malestar de la sexualidad*, pp.264-265). REICH considera que la familia es una construcción social represiva e hipócrita, como lo es también la moral sexual de su época, dirigida a la procreación. Por eso defiende el placer. En su opinión, cuando el objetivo sea el placer y no la reproducción, la familia ya no será represora, ni en lo que se refiere al sexo ni en otros aspectos (citado por GUASCH, Óscar: *op.cit.* pp.78-79, n.94).

*imperio de la Gran Culpa; el imperio del blanco o negro. No tenían ni idea de quiénes eran. Ellas ni siquiera conocían el nombre de la Gran Culpa.*²⁰²

En principio el personaje protagonista hace suyo el legado del padre. Sin embargo, cuando siente lo que llama *aquella atracción fatal por Mel*²⁰³ empieza a cuestionarse la validez de este relato mítico y comprende, no sin un profundo malestar, que su naturaleza le lleva por caminos opuestos a los deseados por la Fuerza Creadora y que, en consecuencia, será castigado (o castigada) si los desobedece²⁰⁴. Teniendo en cuenta el tipo de “pacto” establecido entre el sr.Savalt y el personaje protagonista, es obvio que la familia de éste es consciente de las tendencias de su hijo (o hija) y que no las acepta. Ello ha de suponer un duro golpe para este personaje, especialmente si se trata, como ya hemos apuntado, de una mujer. Olga Viñuales indica al respecto que *las lesbianas, en tanto que mujeres, no se liberan de esta presión. Se sienten compelidas a*

²⁰² p.35. Queda claro, por otra parte, que el imperio de la Gran Culpa sólo afecta a aquellos que creen en ella. Quienes la ignoren o sean escépticos respecto a la existencia de la Fuerza Creadora son inmunes a ella. Otro ejemplo de esto lo encontramos en la mujer anónima que entabla conversación con Johnny Dos Dados en *Melalcor*: “La Gran Culpa. Fechoría y castigo. Todavía nos lo creemos, ¿verdad? Lástima que no sea cierto.”(p.128). Esta mujer anónima es, en realidad, Lola, un personaje que había aparecido en la página 25 de *Melalcor*. Conoce bien al personaje protagonista, tiene las mismas opiniones sobre el sr. Savalt y el daño que su intolerancia y su caciquismo hacen al pueblo; posee una papelería y, al abrirla, suena la música de Sinatra, la misma “banda sonora de la papelería” a la que hace referencia el personaje protagonista en la p.25, cuando está allí charlando con Lola.

²⁰³ p.37.

²⁰⁴ El concepto de Gran Culpa y de Fuerza Creadora no tienen por qué coincidir exactamente con la fe cristiana, como lo demuestra que, curiosamente, el personaje protagonista de *Melalcor* cree en la Gran Culpa, pero no cree en Dios (“no cree en el amor. Ni en Dios, que viene a ser lo mismo, a pesar de que Dios le parece un personaje interesante y polémico. Antiguo.”(p.21). De hecho, ninguno de los personajes que aparecen en *Melalcor* tiene fe. Una amiga, Lola, afirma que tanto ella como su marido rezan, pero de hecho se rezan a sí mismos (¡Feuerbach sigue vivo!) y no van nunca a misa (pp.26-27). Algo parecido sucede en *Saurios en el asfalto*: ante una entusiasmada Rosi, que da gracias a Dios por haberle enviado un hombre tan bien dotado en la cama como su adorado Ringo, éste le pregunta si acaso da gracias a Dios por ser creyente, a lo que ella responde: “-No digas tonterías, cariño. ¿Te parece que si creyera le hablaría con semejante irreverencia?”(p.221). Dios todopoderoso ha quedado reducido en esta pregunta a poco más que una expresión vacía de contenido.

El único miembro de la curia que aparece en *Melalcor* es el rector, y se dice de él que ha censurado un artículo escrito por Lola en el que se defendía a Robert y Casilda (p.27). La Iglesia aparece, pues, como el brazo derecho del sr. Savalt y sus secuaces, que intentan expulsar a las dos amantes del pueblo. En *Melalcor* se distingue entre iglesia y fe, como lo demuestran estas palabras de Lola: “la iglesia está llena de gente sin fe”(p.27). Creer no es, en sí mismo, negativo; los dogmas sí lo son (p.27). En definitiva, la Fuerza Creadora y la Iglesia parecen más un sistema coercitivo (como lo es la sociedad misma) que un sistema religioso concreto. Óscar GUASCH afirma en este sentido que “es poco razonable atribuir al cristianismo la exclusiva de la condena de las sexualidades no ortodoxas. Boswell (1985) plantea que, a lo largo del Bajo Imperio, todas las tradiciones filosóficas de la época manifiestan una creciente intolerancia respecto al placer sexual y que, a menudo, es imposible distinguir los preceptos éticos cristianos de los paganos. Un ejemplo al respecto son la virginidad y la castidad, que a lo largo de los siglos III y IV se definen como estados recomendables y moralmente superiores (Rouselle 1989) y que se encuentran en la base misma del desarrollo del monacato cristiano”(op.cit.p.46). Sea como fuere, es mucho el daño que un cristianismo mal entendido ha hecho durante siglos al colectivo homosexual.

*lograr mayor aceptación de sus padres porque han sido educadas, en mayor medida que los hombres, para valorar emocionalmente cualquier respuesta familiar*²⁰⁵.

Cargado (o cargada) con el peso de su Gran Culpa, dominado (o dominada) por el miedo al rechazo social, el personaje protagonista de *Melalcor* se cierra al amor, a la vida. No importa que Mel y él (o ella) se trasladen de lugar o incluso de época: la Gran Culpa siempre estará entre ellos (o ellas) porque la llevan grabada en su interior²⁰⁶. Subliman sus instintos por medio de las matemáticas a pesar de saber que podrían, si quisieran, dar rienda suelta a sus deseos²⁰⁷. El amor que experimenta por el personaje protagonista, sin embargo, hace que Mel pueda liberarse del peso de la Gran Culpa y se atreva a pedir para su cuerpo el placer que sólo el personaje protagonista puede darle²⁰⁸. Sin embargo, ya hemos visto que este personaje ambiguo se caracteriza por su carácter

²⁰⁵ *Op.cit.* p.73. “La manera en que los demás nos definen en la interacción social tiene profundas repercusiones en la forma en que nosotros mismos nos definimos. Y aun cuando rechazamos las definiciones ajenas, sus mensajes sociales siguen repercutiéndonos, aunque sólo sea por el rechazo, la frustración y la cólera que nos producen” (*ibid.*p.107). El choque entre lo que deseamos ser y lo que nos obligan a ser provoca numerosos cuadros depresivos en la sociedad actual, no sólo entre los homosexuales o los “diferentes”, sino incluso entre los que practican la heterosexualidad: “Yo creo que la depresión es un problema de equilibrio entre uno mismo y el entorno. Hay un desfase entre los valores sociales y los individuales. La mayoría de las depresiones se desencadenan por problemas afectivos. Los valores sociales nos dicen que hay que tener pareja estable, familia, hijos, fidelidad... - ¿Y? – Todo eso corresponde a un tiempo pasado, son modelos que a muchos se les han quedado estrechos. Debemos plantearnos nuevas fórmulas que socialmente todavía no se han planteado.” (GIORDAN,André, entrevistado por *La Vanguardia* el domingo 16 de diciembre de 2001, p.11).

²⁰⁶ p.36

²⁰⁷ p.37. Mel y el personaje protagonista llevan la Gran Culpa dentro y por eso no pueden liberar sus mentes y sus cuerpos en el viaje de fin de carrera a París. Los habitantes de Santa Canar dels Montons habrían atribuido a la Gran Fuerza Destructiva (esto es, al Mal con mayúsculas) el nacimiento de una relación amorosa con todas sus consecuencias entre Mel y el personaje protagonista (*Melalcor*, p.35).

²⁰⁸ pp.65 y 78. Mel también desea aprender filosofía en París porque, de este modo, aprenderían a relativizar la Gran Culpa (p.64). Según el Marqués DE SADE (*La filosofía en el tocador*, Valdemar /Planeta maldito, Madrid, 2000, 2ª ed., pp.172-173) la razón por la que muchos creen en Dios “es que les han asustado mucho; es que, cuando se tiene miedo, se cesa de razonar; es que, sobre todo, les han recomendado desconfiar de su razón, y, cuando el cerebro está turbado, se cree todo y no se analiza nada. La ignorancia y el miedo, seguiréis diciéndoles, he ahí las dos bases de todas las religiones.(...) El hombre tiene miedo, tanto físico como moral, en las tinieblas, el miedo se vuelve habitual en él y se convierte en necesidad; creería que le falta algo si no tuviera nada que esperar o que temer.” Cuando ya se ha producido la ruptura entre ellos/as, Mel hace una visita a la Gran Puta y le comenta que “hay personas [en clara referencia al/la protagonista] que están muy marcadas por los mandamientos de la Gran Fuerza Creadora. Y la Gran Puta respondió: - No es nada fácil liberarse del miedo que produce la Gran Culpa. Yo me pasé muchos años viviendo una vida que no era en absoluto la mía a causa del terror que me provocaba llegar a sentir la Gran Culpa.” (p.99). Recordemos la cita que encabeza *Melalcor*: “El miedo no es prudencia. El miedo es un golpe de Estado sutil que preserva las creencias de los poderosos. El miedo es vivir como quieren los otros. Los otros que quieren vivir sin miedo manipulan el miedo. Como una lluvia fina, un ploc-ploc que va calando en los huesos sin que te des cuenta. Hasta que estás completamente mojado, empapado. No te has protegido porque pensabas que era inofensiva. El miedo trabaja así. El miedo acaba haciendo de ti un muñeco enfermo. Ataca el alma del ser. La carcome.” (MIQUEL, Dolors: *Gitana Roc*). Siempre hay, sin embargo, una posibilidad de escapar al miedo: según Óscar GUASCH (*op.cit.*p.105), “la sexualidad gay permite disolver el complejo de culpa en medio de la fiesta. Es una forma de escapar al malestar de la cultura del que habla Freud y a la jaula de hierro

fuertemente introspectivo y cobarde; por eso se niega tozudamente a mantener relaciones sexuales con Mel y la fuerza a una no deseada castidad. Tal y como su amada le recrimina, a sus treinta años todavía sigue intentando adaptarse al medio en el que vive y que repugna a su naturaleza más íntima. Trata de convertirse en su padre y su hermano, pero jamás logrará su objetivo porque *nunca llegarás a entender que de lo que se trataba era de ser tú*²⁰⁹.

La imagen de la familia en *Melalcor* no es, precisamente, idílica. En primer lugar, el personaje protagonista habla de los padres de cualquier personaje y los suyos propios con la expresión *los progenitores*²¹⁰, cosa que marca una importante distancia emocional respecto a ellos. Además, los califica de *institución caduca y demencial*²¹¹ a la que pertenece en contra de su voluntad²¹², formada por personas que no pasarían, según él (o ella), el test de Turing²¹³. De hecho, toda su familia le provoca un profundo sentimiento de pena²¹⁴.

El señor Savalt (el padre del personaje protagonista) no es un hombre de modales refinados: en una ocasión, por ejemplo, eructa de forma escandalosa (*un eructo inhumano*²¹⁵) tras una abundante comida familiar; en otra, cercena un dedo al personaje protagonista accidentalmente al cerrar con fuerza la puerta del coche²¹⁶. En realidad, el sr. Savalt es mucho más que un maleducado: es un hombre extraordinariamente violento²¹⁷. Sirva de ejemplo la escena en la que destroza la cara de su hijo (o hija) por desavenencias en cuanto a su rendimiento en la empresa:

Aunque ya eran adultos, o precisamente por eso, el señor Savalt le pegó unos cuantos puñetazos que le desfiguraron la cara durante algunos días. Le sangraban un párpado, los labios y las encías. Se cubría la herida con una mano convulsa. Había cumplido treinta años y aún soñaba que la vida no había empezado, que todo aquello era provisional, que todavía tenía tiempo.

weberiana. Como propone Bataille (1985) respecto al erotismo, y Giddens respecto al amor pasional (1995), la transgresión de la norma sexual y el éxtasis a ella asociado, ponen en cuestión el orden social.”

²⁰⁹ p.114.

²¹⁰ pp.35 y 59, por ejemplo.

²¹¹ p.89.

²¹² p.90.

²¹³ p.187.

²¹⁴ p.157.

²¹⁵ p.141.

²¹⁶ p.147. El Primogénito, imitando el refinado estilo de su padre, “se rasca los huevos con el hueco de la mano. Se los menea y se los recoloca” ante su hermano (o hermana) en la p.188.

²¹⁷ Este hecho se insinúa en la p.42 (“la violencia del sr. Savalt”).

*El señor Savalt abandonó la sala, pero antes le propinó una fuerte bofetada en la mejilla que le quedaba descubierta. Una bofetada que le hizo caer al suelo, donde se puso a llorar*²¹⁸.

La madre del personaje protagonista, que aparece en escena tras este acto deplorable, defiende a su marido cuando el personaje protagonista afirma entre sollozos que su padre es un animal y un cerdo²¹⁹. Aplica el mandamiento de “honrarás a tu padre y a tu madre” hasta la exageración. El rostro destrozado de su hijo (o hija) sólo le merece el comentario de *esto no es nada*²²⁰ y su preocupación no se dirige hacia su retoño sino más bien a la corbata del señor Savalt: sería una lástima que la sangre hubiera manchado la camisa de su marido, ya que tienen previsto ir a la ópera esa noche²²¹. La señora Savalt intenta hacer comprender a su hijo (o hija) que “tal vez” esa paliza no sea la mejor manera de hacerle entender las cosas, pero que inudablemente su padre le quiere y que lo hace por su bien(!)²²². En resumidas cuentas, le pide que no se lo tome muy a pecho porque *ya sabes cómo es tu padre, a veces*²²³.

Lo peor no es el dolor de los golpes sobre la carne indefensa; lo peor es, en realidad, el daño que esa familia ciertamente demencial le ha causado a nivel interno:

*Vio en el espejo que el señor Savalt le había destrozado la cara. Y pensó que en unos días se le pondría bien. Entonces le invadió la mente una frase que no procedía del sueño de aquella noche ni de ninguna otra noche, sino de una exótica lucidez: quizás el señor Savalt, con la complicidad de la señora Savalt, le había hecho por dentro la misma carnicería, y tal vez no era cuestión de días, quizá ni siquiera tuviese solución*²²⁴.

Teniendo en cuenta lo que hemos visto hasta ahora, no es de extrañar que el personaje protagonista afirme en una ocasión que, *si a mí alguien me dice que puedo considerarlo como si fuera de la familia, es difícil que vuelva a hablarle*²²⁵.

La señora Savalt no es más que la sombra de su marido. Es la viva imagen de la mujer burguesa tradicional. En este sentido, las pésimas composiciones poéticas que presenta - sin éxito- a concursos de pueblo son un buen reflejo de la vacuidad de su

²¹⁸ p.103.

²¹⁹ p.104.

²²⁰ p.105.

²²¹ p.105.

²²² p.104.

²²³ p.103.

²²⁴ p.107.

²²⁵ p.90.

alma²²⁶. En su opinión, el matrimonio es el hábitat natural de la mujer, y los hijos su más glorioso destino. Flamante adalid de la heterosexualidad reproductiva, esta mujer madura tiene como objetivo y meta de su carrera doméstica el ser abuela²²⁷. Podría dedicársele perfectamente el poema de E.M.Broner:

“Mother, I’m giving birth to a baby girl.”
 “What does she want to do with her life?”
 “Be a mother.”
 “And then?”
 “A grandmother.”
 “No more?”
 “A great-grandmother.”
 “And what else?”
 “Nothing else.”²²⁸

Al estar convencida de que el matrimonio y los hijos son leyes de la naturaleza femenina²²⁹, la senyora Savalt opina que la tía Conca no vivió realmente “una vida”, ya que, como su nombre indica (en lengua catalana), jamás se casó ni tuvo hijos²³⁰. En este sentido, la tía Conca es el *contraejemplo* de la señora Savalt.

²²⁶ “Mi corazón ya no aguanta / el modo en que doblas la manta, / y si te vas / no volverás. / ¿Por qué será que no llega mi muerte / si al fin y al cabo no soy tan fuerte? / Y tú eres consciente / con tu lúcida mente. / Adiós, pues, mi amante / has cumplido muy galante.” (p.203). Sin comentarios.

²²⁷ “No te imaginas lo importante que es para los padres, sobre todo para una madre, que sus hijos tengan hijos.” (p.140).

²²⁸ El libro es *Her mothers*, y fue publicado en 1975. Aparece citado en el interesante artículo de DUNCAN, Erika: “The Hungry Jewish Mother”, en DAVIDSON, Cathy N. Y BRONER, E.M. (eds.): *op.cit.*p. 236.

²²⁹ “La heterosexualidad, más que una forma de amar, es un estilo de vida. Un estilo de vida que ha sido hegemónico en los últimos 150 años. Durante más de un siglo, casarse y tener hijos, que a su vez se casen y los tengan, ha sido la opción socialmente prevista para el conjunto de la población. Para ser “normal” basta con ser esposo y esposa: pero el modelo establece, además, que la excelencia se alcanza siendo padre y madre. Un solo tipo de relación, la pareja estable y el matrimonio; un solo tipo de familia, la reproductora.” (GUASCH, Óscar: *op.cit.*pp.24-25) Vid. la posición de ELLIS al respecto según Margaret JACKSON: “*Facts of life or the eroticization of women’s oppression. Sexology and the social construction of heterosexuality*”, en CAPLAN, Pat (ed): *op.cit.* p.56.

Susan STANDFORD FRIEDMAN comenta en su artículo “Creativity and the Childbirth Metaphor”(en SHOWALTER, Elaine (ed.): *op.cit.*p.76) que ya desde el Génesis quedó muy clara cuál debía ser la división de trabajo en el mundo posterior a la caída: el hombre trabajará con el sudor de su frente y ella parirá con dolor a sus hijos. Asimismo, cita a Zarathustra (en opinión del cual todo lo que se refiere a la mujer se resume en la palabra “embarazo”), a Simone de Beauvoir, que se duele de que la mujer “has ovaries, a uterus; these peculiarities imprison her in her subjectivity, circumscribe her within the limits of her own nature. It is often said that she thinks with her glands.” (*ibid.*p.76) y a Julia Kristeva, según la cual la mujer se ha convertido, en el sistema falocéntrico en que vivimos, en “a specialist in the unconscious, a witch, a bacchanalian.... A marginal speech, with... regard to science, religion, and philosophy of the polis (witch, child, underdeveloped, not even a poet, at best a poet’s accomplice). A pregnancy.” (*ibid.* p.76).

²³⁰ p.104. Los lectores catalanes saben, cuando leen *Melalcor* en original y también cuando leen la traducción al castellano, que “tía Conca” no es un nombre real, sino un apodo yeyorativo, como lo son, aunque en mayor grado, “la Gran Puta” y “La Chacha de la Gran Puta” que designan a Robert y Casilda, respectivamente. “Conca” significa en catalán “1. Solterona, vieja. 2. Hermana de la primogénita que queda soltera”. El personaje de Conca coincide plenamente con ambas acepciones (*Diccionari català-castellà, castellà-català*, Albertí Editors, Barcelona, 2000, p.86).

Los únicos miembros de la familia que el personaje protagonista acepta y con los que se siente a gusto son los marginados del núcleo familiar (como es su caso). La tía Conca (también de tendencias homosexuales²³¹) y el abuelo, que se niega a hablar con nadie de su familia pero que sí establece contacto con este extraño nieto (o esta extraña nieta), para escándalo e incredulidad del Primogénito²³².

¿A qué se debe este ataque a la familia? En la literatura contemporánea encontramos múltiples ejemplos del *proceso de deconstrucción de la ilusión, la elaboración de lo que podríamos llamar anti-novela o negativo –en sentido fotográfico- de la novela familiar*²³³. Después de los ejemplos que hemos proporcionado, no hay duda de que *Melalcor* es un claro caso de este tipo de novela. El personaje protagonista nos ha explicado su propia “novela familiar”, esto es, la historia familiar que ha vivido - su relación con los padres, con su hermano, de ellos con él (o ella)²³⁴ -, un relato paralelo a la “novela familiar” en el imaginario colectivo, en el cual la madre se reduce a su dimensión biológica, mientras que el padre se eleva a la categoría de principio espiritual²³⁵. Por eso es el padre quien transmite al personaje protagonista los principios espirituales básicos que han de regir su existencia, mientras que la madre sólo piensa en su marido, en su hijo primogénito y en los nietos que vendrán mientras *sofríe tomate*²³⁶: parir y alimentar son los dos ejes básicos de su existencia. En la actualidad, la novela

²³¹ “Se hizo buena amiga de Mel. Creí que acabarían en la cama, pero Conca me dijo que jamás se le había pasado por la cabeza.” (p.90).

²³² p.172. El homosexual no es la única víctima de la institución familiar: según WEEKS, lo son también las personas solteras (como la tía Conca) , los divorciados, el padre o la madre sin pareja, los ancianos independientes y los que viven en comunas (*El malestar de la sexualidad*, p.82) .

²³³ TUBERT, Silvia: *op.cit.*p.83.

²³⁴ “Novela familiar” es un concepto que proviene del psicoanálisis. FREUD entendía que el sujeto se construye como un relato, una ficción (*ibid.* pp.67-68.).

²³⁵ *ibid.*p.71. Esta idea proviene de KRISTEVA (vid. MOI, Toril: *op.cit.* p.172). Silvia TUBERT explica en “La novela familiar” (pp.72 a 76) el proceso por el que el padre logra desplazar a la madre arrogándose su capacidad procreadora, desde los relatos de Hesíodo (el nacimiento de Atenea, por ejemplo), el proyecto político ateniense (se nace de la patria, no de la madre), la narración bíblica (Eva es creada por Dios a partir de una costilla de Adán: es, pues, doblemente “nacida” de hombre. El poder de la creación (Dios) es superior al poder generador de Eva, y más tarde, al de la Virgen: María no será más que un simple medio para que Dios tenga a su Hijo. Para este desplazamiento, es interesante también el artículo de Anna GOLDMAN-AMIRAV titulado “Mira, Yahveh me ha hecho estéril” en TUBERT, Silvia (ed.): *Figuras de la madre*, pp. 41-51). En “Mothers and Daughters: Another Minority Group”, Natalie M. ROSINSKY comenta lo que Adrienne Rich denominaba “la tragedia esencial de la mujer”, esto es, la separación de madres e hijas en beneficio del Padre: “Being a good woman in a sexist society requires conformity to feminine stereotypes such as passivity, spirituality, or irrationality; being a good mother entails indoctrinating one’s daughter with these ideals. As Mary Daly has noted, “mothers in our culture are cajoled into killing off the self-actualization of their daughters, and daughters learn to hate them for it, instead of seeing the real enemy.” This “real enemy” is a culture which denigrates female potential and achievement” (en DAVIDSON, Cathy N. Y BRONER, E.M. (eds.): *op.cit.* p.280).

²³⁶ p.140.

antifamiliar denuncia este desplazamiento de la figura materna, y en consecuencia ataca el poder que representa la figura del Padre²³⁷.

Para unos la familia es indudablemente el refugio por excelencia, el nido al que volver cuando se les rompen las alas; sin embargo, para otros –tanto heterosexuales como homosexuales- la familia representa exactamente lo contrario. Son muchas las novelas de nuestro tiempo en las que aparecen malos tratos (físicos o psíquicos) infligidos en el seno de la familia, datos que demuestran que no se trata, necesariamente, del mejor lugar de convivencia y crecimiento de los seres humanos²³⁸.

Según Òscar Guasch, la institución familiar se encuentra en crisis, ya que

*en la actualidad, el matrimonio y la pareja estable ya no son el espacio social normativo ni para la reproducción de la especie, ni para la expresión de la afectividad y del deseo. Desde los años sesenta, gracias a la generalizada difusión de las técnicas contraceptivas, la disociación entre sexualidad y reproducción es posible en todos los grupos sociales, y un hecho consumado en la mayoría de ellos. Si a ello se le añade la posibilidad de reproducir la especie humana mediante la tecnología, gracias a la clonación y a las técnicas de reproducción asistida, la pérdida de la función social clásica de la pareja y de la familia malthusiana es evidente. El matrimonio y la pareja estable de hoy en día ya no persiguen fundar una familia como objetivo primordial. Más bien pretenden enfrentar los dos males de nuestra época: la soledad y el aburrimiento (Bejín 1987) mediante lo que Giddens (1995) llama la pura relación. Se trata de un tipo de interacción sociosexual que se pretende lo más horizontal posible y donde el intercambio de bienes, afectos y servicios sólo tiene sentido mientras contribuye al mutuo crecimiento personal.*²³⁹

El ataque a la familia tradicional es mucho mayor en el caso de novelas en las que se narra un conflicto con la heterosexualidad obligatoria, como es el caso de

²³⁷ “Ya en 1938 Lacan aludió a la *decadencia social de la imago paterna*” (TUBERT, Silvia: “La novela familiar”, p.76). La literatura en concreto “ha sido uno de los espacios privilegiados en los que se han desplegado las vicisitudes del declive de la función paterna.” (*ibid.* p.77).

²³⁸ Nancy ARMSTRONG aporta en su artículo “Occidentalismo: una cuestión para el feminismo internacional” (en COLAZZI, Giulia (ed.): *op.cit.* pp.32 y 33) datos sobre asesinatos, violencia doméstica y abusos a menores: en un elevadísimo número de casos, las víctimas fueron agredidas por un miembro de su familia. También WEEKS denuncia que “el hogar es el lugar donde tienen lugar la mayor parte de los malos tratos sexuales a niños; y son los familiares o vecinos quienes suelen violar más a las mujeres”(El malestar de la sexualidad, p.352). Por eso se ha convertido en un concepto ambivalente, positivo y negativo a la vez: “La familia, como ha señalado Lynne Segal, “simboliza nuestros sueños y temores más profundos, sueños de amor, intimidad, estabilidad, seguridad y privacidad; temores de abandono, caos y fracaso.”(*ibid.* pp.70-71). Como nota curiosa, en las obras de escritoras feministas afroamericanas no se ataca a la familia, a diferencia de lo que sucede en los estudios y obras literarias de feministas occidentales, ya que en su caso “la familia es con mucha frecuencia el único refugio frente al racismo que domina en el exterior” (CUDER DOMÍNGUEZ, Pilar: “Entre la solidaridad y la diferencia: narradoras norteamericanas de hoy” en en SUÁREZ BRIONES, Beatriz, MARTÍN LUCAS, M^a Belén y FARIÑA BUSTO, M^aJesús (eds.): *op.cit.*p.130).

²³⁹ *Ibid.*pp.116-117. “La pareja y la familia malthusiana, cuyo ejemplo arquetípico es el matrimonio de finales del siglo XIX (pero cuya influencia se prolonga hasta la década de los sesenta), han dejado de ser funcionales y están en trance de desaparición.” (*op.cit.* p.116).

Melalcor. Didier Eribon afirma que el homosexual acostumbra a presentar una imagen negativa de la familia porque ésta representa todo aquello que lo rechaza y que le impone una forma de ser que no es la suya²⁴⁰. En estos casos, la red de amistades acostumbra a sustituir al núcleo familiar²⁴¹: en las páginas finales de *Melalcor* comprobamos que el personaje protagonista ha constituido una familia - no biológica sino elegida²⁴²- con Mel, sus amigas (Robert y Casilda) y los hijos de Robert.

A su vez, este personaje establecerá en el seno de su familia un nuevo sistema de relaciones interpersonales en el que se rechaza la monogamia y se entroniza la promiscuidad (aunque no hay duda de que su afinidad primera será siempre con Mel)²⁴³.

²⁴⁰ “La agresividad que caracteriza muy a menudo los discursos de rechazo radical del modelo familiar muestra que la relación con la familia no es nunca sencilla, en cualquier caso nunca es neutra.(...)El gay o la lesbiana más hostiles a los modelos familiares se definen precisamente por la negativa a identificarse con modelos que con toda certeza, dada su omnipresencia social, deben moldear hasta la manera en que uno se define en contra de ellos. Judith BUTLER tiene sin duda motivo para escribir, si bien en un contexto distinto, que “lo que se rechaza, y en consecuencia se pierde, se conserva como una identificación rechazada”(op.cit. pp.61-62).

²⁴¹ El discurso conservador afirma que “el descontento y la ansiedad personal, que evidentemente existen, son producto del debilitamiento de los vínculos tradicionales. También se puede argumentar, como Barret y McIntosh, que el excesivo énfasis en la familia vacía de significado todas las demás relaciones sociales.”(WEEKS,J.: *El malestar de la sexualidad*, p.81)

²⁴² Según Olga VIÑUALES, “una vez más es la reacción social la que hace que gays y lesbianas se vean obligados a elegir entre, siguiendo la terminología de Weston (1991), familia biológica o familia elegida.”(op.cit.p.157). Aclara la misma autora que, “en opinión de Weston (1991), la verdadera noción de parentesco gay reclama que se puede tener familia sin recurrir al matrimonio o a la filiación. (...) Según esta autora, las familias gays establecen notables diferencias con el mundo heterosexual. Una primera característica son sus *límites fluidos* : a diferencia de las parejas heterosexuales, en las que se establecen claras diferencias entre familia y amistad, las familias gays incluyen amigas y ex amantes junto a la pareja e hijos en un mismo dominio. Otra característica es la *elección* como principio organizador de un entramado de relaciones que, al estar basadas en la solidaridad económica, afectiva y asistencial entre todos sus miembros, cuestiona determinadas actitudes pensadas como intrínsecas en toda relación de parentesco: “Si las amistades pueden ser más resistentes, más leales que los lazos biológicos, entonces el parentesco es una clase de dominio diferente del que la teoría tradicional había sugerido”(Weston, 1991, p.34). La amistad, pensada como una relación igualitaria que implica elección personal al tiempo que proporciona un amplio soporte emocional y material, pasa a ser, desde esta perspectiva, una relación privilegiada que cuestiona tanto el significado social de la sexualidad como la construcción de los roles de género. Sus símbolos: el *amor* y la *solidaridad*. Son familias horizontales, ya que, al estar integradas por iguales, no reproducen las diferencias de roles de género ni la dependencia económica que, tradicionalmente, se ha establecido entre las parejas heterosexuales.” (*ibid*.pp.130-131. *Vid.* también *ibid*. p.96). Según SADE, los lazos entre padres e hijos “fueron fruto del pavor que sintieron los padres a ser abandonados en su vejez, y los interesados cuidados que tienen con nosotros en nuestra infancia son únicamente para merecer luego las mismas atenciones en su postrera edad. Dejemos de ser víctimas de todo esto: no debemos nada a nuestros padres... ni lo más mínimo, Eugenia, y como han trabajado menos para nosotros que para sí, nos está permitido detestarlos y deshacernos incluso de ellos si su proceder nos irrita; sólo debemos amarlos si actúan bien con nosotros, y esa ternura no debe ser un grado superior al que tendríamos con otros amigos, porque los derechos del nacimiento no establecen nada ni fundan nada, y, escrutándolos con prudencia y reflexión, no encontramos probablemente en ellos otra cosa que razones de odio hacia los que, pensando sólo en sus placeres, no nos han dado a menudo más que una existencia desgraciada o malsana.”(op.cit. p.147).

²⁴³ p.244. Olga VIÑUALES asistió a una asamblea de lesbianas en la que se propuso “llegar a un desaprender la mayoría de normas impuestas (...) y hay que revisar también todas las represiones homologadas institucionalmente, como la supuesta necesidad del ser humano de ligarse permanentemente a otro (...) como individuos somos autosuficientes en todos los aspectos, es decir (...) no necesitamos

En el núcleo familiar, en cambio, se transmite a la nueva generación el valor de la fidelidad (la pareja o, tal y como lo denomina el personaje protagonista, *ir de dos en dos*²⁴⁴). El personaje protagonista afirma en una ocasión que la pareja es una institución tan caduca y demencial como la familia²⁴⁵ y defiende, por el contrario, el comportamiento de tipo promiscuo. Para Robert (la Gran Puta), la familia (y la pareja estable dentro del matrimonio, también) no fueron más que el lugar del fingimiento y la máscara. Robert estuvo casada y fue madre de dos hijos, a los que abandonó cuando eran pequeños, para vivir su sexualidad homosexual con su criada, Casilda (la Pobre Chacha de la Gran Puta)²⁴⁶. El personaje protagonista considera que esa acción es

forzosamente de nadie que dé complementariedad a las propias pulsiones”(op.cit.pp.97-98). WEEKS comenta que “la escisión entre fidelidad emocional y lazos sexuales ocasionales, pero afectivos, puede ser diferente a los modos convencionales de comportamiento, pero no es en sí misma un signo de patología social, sino el signo de un modo de vida alternativo” (*El malestar de la sexualidad*, p.95). Podemos pensar que esta forma de entender el amor es muy reciente, pero encontramos indicios de ese cambio de mentalidad en algunos pensadores, como el Marqués de SADE (siglo XVIII). “El divino marqués” pretendía abolir el matrimonio y la fidelidad al considerarlos una aberración, una absurda cadena que era necesario romper de una vez por todas. Defendió estas ideas en sus ensayos y en sus novelas eróticas, en las que afirmó que toda mujer debe entregarse a cuantos hombres la deseen, sin guardar fidelidad a ninguno, pues nadie puede ejercer un acto de posesión sobre un ser libre (SADE: op.cit. pp.65, 69-72, 147, 190-191. Vid. también DU PLESSIX GRAY, Franzine: *Marqués de Sade. Una vida*, Ediciones B Argentina para Javier Vergara Editor, Buenos Aires, 2000, p.85, DIDIER, Béatrice: *Sade*, Breviarios del FCE, México, 1989, p.270 y MANUEL Frank E. y MANUEL Fritzie P: *El pensamiento utópico en el mundo occidental*, Vol. III, p.23). De hecho, en el siglo XVIII toda “Europa se vio inundada de un mar de utopías que pintaban formas de matrimonio y de relación sexual bastante exóticas.” (ibid. p. 9). La diferencia básica entre *Melalcor* y la utopía sexual de Sade estriba en que el “divino marqués” considera a la mujer “un objeto” útil y necesario sólo en el momento del coito (op.cit.p.147) mientras que, obviamente, el personaje protagonista de *Melalcor* valora a Mel por sus cualidades personales y no por su cuerpo al que, por otro lado, no posee hasta que reconoce amarla. No deja de ser curioso que, a pesar de tan rotundas afirmaciones, Sade fuera extremadamente celoso y no soportara la idea de que otro poseyera a su esposa... Francine DU PLESSIX GRAY titula un capítulo entero de su biografía de Sade “El marido celoso” (op.cit. pp. 253 a 267) y nos ofrece perlas como una carta de Sade a su esposa en la que le exige que se vista decentemente (de color oscuro y tapada hasta el cuello), que se recoja el pelo con un moño o una trenza y, faltaría más, que le sea absolutamente fiel mientras él esté en prisión (ibid.p.254). Se conserva una carta de su esposa que él, en un ataque de celos por una supuesta aventura de ella, manchó con su propia sangre y llenó de comentarios obscenos (ibid. fotografía entre pp.256 y 257).

²⁴⁴“La gente debía ir de dos en dos, con almas del mismo color” (p.35); “Yo creo que el amor no es sano, no es normal, no es ético, no es humano. Es una imposición cultural para obligarnos a ir a todos de dos en dos. Me niego.” (p.65). En opinión de Óscar GUASCH, hemos sustituido el matrimonio obligatorio por la pareja estable obligatoria o, lo que es lo mismo, hemos pasado de una manera de evitar la sífilis a una manera de evitar contagiarnos con el virus del SIDA (op.cit.p.82). Orlando, en la novela homónima de Virginia WOOLF (p.31), comenta el asco casi físico que le provoca el matrimonio: “Era raro, era desagradable; lo cierto es que algo había en esa indisolubilidad de los cuerpos que repugnaba a su sentido de la higiene y de la decencia. (...) No había otro remedio que adquirir uno de esos horribles círculos [anillos de casada] y usarlo como todo el mundo.” (p.178).

²⁴⁵ p.89.

²⁴⁶ pp.95. Mientras vivió como “esposa y madre”, la Gran Puta estaba representando, sin saberlo, un papel, como el del actor en el escenario. Hasta que decidió bajar de ese escenario y desaparecer (p.100). Según Estrella DE DIEGO, “Brannon asocia los roles sociales a los papeles de teatro, enfatizando cómo actuar dentro de un determinado rol conforma también la personalidad del individuo, lo cual es para un sector de la psicología el residuo o la integración de los roles sociales aprendidos, convirtiendo de este modo la imitación en metamorfosis” (op.cit. p.49). En su artículo “Mothers, Daughters and Incest in the Late Novels of Edith Wharton”, Adeline R. TINTNER comenta la novela *The Mother's Recompense*

admirable; de hecho, le impresiona hasta el punto que teme enamorarse de Robert y decide no volver a tener relaciones sexuales con ella²⁴⁷. Precisamente ese comportamiento promiscuo va a ser característico del personaje protagonista: tiene varios amantes con los que sólo intercambia fluidos corporales (no afecto), como es el caso de Álex; también tiene relaciones sexuales con sus amigas, como son la Gran Puta y la Pobre Chacha de la Gran Puta, y no le importa que Mel haga lo mismo con ellas. De hecho, al final de la novela, sabemos que Mel tuvo relaciones sexuales al menos en un par de ocasiones con Susan, la hija de la Gran Puta²⁴⁸. El comentario que ello suscita en el personaje protagonista es éste: *Es curioso hasta qué punto cambia la visión de la promiscuidad cuando queremos a alguien. Pero que cambie la visión no quiere decir que cambien los actos*²⁴⁹. Quizá, como Sade en *La filosofía en el tocador*, el personaje protagonista de *Melalcor* cree firmemente que

*jamás puede ejercerse un acto de posesión sobre un ser libre; es tan injusto poseer exclusivamente una mujer como poseer esclavos; todos los hombres han nacido libres, todos son iguales en derecho; no perdamos nunca de vista esos principios; según esto, en legítimo derecho no puede por tanto otorgarse a un sexo la posibilidad de apoderarse exclusivamente del otro, y jamás uno de esos sexos o una de esas clases puede poseer al otro de forma arbitraria.*²⁵⁰

(1925) de Edith Wharton, en la que una mujer abandona a su marido y sus dos hijos: “The meaning of the book, then, suggested by its title, is that the recompense that the mother gets is her own identity in repudiating her husband and child. Once she has created it, she is committed to it. She has become an individual, divorced from the role of mother, of wife, and of lover. Her recompense is the restitution of her own personality which confirms an existence beyond her relation to a husband or a child. In this sense Wharton is a woman of the second-half of the twentieth century” (en DAVIDSON, Cathy N. Y BRONER, E.M. (eds.): *op.cit.*p.152). Unas palabras perfectamente aplicables al caso de Robert.

²⁴⁷ p.96.

²⁴⁸ p.244.

²⁴⁹ p.244. Según Olga VIÑUALES, “los diversos estudios realizados sobre las relaciones de amistad lésbicas en Estados Unidos y en Gran Bretaña manifiestan que una amplia mayoría de ellas mantienen a las ex amantes como amigas y que carecen de una clara línea de distinción entre amigas y amantes. (...) Este aspecto sexual de la amistad hace que estos autores afirmen que “las relaciones de amistad homosexuales son una forma de familia y tienen una *dimensión sexual que cuestiona tanto el significado social de la sexualidad como la construcción de los roles de género*” (*op.cit.* p.120). No hay acuerdo sobre cómo es la “familia homosexual”. Según Olga VIÑUALES, las lesbianas distinguen entre familia y redes formadas por amigos, amigas o examantes (*ibid.* p.95, n.17). En cambio, para Didier ERIBON (*op.cit.* p.49) la “familia” propia del homosexual está “compuesta por sus amigos, sus amantes, sus antiguos amantes y los amigos de éstos”, y recomienda “mantener a distancia” a la familia “tradicional”, aunque tampoco hay que romper todos los lazos con ella (*Vid.* también sobre las relaciones gay-familia “natural”, *ibid.* pp.57-58).

²⁵⁰ pp.190-191. Tal vez, con su actitud, el personaje protagonista de *Melalcor* nos esté ofreciendo una imagen de “el libertinaje absoluto opuesto a la autoridad absoluta” característico de toda la producción del Divino Marqués, como indica Francine du PLESSIX GRAY en su estudio *Marqués de Sade, una vida*, p. 380. Instaura voluntariamente en su existencia la anarquía como reacción a la monarquía absoluta en la que ha tenido que vivir hasta entonces. El personaje protagonista de *Melalcor*, en definitiva, ha descubierto el amor, pero “no l'amor com a dissolució de la personalitat en una altra persona, no l'amor com a possessió d'una altra persona, sinó l'amor com a afirmació espontània dels altres, com a unió de l'individu amb els altres sobre la base de la preservació de la personalitat individual. La qualitat dinàmica de l'amor resideix justament en aquesta polaritat: neix de la necessitat de superar la separació, mena a la

El personaje protagonista tiene muy claro cuál es su proyecto de familia²⁵¹: Yo, de Mel, quería tener un hijo; y que ella hiciera de padre y yo de madre; y que yo hiciera de padre y él de madre. ¿Por qué no? ¿Por qué? No se trata de preguntar por qué²⁵².

unió i, tanmateix, la individualitat no és eliminada" (FROMM, Erich: *La por a la llibertat*, Edicions 62, Col. Llibres a l'abast, Barcelona, 1974, 4ªed. p.235).

²⁵¹ En una assemblea de lesbianas a la que assistí Olga VIÑUALES, se decidió que es necesario distinguir entre "familia" y "pareja"; sin embargo, la corta duración de las relaciones dificulta la elaboración de un discurso público sobre el tipo de familia que se desea construir (*ibid.*p.96). Olga VIÑUALES establece en *Identidades lésbicas* diversos tipos de familia lesbiana (solitarias, sin núcleo conyugal, monoparentales, etc (p.133) y llega a la conclusión, por un lado, de que "esta pluralidad de modelos de residencia, lejos de presentarse como una amenaza para la familia, parece ser un signo de la cada vez mayor riqueza y diversidad de cómo se organiza la vida familiar en las sociedades modernas." (*ibid.* pp.133-134). Por otro lado, esta diversidad viene a demostrar que la familia no es una construcción "natural" sino que puede variar según las necesidades de los individuos y de las épocas (*ibid.*pp.129-130). Que la familia no es un fenómeno natural aparece en las obras de Buffon, Rousseau y el Marqués de Sade (*vid.* por ejemplo SADE, Marqués de: *op.cit.* p.254, n.25). La procreación y la filiación han dejado de ser, desde este punto de vista, los principales referentes del parentesco (VIÑUALES, Olga: *op.cit.*p.129). En *El malestar de la sexualidad*, G. WEEKS indica que "la familia, tal como es evocada por la retórica de la pureza social, casi no existe, y quizá nunca existió. El pluralismo falso del que hace gala un aviso en el *Reader's Digest* anunciando una nueva publicación, *Families*, capta la realidad actual más acertadamente: la familia de hoy está compuesta por: - Mamá, Papá y dos hijos - Una pareja con tres hijos - uno de él, uno de ella y uno de ambos- Una secretaria de 26 años con su hijo adoptivo - Una pareja que comparte todo, salvo un certificado de matrimonio - Una mujer divorciada y su hijastra - Una pareja de jubilados que cría a su nieto. Sin embargo, la diversidad misma de estas formas (que son, desde luego, tanto más diversas si incluimos formas alternativas, que en esta lista brillan por su ausencia) se convierte en fuente de ansiedades. Contra este liberalismo aparentemente amoral, una "familia" hipotética o mítica funciona como una poderosa metáfora de orden y armonía." (pp.76-77)

²⁵² p.140. Nótese que en esta cita se designa a Mel por medio del pronombre personal de tercera persona masculino ("él") y el femenino ("ella"), con lo que se insiste en la ambigüedad sexual de Mel. Olga VIÑUALES intenta establecer en su estudio *Identidades lésbicas* "si las lesbianas están transformando el concepto de familia o bien reproducen modelos"(p.94) . En una reunión de lesbianas se afirmó que (*ibid.*p.95) "la "familia tradicional o familia nuclear" tiene un peso mayor y más fuerte [en España] que en otros países"; en consecuencia (*ibid.* p.96), aunque están de acuerdo en que ese tipo de agrupación humana está en crisis, continúa siendo de algún modo el modelo normativo. Es por ello que, según se concluía del debate que tuvo lugar en esta assemblea, en la práctica se continúan reproduciendo roles (p.96). Sin embargo, y como vemos por esta cita, el personaje protagonista de *Melalcor* renuncia a esa repetición de roles en el seno de su familia ideal. La intercambiabilidad entre Mel y el personaje protagonista a la que hemos hecho referencia (que yo hiciera a nuestro hijo de padre y ella de madre y viceversa) se repite en el momento en que, una vez confesado su amor, el personaje protagonista se viste con el vestido de novia de Mel, mientras ésta lo (o la) contempla, divertida y desnuda. Esta escena me recordó a un antiquísimo ritual que tenía lugar en las noches de boda en Esparta y Argos y que explica Plutarco en su obra *Licurgo*: "la noche de bodas las novias de Esparta se afeitaban la cabeza y vestidas con ropas de hombre yacían solas en la cama esperando al marido –tal vez no sólo imitándole sino metamorfoseándose en él, tratando de aventurar sus sentimientos para llegar a comprenderlos. Del mismo modo, *La virtud de las mujeres* comenta cómo la mujer de Argos se ponía barba o el marido de Cos vestía ropa femenina para recibir a la esposa en esa misma ocasión." (citado por DE DIEGO, Estrella: *op.cit.* p.18). Estrella DE DIEGO aclara las razones que motivaban este ritual: "Se podría argumentar, siguiendo la tesis de Eliade, que los esposos tratan de restaurar, aunque sea por un instante, la plenitud inicial o, dicho de otro modo, tratan de recuperar ese estado primordial – la androginia- que antecede a la separación, a la pérdida de la totalidad. Esta hipótesis puede ser válida al resumir las ansias humanas concentradas en una pérdida que implica en la mayoría de las tradiciones otras pérdidas irreparables. Un acercamiento menos místico enraizaría estas conductas con la subversión de las leyes y las costumbres al convertirse el comportamiento de los sexos en lo opuesto de lo que normalmente es y que podría relacionarse con el comentado temor al *otro*. De este modo, cuando lo masculino y lo femenino se enfrentan en un momento en que la soledad y el aislamiento de los respectivos grupos les obligan a

Sin embargo, en Santa Canar dels Montons ese proyecto no tiene ni la más mínima posibilidad de hacerse realidad. Silvia Tubert advierte que la institución familiar, fortalecida por milenios de consideración privilegiada, es todavía “tierra sagrada” en el imaginario colectivo²⁵³. El personaje protagonista de *Melalcor* no puede plantearse la creación de una *familia* heterodoxa no sólo por la oposición cerril de este pueblo o ciudad pequeña, donde los tópicos y los arquetipos perviven con mucha más fuerza que en las ciudades, sino también y sobre todo porque, como ya hemos visto, en Santa Canar dels Montons un individuo ni siquiera puede aspirar a la creación de una *existencia* individual heterodoxa.

3.2. Una familia divina

No cometas pecado de sodomía porque es una abominación
(Levítico, 18,22)

El que pecare con varón como si éste fuera una hembra, los dos hicieron cosa nefanda, mueran sin remisión, caiga su sangre sobre ellos. (Levítico, 20, 13).

¿No sabéis que los injustos no poseerán el reino de Dios? No os engaños: ni los fornicarios, ni los idólatras, ni los adúlteros, ni los afeminados, ni los sodomitas. (San Pablo, I Corintios, 6,9)

El señor Savalt, padre del personaje protagonista, es a su modo un pequeño dios: casi todos los habitantes de Santa Canar dels Montons trabajan en su empresa y, por tanto, se trata de la persona más poderosa -y rica- del pueblo. Organiza su pequeño mundo a su antojo, convencido en su interior de que él está salvado (de ahí su apellido, “Savalt” = “Salvat”) y que por tanto pertenece al grupo de “los buenos” que alcanzarán la Gloria.

Su hijo mayor, designado con el nada inocente nombre de “el Primogénito”, viene a ser la imagen del *hijo bienamado del Padre, en quien se ha complacido*. El Primogénito (¿parodia de un Jesucristo que fuera a “salvar” a Mel de las garras del pecado?) es un *imbécil*, un *necio profesional hijo de señores que se sienten orgullosos de él*²⁵⁴. Es la viva imagen de su padre, a excepción de los impulsos violentos que

enfrentarse, se visten del contrario para aminorar su impacto, para aminorar el impacto del *otro* en el *yo*, tratando de sentirse integrados en una comunidad desconocida, a partir de la unión masculina/femenina que frecuentemente se ve como imposible en el mundo clásico.” (*ibid*.pp.18-19. *Vid. ibid*.p.22). El personaje protagonista de *Melalcor* y Mel reactualizan con sus actos una noche de bodas sin iglesia, sin invitados ni testigos, solos/as los/las dos, en la que recuperan la unidad del andrógino mítico y en la que el miedo al amor (el miedo al otro) es conjurado y vencido.

²⁵³ *Op.cit.* p.34.

²⁵⁴ Ambas citas están en la p.187.

caracterizan al señor Savalt. Al contrario de su padre, a quien suponemos corpulento (a juzgar por las palizas que propina a su hijo (o hija)²⁵⁵, el Primogénito es un individuo más bien débil, como se demuestra en el particular “combate” que tiene lugar en casa de su odiado hermano (u odiada hermana)²⁵⁶. A diferencia del personaje protagonista, que será castigado y apartado del poder por su ineptia, el Primogénito será ensalzado porque es *el que cumple la voluntad del Padre* (léase: del señor Savalt). Y lo hace tanto a nivel profesional (tiene su propia empresa, lleva eficazmente su propio negocio) como personal (practica relaciones heterosexuales reproductivas, como mandan los cánones).

El odio entre el personaje protagonista y su hermano, el Primogénito, nos recuerda los mejores tiempos del cainismo: sencillamente, no se soportan. Más que una competencia de tipo profesional -que la hay-²⁵⁷, se establece entre ellos una insidiosa lucha en el terreno personal: compiten por demostrar que su potencia sexual es superior a la del otro²⁵⁸ y, sobre todo, por la posesión de Mel/Cor²⁵⁹. Su antagonismo llega a tal punto que el personaje protagonista llega a acariciar la posibilidad de matar a su hermano, pero renuncia a ello ante el temor de ir a la cárcel²⁶⁰.

La “promesa” que hace el señor Savalt a su díscolo hijo (o hija) de entregarle las llaves de la empresa viene a ser una parodia de Yahvé prometiendo al pueblo de Israel la cesión de una tierra que mana leche y miel. El señor Savalt juega con la ambición de su hijo (o hija) porque sabe que en su ambición está su debilidad²⁶¹. El precio del personaje protagonista es la empresa familiar; lo sabe y por eso no duda en ofrecérsela a cambio de renunciar a Mel. El señor Savalt, sin embargo, no es un dios que mantenga sus promesas: ya hemos visto que miente a su propio hijo (o hija) con el objetivo de mantener su control sobre él (o ella)²⁶².

²⁵⁵ *Vid. supra* pp. 324 y 325.

²⁵⁶ Casilda le pega un puñetazo en el estómago y él cae al suelo “como un saco de naranjas” (p.182).

²⁵⁷ El Primogénito tiene su propia empresa y afirma en una ocasión que no está interesado en la del señor Savalt (p.139); sin embargo, su padre provoca una confrontación entre ambos al expresar su decisión de darla en herencia únicamente al personaje protagonista, cosa que escandaliza a muchos en Santa Canar dels Montons (pp.73-74). El mismo personaje protagonista zahiere a su hermano diciéndole que “no tengo a casi nadie de confianza con quien compartir la empresa- Es una acusación; sé que queda claro”(p.139).

²⁵⁸ p.156.

²⁵⁹ pp.140 y 141.

²⁶⁰ “No se lo quería confesar, porque no servía más que para engrosar la Gran Culpa, pero lo que en realidad había previsto hacer era matarlo, cargarse al Primogénito. Asesinarlo. Así de claro.” (p.187)

²⁶¹ El personaje protagonista tuvo un sueño en el que “me veía contando monedas de oro en un depósito blindado lleno hasta los topes. Las olía, me las tiraba por encima, me rodaban por la cabeza, por los hombros, por el pecho. Increíble.” (p.70).

²⁶² *Vid. supra* pp. 135-136.

En definitiva: estaba escrito que el personaje protagonista sería expulsado (o expulsada) del paraíso empresarial; que Mel/Cor sería salvada del Mal Camino (Mal: Mejor Andar Loca²⁶³) por el amor del Primogénito, y que todo volvería a la calma en el idílico pueblecito de Santa Canar dels Montons.

Pero no.

El personaje protagonista, ángel rebelde, se opone al Padre y sustrae de la caja fuerte de la empresa familiar una cantidad suficiente de dinero para fabricarse su propio Paraíso. Consigue llegar a su Tierra Prometida (París) y vivirá allí en pecado y regocijo hasta el final de sus días. Y es que no siempre tiene Dios que salirse con la suya....

Algo parecido sucede en el cuento “Por una cafetera” y su correspondiente carta de respuesta “La cafetera de la providencia”, ambos textos incluidos en *Género de Punto*: una anciana que trabajó como camarera del bar de la Universidad (Clara), recuerda su amor por una estudiante de Historia del Arte (Lidia), amor que fue correspondido. Sin embargo, como recuerda también un antiguo compañero de la estudiante, *entre él [el prometido de Lidia] y la familia consiguieron apartarla de Clara y llevarla por el buen camino, o lo que entonces algunos considerábamos el buen camino, aunque ahora, para ser sincero, ya no estoy tan seguro*²⁶⁴. Muchos años después, viuda Lidia, el destino volverá a reunir las y la vida les dará, ahora sí, la oportunidad de vivir su amor en libertad.

4. LA CÁRCEL EXTERIOR: SANTA CANAR DELS MONTONS

Hemos dicho ya que el pueblo en el que se desarrolla la acción esperaba que Mel/Cor y el personaje protagonista iniciaran un romance, pero al mismo tiempo les hubiera condenado y marginado por ello. Se trata de un lugar cerrado y tradicional -una imagen tópica del pueblo en contraposición a la modernidad característica de la urbe- que no tolera comportamientos fuera de lo establecido por la tradición. En Santa Canar dels Montons imperan la moral y el orden, o al menos eso parece, aunque sólo sea en la superficie. Una moral y un orden que imperan incluso por la fuerza, si es necesario. Un

²⁶³ Divertido juego de palabras que encontramos en *Dame placer*: “cuando escribía poesía, había llegado a utilizar las letras de las palabras Bien y Mal como siglas, y era algo así como : Buenos Idiotas Entrenados Netamente y Mejor Andar Loca.” (p.98).

²⁶⁴ p.161. No deja de ser irónico que sea la Providencia, que tiene su origen en la bondad y la sabiduría de Dios, la que ponga de nuevo en contacto a dos lesbianas que no pudieron vivir su amor.

claro ejemplo de ello es el acoso al que el pueblo somete a dos lesbianas. No se las conoce por sus nombres, sino por el insulto con que las mortifican: la Gran Puta y la Chacha de la Gran Puta. Para aquellos que no han caído en la intransigencia ni la barbarie, se llaman “Robert” y “Casilda”. Como indica Didier Eribon en su interesante estudio *Reflexiones sobre la cuestión gay*,

En el principio hay la injuria. La que cualquier gay puede oír en un momento u otro de su vida, y que es el signo de su vulnerabilidad psicológica y social.

“Sucio marica” (“sucia tortillera”) no son simples palabras emitidas casualmente. Son agresiones verbales que dejan huella en la conciencia. Son traumatismos más o menos violentos que se experimentan en el instante pero que se inscriben en la memoria y en el cuerpo (porque la timidez, el malestar, la vergüenza son actitudes corporales producidas por la hostilidad del mundo exterior). Y una de las consecuencias de la injuria es moldear las relaciones con los demás y con el mundo. Y, por tanto, perfilar la personalidad, la subjetividad, el ser mismo del individuo.”²⁶⁵

Robert y Casilda son dos mujeres que se aman y que han decidido vivir su amor de forma pública a pesar de encontrarse en un medio declaradamente hostil. Su estilo de vida es una provocación para los defensores de la moral y la salud pública, quienes no sólo las insultan, sino que las amenazan y llegan incluso a quemar su casa. Robert y Casilda consiguen escapar en el último momento²⁶⁶. Ellas son las herejes del amor, las estigmatizadas, las que deben ser perseguidas y purificadas con las llamas de la hoguera²⁶⁷. Robert y Casilda representan lo que no puede ser controlado y que, por

²⁶⁵ p.29. Didier ERIBON considera que “es preciso señalar que la injuria no es sino la forma última de un *continuum* lingüístico que abarca tanto el chisme, la alusión, la insinuación, el comentario malévol o el rumor como la broma más o menos explícita, más o menos venenosa. Puede leerse u oírse simplemente en la inflexión de la voz, en una mirada divertida u hostil. Todas esas formas atenuadas o desviadas de la injuria constituyen evidentemente el horizonte lingüístico de la hostilidad en la que deben vivir los homosexuales” (*op.cit.*p.72). “El insulto me hace saber que soy una persona distinta de las demás, que no soy normal. Alguien que es *queer*: extraño, raro, enfermo. Anormal.” (*ibid.* p.30). “La experiencia de la agresión física o la percepción de su amenaza obsesiva están tan presentes en la vida de los gays que las hallamos en casi todos los relatos autobiográficos y en numerosas novelas cuyos personajes son gays.”(*ibid.*p.32.) *Melalcor* es un ejemplo. Afirma Didier ERIBON que los homosexuales sufren un constante “acoso moral” en su vida cotidiana “por la injuria, la burla, la agresión, la hostilidad ambiental”(*ibid.*p.32).

²⁶⁶ “Robert y Casilda le cuentan que han tenido que salir corriendo de casa. Un grupo de salvajes del pueblo habían ido con pistolas y navajas. Le habían llamado para decírselo, para saber si quería irse con ellas, pero no había nadie ni en su casa ni en el despacho” (p.167) Le piden que vaya a buscar las cosas de valor y que se reúna con ellas. El personaje protagonista descubre que han quemado la casa de Robert y Casilda, como si quisieran borrar completamente su huella en el pueblo. No queda nada: sólo cenizas humeantes (p.168).

²⁶⁷ Goffman designa a los homosexuales como “los estigmatizados” (citado por ERIBON,Didier: *op.cit.* p.31). Olga VIÑUALES habla de “identidad estigmatizada” como aquella que no se ajusta a la heterosexualidad (*op.cit.*p.46), y Òscar GUASCH añade que “las teorías de la reacción social y del etiquetamiento proponen que una conducta social sólo es estigmatizada cuando la sociedad la reconoce, la define y la construye como anómala” (*op.cit.* p.49, n.5).

tanto, da miedo²⁶⁸. El ataque verbal con el que se agrede a Robert y Casilda no se dirige únicamente a ellas, sino que recae también sobre Mel y el personaje protagonista en cuanto *la injuria no ejerce más violencia sobre alguien que es “visible” que sobre alguien que no lo es, aun cuando el que es identificable como gay es insultado más a menudo que el que disimula su homosexualidad*²⁶⁹.

Es importante señalar que son precisamente los secuaces del padre del personaje protagonista, el señor Savalt, quienes provocan el incendio²⁷⁰. Todo el pueblo sabe lo que está sucediendo, pero no se atreven a oponerse a ellos. Lola y Ermengol (su marido) están muy preocupados por el cariz que están tomando los acontecimientos, pero no pueden hacer nada contra esa espiral de violencia²⁷¹. Podemos imaginar la frustración del señor Savalt al saber que uno de sus hijos no sólo se relaciona con Robert y Casilda, sino que presenta su misma tendencia sexual... Seguramente su fallido intento de llevar a su descarriada prole “por el buen camino” obedece también, aparte de consideraciones morales, al deseo de evitar un escándalo en la familia y un serio perjuicio a su imagen.

Si el anónimo personaje protagonista y Mel/Cor no son perseguidos, ello se debe a que, a diferencia de Robert y Casilda, su relación no es pública y manifiesta. En el pueblo se toleran las prácticas homosexuales en el ámbito privado (las relaciones entre el personaje protagonista y Álex, la Gran Puta, la Chacha de la Gran Puta y la examante del Primogénito, y las de Mel con la Gran Puta son buenos ejemplos de ello), porque lo que sucede entre las cuatro paredes de un domicilio particular no supone un peligro o una afrenta para el orden social hegemónico²⁷². Se le pide al homosexual que sea

²⁶⁸ “Dicen que sólo podremos quedarnos si permitimos que nos arranquen los ojos. (...) – No les gustan nuestros ojos blancos inmaculados, sin pupilas. Dicen que son peligrosos porque no se sabe hacia dónde miran...”(p.146).

²⁶⁹ ERIBON, Didier: *op.cit.* p.97. Vid. el expresivo ejemplo que cita el autor (Charlus en *En busca del tiempo perdido*) en *ibid.* pp.83-84.

²⁷⁰ El regidor del pueblo, don Tomás, “dice que tu padre y sus secuaces están urdiendo un plan para echarlas.”(p.25). En la p.183 de *Melalcor*, el personaje protagonista obliga a su hermano a indemnizar a Robert y Casilda por la pérdida de su casa y por el acoso al que se han visto sometidas.

²⁷¹ p.25.

²⁷² “El espacio público es heterosexual y los homosexuales son relegados al espacio de su vida privada” (ERIBON, Didier: *op.cit.* p.144). Una relación entre lesbianas es más difícil que una heterosexual por tres razones: la existencia del gueto, la ausencia de modelos y la falta de reconocimiento social. En el mismo sentido, Óscar GUASCH (*op.cit.* pp.30-31) afirma que “pese a los claros avances ciudadanos y democráticos en la gestión social de la realidad homosexual, existen muchos condicionantes sociales que fuerzan a las personas gays a mantenerse parcialmente invisibles. Sigue siendo difícil ser gay o lesbiana en todos los espacios sociales. Es posible serlo en el gueto y en la vida privada, pero no en el instituto ni tampoco en el trabajo. Vivir públicamente como gay o como lesbiana es un lujo que pocos y pocas pueden permitirse y que debería ser común en una sociedad plenamente democrática”. Para este aspecto, vid. VIÑUALES, Olga: *op.cit.* p.145.

“discreto”, que no “moleste” o que no se le note: el heterosexual exige “no querer saber” nada del asunto²⁷³.

Lo que pretenden los intolerantes de Santa Canar dels Montons – y que parecen detentar el poder- es conseguir la uniformidad social. Lo diferente, lo alternativo, debe ser neutralizado²⁷⁴. Un objetivo inútil, pues, como afirma Lola en su papelería, si somos millones de personas en el mundo, *¿cómo pretenden estos cretinos que seamos todos iguales?*²⁷⁵.

Seguramente, para los habitantes de Santa Canar dels Montons, como para el discurso conservador en general, la ciudad representa *el lugar de perdición por excelencia, el caldero de la libertad sexual y por consiguiente de la corrupción de cuerpos y almas*²⁷⁶. Sin embargo, es precisamente en la ciudad donde Robert y Casilda, así como el personaje protagonista y Mel/Cor, encontrarán una salida a su situación. La ciudad aparece como el lugar en el que es posible vivir una relación homosexual con aparente libertad. Como indica Didier Eribon²⁷⁷,

La ciudad siempre ha sido su refugio [de los homosexuales]. A finales de los años sesenta, un activista gay describía San Francisco como un “campo de refugiados” adonde habían afluído, procedentes de todo el país, personas que querían escapar de la imposibilidad de vivir una vida gay en una atmósfera hostil, incluso llena de odio, de las ciudades pequeñas.

La relación del personaje protagonista con Meravin, su primera relación sexual de la vida adulta, fue en una ciudad. En ella, el anonimato o el cambio de nombre²⁷⁸ facilitan el encuentro de los semejantes y la construcción de la propia identidad.

Robert y Casilda se plantean la posibilidad de huir a Nueva York²⁷⁹, una de las ciudades caracterizada por acoger desde hace décadas a los “refugiados” homosexuales como también lo son París y Berlín, Londres, Ámsterdam y San Francisco²⁸⁰. Estas

²⁷³ ERIBON, Didier: *op.cit.* p.83. *Vid.* también *ibid.* pp. 78 y 79.

²⁷⁴ En el siglo XVII “se persigue el pecado de sodomía (homosexualidad/lesbianismo) como se persigue al pobre, al gitano o al converso. En todos los casos el objetivo es el mismo: aplicar el control social para lograr suprimir las diferencias y conseguir la uniformidad social.”(GUASCH, Óscar: *op.cit.* p.57).
²⁷⁵ p.26.

²⁷⁶ ERIBON, Didier: *op.cit.* p.68.

²⁷⁷ *Ibid.* pp.33-34.

²⁷⁸ El personaje protagonista de *Melalcor* afirma que “en aquella Ciudad había muy poca gente que se llamara por su nombre de verdad ” (p. 55). Nótese que en la traducción catalana (p.51) la palabra Ciudad aparece así, en mayúsculas, con lo que adquiere carácter más universal, en un símbolo de todas las grandes ciudades.

²⁷⁹ p.146.

²⁸⁰ ERIBON, Didier: *op.cit.* pp.34, 35 y 68. En su interesante artículo “Cartografía lesbiana: una travesía”, Noni BENEGAS habla de París, junto a Lesbos, como de un “espacio mítico de referencia del imaginario lesbiano” (en SUÁREZ BRIONES, Beatriz, MARTÍN LUCAS, M^a Belén y FARIÑA BUSTO, M^a Jesús (eds.): *op.cit.* p.94).

ciudades han representado *al mismo tiempo, y simétricamente, todo lo que siempre ha horrorizado y sigue horrorizando a los defensores del orden moral y social y los apóstoles de la religión, del familiarismo y la opresión de las mujeres y de los homosexuales*²⁸¹.

Mel y el personaje protagonista podrían vivir su amor en París. Por eso Mel le pide que se establezcan en esa ciudad, adonde han ido como viaje de fin de carrera²⁸², pero él/ella se niega: el peso de la tradición y de la culpa todavía pesan demasiado en su conciencia²⁸³. En cambio, Mel sabe que

*la homosexualidad va pareja a la ciudad. Como escribe el sociólogo danés Henning Bech, “la ciudad es el mundo propio del homosexual, su espacio vital. De nada sirve objetar que numerosos homosexuales han vivido en el campo. En la medida en que quieran ser homosexuales, la gran mayoría de ellos debe ir a la ciudad, de una forma u otra...”*²⁸⁴.

Por eso le pide al personaje protagonista que permanezcan en París: porque sólo así podrán vivir una existencia auténtica.

*Mel me decía: lo que me gustaría de veras es que nos quedáramos a vivir aquí, que alquiláramos una buhardilla en Montmartre y que, por fin, en contra de los mandamientos de la Fuerza Creadora, nos mezcláramos el uno con el otro todos los días de nuestra vida, que ya hemos perdido suficientes, y que nos matriculáramos en la facultad de Filosofía para aprender a relativizar la Gran Culpa.*²⁸⁵

A pesar de reconocer que allí *la gente es de más colores que aquí. Hay más diversidad. Pero debe de ser porque hay más espacio, en las calles y quizás en los cerebros*²⁸⁶, el personaje protagonista opta por la inautenticidad y decide que han de regresar al pueblo. Sólo al final de la novela, cuando acepte sin culpa ni remordimiento

²⁸¹ *Ibid.*p.68.

²⁸² pp.64-65. En el momento de la ruptura, Mel le recordará que “no deberíamos haber vuelto de París. Hay viajes de los que no deberíamos volver jamás. ¿Qué recuerdos has elegido? En París te dije que aquí nos marchitaríamos” (p.77).

²⁸³ “Habría sido perfecto si no hubiéramos tenido presente el efecto devastador de la Gran Culpa. Nuestra educación, rígida, nos había enseñado cuáles eran los límites. Y las matemáticas se habían encargado de definirlos como los términos de los que no puede pasar el valor de una cantidad”(pp.63-64). Como afirma Helene CIXOUS, “el primer obstáculo [entre los amantes] siempre presente, radica en la existencia, la producción y la reproducción de imágenes, de tipos, de comportamientos codificados, convenientes, en la identificación de la sociedad con una escena en la que los papeles están asignados de tal modo que los amantes siempre están atrapados por las marionetas con las que se supone que se confunden (...) Tú, si eres mujer, te parecerás a la mujer ideal; y obedecerás a los imperativos que tracen tu línea, tus deseos, los canalizarás, los dirigirás a quién, dónde y cómo debes. Honrarás las leyes.” (*op.cit.* p.83).

²⁸⁴ ERIBON,Didier: *op.cit.* p.36.

²⁸⁵ p.64.

²⁸⁶ p.64.

lo que es y se haya atrevido a amar, podrá viajar a París y establecerse con Mel allí para iniciar una nueva vida²⁸⁷. Esa es la tarea que va a emprender el personaje protagonista de *Melalcor* a lo largo de la novela: construirse, re-construirse, asumir la identidad que verdaderamente le corresponde²⁸⁸. Este proceso de re-construcción puede tardar años (como en el caso del personaje protagonista de *Melalcor*²⁸⁹) y sólo es posible cuando el individuo se atreve a vivir en libertad. En este sentido conviene citar las palabras de André Giordan en una entrevista concedida a *La Vanguardia*, el 16 de diciembre del 2001:

*nuestra materia responde a las leyes del universo, los millones de reacciones químicas que están ocurriendo en este instante en su cuerpo responden a las leyes químicas, pero si habla catalán o árabe es porque se lo han impuesto, y si tiene opiniones sobre lo que es la fidelidad, la vida en común o el matrimonio es porque se las han impuesto. Pero usted debe decidir quedarse con este modelo o inventarse otro. Nuestra suerte es que hoy podemos pensar de otra manera, pero hay que tomarse la libertad.*²⁹⁰

²⁸⁷ Según Didier ERIBON, “la voluntad de encontrar “otro lugar” está, para los gays, ligada con el malestar. Pero es también una manera de huir de él. La distancia geográfica, la búsqueda de lugares distintos, la ubicación en otros espacios son necesarias para reconstruirse uno mismo” (*op.cit.*p.349. El subrayado es mío). En su opinión, la gran ciudad es “la que ha dado a los estilos de vida gay la posibilidad de desarrollarse plenamente. La ciudad es un universo de extranjeros, lo cual permite preservar el anonimato y por tanto la libertad, contrariamente a las trabas sofocantes de las redes de interconocimiento que caracterizan la vida en las pequeñas ciudades o en los pueblos, donde todo el mundo se conoce y reconoce, y debe ocultar lo que es cuando se aparta de la norma.” (*ibid.*pp.36-37). En definitiva, la ciudad es “un mundo social, un mundo de socialización posible, y permite vencer la soledad al mismo tiempo que protege del anonimato.” (*ibid.*p. 37).

²⁸⁸ Según G. WEEKS (*El malestar de la sexualidad*, pp.298-299), la propia identidad es “algo que tenemos que buscar, algo que tiene que ser conseguido a fin de estabilizar el ser, defenderse de la anomia y de la desesperanza. (...)Es una realidad para la cual hay que luchar en contra del peso imponente de lo social, y se encuentra en los intersticios de la sociedad, en los recovecos olvidados por las fuerzas sociales de mayor peso. (...)La “identidad” es algo que está ahí, de verdad, pero hay que asumirla, es la verdad absoluta sobre nosotros mismos, pero hay que encontrarla.” Y más adelante: “La identidad no es un destino, sino una elección. Pero, en una cultura donde los deseos homosexuales -femeninos o masculinos- siguen siendo execrados y negados, la adopción de una identidad lesbiana o gay constituye inevitablemente una elección *política*. Estas identidades no son expresiones de esencias secretas. Son autocreaciones, pero creaciones en términos no elegidos libremente, sino establecidos históricamente.” Oscar Wilde decía que “podemos crearnos a nosotros mismos y hacer de nuestra vida una obra de arte”(citado en ERIBON,Didier: *op.cit.* p.20).

Lo que aquí denominamos “reconstrucción” ha recibido otros nombres, como “subjetivación” o “resubjetivación” (ERIBON, Didier:*op.cit.*p.18) y “resignificación” (BUTLER, Judith, citada en *ibid.*p.18).

²⁸⁹ En la p. 109 de *Melalcor* se dice explícitamente que Mel y el personaje protagonista llevan años separados (o separadas).

²⁹⁰ p.11. “Reconstruirse” es, para Didier ERIBON, el “acto de libertad por excelencia, y por otra parte el único posible, porque abre las puertas de lo imprevisible, lo inédito” (*op.cit.*p.19). El personaje protagonista de *Melalcor* considera que todas las teorías y, especialmente, todas las leyes deberían verse desde un punto de vista heterodoxo (p.89), pero sabe que el ejercicio de la libertad es muy difícil: “Pero para ser heterodoxo, hay que estar en desacuerdo. Y para estar en desacuerdo, hay que saber ser libre. Y la libertad es incómoda, porque es lo más difícil de organizar que existe en el mundo.” (p.89). Estas palabras del personaje protagonista de *Melalcor* tienen relación con la definición de utopía según MANHEIM en su obra *Ideología y utopía* (1929): “un estado de espíritu es utópico cuando está en desacuerdo con el estado de la realidad en que se produce” (citado por TOURAINE, Alan: *op.cit.*p.60) y

Este proceso era imposible, como hemos visto, en Santa Canar dels Montons.

La novela termina en París, un París de champán y rosas que, como comentábamos antes, ha sido –y es– una de las ciudades que ha sido refugio de miles de homosexuales desde principios de siglo XX²⁹¹. París es, para Mel y el personaje protagonista, el marco en el que ya no deberán pedir perdón por lo que son²⁹². Se adaptan muy rápidamente a esta ciudad, precisamente porque es el lugar al que pertenecen. En este París moderno ya no existen los *guettos* de antaño, como aquél en el que tuvieron que vivir las protagonistas de *El pozo de la soledad*, de Radcliffe Hall²⁹³.

Melalcor está ahí para decirnos que son muchos todavía los que no pueden vivir rodeados de personas de mentalidad abierta y sin prejuicios transmitidos de generación en generación; son muchos los que viven sujetos a la tiranía de sus señores Savalt particulares; todavía hay, también, quien predica tozudamente la existencia de la Gran Culpa y la Terrible Venganza de la Fuerza Creadora. Son muchos aún los que carecen de amigos con los que construir otro hogar o que no disponen de medios –legales o no– con los que poder escapar de un ambiente que les asfixia. El luminoso final de champán y rosas de *Melalcor* nos produce una sensación extraña: algo nos dice que todo termina *demasiado* bien. La fe de erratas ya nos advertía que todo parecido con la realidad es

con las de POLAK, para quien la utopía significa “elección, libertad, creatividad” (citado por TOWER SARGENT, Lyman: *op.cit.*p.27).

²⁹¹ Eulàlia LLEDÓ comenta en este sentido que “a començaments de segle, durant la “Belle Époque”, i fins després de la Segona Guerra Mundial, París estava farcit d'intel·lectuals i artistes homosexuals. Pel que fa a les escriptores hi trobem la parella formada per Nathalie Clifford Barhney i Renée Vivien, Djuna Barnes, Colette, Gertrude Stein, Alice B. Toklas, la pintora Romaine Brooks i un llarg etcètera, a part de les visitants ocasionals com Violet Trefusis i Vita Sackville-West que trobaven en el París d'aquells anys un oasi per als seus amors; també, i sense anar més lluny, les mateixes Radclyffe Hall i Ulma Troubridge.” (“A propòsit d’*El pozo de la soledad*”, en *id.*: *Dona finestrera. Escripores com catedrals*, pp.89-90).

²⁹² “París nos gusta. Ya tenemos un buen grupo de amistades. Hemos aprendido una nueva lengua. Hemos aprendido nuevas costumbres. Es curioso cómo cambia la visión del mundo cuando nos atrevemos a querer y a dejar que alguien nos quiera. Así de sencillo.” (p.244).

²⁹³ Eulàlia LLEDÓ apunta en este sentido que la marginación que sufren Stephen y Mary, dos lesbianas, “fa que es recloguin en el guetto, que es relacionin només amb gent de la seva condició. De fet, com diu la veu narradora, Stephen a pesar dels seus vestits i posat no crida especialment l'atenció: n'hi havia tantes com ella en el París de la postguerra...! I de passada permet a l'autora mostrar-nos la galeria d'homosexuals - no sembla feliç, més aviat torturada, moltes vegades amb vides i finals tràgics- que hi havia en l'ambient, especialment la gent que es movia al voltant del saló de Natalie Barhney, gairebé totes i tots artistes. Aquesta és una altra tesi de l'autora: l'especial sensibilitat de la gent “invertida” la fa, en general, apta per al conreu de les arts. Li permet descriure com és d'ofegant i de limitadora la vida del “guetto”. En un moment determinat de la novel·la, descriu una nit de marxa realment esfereïdora, un reguitzell de begudes i drogues, un seguit de bars i locals miserables, terrorífics, en els quals es refugia la gent més marginada, més desesperada, més misteriosa, més pària, la gent que només és acceptada en llocs com aquells. Un veritable viatge a l'infern. Tot això va endurint la parella, especialment Mary, amb gran desesperació d'Stephen que veu com Mary, també en la seva desesperació, es refugia cada cop més en aquest món no sempre tranquil·litzador per venjar-se del món “normal” que, de fet, les condemna al “guetto”. (“A propòsit d’ *El pozo de la soledad*, en *id.*: *Dona finestrera. Escripores com catedrals*, p.94).

pura/puta coincidencia: las historias de amor homosexual *deberían* terminar así, pero no todas pueden hacerlo. Todavía no. Y mientras ese final continúe pareciéndonos extraño, seguirán siendo necesarias novelas comprometidas y valientes como *Melalcor*.

CONCLUSIÓN

En la Introducción metodológica de esta tesis me propuse dos objetivos fundamentales: por un lado, establecer una enumeración comentada de los elementos temáticos que se reiteran a lo largo de la obra narrativa de Flavia Company a partir de los datos dispersos en los cuatro capítulos anteriores; por otro lado, determinar si, a la luz de estos datos, podemos hablar de una separación nítida entre las obras anteriores a *Melalcor* (“novelas de interior”) y las posteriores a ella (“novelas de exterior”).

A lo largo de estas páginas examinaremos, en primer lugar, los puntos en común entre las supuestas primera y segunda etapa en la novelística de Flavia Company. Por razones de comodidad didáctica partiremos del supuesto de que ambas etapas existen, y al final de todo el proceso, cuando hablemos de las características específicas de *Melalcor*, determinaremos si esto es realmente así. En ese momento también podremos establecer si, como afirma la autora, la supuesta trilogía formada por *Círculos en acíbar*, *Luz de hielo* y *Dame placer* mantiene lazos más fuertes entre sí que con el resto de la producción narrativa de Flavia Company.

1. ELEMENTOS COMUNES:

En todas las obras de Flavia Company encontramos la **literatura como medio para conocer al ser humano**: la autora lleva a cabo en todas sus obras narrativas un profundo análisis psicológico de los personajes, tanto femeninos como masculinos. Sus relatos y novelas son un recorrido por el desencanto, el dolor, la locura, la torturada memoria, el maltrato físico y psicológico, la soledad, la búsqueda del sentido de la vida y de la propia muerte, el amor doloroso de tan intenso, la maternidad, la amistad, la incomunicación... Por eso casi todas las novelas de Flavia Company dan más

importancia a los sentimientos y al lenguaje en perjuicio del argumento¹. Lo que interesa a la autora por encima de todo es el análisis de estados de alma y, como consecuencia de ese buceo en el mundo interior de los personajes, **el marco cronológico-espacial se difumina**, carece de relevancia. La autora no se recrea en detalles externos (calles, edificios, plazas concretos...) sino que se centra en los interiores, tanto en las llamadas “novelas de interior” como en las “novelas de exterior”.

En las dos etapas de la obra narrativa de Flavia Company encontramos la **contraposición entre dos formas de entender la existencia: la seguridad frente al riesgo**, tanto en novelas como *Querida Nélide* o *Dame placer*, donde un personaje representa la primera opción (Nélide/mujer protagonista) y otro la segunda (Celia/supuesta psicóloga), como en *Melalcor*, donde la lucha entre ambos principios tiene lugar entre dos grupos de personajes: por un lado, la parte conservadora de la familia Savalt (padre, madre, hermano), el sacerdote que censura los artículos de Lola y los “secuaces” al servicio del sr. Savalt y, por otro lado, la parte no conservadora de la familia Savalt (tía Conca, abuelo), las amistades que comparten Mel y el personaje protagonista (especialmente Robert y Casilda) y, en menor grado, Lola y Johnny Dos Dados; una lucha que acaba teniendo lugar también, inevitablemente, en el interior de los dos personajes principales, (Mel/Cor y el personaje protagonista). En *Saurios en el asfalto* también se da esta oposición en cuanto encontramos aquí personajes que aceptan el riesgo de enfrentarse abiertamente a quienes ostentan el poder (como Santi y Carlos), frente a otros que prefieren la seguridad de una cómoda pasividad o incluso el abyecto colaboracionismo (como Gloria y Aníbal).

Conectada con esta oposición entre riesgo y seguridad, encontramos en muchas obras de Flavia Company pertenecientes tanto a la primera como a la segunda etapa **la cobardía como el peor de los defectos y la valentía (concretamente, el valor de vivir en libertad) como la mejor virtud**. Son cobardes Nélide, Celia (en la primera novela de Flavia Company), Óscar respecto a una relación anterior, Marga, Mario y Óscar en *Fuga y contrapuntos*, que por cobardía no leen la carta de Esteban hasta el final... El protagonista de *Círculos en acíbar* es cobarde desde el punto de vista de su amigo Jesús, pues entiende que el suicida es un ser débil que no quiere o no puede enfrentarse a la vida, y también lo es desde el punto de vista del lector en cuanto Rodrigo tiene muchas oportunidades para poner fin a sus días y las desaprovecha continuamente, a

¹ En *Saurios en el asfalto* se observa un mayor equilibrio en la importancia concedida al análisis psicológico de los personajes y a la trama argumental.

pesar de que es muy capaz de acabar con la vida de otros. La mujer protagonista de *Dame placer* es castigada por no haberse atrevido a gritar su amor ni a actuar ante los primeros síntomas de peligro. El personaje protagonista de *Melalcor* se refugia en la inacción y se deja vencer por la codicia (por tres veces Mel designa a este personaje como “cobarde” por ello) pero al final de la novela es capaz de superar sus miedos².

En algunas novelas de la primera etapa como *Querida Nélide*, *Círculos en acíbar*, *Saurios en el asfalto* o *Dame placer* y también en *Melalcor* **se plantea la valentía de vivir en libertad (o, si no existe ese marco de libertad, se exige y se reivindica) como condición sine qua non para vivir una existencia auténtica**, sin atarse ni someterse a condicionamientos externos o internos, como en el relato de *Viajes subterráneos* incluido en *Melalcor*, “Parece niebla”, donde un coche (metáfora del ser humano) es capaz de despojarse de las ruedas de recambio para volar. También hay que entender en este sentido las palabras de un personaje de *Ni tú, ni yo, ni nadie*, en las que se denuncia, como en *Saurios en el asfalto*, el sometimiento del individuo al sistema o, lo que es lo mismo, *la sensación de ser esclavo de un sistema que ni siquiera le deja elegir su vida*³.

Todas las novelas y relatos de Flavia Company **despiertan e inquietan al lector**, plantean interrogantes, nos ponen en contacto con situaciones y experiencias que nos llevan a cuestionarnos algunas seguridades o conceptos establecidos: género, sexo, bondad de nuestros dirigentes, monogamia, irracionalidad del suicida, necesidad de continuar viviendo... Incluso la más fría de todas ellas, *Ni tú, ni yo, ni nadie*, plantea ese tipo de interrogantes en las últimas páginas.

En muchas de estas obras encontramos cartas, todas las cuales, excepto una (la de Rodrigo al juez en *Círculos en acíbar*), son de tipo confidencial y privado, lo cual conecta con la intención de llevar a cabo el profundo análisis psicológico de los personajes del que hablábamos al principio. Estas cartas aparecen redactadas en estilos diversos y son utilizadas como catalizadores de acciones y sentimientos, tanto en novelas y relatos de la primera etapa (por ejemplo, en el caso de *Fuga y contrapuntos*, *Luz de hielo* o el relato “Las vacaciones”, de *Viajes subterráneos*) como en la segunda etapa (*Melalcor* y, especialmente, *Género de punto*). Escriben cartas tanto hombres como mujeres, y todos ellos las escriben con igual intensidad (*Luz de hielo* es un claro

² En este sentido, ese personaje viene a ser la contrafigura de Santiago, un personaje de *Saurios en el asfalto* que supera sus temores para realizar un acto heroico, pero que verá frustrado su intento e incluso perderá la vida por ello.

³ p.149.

ejemplo), con lo cual la autora rompe el tópico de la carta como género eminentemente femenino. De hecho, **los personajes de Flavia Company no se distinguen entre sí por ser “masculinos” o “femeninos”**, no responden a tópicos ni a la creencia, mantenida por costumbre o por tradición, de que hombres y mujeres piensan, actúan y sienten de forma distinta. Esta tendencia llega a su punto máximo en el personaje hermafrodita de *Melalcor*, al que no podemos atribuir sexo ni género y, por tanto, es una persona absolutamente libre, que anula y deja sin sentido las convenciones sociales mantenidas y defendidas durante siglos por la mayoría del cuerpo social.

Todas las novelas y relatos de Flavia Company tienen lugar en **época contemporánea**, quizá por el deseo de la autora de conectar directamente con el lector en lugar de hacerlo a través de una ficción evasiva, ubicada en un lugar y un tiempo lejanos, en los que la identificación con los sentimientos y peripecias de los personajes se produce con menor inmediatez.

La presencia de **personajes que mienten o son engañados** es común, sin excepción, a todas las novelas de Flavia Company, lo cual viene a ser expresión del deseo, por parte de la autora, de reflejar la vida. La mentira es también juego con las palabras, hechizo de quien domina el lenguaje y explota esa superioridad en perjuicio de otro, menos dotado, más débil. En conexión con este aspecto, veremos más adelante que una de las características de la obra narrativa de Flavia Company es la oposición entre personajes dominantes frente a personajes dominados.

La visión pesimista del amor, la idea de que el amor cierto y real de hoy no es más que la mentira y el dolor de mañana, se encuentra con frecuencia en la primera etapa, como en *Querida Nélide* (Celia y Nélide) *Círculos en acíbar* (Rodrigo y Ana) *Fuga y contrapuntos* (Marga y Mario, Carlos y Gabriela), en el relato “La carta” de *Viajes subterráneos*, donde se trata el tema de la infidelidad conyugal, *Ni tú ni yo ni nadie* (pues aunque no se hable explícitamente de ello, cabe suponer que quienes buscan con tanto ahínco la muerte de sus maridos, amantes o esposas, debieron amarse en el pasado), *Saurios en el asfalto* (Adela y Álvaro, Adela y Santi), *Dame placer* (la protagonista y su anónima amante)... y también en la segunda etapa, como lo demuestra el contraste entre los relatos “Un año después” y “Diamantes podridos” de *Género de punto*, los cuales parecen ser, como comentábamos en la tesis, una variación muy resumida de *Dame placer*. Hay algunos casos de amor feliz en la narrativa de Flavia Company, pero hay que tener en cuenta que ese amor se encuentra en sus inicios y que, en consecuencia, es lógicamente feliz, como en el caso de Óscar y Laura en *Fuga y*

contrapuntos o las parejas formadas por Dioni y Beti o Ringo y Rosi en *Saurios en el asfalto*. Todos ellos han de demostrar aún que su amor no se convertirá en el “diamante podrido” de mañana.

La inacción y el sentimiento de autocompasión, generalmente agudizado por una ruptura amorosa traumática, son características comunes a Rodrigo (*Círculos en acíbar*), Jef y Silvia (*Luz de hielo*), la protagonista de *Dame placer* y el personaje protagonista de *Melalcor*.

Flavia Company **parodia personajes colectivos y concretos e incluso subgéneros literarios** tanto en la primera etapa como en la segunda: se ríe del suicida y del Quijote en *Círculos en acíbar*, del héroe en *Saurios en el asfalto*, de la novela negra en *Ni tú, ni yo, ni nadie* y de la novela rosa en *Melalcor*. La ironía y el humor que encontramos en algunos pasajes de *Círculos de acíbar* se encuentran también en *Melalcor* y *Género de punto*.

Dios está presente en muchas novelas de Flavia Company, aunque no aparece nunca como un padre bondadoso, justo y todopoderoso. A veces recibe un tratamiento serio pero, en ese caso, aparece metamorfoseado en mujer, como sucede en la amante-diosa de *Círculos en acíbar* o la madre-diosa de *Luz de hielo*. En ocasiones, en cambio, lo encontramos **en su vertiente paródica**, tanto en la primera etapa (*Círculos en acíbar*, *Saurios en el asfalto*) como en la segunda (*Melalcor*). No olvidemos, por otro lado, que el Hermafrodita (en conexión con *Melalcor*) era una de las muchas imágenes de la divinidad, pero que aparece, como comentábamos en el capítulo dedicado a esta última novela, en su versión degradada. Por otra parte, también vimos en el capítulo dedicado a *Melalcor* que hay un antecedente claro a la crítica de la Gran Culpa y a la necesidad de un dios que ordene y dé sentido a lo que no lo tiene en *Ni tú, ni yo, ni nadie*.

Los juegos en los que la autora cuestiona las barreras entre mundo real y el literario son frecuentes en muchas novelas de la primera etapa (*Querida Nélide*, *Luz de hielo*, *Ni tú, ni yo, ni nadie*, *Saurios en el asfalto*, *Dame placer*) y, aunque están ausentes de las páginas de *Melalcor*, continúan con mucha fuerza en la segunda etapa a través de la recopilación de relatos *Género de punto*.

Muchas novelas de Flavia Company han sido escritas de manera que el lector pueda construir su propia interpretación de lo leído o pueda inventar su propio final. En efecto, en muchas novelas y relatos de Flavia Company **un mismo hecho puede interpretarse de múltiples formas, a veces incluso contrapuestas**: Celia puede ser la editora de las

cartas de Nélide o no ser más que un personaje que escapa de otro, o incluso una quimera de la mente de Nélide; Rodrigo y Esteban pueden estar locos o no estarlo; los hechos narrados en la carta de Jef en *Luz de hielo* pueden ser reales (en la novela) o inventados por Jef para asustar a la destinataria de su carta; Silvia puede haber muerto o puede haber sido rescatada *in extremis* por Óscar y la policía; las palabras del viejo Campos en *Saurios en el asfalto* sobre su hijo pueden ser ciertas o no; la asesina de *Ni tú, ni yo, ni nadie*, puede haber asesinado a cualquiera de las personas que la contrataron; la persona que escucha a la protagonista de *Dame placer* puede ser una psicóloga, el lector o un desdoblamiento del alma atormentada de la protagonista; el personaje protagonista de *Melalcor* puede ser hombre o mujer, o las dos cosas a la vez; puede haber una o dos mujeres en el magnífico relato “Túnel sin salida” de *Género de punto*, donde el brillo de unos zapatos abre la puerta a múltiples y diversas conjeturas e interpretaciones. La autora parece decidida a convencernos de que nada es lo que parece, y que una nueva mirada sobre los mismos hechos no ha de ser necesariamente clarificadora, ya que simplemente podría añadir otra nueva perspectiva. Tanto en *Luz de hielo* como en *Ni tú, ni yo, ni nadie*, *Dame placer* como en *Melalcor* y en *Género de punto*, la autora nos dice que no hay una verdad absoluta, que la verdad es sólo parcial, un mero punto de vista.

Flavia Company no sólo es consciente de esta característica de su obra, sino que de hecho procura evitar que el lector se sienta forzado a aceptar un único final o un único punto de vista. La autora siempre da una gran importancia al lector, y prueba de ello es que lo interpela a veces directamente, y que le invita a colaborar con ella en la construcción de ese mundo imaginario que es cada novela, cada relato. La autora concibe la literatura como una forma de entender el mundo, pero no quiere imponer su forma de verlo a nadie; de hecho, expresa esta intención casi desde el principio de su trayectoria, cuando a través de Rodrigo nos indica que sus lectores pueden extraer pensamientos útiles de lo que ha escrito, o tal vez no: que hagan con ello lo que quieran. Ella respeta siempre la libertad del que lee. De ahí su percepción de la realidad como algo fluido y cambiante, nunca definitivo, y de ahí también su **defensa de la tolerancia y el respeto a la diversidad**; una defensa que se intuye en las primeras novelas (Rodrigo defiende con energía en *Círculos en acíbar* su derecho a suicidarse a pesar de que, para otros, su acto sea una locura) pero que aparece con fuerza en *Saurios en el asfalto* (recordemos el escalofrío que nos recorre al leer que en Atalaya existe una *ley de conciencias dirigidas*), se hace claro y explícito en las últimas páginas de *Ni tú,*

ni yo, ni nadie, y acaba estallando con rabia mal contenida en la última novela, *Melalcor*.

En algunas novelas de la primera etapa, así como en *Melalcor* y en algunos relatos de *Género de punto*, encontramos personajes que manifiestan serias **dificultades para perdonar y perdonarse, relaciones conflictivas, situaciones no resueltas que generan un enorme rencor mantenido y alimentado, en algunos casos, durante décadas**. Nélide no perdona a Celia ni Celia a Nélide; Esteban se duele de haber abandonado a su pareja y compañeros y pide perdón por ello, y algunos de los “abandonados” acaban por disculparle, pero lo hacen movidos más por su propia tranquilidad que por un sentimiento sincero. Otro personaje de esta misma novela, Óscar, no se perdona haber perdido a una antigua amante. En *Luz de hielo*, Jef no puede perdonarse por su debilidad, y tampoco puede perdonar a la mujer que lo abandonó y que, décadas después, aún le atormenta con su recuerdo. Silvia también experimenta amor y odio simultáneos por una madre a la que no acaba de perdonar su rigidez. En *Dame placer* la protagonista se recrimina su parálisis y su autoceguera en los momentos en los que debió haber actuado. En *Melalcor*, el amor se vuelve rencor y rechazo: Mel se volverá muda para negar sus palabras a quien la ha abandonado incluso antes de atreverse a amarla, y buscará el modo de liberarse de su despecho mediante un compromiso sin amor.

Muchas de las novelas y relatos de Flavia Company, tanto en la primera etapa (*Querida Nélide*, *Fuga y contrapuntos*, *Círculos en acíbar*, *Luz de hielo*, *Dame placer*) como en la segunda (*Melalcor* y muchos relatos de *Género de punto*, como “Despedida y cierre”, “Un año después” o “Por una cafetera”) tienen un **marcado carácter confesional y pseudoautobiográfico**. En concreto, Silvia en *Luz de hielo* y la mujer protagonista de *Dame placer* afirman de forma explícita que sus palabras son una confesión, una exposición de su naturaleza más íntima. Un impulso confesional, reflexivo e intimista común a las dos etapas, como lo demuestra también el hecho de que en ambos casos encontramos obras en las que un personaje lleva a cabo una búsqueda de la propia identidad: tanto Silvia en *Luz de hielo* como el ambiguo personaje que protagoniza *Melalcor* llegan al final de ese proceso. La diferencia es sólo física: es posible que Silvia no logre escapar de su cárcel exterior (el sótano), mientras que el personaje protagonista de *Melalcor*, indudablemente, logra liberarse de su cárcel interior (el peso de la Gran Culpa).

Muchas de las parejas que aparecen en las novelas de Flavia Company, tanto las

que se encuentran en obras de la primera etapa como en las de la segunda, no se declaran su amor de forma explícita, sino que lo dan por sobreentendido o lo expresan con palabras distintas a las típicas “te quiero”. Este hecho tiene su origen en un **serio problema de incomunicación**, en un control exagerado de los sentimientos que enrarece el aire entre los amantes y perjudica siempre a la relación, cuando no acaba provocando la ruptura entre ellos. Lo encontramos en el caso de Nélide y Celia, en Rodrigo y Ana, en los personajes de *Ni tú, ni yo, ni nadie* (que ciertamente intercambian frases, pero que en realidad no se comunican), en las amantes de *Dame placer* y también en *Melalcor*, donde la autora lleva al extremo esa tendencia. En *Dame placer*, por otra parte, se unen y se expresan dos miedos: el que proviene de la inutilidad del lenguaje humano para expresar sentimientos y emociones abstractas con absoluta perfección, y el temor que suscita el acercamiento a la intimidad de otro ser humano.

La incomunicación no sólo afecta a las relaciones amorosas, sino también a las filiales: en *Luz de hielo*, Marta confiesa el cariño inmenso que profesa a su hija por medio de una carta porque es incapaz de verbalizar su amor ante ella. En *Dame placer*, la distancia entre la protagonista y sus padres es tal que ella desconoce si están vivos o muertos, y ese detalle no parece importarle. Del mismo modo, en el relato que aparece en *Hijas y padres*, se cierran las puertas del diálogo abierto y sincero entre un padre y su hija: el descubrimiento de una ocultación aumenta todavía más la distancia que los separaba. En *Melalcor* se produce una intensificación de este tema, pues aquí la incomunicación entre los padres y su descendencia es absoluta. Se perdió por completo el cariño, y sólo queda entre ellos la convivencia forzada, incluso desagradable y violenta.

Melalcor corona el proceso de degradación del concepto de “familia” en la obra de Flavia Company. En las primeras novelas de esta autora, *Querida Nélide*, *Fuga y contrapuntos* o *Círculos en acíbar*, la relación con la familia no se nombra o es lejana y prácticamente inexistente. Novelas posteriores, como *Luz de hielo* o *Dame placer* y algunos relatos, como “El abridor de puertas” o “Suciedad”, de *Viajes subterráneos*, muestran en cambio una difícil relación con la familia, en especial con la figura materna, siempre excesivamente rígida, siempre excesivamente perfecta para una hija que, frente a ella, se siente débil, sucia, indefensa, inferior. Silvia recuperará en *Luz de hielo* el amor por su madre, pero habrán tenido que transcurrir tres años después de su muerte para lograrlo. En *Melalcor*, la relación con la familia es difícilmente soportable (el personaje protagonista es víctima de maltrato físico y psicológico en el núcleo

familiar) y se ha perdido el respeto y el amor (aunque fuera mezclado con odio) por la figura materna: la madre del personaje protagonista es la perfecta ama de casa y esposa tradicional, pero en esta ocasión su hijo (o hija) no se siente inferior a ella, sino que la desprecia completamente. Por otro lado, la figura paterna, que aparecía como pasiva y sometida a la poderosa figura materna en *Dame placer*, es aquí el centro del odio, resumen de todo lo mezquino, intransigente, rígido y violento que puede llegar a concentrarse en el supuestamente cálido regazo de la “familia”. Las únicas personas con las que el personaje protagonista establece complicidades y cariño (su tía y su abuelo) son los marginados del núcleo familiar, los que, como él (o ella), desprecian a los padres y al hermano del personaje protagonista.

Tanto en las novelas de la primera etapa como en las escritas posteriormente, **la relación con los abuelos y abuelas aparece siempre marcada muy positivamente**. En este sentido, no deja de llamar la atención que, en los dos cuentos para niños de Flavia Company, los padres siempre estén lejos de los pequeños (trabajando o de vacaciones) mientras que los abuelos están siempre cerca de ellos, rodeados de naturaleza, de magia y de cariño. La protagonista de *Dame placer* habla con extraordinario afecto de su abuela, mientras que el sentimiento respecto a su madre es de rechazo por su falta de amor y de irritación por su rigidez. Vimos en su momento que en *Melalcor* el personaje protagonista y su abuelo mantienen una excelente relación, siendo éste la única persona con quien establece un lazo afectivo y de comunicación estrecha, mientras que la relación con sus padres o su hermano es de frialdad y desprecio absolutos.

La infancia no es un recuerdo alegre en las novelas de Flavia Company. En novelas como *Círculos en acíbar*, *Luz de hielo*, *Dame placer* y también *Melalcor*, la infancia es recordada con la nostalgia de los paraísos perdidos, o bien se la evoca con la amargura de quien la sabe solitaria y triste. Sólo el recuerdo de los abuelos arroja un poco de luz en el negro pozo de la infancia perdida. De hecho, en la mayoría de novelas escritas por Flavia Company, tanto las pertenecientes a la primera como a la segunda, **el pasado y el recuerdo tienen un papel fundamental, y ese pasado es generalmente doloroso**, bien por lo triste o desagradable del hecho recordado, bien por la felicidad de un momento en el tiempo que se sabe o se cree irrecuperable. *Querida Nélide* es casi por completo remembranza, y fue escrita precisamente a raíz de la petición que un personaje hace a otro para que recuerde su amistad. *Fuga y contrapuntos*, *Círculos en acíbar*, *Luz de hielo*, *Dame placer* y *Melalcor* son novelas construidas sobre dolorosos

recuerdos que abarcan la infancia, la adolescencia y la madurez de los personajes; muchos de ellos recuerdan, en ocasiones de manera obsesiva, el amor perdido de la amante o de la madre que falleció, la desaparición de quien era su centro vital, el viaje que abría la puerta a la felicidad y que no volvió a repetirse o no pudo realizarse, el peso intolerable de los errores cometidos, el dolor por las humillaciones y el maltrato que sufrieron en el pasado.

La presencia del **elemento onírico** es común a seis novelas de Flavia Company: hay sueños en *Querida Nélide*, *Círculos en acíbar* (en estos dos casos hay personajes que acostumbran a explicar uno al otro sus sueños), *Luz de hielo*, *Saurios en el asfalto* (en esta última novela encontramos tanto sueños individuales, como los de Ringo o Aníbal, como un debate sobre la posible influencia de los sueños en nuestras vidas) , *Dame placer* y *Melalcor*. También citábamos en la introducción a la biografía y la obra de Flavia Company la presencia de los sueños en un libro de relatos, *Viajes subterráneos*.

En *Querida Nélide*, *Círculos en acíbar*, *Luz de hielo*, *Saurios en el asfalto* y *Dame placer* algunos personajes creen firmemente en la existencia y el poder del destino, están convencidos de que todo está ya decidido por una fuerza superior y que nada pueden hacer para luchar contra lo que “está escrito”. En *Querida Nélide* o en *Círculos en acíbar* se afirma que lo único que frenaría la mano del suicida es la consciencia de que hasta este supuesto último acto de libertad está, en realidad, predeterminado. Nélide en *Querida Nélide*, Jef en *Luz de hielo*, Dioni en *Saurios en el asfalto* y la protagonista de *Dame placer* están convencidos de que el destino les unió a las mujeres que amaron. La discusión en *Saurios en el asfalto* sobre si los sueños se “cumplen” o si simplemente “coinciden” con hechos futuros es, de hecho, un debate sobre el tema del destino. Alba, la protagonista del relato “Viajes subterráneos” del libro con el mismo nombre, también manifiesta una fe ciega en el hado. También en “La lotería”, un relato de *Viajes subterráneos*, otro personaje (Carme) tiene la seguridad de que morirá en un accidente de autobús cuando ya no puede hacer nada por salir de él. Citábamos a Silvia en el capítulo dedicado a Hermes como el Alquimista cuando afirma que ni siquiera la muerte pone fin al destino; sólo consigue paralizarlo. Esta oscura fuerza del destino desaparece de las páginas de *Melalcor*, pero reaparece bajo la forma de una curiosa “casualidad” en los relatos de *Género de punto* “Por una cafetera” y “La cafetera de la providencia”. A pesar de todos estos datos, también es cierto que la **existencia del destino es cuestionada en algunas ocasiones, tanto en la primera etapa (*Luz de hielo*, *Saurios en el asfalto*) como en la segunda (*Género de punto*):**

vimos en su momento que en *Luz de hielo*, Jef se planteaba si el hecho de que él y la mujer que lo abandonó se conocieran en unas oposiciones se debe al destino o no, si bien es cierto que al final de la novela reafirmó su creencia en el hado. El debate sobre la influencia de los sueños en *Saurios en el asfalto* es eso, un debate: no hay ninguna afirmación categórica que abogue por una u otra posibilidad, y por tanto las dudas sobre los sueños y el destino quedan en el aire. En *Género de punto*, aunque existe, como hemos dicho, el caso de “La cafetera de la providencia”, no es menos cierto que la anciana atribuye su reencuentro con la mujer amada a una posible “casualidad” que poco tiene que ver con la concepción del destino que expresa Jef en *Luz de hielo*, por ejemplo. Además, en otro relato de *Género de punto* (“El catálogo”), un personaje afirma que *las cosas, en principio, sucedieron como siempre: se encadenaron, se ordenaron una después de la otra y adquirieron el mismo sentido de todos los asuntos de la vida, es decir, el que una le quiera dar*⁴, lo cual parece indicar que, en conexión con la tendencia realista de esta segunda etapa, el destino se humaniza y no es ya la misteriosa fuerza que rige las existencias de los humanos y de la que es imposible escapar.

En la obra narrativa de Flavia Company encontramos **frases repetidas en diversas novelas, construcciones muy parecidas que resuenan en nuestra mente como un eco** (en las primeras páginas de *Luz de hielo* hay referencias al viaje imposible de *Querida Néliga*; también al acíbar, en conexión con *Círculos en acíbar*, y también hay una referencia a la “pregunta” que dará sentido a la existencia, esa pregunta que será la base de la novela *Melalcor*), **párrafos copiados de una novela a otra** (como la cita de un diario de Néliga en *Querida Néliga* que aparece en *Círculos en acíbar* como si hubiera sido escrita por otro personaje, Rodrigo), y **elementos o personajes que nos remiten a obras anteriores y posteriores**: el asesino y frustrado suicida de “Diálogo imposible” de *Viajes subterráneos* que defiende su suicidio como un acto lúcido y voluntario y que es clasificado de loco está claramente en sintonía con Néliga (*Querida Néliga*) y más aún con Rodrigo (*Círculos en acíbar*). En el relato “La venganza” de *Viajes subterráneos* encontramos un personaje que anuncia a Jef de *Luz de hielo*. En *Saurios en el asfalto*, Aníbal parece el esbozo del personaje protagonista de *Melalcor*. Una chica que sigue a otra mujer en los laberínticos túneles del metro en el relato “Viajes subterráneos” (incluido en el libro con el mismo nombre) anuncia la

⁴ p.191.

“persecución” consentida de una mujer por otra en *Dame placer*. Ya indicamos en el capítulo de introducción a la vida y obra de Flavia Company que el relato de *Género de punto* “La carta” recuerda a “Las vacaciones”, otro relato corto de *Viajes subterráneos*, y que los personajes de Laura y Mila en “Cuando te acostumbras...” y “Lo que permanece” (ambos relatos de *Género de punto*) podrían ser Nélide y Celia (personajes de la primera novela de la autora) en su madurez, así como las ancianas de “Por una cafetera “ y “La cafetera de la providencia” (ambos relatos también en *Género de punto*) podrían haber sido la pareja protagonista de *Melalcor* si Mel se hubiera acabado casando con el Primogénito. Ya hemos comentado también, por otra parte, que el relato “Un año después” y su continuación, “Diamantes podridos”, de *Género de punto*, son una variante muy resumida de la novela *Dame placer*. Por otro lado, los “hierbajos” imposibles de controlar o los pesados ejercicios de “copia el dibujo de la página anterior” de los que habla la protagonista de *Dame placer* reaparecen en forma de personaje protagonista en *Melalcor*, y lo hacen con el mismo mensaje: es nocivo y prácticamente imposible reprimir o poner límites a lo que debe crecer y desarrollarse en libertad, como la identidad, la opción sexual y el amor. La mujer de carácter fuerte que viaja constantemente y que regresa a los brazos de otra mujer que nunca viaja (*Dame placer*) nos recuerda inevitablemente a los personajes Nélide (nómada) y Celia (sedentaria) de *Querida Nélide*.

En *Melalcor* la autora da un paso más en esta voluntad de ligar unas obras con otras y traslada un relato entero que formaba parte de *Viajes subterráneos* a las páginas de *Melalcor*, como si se tratara de un elemento más, y precisamente en este relato se habla de un viaje metafórico (con lo que se conecta a *Melalcor* con el “viaje” de *Querida Nélide*, por ejemplo) y también se habla de un elemento común a las obras de la primera etapa, el sueño, con lo que se mantiene y se refuerza la relación de esta novela con las anteriores.

La autora es consciente de estos ecos y quiere que el lector también lo sea: incluso le invita a jugar con ella a encontrar la pieza gemela, como en la página 152 de *Ni tú, ni yo, ni nadie*, donde un personaje anónimo afirma que *la vida es dura esto lo he dicho o lo he oído antes*, lo cual es estrictamente cierto: si el lector acepta el reto, descubrirá que, efectivamente, esa oración se había dicho antes: en la página 149 de *Luz de hielo*, donde Jef había dicho, literalmente, que *la vida es dura*. Y, en consonancia con esta primera coincidencia, descubriremos que hay más: ese personaje anónimo que nos habla en las últimas páginas de *Ni tú, ni yo, ni nadie* se pregunta *qué mierda he hecho yo de*

mi vida, lo cual no es sino otro eco de las preguntas de Jef: *¿en qué mierda me he convertido? ¿O podría culpar a las circunstancias y preguntar en qué mierda me han convertido?*⁵.

Flavia Company demuestra en varias ocasiones su **interés por el pensamiento utópico**, tanto en los cuentos para niños, como en *L'illa animal*, como en relatos de *Viajes subterráneos* ("El tren", por ejemplo) y también en algunas novelas, como *Fuga y contrapuntos*, donde Esteban inicia un viaje de crecimiento personal en busca de una soñada ucronía o *Saurios en el asfalto*, utopía frustrada de vuelta a la naturaleza, y también en la novela que inicia la segunda etapa, *Melalcor*, donde un personaje logra alcanzar su liberación personal por medio de una utópica liberación sexual.

Existe un fuerte nexo entre cuatro novelas de la primera etapa (*Querida Nélide*, *Círculos en acíbar*, *Fuga y contrapuntos* y *Dame placer*) en cuanto en ellas **se da mucha importancia al tiempo**, ya sea porque los personajes intenten detener su avance (por eso Nélide quiere viajar en tren y no en avión; por eso Esteban idea un complicado sistema musical que modifique la velocidad con la que pasa el tiempo) o porque, en la perfección del paraíso amoroso, el tiempo no avanza, se vive en el instante, lejos de la degradación del paraíso que supuso la aparición del tiempo y la muerte en nuestro mundo. Esta última forma de detención temporal se da especialmente en *Querida Nélide*, *Círculos en acíbar* y *Dame placer*.

La muerte es un tema recurrente en casi todas las novelas de Flavia Company. En ocasiones, este hecho es de una importancia tal que domina y dirige las existencias de los protagonistas, bien porque la desean (y aquí encontramos a Nélide o a Rodrigo, que pretenden suicidarse), bien porque la temen (por eso Nélide desea viajar y evadirse del sinsentido de vivir, y por eso también Esteban pretende escapar de ella y huye, al menos de forma momentánea, por medio de la música; por eso Rodrigo no encuentra nunca el modo de poner fin a sus días por más que lo intente) o en cuanto la sufren, en su cuerpo o en el de los seres amados (la madre de Silvia muere en *Luz de hielo*, y quizás también, en la misma novela, Silvia y Jef; Santiago, Carlos y Aníbal mueren en *Saurios en el asfalto*, como el abuelo, la tía Conca y Tormo en *Melalcor*...). El miedo a la muerte impulsa a Nélide y Esteban a buscar un plan de fuga (mediante el viaje o la música) y es lo que hace que Aníbal continúe matando en *Saurios en el asfalto*⁶; la muerte lleva a Silvia a superar el odio por su madre muerta y lo que la lleva a la

⁵ *Luz de hielo*, p.115.

⁶ p.354.

madurez. El deseo de matar es lo que impulsa los actos de los personajes de *Ni tú, ni yo, ni nadie*, y la toma de conciencia de la muerte y de por qué no deseamos morir es lo que despierta de su letargo al personaje protagonista de *Melalcor*. Una conciencia que se anuncia, por otro lado, en las palabras de Aníbal en *Saurios en el asfalto*: le gusta tanto la vida *sobre todo porque le daba miedo morir. Una brillante estupidez. Pero lógica. Su madre le había contado que a su abuelo le sucedía lo mismo. Que su preocupación por la muerte no le dejó vivir*⁷.

La aproximación realista a la vida cotidiana que encontramos en *Saurios en el asfalto* se da también en *Melalcor*. En ambas novelas se observa un alejamiento de disquisiciones filosóficas o preocupaciones de tipo trascendental, tan características de las primeras novelas de Flavia Company como *Querida Néliga*, *Círculos en acíbar*, *Fuga y contrapuntos* o *Luz de hielo*. Del mismo modo, **la dicotomía entre ricos y pobres** de *Saurios en el asfalto* se encuentra también en *Melalcor*: el personaje protagonista de esta última novela sustrae fondos de la empresa de su padre y la reparte entre sus trabajadores en un intento de equilibrar la balanza. Ya indicamos, por otro lado, que la preocupación de este personaje por el desequilibrio entre el primer y el tercer o cuarto mundo tiene otro antecedente claro en las palabras de un personaje de *Ni tú, ni yo, ni nadie*.

2. ELEMENTOS DIFERENCIADORES:

A pesar de todo lo expuesto, existen diferencias entre elementos característicos de las novelas que hemos clasificado como pertenecientes a la primera etapa y *Melalcor* o *Género de punto*. Por ejemplo, **la necesidad de contacto entre autor implícito y lector o entre personaje protagonista y lector** aparece de forma clara en *Dame placer* e indirecta en *Círculos en acíbar* y *Luz de hielo*, y en todos estos casos los personajes se refieren a la necesidad de expresar sentimientos profundos, emociones compartidas o susceptibles de ser compartidas en el futuro por el personaje/autor y sus lectores. En *Melalcor* no encontramos expresado este deseo, y aunque en *Género de Punto* reaparece esta necesidad con fuerza debido al juego, fundamental en esta recopilación de relatos, entre mundo imaginario y mundo real, se observa un cambio importante, y es que **desaparece el dramatismo de esa necesidad de comunicación en las novelas de la**

⁷ p.356.

primera etapa. No se trata ya de compartir la soledad, de provocar lástima o de enviar un mensaje trascendental (la literatura como medio de evitar dolor con el ejemplo, la letra escrita como guía para no naufragar en las procelosas aguas de este mundo...), sino que lo que pretende la autora, aparte de adelgazar hasta el límite las fronteras entre lo real y lo imaginario, es crear un efecto humorístico, como el que producen (en general) los personajes de *Género de punto* que se dirigen a los lectores: pensemos en el temeroso amante de la mujer del dentista, el nada romántico profesor de gimnasia, el tétrico mayordomo de “Madame Bel” o incluso la anciana que teme ser envenenada por su agotada nuera.

Hay una diferencia importante en cuanto al **tratamiento de la muerte en la primera etapa y en la segunda.** En la primera etapa, la muerte es negativa y conduce a la autocompasión, la huida o, si la huida se revela como imposible, si la inmortalidad no está al alcance del ser humano, entonces sólo queda la voluntad del hombre sobre el destino, el acto valiente, libre y glorioso del suicida. En cambio, en la segunda etapa (*Melalcor*), la muerte es un hecho positivo en cuanto da valor a la vida. El personaje protagonista no desea morir a pesar de sus fracasos y sus equivocadas renunciaciones: vegeta, inmóvil, durante un tiempo, pero reacciona y comprende a tiempo que, si ha de morir, entonces debe vivir intensamente, auténticamente, lo que le quede de vida. Es la muerte lo que le empuja a sentirse vivo. La muerte pierde el halo de misterio y de oscuridad que la rodeaba en novelas anteriores: ante la tumba de la tía Conca, la muerte se materializa y se aleja de las imágenes míticas del laberinto en cuyo interior se esconde un monstruo sanguinario o el del descenso a los infiernos como muerte simbólica del héroe que encontramos en *Luz de hielo* o *Saurios en el asfalto*.

En el mismo sentido, **la percepción del destino pasa de ser negativa o trágica (primera etapa) a positiva (segunda etapa).** En *Querida Nélica* o *Círculos en acíbar*, el destino es la fuerza que despoja al ser humano de libertad; en *Luz de hielo*, es lo que puede frustrar los intentos de Silvia por salir del sótano; en *Luz de hielo* y *Dame placer*, es la maldición que une a dos personas que jamás debieron encontrarse. En cambio, en “La cafetera de la providencia”, un relato de *Género de punto*, la casualidad vuelve a unir a dos mujeres que nunca debieron haberse separado.

De hecho, **la vertiente mítica, simbólica, alegórica, alquímica, que caracteriza a muchas novelas de la primera etapa** (*Querida Nélica*, *Fuga y contrapuntos*, *Luz de hielo* y, en menor medida, *Círculos en acíbar* y *Saurios en el asfalto*) **y a algunos relatos de Viajes subterráneos** (“El abridor de puertas”, “Suciedad”, “Parece niebla”)

desaparece prácticamente en *Melalcor* y en *Género de punto*. La presencia de elementos míticos, alquímicos, ritos de iniciación o valores cosmológicos como la relación entre el cosmos, la casa y el cuerpo que encontrábamos en *Luz de hielo* hace que algunas obras de la primera etapa exijan claramente una exégesis; una intuición que aparece también, aunque más débilmente, en *Fuga y contrapuntos* y en *Círculos en acíbar*. Los lectores deducen que el texto sugiere más que muestra, y se espera de ellos que sepan ver e interpretar los signos. El lector es llamado a participar activamente en la re-creación de la obra: es un co-creador, y como a tal se le exige cierto esfuerzo, mayor en algunos casos (*Querida Nélide*, *Luz de hielo*) menor en otros (*Círculos en acíbar*, *Fuga y contrapuntos*, *Saurios en el asfalto*). En cambio, en *Melalcor* y en *Género de punto* (con la excepción, en este último caso, del relato “Túnel sin salida”) no parece haber necesidad alguna de doble lectura, aunque esa doble lectura es, en el caso de *Melalcor*, posible. En este sentido, es importante recordar que los sueños (de los cuales citábamos algún ejemplo de *Melalcor* en la introducción a la vida y obra de Flavia Company) son el último reducto de la capacidad de simbolización⁸.

Claro ejemplo del cambio en el uso de lo simbólico, lo alegórico o lo mítico es la manera en que se entienden temas revestidos de un halo trágico en la primera etapa, como el destino, ya comentado, o **el tema del viaje**, que es alquímico y metafórico en *Querida Nélide*, *Fuga y contrapuntos* (y en ambos casos, el motivo del “viaje” es el temor de la muerte) o *Círculos en acíbar* (en este caso, hacia la muerte) y que en *Melalcor* se convierte en un viaje real a una ciudad real (París) impulsado por el deseo de vivir el amor en libertad, en un marco distinto, más amable. Por otra parte, en ninguna obra excepto en *Melalcor* un personaje acepta la propuesta de viajar con otro personaje. No sucedió así en *Querida Nélide* ni en *Fuga y contrapuntos*, tanto en la propuesta de Nélide como en la de Esteban, o como en el caso de la frustrada sugerencia de una antigua amante de Óscar a éste en *Fuga y contrapuntos*.

Siguiendo con esta tendencia desacralizadora y antirromántica de la segunda etapa, el único personaje mítico que aparece en *Melalcor*, Hermafrodito metamorfoseado en ser andrógino o de doble sexo de nuestros días, no presenta relación alguna con la muerte ni con la vertiente elevada de este mito (representación de lo divino), sino que es un ser dominado por la búsqueda del placer sexual en todas sus facetas. De hecho, se observa una **línea ascendente en cuanto a la presencia y la importancia del sexo en**

⁸ Según Carl G. JUNG en “Acercamiento al inconsciente”, p.25), “los sueños son la fuente más frecuente y universalmente accesible para la investigación de la facultad simbolizadora del hombre.”

la novelística de Flavia Company: del lesbianismo ambiguo de *Querida Nélide* y el pudor de *Fuga y contrapuntos* o *Círculos en acíbar* al pseudoincesto entre madre e hija a través del cuerpo de Jef en *Luz de hielo*, al incesto real entre hermanos de *Saurios en el asfalto* y de ahí a la poética explosión de sensualidad y provocación que es *Dame placer*, con momentos de sexo explícito entre dos mujeres y prácticas sadomasoquistas, hasta llegar a algunas escenas casi pornográficas entre personas de diverso o el mismo sexo narradas con lenguaje coloquial en *Melalcor*.

A diferencia de lo que sucede en obras anteriores, **en *Melalcor* se produce una clara apuesta por la crítica de ciertas ideas e instituciones que afectan al conjunto de la sociedad**, como la familia, la monogamia, la homofobia o su otro nombre, la religión; una crítica velada al inicio de su trayectoria, pero que aparece con fuerza en esta última novela que estudiamos. Es cierto que en las novelas de la primera etapa hay muchas parejas de hecho y pocos matrimonios (y los matrimonios no gozan precisamente de buena salud, como el de Carlos y Gabriela en *Fuga y contrapuntos* o el de algunos personajes de *Género de punto*), pero no encontramos en estas novelas una crítica directa y explícita contra la pareja monógama o el matrimonio, lo cual sí se desprende de las páginas de *Melalcor*. Del mismo modo, en las novelas de la primera etapa no se ataca a la religión como tal (los dogmas, la censura, los mitos de creación), cosa que sí sucede, de forma explícita, en *Melalcor*.

Del mismo modo, el rechazo al amor entre mujeres que se narra en *Dame placer* sólo afecta a la esfera de lo privado (el rechazo materno), mientras que en *Melalcor* una pareja de lesbianas sufre agresiones psicológicas y un intento de asesinato por parte de un grupo numeroso de personas debido a su opción sexual, y el personaje protagonista es forzado por su familia a renunciar a la mujer a quien ama a cambio de trabajo y una mejora importante en su posición social. Lo que pertenecía a la esfera de lo privado sale ahora a la luz pública.

Melalcor es una novela más optimista que sus predecesoras, como lo muestra el hecho de que, **aparte de tener final, hecho inédito, ese final es feliz**, extraordinariamente, exageradamente feliz: las que se amaban en la distancia son ahora pareja feliz que practica sexo las 24 horas del día; sus amigas lesbianas viven en Gran Bretaña en paz y armonía y los dos hijos del matrimonio anterior de una de ellas, que la creían muerta, vuelven ahora con su madre y viven como una familia con ella y con su amada... El personaje protagonista logra arruinar a su odiada familia y arrebatarse la mujer prometida a su muy odiado hermano. Las novelas de la primera etapa muestran

en sus finales a personajes frustrados (*Querida Nélide*, *Círculos en acíbar*, *Luz de hielo*, *Saurios en el asfalto*) o sumidos en una profunda melancolía, como la mayoría de personajes de *Fuga y contrapuntos* y la protagonista de *Dame placer*. En cambio, en *Melalcor* el personaje protagonista parte de una situación de fracaso y evoluciona hasta el crecimiento personal y el éxito amoroso, vital. El mensaje que se desprende de las primeras novelas de Flavia Company es que es imposible recuperar el paraíso perdido, sea el del amor de una mujer o de la madre muerta, sea el Jardín del Edén y la comunión con la naturaleza, sea la perfecta amistad que fue traicionada; en cambio, en *Melalcor* sí es posible recuperar lo que se perdió una vez y vivirlo en plenitud. En este sentido *Melalcor* es distinta a la producción anterior **en cuanto presenta una visión optimista del amor**.

Se observa un **tratamiento muy distinto del amor en las novelas de la primera y la segunda etapas: al principio la autora muestra casos de fascinación y entrega absoluta del personaje protagonista al ser amado**, como Nélide respecto a Celia y viceversa, Marga, Mario y Óscar respecto a Esteban, Rodrigo respecto a Ana, Jef y la protagonista de *Dame placer* respecto a la mujer que los abandonó, Silvia respecto a su madre (y viceversa), Santiago respecto a Adela en *Saurios en el asfalto*: un juego entre personajes dominantes y dominados cuya consecuencia lógica es que, cuando se produce el inevitable abandono del personaje dominado, éste se siente perdido, desesperado, sin rumbo ni horizonte, sin razón por la que vivir. Todos estos personajes creen haber perdido el gran amor de su vida. En general, la fascinación la produce el prototipo de “mujer terrible” de la que habla Durand en *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*⁹: una mujer atractiva, cruel, fría e inalcanzable, que esclaviza al enamorado para abandonarlo después. Teniendo en cuenta los rasgos de la mujer amada, no es de extrañar que, como consecuencia lógica, las pasiones que desata en los personajes protagonistas de las novelas de Flavia Company sean de carácter autodestructivo, y de ahí que algunos se vean tentados por el suicidio, incapaces de soportar el desprecio y la ausencia del ser amado. Algunas de estas semidiosas inalcanzables, como Ana en *Círculos en acíbar* o la anónima mujer de la que está enamorado Jef en *Luz de hielo*, afirman claramente que no creen en el amor o que nunca van a enamorarse. Todas pertenecen al mismo modelo, como lo demuestra el hecho de que comparten ciertas características físicas (uñas y labios pintados de rojo, cabello

⁹ *Op.cit.*pp.92-98.

largo y abundante, gran atractivo físico) y psicológicas (distanciamiento, frialdad, crueldad incluso).

Este hecho demuestra, en cierto modo, que todas son una; no nos hallamos ante una mujer real, sino ante un recurso literario: la amada hermosa y cruel que cantan los poetas. Sin embargo, para los personajes que las adoraron en las novelas de Flavia Company, esas criaturas fascinantes eran mujeres de carne y hueso.

En cambio, **en el caso de *Melalcor* encontramos el amor en su vertiente más cotidiana**, aunque siempre es apasionado, como lo demuestran los celos de Mel, que espía y persigue en coche al personaje protagonista de *Melalcor* y sufre cuando sabe que tiene relaciones sexuales con otras personas; una Mel que le grita y recrimina su actitud en el casino. Sin embargo, Mel nunca idealiza a la persona de la que está enamorada: es consciente de los defectos de éste (o ésta). Desea compartir su vida con él (o ella) y cree sinceramente que no podrá encontrar la felicidad junto a nadie más, pero no llega a “adorar” a su pareja, indudablemente no del modo en que lo hacen Rodrigo o Jef. Aunque en una ocasión se arrodilla frente a la persona que ama, nunca mira a esta persona de rodillas, sino como a un igual. E incluso va más lejos: Mel está dispuesta a encontrar una salida a su situación casándose con el Primogénito, en una clara prueba de su decidida voluntad de salir adelante, lo cual también distancia a Mel de esos personajes de la primera etapa en la novelística de nuestra autora, incapaces de soportar por más tiempo el intolerable peso de la vida en ausencia del ser amado. Incluso la venganza de Mel (casarse con otra persona y escoger como marido, precisamente, al hermano de la persona que la ha abandonado) es **una venganza hasta cierto punto lógica, creíble y efectiva**, a diferencia de los ridículos, retorcidos e inoperantes esfuerzos de Jef para vengarse de su antigua amante, o la impotencia de Nélide, Rodrigo o la protagonista de *Dame placer* para lograr que las personas a las que amaron con locura regresen a su lado. Por el contrario, Mel es el único personaje en las novelas de Flavia Company que ha sufrido un abandono pero que es capaz de recuperar a su pareja¹⁰.

Tanto en *Querida Nélide* como *Círculos en acíbar*, *Luz de hielo*, *Saurios en el asfalto* o *Ni tú, ni yo, ni nadie*, encontramos **personajes que fracasan** (como el héroe castigado por el destino a causa de su osadía) **a pesar de haber fraguado en sus**

¹⁰ Y aquí vuelve a ser curiosa la coincidencia entre esta novela y el relato de *Género de punto* “La cafetera de la providencia”, donde una mujer recupera a la mujer que la abandonó, lo cual refuerza la hipótesis de que este relato es una versión de lo que podría haber sucedido entre Mel y el personaje protagonista de *Melalcor*.

mentes un plan aparentemente perfecto, meditado largamente (a veces durante años), como el viaje de Nélide, el suicidio de Rodrigo, el pacto entre Silvia y Jef, el asalto a la poderosa OCN en *Saurios en el asfalto*, el asesinato de una o varias personas en *Ni tú, ni yo, ni nadie...* En cambio, el plan del personaje protagonista de *Melalcor* es un éxito y se desarrolla sin encontrar obstáculos en su camino.

El final abierto de la mayoría de novelas de la primera etapa se debe probablemente a que la autora tenía más interés en reflejar la naturaleza cambiante e inconclusa de la vida, mientras que **en *Melalcor* su interés se dirigió primordialmente a expresar un deseo**, una visión de cómo *debería ser* la vida, sin perder por ello el enfoque realista que caracteriza a esta novela, un enfoque que choca con la atmósfera un tanto irreal, de mundo aparte, que se respira en novelas anteriores como *Querida Nélide*, *Círculos en acíbar* o *Luz de hielo*.

La carga emocional es inferior en *Melalcor* que en las novelas anteriores, excepto en su final de producción cinematográfica. *Querida Nélide*, *Círculos en acíbar*, *Luz de hielo*, *Dame placer*, muestran personajes torturados, llevados a situaciones límite, llamados a superar extrañas pruebas de amor, seres heridos que muestran sus cicatrices en busca de la solidaridad de los extraños, sedientos de amor y a veces sedientos también de venganza, personajes que llegan incluso a dirigir su violencia contra ellos mismos en un irrefrenable deseo de poner fin a su existencia... Nos sentimos cercanos a algunos personajes de *Saurios en el asfalto*, y nos duele ver morir a algunos de ellos, como Carlos o Santiago. Podemos sentirnos identificados con el lado perdedor, el que acepta el riesgo y lucha con el poder, e implicarnos emocionalmente en la trama. En cambio, el personaje protagonista de *Melalcor* no suscita simpatía. Vive en un constante estado de depresión que le lleva a una etapa de inactividad vital y de hundimiento en el placer físico, del mismo modo que otras personas preferirían hundirse en las drogas o en la bebida, pero no pierde jamás el control de sus emociones porque ha elegido no tenerlas, e incluso cuando cede al empuje de sus sentimientos lo hace con estudiada calma. Difícilmente nos sentiremos identificados con un personaje que se niega a tener sentimientos y que se vende a cambio de dinero. La frialdad del personaje protagonista impregna las páginas de *Melalcor* hasta el final: incluso cuando todo acaba felizmente en un dorado París, el hecho de que al personaje protagonista no le importe que Mel tenga relaciones sexuales con otras personas perturba la cálida y romántica imagen final.

El esquematismo de los personajes de *Melalcor* y de *Género de punto* que apuntaba Jordi Llavina en su artículo “Género de contrapunto” también puede tener relación con este descenso de carga emocional en la obra de Flavia Company.

Desaparece en *Melalcor* la relación entre literatura y música que encontramos en la mayoría de novelas anteriores (excepto en *Saurios en el asfalto*), como algún párrafo de *Querida Nélide* o *Círculos en acíbar* donde los protagonistas hablan de las emociones que la música despierta en ellos, o el prólogo y los personajes-nota de *Fuga y contrapuntos*, o los personajes que aparecen tocando el piano (Rodrigo en *Círculos en acíbar*, una vecina y un profesor de música en *Luz de hielo*) y, sobre todo, no encontramos en *Melalcor* la repetición en la misma novela de frases con la intención de crear un efecto musical, como sucedía en *Luz de hielo* o en *Dame placer*, una característica llevada al extremo en la estructuración en forma de ópera y la repetición de frases, gestos y actitudes de los personajes de *Ni tú, ni yo, ni nadie*.

Muchos de los personajes de las obras de la primera etapa están claramente locos o se insinúa que pueden sufrir algún tipo de desequilibrio, como Nélide, una neurótica obsesiva a la que le gustan los juegos peligrosos en los que el jugador puede perder la vida (*Querida Nélide*); Rodrigo, un perturbado que imagina una relación amorosa que no tuvo lugar y que llega a asesinar a su mejor amigo al ver frustrados sus planes de suicidio (*Círculos en acíbar*); Esteban, que quizá ha perdido el juicio y sueña inmortalidades imposibles a través del ritmo y el tiempo en la música y Carlos, que en su odio por Esteban llega a comportarse, en palabras de Marga, como un desquiciado (*Fuga y contrapuntos*); Silvia, una extraña adolescente cargada de rarezas y manías, a la que sus propios amigos aconsejan sesiones de terapia, que accede a encerrarse voluntariamente en un sótano y a castigar su cuerpo y su alma durante semanas, y que en un momento determinado llega a olvidar el lenguaje del padre para recuperar la primera lengua materna (*Luz de hielo*) o Jef, un personaje también obsesionado con la mujer que lo abandonó, y que urde en su mente un plan complejo, tortuoso e inútil para vengarse de ella, arrastrando en su caída a otras dos personas más débiles que él. No en vano Silvia afirma que ella y Jef no son más que dos “enfermos del sentimiento”. El personaje que se dirige a nosotros en las últimas páginas de *Ni tú, ni yo, ni nadie* confiesa su temor de acabar en un manicomio¹¹, y la protagonista de *Dame placer*, por

¹¹ p.148.

su parte, atraviesa un momento de profunda desorientación personal y confiesa oír ruidos de pájaros y grillos en su cabeza...

Una de las fijaciones comunes de muchos personajes de las novelas de la primera etapa es la fijación obsesiva por una persona, generalmente la mujer amada, y/o por un hecho concreto (Nélida sólo piensa en Celia y en su viaje, Esteban en la música, y sus compañeros sólo piensan en él; Rodrigo en Ana, Jef y la protagonista de *Dame placer* en una antigua amante, Silvia en su madre, e incluso algunos de ellos (como Rodrigo y la protagonista de *Dame placer*) creen firmemente que si la persona amada les abandona, ellos dejarán de existir. También encontramos personajes que dudan de la existencia de otros: Nélida no sabe si Celia llegó a existir o si la inventó, Jesús no cree que la relación entre Ana y Rodrigo fuera la que su amigo imagina, Silvia no cree en la existencia de la mujer que abandonó a Jef, y éste, a su vez, está convencido de que si destruye la carta que está escribiendo su antigua amante también desaparecerá...

Por el contrario, si bien es cierto que **el personaje protagonista de *Melalcor*** se encuentra en un momento difícil de su existencia y que tal vez el asesoramiento por parte de un profesional habría contribuido a mejorar su situación personal, **no parece una persona desequilibrada**, sólo deprimida y con problemas para expresar sus emociones, pero no muestra comportamientos característicos de personas que sufren algún trastorno mental, y de hecho ni sus familiares ni los personajes con los que tiene relación perciben al personaje protagonista como una persona loca o desquiciada.

El personaje protagonista de *Melalcor* es, de hecho, la materialización del deseo expresado por la protagonista de *Dame placer*: es la persona capaz de controlar su pasión y que, en consecuencia, no pondrá su equilibrio emocional, su vida entera, en juego. El resultado es un personaje distante y frío que acabará cediendo a sus impulsos porque la vida no tiene sentido sin amor pero que, incluso en la vorágine del amor correspondido, es capaz de mantener el control porque no espera que su relación amorosa sea eterna y exclusiva, aunque lógicamente confía en su continuidad, al menos por el momento. El personaje protagonista de *Melalcor* toma de la vida lo que ésta puede ofrecerle en un determinado momento, y tiene siempre respecto a su relación con Mel una actitud abierta. Ha desaparecido el enfoque romántico de relaciones anteriores, en las que el amor era el Todo y la mujer amada era la única, la “elegida” por los inextricables caminos del destino. Por eso la relación con Mel proporciona al personaje protagonista una serena felicidad en lugar de tormento.

3. EN DEFINITIVA....

Después de todo lo expuesto, queda claro que el deseo de lo imposible no es el único nexo de unión entre *Círculos en acíbar*, *Luz de hielo* y *Dame placer*, y que esos otros puntos de unión (como la contraposición entre cobardía y valentía, la importancia de la carta, la mentira, la visión pesimista del amor, la necesidad de perdón o de perdonarse y el carácter confesional, por citar algunos ejemplos) son compartidos con otras obras, como *Querida Néliga* y *Fuga y contrapuntos*. Además, el deseo de lo imposible también aparece en las dos primeras novelas de Flavia Company, ya que en ambas se buscan fórmulas que hagan posible escapar del tiempo y de la muerte. Podríamos hablar de una trilogía, sin embargo, en cuanto *Círculos en acíbar*, *Luz de hielo* y *Dame placer* presentan como base fundamental el tema del amante abandonado. En el resto de novelas de Flavia Company, aunque encontramos casos aislados de personajes abandonados (como Marga por Esteban en *Fuga y contrapuntos*, por ejemplo), este hecho no es el centro de la trama. Incluso en *Melalcor*, el abandono que sufre Mel queda anulado por la reconciliación final, cosa que no sucede en las tres novelas que comentamos: en ellas la ruptura con el ser amado es definitiva y traumatiza a quien la ha sufrido hasta el punto de llevarle al intento de suicidio y/o a la locura.

Por lo que respecta al segundo objetivo que nos proponíamos, debemos concluir que es posible hablar del paso de novelas “de interior” a novelas “de exterior” en cuanto la autora elimina el aparato metafórico, simbólico y/o mítico de la mayoría de novelas anteriores a *Melalcor* y, en consecuencia, presenta una tendencia realista (que conectaría a *Melalcor* con *Saurios en el asfalto*), al tiempo que dirige su interés a temas que afectan a la totalidad del cuerpo social, con la voluntad de desacreditar de forma polémica determinadas concepciones de la existencia que afectan a toda la sociedad, como la monogamia, la heterosexualidad o la religión. Sin embargo, esta división debe realizarse con extrema prudencia, en cuanto la obra de Flavia Company no está acabada. Las novelas que la autora publique después de *Melalcor* determinarán si esta tendencia continúa y se reafirma, o si *Melalcor* es tan sólo la muestra de una tendencia realista (como *Saurios en el asfalto*) que va intercalándose en otra tendencia más amplia, la de carácter intimista. Tengamos en cuenta que en *Melalcor* se mantiene intacta la importancia concedida a los conflictos internos de los personajes; por otro lado, hemos demostrado que, si bien es cierto que *Melalcor* es distinta al resto de la producción narrativa anterior de la autora (básicamente porque se produce en sus

páginas una voluntad de descenso desde las alturas de lo supramundano a la tierra de la cotidianeidad y en cuanto se intensifican en ella ciertos temas, como el distanciamiento afectivo con la familia o la negación de Dios y la religión), no hay que olvidar que esos temas ya se insinuaban o se afirmaban, sin llegar a desarrollarse, en novelas y relatos anteriores, por lo que ambas posibilidades están abiertas. Se ha producido un cambio, pero no dispondremos de pruebas para afirmar que ese cambio es el inicio de una nueva etapa en la narrativa de Flavia Company hasta la lectura de las próximas obras de la autora.

El objetivo principal que ha guiado mi reflexión y estudio de la obra narrativa de Flavia Company, como indicaba en la introducción metodológica, ha sido comprender su obra, interpretarla, descubrir los hilos que unen una obra con otra, entender el mensaje oculto que avanza hacia nosotros como azúcar derretida. Saber, en definitiva, de qué está hecho cuanto me está contando. El impulso que ha movido durante años este proyecto, esta tesis, no ha tenido otro objetivo que éste. La conexión con Hermes mensajero, alquimista, andrógino y mentiroso hermeneuta ha venido a darme la llave para entenderla un poco más. Como ya dije en los inicios del presente estudio, no pretendo ofrecer un trabajo acabado ni establecer interpretaciones que pretendan convertirse en canónicas. Al contrario, he aprendido de las obras de Flavia Company que el mío no es más que otro punto de vista. Siempre es posible encontrar otra interpretación, otra clave, otra perspectiva. En este apasionante viaje que es la literatura, Flavia Company me espera siempre, bajo múltiples formas, para entregarme un hilo con el que adentrarme, curiosa, en el extraño y hermoso laberinto de sus palabras.

BIBLIOGRAFÍA

1. OBRA NARRATIVA DE FLAVIA COMPANYY

1. *Querida Nélida*, Montesinos, Barcelona, 1988.
2. *Fuga y contrapuntos*, Montesinos, Barcelona, 1989
3. *Círculos en acíbar*, Montesinos, Barcelona, 1992.
4. *Viajes subterráneos*, Bassarai Narrativa, Vitoria-Gasteiz, 1994 [Original en catalán, El Mèdol, 1993].
5. *Retrat de la Ràpita*, Jordi-Dassoy impressor, Sant Carles de la Ràpita, 1996. Dibujos de Rosa Querol.
6. *Ni tú, ni yo, ni nadie (Novela en una presentación, tres actos, tres entrevistas y un monólogo)*, El Aleph, Barcelona 2002 [Original en catalán, *Ni tu, ni jo, ni ningú*, Edicions 62, col. El Balancí, Barcelona, 1998.
7. *Luz de hielo*, Bassarai, Vitoria-Gasteiz, 1998 [Original en catalán: El Mèdol, 1996, y la última edición en catalán en Ed. 62 Butxaca, Barcelona, 2002].
8. *Saurios en el asfalto*, Muchnik Editores, Barcelona, 1997.
9. *Dame placer*, Emecé Editores, Barcelona, 1999.
10. *Melalcor*, Muchnik Editores, col. Modernos y Clásicos, Barcelona, 2000 [versión en catalán: Edicions 62, col. El Balancí, Barcelona, 2000].
11. *Género de punto*, El Aleph, Barcelona, 2002.
12. “Carta al padre”, incluida en *Hijas y padres*, ediciones Martínez Roca, Barcelona, 1999.
13. *Transtornos literarios*, Plaza y Janés editores, Barcelona, 2002.
14. *El llibre màgic*, Cruïlla, Barcelona, 2001. Ilustraciones de Sabala.
15. *L’illa animal*, Cruïlla, Barcelona, 2002. Ilustraciones de Sabala.
16. Una carta sin título que continúa la última escrita en *Querida Nélida*, y que apareció publicada en una recopilación de artículos sobre las cartas titulada *M’escriràs una carta?*, Museu d’art de Girona, Girona, 2000, p.205.
17. “Irse hacia dónde”, *Versátil*, Barcelona, primavera de 2003.

18. “Dos viviendas se hunden en Santa Coloma de Farners”, *El Periódico*, sección “Libros”, 5 de mayo de 2000.
19. “Amor volátil”, *El Periódico*, sección “Libros”, 31 de marzo de 2000.

2. ARTÍCULOS PERIODÍSTICOS CONSULTADOS DE FLAVIA COMPANYY

1. “El riesgo del triángulo”, *El Periódico*, 3 de marzo de 2000.
2. “Reseña de Anna Ajmátova”, *El Periódico*, 5 de mayo de 2000.
3. “L’incert toc femení”, *Avui*, 21 de julio de 2000.
4. “El segle de la conquesta”, *El Periódico*, 2 de enero de 2001.
5. “Cosas que ya no existen”, *El Periódico*, 11 de marzo de 2001.
6. “Mecenatges de novel·la”, *El Periódico*, 16 de septiembre de 2001.
7. “La compleja felicidad de ser madre”, *El Periódico*, jueves 4 de abril de 2002.
8. “Donar llebre per gat”, *El Periódico*, martes 11 de junio de 2002
9. “Nothomb a través del espejo”, *Lateral*, núm.102, junio de 2003.

3. CONFERENCIAS DE FLAVIA COMPANYY

1. Conferencia organizada por Simposio Lateral sobre *Luz de hielo*, que tuvo lugar en Barcelona, en Ámbito Cultural de El Corte Inglés, el 6 de febrero de 2003.
2. “Literatura y lengua en una tierra de adopción”, conferencia incluida en el ciclo “Paraules desterrades: escriptors argentins a Catalunya”. La conferencia tuvo lugar el 23 de marzo de 2004 en el Centre de Suport de la UOC del Barcelonès, Barcelona.

4. CONFERENCIAS SOBRE FLAVIA COMPANYY

1. LLAVINA, Jordi: “La obra de Flavia Company”, 30 de enero de 2003, en el Ámbito Cultural de El Corte Inglés de Barcelona, organizada por Simposio Lateral.

5. CURSO IMPARTIDO POR FLAVIA COMPANYY AL QUE HE ASISTIDO

I Taller de Literatura en Barcelona, Ámbito cultural de El Corte Inglés, titulado “Técnicas narrativas e interpretación de textos”, dirigido por Flavia Company, entre octubre y diciembre de 2003.

6. LIBROS, ARTÍCULOS EN REVISTAS, RESEÑAS, ENTREVISTAS y ARTÍCULOS DE LA CRÍTICA EN PRENSA

1. AA.VV: *El libro de la alquimia*, ed. De Vecchi, col. Ciencias Ocultas y Misterios, Barcelona, 1991.
2. ABELLÁN, J.L.: “La reflexión en prosa” en AA:VV.: *Letras españolas 1976-1986*, Madrid, Castalia / Ministerio de Cultura, 1987.
3. ABBOT, H. PORTER: “Letters to the self: the cloistered writer in nonretrospective fiction”, *PMLA*, 1980, vol.95, pp.23-41.
3. ACÍN, Ramón: *Narrativa o consumo literario (1975-1987)*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1990.
5. ALCAINA, Ana: “Entrevista a Flavia Company”, www.Barcelonareview.com/22/c_ent.htm, 3 de diciembre de 2001.
6. ALONSO SCHÖKEL, P.Luis: “Hermenéutica a la luz del lenguaje y la literatura”, en DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (ed.introd. y bibliogr.): *Hermenéutica*, Arco Libros, Serie Lecturas, Madrid, 1997.
7. ALTMAN GURKIN, Janet: *Epistolarity (Approaches to a form)*, Ohio State University Press, 1982.
8. ÁLVAREZ, MARÍA ANTONIA: “La autobiografía y sus géneros afines”, *Epos*, núm.5, 1989.
7. AMORÓS, Andrés: “Introducción” a AA.VV: *Letras españolas, 1976-1986*, Madrid, Castalia / Ministerio de Cultura, 1987.
8. ANDRÉS-SUÁREZ, Irene (ed.): *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea*, Ed. Verbum, Madrid, 1998.
9. ANDREU, Cristina: “Terroristes i altres dones: consideracions entorn de la construcció de la subjectivitat femenina”, en *Paraula de Dona. Actes de col·loqui “Dones, literatura i mitjans de comunicació”* que tuvo lugar del 26 al 29 de abril de 1995. Edición al cuidado de Margarida Aritzeta y Montserrat Palau, Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, Diputació de Tarragona, 1997.

12. ARGULLOL, Rafael: *El héroe y el único (El espíritu trágico del Romanticismo)*, Taurus, Madrid, 1999.
13. ARMSTRONG, Nancy: "Occidentalismo: una cuestión para el feminismo internacional" en COLAZZI, Giulia (ed.): *Feminismo y teoría del discurso*, Catedra, Col. Teorema, Madrid, 1990.
14. BACHELARD, Gaston: *La poética del espacio*, FCE, México, 1965.
15. BALZAC, Honoré de: *Serafita*, Seix Barral, Biblioteca Breve de Bolsillo, Barcelona, 1977.
16. BALLESTEROS, Isolina: *Escritura femenina y discurso autobiográfico en la nueva novela española*, Peter Lang, New York, 1994.
17. BAQUERO GOYANES, Mariano: *Estructuras de la novela actual*, Ed. Planeta, Barcelona, 1970.
18. BARRET, Michèle: "Introducción" a WOOLF, Virginia: *Las mujeres y la literatura*, Lumen, Barcelona, 1981.
19. BAUER MAGLIN, Nan: "Don't never forget the bridge that you crossed over on: The Literature of Matrilineage" en DAVIDSON, Cathy N. Y BRONER, E.M. (eds.): *The lost tradition. Mothers and Daughters in Literature*, Frederick Ungar Publishing Co., New York, 1980.
20. BENEGAS, Noni: "Cartografía lesbiana: una travesía", en SUÁREZ BRIONES, Beatriz, MARTÍN LUCAS, M^a Belén y FARIÑA BUSTO, M^a Jesús (eds.): *Escribir en femenino (Poéticas y políticas)*, Icaria, Barcelona, 2000.
21. BENSTOCK, Shari: "Authorizing the autobiographical" en BENSTOCK, Shari (ed.): *The private self. Theory and practice of Women's Autobiographical Writings*, The university of North Carolina Press, Chapel Hill, London, 1988.
22. BLASCO, Jorge: "14 escenarios para una carta del suicida o 14 escenografías del suicidio", en *M'escruiuràs una carta?*, Museu d'Art de Girona, Girona, 2000.
23. BLOOM, Harold: *El cànon occidental (Els llibres i l'escola de les edats)*, Columna, Barcelona, 1995.
24. BOADA, Lluís: "Els premis i els bons llibres no són incompatibles", *El Temps*, 9 de marzo de 1998.
25. BOMBÍ, Francesc: "Entrevista: Flavia Company. Narradora. (Saber que no hi ha res immutable és un punt per agafar-s'hi)", *Avui*, Suplemento de cultura, 20 de febrero de 2003.
26. BONDER, Gloria: "Género y subjetividad: avatares de una relación no evidente", en <http://rehue.cspcsociales.uchile.cl/genero/mazorka/debate/gbonder>. htm

27. BOU, Enric: *Papers privats. Assaig sobre les formes literàries autobiogràfiques*, Ed.62, Barcelona, 1993.
28. BRITZMAN, Deborah P.: “La pedagogía transgresora y sus extrañas técnicas” en MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (ed.): *Sexualidades transgresoras (Una antología de estudios queer)*, Icaria, col. Mujeres y Culturas, Barcelona, 2002.
29. BROCH, Àlex: “La memòria com a forma literària” *Cultura*, núm. 39, noviembre 1992.
30. BURCKHARDT, Titus: *Alquimia. Significado e imagen del mundo*, Plaza y Janés, Barcelona, 1975, 3ªedición.
31. BUTELMAN, Enrique: “Prólogo” a JUNG,C.G.: *La psicología de la transferencia*, Paidós, Barcelona, 1993.
32. BUTLER, Judith: *Gender trouble (Feminism and the subversion of identity)* Routledge, New York-London, 1990.
33. CALEFATO, Patricia: “Génesis del sentido y horizonte de lo femenino” en COLAZZI, Giulia (ed.): *Feminismo y teoría del discurso*, Cátedra, Col. Teorema, Madrid, 1990.
34. CAMPBELL, Joseph: *El héroe de las mil caras (Psicoanálisis del mito)*, FCE, México, 1997, 3ª edición.
35. CAMPS, Victoria: “La mentira como presupuesto” en CASTILLA DEL PINO, Carlos (ed.): *El discurso de la mentira*, Alianza Editorial, Madrid, 1998.
36. CAPLAN, Pat: “Introducción” a CAPLAN, Pat (ed.): *The cultural construction of sexuality*, Tavistock Publications, London & New York, 1987.
37. CARMONA, José-Carlos: Reseña sobre *Fuga y contrapuntos* en *A Tempo*, revista musical de Málaga, n.º7, nueva época, febrero-marzo de 1990.
38. *Cartas de amor de la monja portuguesa*, Ediciones Obelisco, Buenos Aires, 2001.
39. CARRERAS, César; MUNILLA, Gòria; PUJOLAR, Joan y ROS, Adela: “Quin és el teu e-mail?, en *M’escriràs un carta?*, Museu d’art de Girona, Girona, 2000.
40. CASTELLS, Ada: “Flavia Company es pregunta en el seu desè llibre per què vivim”, *Avui*, suplemento cultural, 13 de septiembre de 2000.
41. CASTELLS, Ada: “Isabel-Clara Simó: “La novel·la crea un pont entre dos solitaris: l’autor i el lector”, *L’illa*, otoño de 2003, núm.34.
42. CASTILLA DEL PINO, Carlos (ed. e introd.): *El discurso de la mentira*, Alianza Editorial, Madrid, 1998.

43. CASTILLO-PUCHE, José Luis: “Situación de la novela actual”, en ADELL, Samuel y GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador (eds.): *La cultura española en el posfranquismo (Diez años de cine, cultura y literatura (1975-1985))*, ed. Playor, Madrid, 1988.
44. CASTILLO-PUCHE, José Luis: “La cultura española en el posfranquismo” en ADELL, Samuel y GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador (eds.): *La cultura española en el posfranquismo (Diez años de cine, cultura y literatura (1975-1985))*, ed. Playor, Madrid, 1988.
45. CIÉRCOLES, Marta: “Aquesta novel·la és una mena de fotografia dinàmica de la passió”, *Avui*, suplemento de cultura, jueves 8 de abril de 1999.
46. CIÉRCOLES, Marta: “Drets d’autora”, *Avui*, suplemento cultural, 23 de abril de 1998.
47. CIPLIAUSKAITÉ, Biruté: *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Anthropos, Barcelona, 1994.
48. CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid, 1998, 3ª edición.
49. CIRLOT, Juan Eduardo: “Introducción” a su *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid, 1998, 3ª edición.
50. CIXOUS, Hélène: *La risa de la medusa*, Anthropos, Barcelona, 1995.
51. COLAZZI, Giulia: “Feminismo y Teoría del Discurso. Razones para un debate”, en COLAZZI, Giulia: (ed.): *Feminismo y teoría del discurso*, Cátedra, Col. Teorema, Madrid, 1990.
52. COLOMER, Víctor: “No escribiré mi autobiografía hasta los 80 y no habrá sexo en ella”, *Diari de Sabadell*, sección “Cara a cara”, marzo de 1999.
53. “¿Cómo superar el dolor por la muerte de un familiar?” , *Diari de Tarragona*, martes 1 de agosto de 2000.
54. CONSTABLE, Giles: *Letters and letter-collections*, Éditions Brepols, Belgique, 1976.
55. CONTE, Rafael: *Una cultura portátil*, Ediciones Temas de Hoy, Col. España Hoy, Madrid, 1990.
56. CUDER DOMÍNGUEZ, Pilar: “Entre la solidaridad y la diferencia: narradoras norteamericanas de hoy” en en SUÁREZ BRIONES, Beatriz; MARTÍN LUCAS, Mª Belén y FARIÑA BUSTO, MªJesús (eds.): *Escribir en femenino (Poéticas y políticas)*, Icaria, Barcelona, 2000.
57. CULLER, Jonathan : *Sobre la deconstrucción*, Cátedra, Madrid, 1992.

58. “*Dame placer* aborda el deseo de lo imposible”, *Gara*, Suplemento Kultura, 11 de marzo de 1999.
59. DE ALCOFORADO, Mariana: *Cartas de amor de la monja portuguesa*, Ediciones Obelisco, Buenos Aires, 2001.
60. DE DIEGO, Estrella: *El andrógino sexuado (Eternos ideales, nuevas estrategias de género)*, Visor, Col. La balsa de la Medusa, Madrid, 1992.
61. DE SADE, Marqués de: *La filosofía en el tocador*, Valdemar /Planeta maldito, Madrid, 2000, 2ª edición.
62. D.M.: “Flavia Company, ganadora del premio Documenta con la novela *Ni tu ni jo ni ningú*”, *ABC Cataluña*, miércoles 26 de noviembre de 1997.
63. DIDIER, Béatrice: *Sade*, Breviarios de FCE, México, 1989.
64. DOLEZEL, L.: “Mímesis y mundos posibles” en GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (ed., introd. y bibliografía): *Teorías de la ficción literaria*, Arco Libros, Serie Lecturas, Madrid, 1997.
65. DOLEZEL, L.: “Verdad y autenticidad en la narrativa”, en GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (ed., introd. y bibliografía): *Teorías de la ficción literaria*, Arco Libros, Serie Lecturas, Madrid, 1997.
66. DOMÍNGUEZ, Lourdes: “Entrevista a Flavia Company”, *Avui*, martes 21 de agosto de 2001.
67. DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (ed., introd. y bibliogr.): *Hermenéutica*, Arco Libros, Serie Lecturas, Madrid, 1997.
68. “Dos jóvenes novelistas opinan acerca de la narrativa actual (Antonio Muñoz Molina y Javier Marías)”, *Cuenta y Razón*, núm. 48-49, julio-agosto de 1989.
69. DOWNING, Christine: *La diosa. Imágenes mitológicas de lo femenino*, Kairós, Barcelona, 1999.
70. DU PLESSIX GRAY, Franzine: *Marqués de Sade: una vida*, Ediciones B Argentina para Javier Vergara Editor, Buenos Aires, 2000.
71. DUNCAN, Erika: “The Hungry Jewish Mother”, en DAVIDSON, Cathy N. y BRONER, E.M. (eds.): *The lost tradition. Mothers and Daughters in Literature*, Frederick Ungar Publishing Co., New York, 1980.
72. DURAND, Gilbert: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario (Introducción a la arquetipología general)*, Taurus, Madrid, 1981.
73. DUYFHUIZEN, Bernard: “Epistolary Narratives of transmission and transgression”, *Comparative literature*, vol.37, núm. 1, invierno 1985.

74. ECO, U: *Els límits de la interpretació*, Ed.Destino, Col. L'Àncora, 1991.
75. ECO, Umberto: "Autor y lector modelo" en SULLÀ, Enric (ed.): *Teoría de la novela (Antología de textos de siglo XX)*, Crítica, Col. Nuevos Instrumentos Universitarios, Barcelona, 1996.
76. ELIADE, Mircea: *Herreros y alquimistas*, Taurus-Alianza Editorial, Col. Libro de bolsillo, Madrid, 1974.
77. ELIADE, Mircea: *Mito y realidad*, Ed.Guadarrama, Col. Punto Omega, Madrid, 1968.
78. ELIADE, Mircea: *Mefistófeles y el andrógino*, Guadarrama, Col. Punto Omega, Madrid, 1969.
79. ELIADE, Mircea: *Rites and symbols of initiation (The Mysteries of Birth and Rebirth)*, Harper Torchbooks, New York, 1958.
80. ELIAS-BUTTON, Karen: "The Muse as Medusa", en DAVIDSON, Cathy N. y BRONER, E.M. (eds.): *The lost tradition. Mothers and Daughters in Literature*, Frederick Ungar Publishing Co., New York, 1980.
81. "Entrevista a Flavia Company", 2 de enero de 2001, www.escriptoras.com/entrevistas/entrevista.asp.
82. ERIBON, Didier: *Reflexiones sobre la cuestión gay*, Anagrama, Barcelona, 2001.
83. EUGENIDES, Jeffrey: *Middlesex*, Anagrama, Barcelona, 2003.
84. *Evangelio según San Juan*, "Jesús y Nicodemo", 3, 1-21.
85. *Factorum*, Vitoria, núm.3, invierno de 1997.
86. FALCON, Jesús: "El placer es el motor de la vida, vivimos para buscarlo", *Diario Vasco*, 11 de marzo de 1999.
87. FELSKI, Rita: "Más allá de la estética feminista", *Revista de Occidente*, núm. 139, diciembre de 1992 .
88. FERNÁNDEZ DÍAZ, Natalia: "Trastornos literarios o la aproximación a una conciencia constructiva del lenguaje" , *Cuadernos de Cervantes*, n.º 40, otoño de 2002.
89. FILELLA, Carina: "Comunicar no significa utilitzar les paraules", *El Punt*, 14 de marzo de 1998.
90. "Flàvia Company: "Guanyar un premi literari dóna més ressò a la teva obra", *El Pont (Revista d'informació)*, febrero de 1999.

91. FOKKEMA, D.W. e IBSCH, E: *Teorías de la literatura del siglo XX*, Cátedra, Madrid, 1992, 4ª edición.
92. FORTES, José Antonio: *Novelas para la transición política*, Ediciones Libertarias, Madrid, 1987.
93. FOUCAULT, Michel (ed): *Herculine Barbin, llamada Alexina B.*, Editorial Revolución, Madrid, 1985.
94. FREIXAS, Laura: *Literatura y mujeres (Escritoras, público y crítica en la España actual)*, Destino, Col. Áncora y Delfín, Barcelona, 2000.
95. FREIXAS, Laura: “¿Escribes para mujeres?”, *La Vanguardia*, lunes 9 de julio de 2001.
96. FROMM, Enrich: *La por a la llibertat*, Edicions 62, Col. Llibres a l'abast, Barcelona, 1974, 4ª edición.
97. FULCANELLI: *Las moradas filosofales.(Y el simbolismo hermético en sus relaciones con el arte sagrado y el esoterismo de la gran obra)*, Plaza y Janés, Barcelona, 1973, 3ª edición.
98. GABANCHO, Patricia: *La rateta encara escombra l'escapeta. Cop d'ull a l'actual literatura catalana de dona*, Ed. 62. Col. Llibres a l'abast, Barcelona, 1982.
99. GADAMER, Hans-Georg.: “Texto e interpretación”, en DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (ed., introd. y bibliogr.): *Hermenéutica*, Arco Libros, Serie Lecturas, Madrid, 1997.
100. GAMSON, Joshua: “¿Deben autodestruirse los movimientos identitarios? Un extraño dilema”, en MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (ed.): *Sexualidades transgresoras (Una antología de estudios queer)*, Icaria, col. Mujeres y Culturas, Barcelona, 2002.
101. GARAGALZA, Luis: *La interpretación de los símbolos (Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual)*, Anthropos, Barcelona, 1990.
102. GARCÍA, Concha: “Monólogos. Historia de amor de Flavia Company”, *Diario de Córdoba, Cuadernos del sur*, 20 de mayo de 1999.
103. GARCÍA, Concha: “La condició dels amants”, *Avui*, suplemento cultural, jueves 8 de abril de 1999.
104. GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio: “Teorías de la ficción literaria: los paradigmas” en GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (ed., introd. y bibliografía): *Teorías de la ficción literaria*, Arco Libros, Serie Lecturas, Madrid, 1997.
105. GIORDAN, André, entrevistado por *La Vanguardia* el domingo 16 de diciembre de 2001.

106. GOLDMAN-AMIRAV, Ana: "Mira, Yahveh me ha hecho estéril" en TUBERT, Silvia (ed.): *Figuras de la madre*, Ed. Cátedra, Col. Feminismos, Madrid, 1996.
107. GOLDSMITH, Elizabeth C.: "Introduction" a *Id.*: (ed.): *Writing the female voice. Essays on Epistolary Literature*, Northeastern University Press, Boston, 1989.
108. GRACIA, Irene: *Mordake o la condición infame*, Editorial Debate, Madrid, 2002.
109. GUASCH, Òscar: *La crisis de la heterosexualidad*, Laertes, Barcelona, 2000.
110. GUILLÉN, Claudio: "El pacto epistolar", *Revista de Occidente*, núm. 197, octubre de 1997.
111. G.B.: "Flavia Company gana el premio Documenta con *Ni tu, ni jo, ni ningú*", *El País*, miércoles 26 de noviembre de 1997.
112. HARSHAW, Benjamin: "Ficcionalidad y campos de referencia" en GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (ed., introd. y bibliografía): *Teorías de la ficción literaria*, Arco Libros, Serie Lecturas, Madrid, 1997.
113. HENDERSON, Joseph L.: *Thresholds of initiation*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1967.
114. HENDERSON, Joseph L.: "Los mitos antiguos y el hombre moderno" en CARL G. JUNG y otros (M. L. von Franz, Joseph L. Henderson, Jolande Jacobi, Aniela Jaffé): *El hombre y sus símbolos*, Aguilar, San Sebastián, 1979, 2ª edición.
115. HENDERSON, Joseph L. and OAKES, Maud: *The wisdom of the serpent (The Myths of Death, Rebirth, and Resurrection)*, Princetown University Press, Princetown (New Jersey), 1990.
116. HIRSCH: "Tres dimensiones de la hermenéutica" en DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (ed.introd. y bibliogr.): *Hermenéutica*, Arco Libros, Serie Lecturas, Madrid, 1997.
117. IBEAS VUELTA, Nieves: "La palabra de las mujeres en la literatura francesa" en SUÁREZ BRIONES, Beatriz, MARTÍN LUCAS, Mª Belén y FARIÑA BUSTO, MªJesús (eds.): *Escribir en femenino (Poéticas y políticas)*, Icaria, Barcelona, 2000.
118. IGLESIAS, Mª del Carmen: "La máscara y el signo: modelos ilustrados" en CASTILLA DEL PINO, Carlos (ed.): *El discurso de la mentira*, Alianza Editorial, Madrid, 1998.
119. ISER, Wolfgang: "La ficcionalización. Dimensión antropológica de las ficciones literarias", en GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (ed., introd. y bibliografía): *Teorías de la ficción literaria*, Arco Libros, Serie Lecturas, Madrid, 1997.

120. ISER, W.: “Las relaciones entre el texto y el lector” en SULLÁ, Enric (ed.): *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Crítica, Col. Nuevos instrumentos universitarios, Barcelona, 1996.
121. JACKSON, Margaret: “Facts of life” or the eroticization of women’s oppression? Sexology and the social construction of heterosexuality”, en CAPLAN, Pat(ed.): *The cultural construction of sexuality*, Tavistock Publications, London & New York, 1987.
122. JAMES, Jennie: “All in the family...or not”, *Times*, 17 de septiembre de 2001.
123. JUNG, Carl G.: “Acercamiento al inconsciente” en CARL G. JUNG y otros (M.L. von Franz, Joseph L. Henderson, Jolande Jacobi, Aniela Jaffé): *El hombre y sus símbolos*, Aguilar, San Sebastián, 1979, 2ª edición.
124. JUNG, C.G: *La psicología de la transferencia*, Paidós, Barcelona, 1993.
125. JUNG, C.G: *Las relaciones entre el Yo y el inconsciente*, Paidós, Barcelona, 1997.
126. JURISTO, Juan Ángel: “La comedia de las equivocaciones”, Blanco y Negro Cultural, ABC, 19 de octubre de 2002.
127. KAUFFMAN, Linda S.: *Discourses of Desire. Gender, genre and epistolary fictions*, Cornell University Press, New York, 1986.
128. *La poesía, señor hidalgo, es...*, núm. 1, mayo de 2000.
129. LAQUEUR, *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*, Cátedra, Col. Feminismos, Universidad de Valencia, 1994.
130. LEJEUNE, Philippe: “Autobiografía e historia literaria”, en LEJEUNE, Philippe: *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Megazul-Endymion, Madrid, 1994.
131. LILIENFELD, Jane: “Reentering paradise: Cather, Colette, Woolf and their mothers” (en DAVIDSON, Cathy N. Y BRONER, E.M. (eds.): *The lost tradition. Mothers and Daughters in Literature*, Frederick Ungar Publishing Co., New York, 1980.
132. LISPECTOR, Clarice: *Cuentos reunidos*, Alfaguara, Madrid, 2002.
133. LLAVINA, Jordi: “Flavia Company, amor, dolor y humor negro”, *La Vanguardia*, viernes, 29 de septiembre de 2000.
134. LLAVINA, Jordi: “Género de contrapunto”, *La Vanguardia*, suplemento Culturas, miércoles 29 de enero de 2003 .
135. LLEDÓ, Emilio: “Literatura y crítica filosófica” en DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (ed., introd. y bibliogr.): *Hermenéutica*, Arco Libros, Serie Lecturas, Madrid, 1997.

136. LLEDÓ, Eulàlia: *Dona finestrera. Escriptors com catedrals*, Laertes, Barcelona, 1997.
137. LÓPEZ, Óscar: “Mujeres de libro”, revista *Qué leer*, año 4, núm. 36, septiembre de 1999.
138. LÓPEZ CABRALES, M^a del Mar: *Palabras de mujeres. Escritoras españolas contemporáneas*, Narcea, Madrid, 2000.
139. LOZANO, Jorge: “La mentira como efecto del sentido”, en CASTILLA DEL PINO, Carlos(ed.): *El discurso de la mentira*, Alianza Editorial, Madrid, 1997.
140. MACHADO, Antonio: *Soledades, galerías y otros poemas*, ed. de Geoffrey Ribbans, Cátedra, Madrid, 1995.
141. MAGRIS, Claudio: “Utopia i desencant”, *L’Avenç*, núm. 257 (“Utopia. Recerca d’una societat ideal”), abril de 2001.
142. MAILLOUX, Steven: “Interpretación” en DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (ed., introd. y bibliogr.): *Hermenéutica*, Arco Libros, Serie Lecturas, Madrid, 1997.
143. MANUEL Frank E. y MANUEL Fritzie P: *El pensamiento utópico en el mundo occidental*, Vol. I, (Antecedentes y nacimiento de la utopía (hasta el siglo XVI)), Taurus, Madrid, 1981.
144. MANUEL Frank E. y MANUEL Fritzie P: *El pensamiento utópico en el mundo occidental*, vol. III (La utopía revolucionaria y el crepúsculo de las utopías (siglo XIX-XX)), Taurus, 1984.
145. MARÍAS, Javier: *Tu rostro mañana*, Vol. I (Fiebre y lanza), Alfaguara, Madrid, 2002.
146. MARTÍN GAITE, Carmen.: *Desde la ventana (Enfoque femenino de la literatura española)*, Espasa Calpe, Madrid, 1987.
147. MARTÍN LUCAS, M^a Belén: “Mujer y nación: construcción de las identidades”, en SUÁREZ BRIONES, Beatriz, MARTÍN LUCAS, M^a Belén y FARIÑA BUSTO, M^aJesús (eds.): *Escribir en femenino (Poéticas y políticas)*, Icaria, Barcelona, 2000.
148. MARTÍNEZ CACHERO, José M^a: *La novela española entre 1936 y 1980 (historia de una aventura)*, Ed. Castalia, 1985, Madrid.
149. MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. : “Prólogo” a MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (ed.): *Sexualidades transgresoras (Una antología de estudios queer)*, Icaria, col. Mujeres y Culturas, Barcelona, 2002.
150. MOI, Toril: *Teoría literaria feminista*, Cátedra, Crítica y estudios literarios, 1988, Madrid.

151. MOLINA QUIRÓS, Jorge: “Nota preliminar” de su edición de *La novela utópica inglesa* (Tomás Moro, Swift, Huxley, Orwell), Ed. Prensa Española, Madrid, 1967.
152. MONFORT, Julio: “Dame Flavia”, *La información*, 1 de abril de 1999.
153. MOYA DEL BAÑO, Francisca: “Introducción” a OVIDIO: *Heroidas*, CSIC, Madrid, 1986.
154. MOYA MORALES, Miguel: “Los roles sexuales”, *Gaceta de Antropología*, núm. 3, 1984, p.1. También en <http://www.ugr.es/~pwlac> G03_08 Miguel_ Moya_Morales.html
155. M. P.: “Flavia Company reflexiona sobre la adicción a los placeres”, *El Mundo*, suplemento cultural , jueves 11 de marzo de 1999.
156. MUÑOZ MOLINA, Antonio: “El personaje y su modelo”, en SULLÁ, Enric (ed.): *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Crítica, Col. Nuevos instrumentos universitarios, Barcelona, 1996.
157. NAVAJAS, Gonzalo: *La narrativa española en la era global (Imagen · Comunicación · Ficción)*, EUB, Barcelona, 2002.
158. NAVAJAS, Gonzalo: *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, Edicions del Mall, Barcelona, 1987.
159. NICHOLS, Geraldine: “Platos rajados y espejos rotos: la construcción de la subjetividad en tres escritoras catalanas contemporáneas” en *Paraula de Dona. Actes del col·loqui “Dones, literatura i mitjans de comunicació”* que tuvo lugar del 26 al 29 de abril del año 1995. Edición al cuidado de Margarida Aritzeta y Montserrat Palau, Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, Diputació de Tarragona, 1997.
160. NICHOLS, Geraldine: “Mitja poma, mitja taronja: Gènesi i destí literari de la catalana contemporània”, en SEGURA, Isabel, ALVARADO, Helena, MURIÀ, Anna, ARNAU, Carme, ANGLADA, M.Àngels, NICHOLS, Geraldine i MARÇAL, M^a Mercè: *Literatura de dones: una visió del món*, La Sal (edicions de les dones, Col. Clàssiques Catalanes, núm. 16, Barcelona, 1988.
161. “No pienso convertirme en una autora de premios”, *La Vanguardia*, 9 de agosto de 1998.
162. NOTHOMB, Amélie: *Cosmètica de l’assassí*, Columna, Barcelona, 2003.
163. OLIVER, Maria-Antònia: “Dona i narrativa” en *Paraula de Dona. Actes del col·loqui “Dones, literatura i mitjans de comunicació”* que tuvo lugar del 26 al 29 de abril del año 1995. Edición al cuidado de Margarida Aritzeta y Montserrat Palau, Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, Diputació de Tarragona, 1997.

164. OLIVER-ROTGER, Maria Antònia: “Nota de la traductora”, en MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M (ed.): *Sexualidades transgresoras (Una antología de estudios queer)*, Icaria, col. Mujeres y Culturas, Barcelona, 2002.
165. OLLÉ, Manuel: “Demagogia literaria”, *Avui*, 28 de agosto de 2003.
166. OLLER, Dolors: “El Documenta premia una obra experimental de Flavia Company”, *Avui*, suplemento de cultura, miércoles 26 de noviembre de 1997.
167. OUADIA, K.: Reseña sobre *Dame placer*, 12 de abril de 2002, <http://www.zone-litteraire.com>.
168. OVIDIO: *Metamorfosis*, traducción de Pedro Sánchez de Viana, ed. introd. y notas de Juan Francisco Alcina, Planeta, Barcelona, 1990.
169. OVIDIO: *Heroidas*, texto revisado y traducido por Francisca Moya del Baño, CSIC, Madrid, 1986
170. PAGÈS JORDÀ, Vicenç: “Una literatura a la carta”, *El Periódico*, Suplement Llibres, 13 de octubre de 2000.
171. PAGÈS JORDÀ, Vicenç: “Introducció” a *M’escriràs una carta?*, Museu d’art de Girona, Girona, 2000.
172. PALAU, María: “El més important quan escrius és que sigui un acte sincer” (“L’escriptor ha guanyat carisma, però no respecte”), *El 9 Nou*, s/f.
173. PALAU I FABRE, Josep: “Pròleg” a *Cartes d’amor de Mariana Alcoforado (La monja portuguesa)*, Edicions El Mall, Barcelona, 1986.
173. PELAYO, Xavier Antón: “Les pràctiques epistolars (segles XV-XIX)”, en *M’escriràs una carta?*, Museu d’art de Girona, Girona, 2000.
174. PEÑUELAS, Marcelino C.: *Mito, literatura y realidad*, Gredos, Madrid, 1965.
175. PICAZO, DOLORES: “Introducción” a DE LACLOS, CHODERLOS: *Las amistades peligrosas*, trad. de Almudena Montojo, Cátedra, Col. Letras universales, 4ª edición, Madrid, 1993.
176. PLATÓN: *Diálogos.(Fedón, Banquete, Fedro)*, Traducción, introducción y notas, respectivamente, de C.García Gual, M.Martínez Hernández y E.Lledó Iñigo.Vol.III, Ed. Gredos, Col. Biblioteca Clásicos Gredos, Madrid, 1986.
177. PLUMMER, Ken: *Los documentos personales (Introducción a los problemas y la bibliografía del método humanista)*, Siglo XXI editores, Madrid, 1989.
178. POE, Edgar Allan: *Cuentos*, vol. 1, Alianza Editorial, Madrid, 1996.
179. PUIG, Valentí: “La gran ela de literatura”, *El País*, jueves 9 de abril de 1998.

180. QUERALT, A.: “Flàvia Company, una escriptora a casa nostra (Guardonada amb el premi Documenta d'Edicions 62)”, *Lo Rafal*, invierno 97-98.
180. QUIRÓS, Jorge Molina: “Nota preliminar” de *Id.(ed.): La novela utópica inglesa (Tomás Moro, Swift, Huxley, Orwell)*, Ed. Prensa Española, Madrid, 1967.
181. RACKIN, Philis: “Androgyny, Mimesis, and the Marriage of the Boy Heroine on the English Renaissance Stage”, en SHOWALTER, Elaine (ed.): *Speaking of gender*, Routledge, New York-London, 1989.
182. Reseña sobre *Melalcor* en www.naciongay.com/libros/2000/116/14112000.asp.
183. REVERTER, Emma: “Harry Potter és un llibre farcit de clixés i mal escrit” (entrevista a Harold Bloom), *Avui*, 9 de novembre de 2003.
184. RICOEUR, Paul: “La función hermenéutica de distanciamiento”, en DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (ed.introd. y bibliogr.): *Hermenéutica*, Arco Libros, Serie Lecturas, Madrid, 1997.
185. RIERA, Carmen: “La epístola y la novela”, en SULLÀ, Enric (ed.): *Teoría de la novela (Antología de textos de siglo XX)*, Crítica, Barcelona, 1996.
186. RIVERA-GARRETAS, María-Milagros: *Nombrar el mundo en femenino (Pensamiento de las mujeres y teoría feminista)*, Icaria, Barcelona, 1998, 2ª edición.
187. ROCA, Mª Mercè: *L'àngel del capvespre*, Columna, Barcelona, 1998.
188. ROIG, Montserrat: *Digues que m'estimes encara que sigui mentida: sobre el plaer solitari d'escriure i el vici compartit de llegir*, Ed.62, Col. Cara i Creu, Barcelona, 1991.
189. ROSALES, Emili: “L'important és el que un pensa”, *Avui*, suplemento cultural, 12 de marzo de 1998.
190. ROSBOTTOM, Ronald C.: “Motifs in epistolary fiction: analysis of a narrative sub-genre”, *L'esprit créateur*, vol. XVII, núm. 4, invierno 1977.
191. M. ROSINSKY, Natalie: “Mothers and Daughters: Another Minority Group”, en DAVIDSON, Cathy N. Y BRONER, E.M. (eds.): *The lost tradition. Mothers and Daughters in Literature*, Frederick Ungar Publishing Co., New York, 1980.
192. ROSSI, Rosa: “Introducción. Instrumentos y códigos. La “mujer” y la “diferencia sexual” en DÍAZ-DIOCARETZ, Myriam y ZAVALA, Iris M. (coords): *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, vol. I (Teoría feminista: discursos y diferencia. Enfoques feministas de la literatura española), Anthropos, Madrid, 1993.
193. ROYO, Roser: “La literatura és una ciencia inexacta”, *L'Ebre*, viernes 25 de junio de 1999.

194. RUIZ, Ricard: “Flavia Company. El valor de la valentía”, *La Razón*, viernes 8 de septiembre de 2000.
195. RYAN, Marie-Laurie: “Mundos posibles y relaciones de accesibilidad” en GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (ed., introd. y bibliografía): *Teorías de la ficción literaria*, Arco Libros, Serie Lecturas, Madrid, 1997.
196. SADE, Marqués de: *La filosofía en el tocador*, Valdemar /Planeta maldito, Madrid, 2000, 2ª edición.
197. SALINAS, Pedro: *El defensor*, Alianza Tres, Madrid, 1984.
198. SANS, Sara: “Flavia Company. Escritora”, *La Vanguardia*, sábado, 1 mayo de 1999.
199. SANZ VILLANUEVA, Santos: “La novela española desde 1975”, *Las nuevas letras*, núms. 3-4, 1985.
200. SANZ VILLANUEVA, Santos: “Últimos narradores españoles”, *Las Nuevas Letras*, n.º 5, Almería, verano de 1986.
201. SANZ VILLANUEVA, Santos: “La novela”, en RICO, Francisco (coord): *Historia y crítica de la literatura española*, Vol. IX (Los nuevos nombres: 1975-1990, Ed. Crítica, Barcelona, 1992, pp. 285-305.
202. SATORRAS, Luis: “Dame tormento”, *El País*, 24 de abril de 1999.
203. SCHAEER, Roland: “La utopia. L’espai, el temps, la història”, *L’Avenç*, núm. 257 (“Utopia. Recerca d’una societat ideal”), abril de 2001.
204. SCHÖKEL, Luis Alonso: “Hermenéutica a la luz del lenguaje y la literatura”, en DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (ed.introd. y bibliogr.): *Hermenéutica*, Arco Libros, Serie Lecturas, Madrid, 1997.
205. SEIDLER, Victor J.: “Reason, desire, and male sexuality” (en CAPLAN, Pat (ed.) *The cultural construction of sexuality*, Tavistock Publications, London & New York, 1987.
206. SEGRE, Cesare: *Principios de análisis del texto literario*, Ed. Crítica, Barcelona, 1985.
207. SEGURA, Isabel: “Unes experiències a recuperar”, en SEGURA, Isabel, ALVARADO, Helena, MURIÀ, Anna, ARNAU, Carme, ANGLADA, M. Àngels, NICHOLS, Geraldine i MARÇAL, Mª Mercè: *Literatura de dones: una visió del món*, La Sal (edicions de les dones) ,Col. Clàssiques Catalanes, núm. 16, Barcelona, 1988.
208. SELDEN, Raman: *La teoría literaria contemporánea*, Ariel, Col. Letras e Ideas, Barcelona, 1993, 2ª edición.

209. SERÉS, GUILLERMO: *La transformación de los amantes*, Crítica, Barcelona, 1996.
210. SHAKESPEARE, William: *Como gustéis*, Cátedra, Letras Universales, 1995.
211. SHOWALTER, Elaine: "Introduction: The rise of gender" en SHOWALTER, Elaine(ed.): *Speaking of gender*, Routledge, New York-London, 1989.
212. SOLANO, Francisco: "Prólogo" a LÓPEZ-CABRALES, María del Mar: *Palabras de mujeres. Escritoras españolas contemporáneas*, Narcea, Madrid, 2000.
213. SOLDEVILA-DURANTE, Ignacio: "La novela española en lengua castellana desde 1976 hasta 1985", en ADELL, Samuel y GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador (eds.): *La cultura española en el posfranquismo. (Diez años de cine, cultura y literatura (1975-1985))*, ed. Playor, Madrid, 1988.
214. SOTORRA, Andreu: "Avis i néts, passat i futur", reseña de *El llibre màgic* en el suplemento cultural del *Avui*, 17 de enero de 2002.
215. SPACKS, Patricia M.: *La imaginación femenina*, editorial Debate, Col. Tribuna Feminista, New York , s/f.
216. STANDFOR FRIEDMAN, Susan: "Creativity and the Childbirth Metaphor", en Elaine Showalter (ed.): *Speaking of gender*, Routledge, New York-London, 1989.
217. SULLÁ, Enric (ed.): *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Crítica, Col. Nuevos instrumentos universitarios, Barcelona, 1996.
218. TINTNER, Adeline R.: "Mothers, Daughters and Incest in the Late Novels of Edith Wharton", en DAVIDSON, Cathy N. Y BRONER, E.M. (eds.): *The lost tradition. Mothers and Daughters in Literature*, Frederick Ungar Publishing Co., New York, 1980.
219. TORRAS FRANCÈS Meri: "Un gènere de gènere femení: dos usos de la carta en l'obra narrativa de Carme Riera", en *Paraula de Dona. Actes del col·loqui "Dones, literatura i mitjans de comunicació"* que tuvo lugar del 26 al 29 de abril del año 1995. Edición al cuidado de Margarida Aritzeta y Montserrat Palau, Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, Diputació de Tarragona, 1997.
220. TORRAS FRANCÈS, Meri: "Esos mundos posibles: *Saurios en el asfalto*", *Quimera*, núm. 163, noviembre de 1997.
221. TORRAS FRANCÈS, Meri: "Els altres camins de la seducció: l'espai narratiu del desig lesbiana (o per què no li havia de permetre només els genolls)", en CARABÍ, Àngels y SEGARRA, Marta (eds.): *Belleza escrita en femenino*, Col.Mujeres y Literatura, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1998.

222. TORRAS FRANCÈS, Meri: *Tomando cartas en el asunto. (Las amistades peligrosas de las mujeres con el género epistolar)*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2001.
223. TORRAS FRANCÈS, Meri: “Que(e)rencias. Los medios para la teoría queer”, en *Lateral*, noviembre de 2002.
224. TOURAINE, Alan: “La societat com a utopia”, *L’Avenç*, núm. 257 (“Utopia. Recerca d’una societat ideal”), abril de 2001.
225. TOWER SARGENT, Lyman: “Tradicions utòpiques. Temes i variacions”, *L’Avenç*, núm. 257 (“Utopia. Recerca d’una societat ideal”), abril de 2001.
226. “3 preguntas a : Flavia Company” , *La Vanguardia*, domingo 7 de marzo de 1999.
227. TUBERT, Silvia: “La novela familiar”, *Revista de occidente*, núm. 199, diciembre de 1997.
228. TUBERT, Silvia (ed.): *Figuras de la madre*, Ed. Cátedra, Col. Feminismos, Madrid, 1996.
229. TUSQUETS, Esther: *Para no volver*, Lumen, Barcelona, 1985.
230. TUSQUETS, Esther: *Varada tras el último naufragio*, Compactos Anagrama, Barcelona, 1998.
231. “Una mujer gana por primera vez el Premio Documenta”, *El Periódico*, miércoles 26 de noviembre de 1997.
232. VALCÁRCEL, Amelia: “Mentiras, versiones, verdades” en CASTILLA DEL PINO, Carlos(ed.): *El discurso de la mentira*, Alianza Editorial, Madrid, 1998.
233. VAN DEN AARDWEG, Gerald J.M.: *Homosexualidad y esperanza (Terapia y curación en la experiencia de un psicólogo)*, EUNSA, Ed. Universidad de Navarra, Pamplona, 1997.
234. VARGAS-LLOSA, Mario: “El arte de mentir”, en SULLÁ, Enric (ed.): *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Crítica, Col. Nuevos Instrumentos Universitarios, Barcelona, 1996.
235. VEGETTI-FINZI, Silvia: “El mito de los orígenes. De la Madre a las madres, un camino de la identidad femenina” en TUBERT, Silvia (ed.): *Figuras de la madre*, Ed. Cátedra, Col. Feminismos, Madrid, 1996.
236. VERNANT, Jean –Pierre: *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Ed. Ariel, Barcelona, 1973.
237. VIDAL, Pau: “El diálogo pocas veces lleva a la comunicación”, *El País*, domingo 22 de febrero de 1998.

238. VIDAL, Pau: “Flavia Company arma en *Dame placer*, su última novela, un trágico monólogo de amor entre mujeres”, *El País*, 16 de marzo de 1999.
239. VIDAL, Pau: “La doble vida”, *El País*, jueves 23 de abril de 1998.
240. VIDAL-FOLCH, Estanislau: “Sentimientos inquietantes”, *El Periódico*, 6 de octubre de 2000.
241. VILLANUEVA, Darío: “El realismo” en SULLÁ, Enric (ed.): *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Crítica, Col. Nuevos instrumentos universitarios, Barcelona, 1996.
242. VILLANUEVA, Darío et al.: “La nueva narrativa española”, en RICO, Francisco (coord): *Historia y crítica de la literatura española*, Vol. IX (Los nuevos nombres: 1975-1990), Ed. Crítica, Barcelona, 1992, pp. 285-305.
243. VILLANUEVA, Darío: “Los marcos de la literatura española (1975-1990): esbozo de un sistema” en RICO, Francisco (coord.): *Historia y crítica de la literatura española*, Vol.IX (Los nuevos nombres: 1975-1990), Ed. Crítica, Barcelona, 1992, pp.3-38.
243. VILLANUEVA, Darío: “La novela” en AA.VV.: *Letras españolas 1976-1986*, Madrid, Castalia / Ministerio de Cultura, 1987.
244. VILLENA, M.A.: “Flavia Company narra en *Melalcor* una trama de amor y ciencia-ficción”, en www.naciongay.com/libros/2000/116/14112000.asp.
245. VILLEGAS, JUAN: *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*, Planeta, Barcelona, 1973.
246. VIÑUALES, Olga: *Identidades lésbicas (Discursos y prácticas)*, Edicions Bellaterra, Barcelona, 2000.
247. VOLVELLE, Michel: ““El mite de la revolució no és mort” en *L’Avenç*, núm. 257 (“Utopia. Recerca d’una societat ideal”), abril de 2001.
248. VON FRANZ, M.L.: “El proceso de individuación”, en JUNG, Carl G y otros (M.L. von Franz, Joseph L. Henderson, Jolande Jacobi, Aniela Jaffé): *El hombre y sus símbolos*, Aguilar, San Sebastián, 1979, 2ª edición.
249. WALKER, NANCY: “Wilder than the sky”: Public Presence and Private Self in Dickinson, James, and Woolf”, en BENSTOCK, Shari:(ed.): *The private self. Theory and practice of Women's Autobio-graphical Writings*, The university of North Carolina Press, Chapel Hill, London, 1988.
250. WEEKS, Geoffrey: *El malestar de la sexualidad. Significados, mitos y sexualidades modernas*, Talasa, Col. Hablan las mujeres, Madrid, 1993.
251. WEEKS, Geoffrey: “Questions of identity” en CAPLAN, Pat(ed.): *The cultural construction of sexuality*, Tavistock Publications, London & New York, 1987.

252. WINTERSON, Jeanette: *La passió*, Columna, Barcelona, 1988.
253. WINTERSON, Jeanette: *Escrito en el cuerpo*, Ed. Anagrama, Col. Compactos, Barcelona, 1998. Versión inglesa: *Written on the body*, Vintage, London, 2001.
254. WOOLF, Virginia.: *Orlando*, Pocket Edhasa, Barcelona, 1986, 2ªedición.
255. WOOLF, Virginia: *Una habitación propia*, Seix Barral, biblioteca Formentor, Barcelona, 2001.
256. WOOLF, Virginia: *Las mujeres y la literatura*, Lumen, Barcelona, 1981.
256. ZAMBRANO, María: *La confesión: Género literario*, Ed. Siruela, Madrid, 1995.
257. ZAVALA, Iris: “Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico”, en DÍAZ-DIOCARETZ, Myriam y ZAVALA, Iris M. (coords): *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, vol. I (Teoría feminista: discursos y diferencia. Enfoques feministas de la literatura española), Anthropos, Madrid, 1993.

CAPÍTULO III. EL ALQUIMISTA

Horrida nostrae mentis purga tenebras

(“Himno de Pentecostés” del monje de
Sant Gallen Notker Balbulus)

Cuatro caras de Hermes en la obra narrativa de Flavia Company

VOLUMEN 1

Director de la tesis: dr. Ramón Oteo Sans
Doctoranda: Eva Gutiérrez Pardina
Universitat Rovira i Virgili
Departament de Filologies Romàniques
Año 2006

Cuatro caras de Hermes en la obra narrativa de Flavia Company

VOLUMEN 2

Director de la tesis: dr. Ramón Oteo Sans
Doctoranda: Eva Gutiérrez Pardina
Universitat Rovira i Virgili
Departament de Filologies Romàniques
Año 2006