

## 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 Marina<sup>1</sup>, 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.<sup>2</sup>*

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*

---

<sup>1</sup> 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*.

<sup>2</sup> ALCAINA, Ana: "Entrevista a Flavia Company", [www.Barcelonareview.com/22/c\\_ent.htm](http://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 Nérida* 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*<sup>3</sup>.

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”<sup>4</sup>. 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*<sup>5</sup>, 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 situaciones<sup>6</sup>.

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 escribir<sup>7</sup>. Leer significaba abrir la puerta a mundos

---

<sup>3</sup> p.124.

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> 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.

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> “Entrevista a Flavia Company”, 2 de enero de 2001, [www.escriptoras.com/entrevistas/entrevista.asp](http://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](http://www.naciongay.com/libros/2000/116/14112000.asp).

mágicos de los que deseaba formar parte<sup>8</sup>. Necesitaba pertenecer a algo y la literatura fue para ella (entre muchas otras cosas) un antídoto contra la soledad<sup>9</sup>. Desde entonces, Flavia Company vio claramente que iba a dedicarse a la música o a la escritura<sup>10</sup>; 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 Lispector<sup>11</sup>, Angela Carter, Ágata Kristof, Cristina Fernández Cubas<sup>12</sup>, 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 Carrington<sup>13</sup>, Alejandra Pizarnik<sup>14</sup>, Juan Goytisolo, Esther

---

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

<sup>9</sup> 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).

<sup>10</sup> 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”.

<sup>11</sup> 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.

<sup>12</sup> A Cristina Fernández Cubas la definió en una ocasió 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.

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

<sup>14</sup> 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, Salinas<sup>15</sup>, Amèlie Nothomb<sup>16</sup>, Jeannette Winterson<sup>17</sup>, Anna Ajmátova<sup>18</sup>, Concha García, Rosa Chacel, Ana María Moix, Djuna Barnes, Jean Rhys, Anne Sexton, Aladair Gray, Diderot y Sterne<sup>19</sup>. 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*<sup>20</sup>.

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 artes<sup>21</sup>. Su abuela es su crítica literaria preferida; fue por consejo suyo,

---

<sup>15</sup> 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.

<sup>16</sup> 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.

<sup>17</sup> 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”.

<sup>18</sup> 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 Mandéishtam”.

<sup>19</sup> Los nueve últimos citados en la ya citada “Entrevista a Flavia Company”, [www.escriptoras.com/entrevistas/entrevista.asp](http://www.escriptoras.com/entrevistas/entrevista.asp), p.1.

<sup>20</sup> 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.

<sup>21</sup> 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*<sup>22</sup>. A ella le ha dedicado su primera novela, *Querida Nélide*<sup>23</sup> y (esta vez no en exclusiva) su segundo cuento para niños, *L'illa animal*<sup>24</sup>.

La formación de Flavia Company fue ecléctica e incluso se desarrolló durante algún tiempo fuera de nuestras fronteras; en Inglaterra, concretamente<sup>25</sup>. Pasó por muchos colegios debido a los frecuentes traslados de su familia<sup>26</sup>, pero en todos ellos recibió una educación *libre, laica y gratuita*<sup>27</sup>. Pasó su infancia y juventud en Esplugues<sup>28</sup>. Su primera alegría literaria fue un accésit por una redacción sobre la sardana<sup>29</sup>.

### 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*<sup>30</sup>, en el único número de la revista *Factorum*, de Vitoria<sup>31</sup>, en las páginas de sus novelas *Círculos en acíbar*<sup>32</sup> y

---

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

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

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

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

<sup>26</sup> 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”).

<sup>27</sup> Entrevista que mantuvimos el 26 de agosto de 2003.

<sup>28</sup> 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 “trobava 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”.

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

<sup>30</sup> 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”.

<sup>31</sup> 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*<sup>33</sup>, y en el relato “Túnel sin salida” de *Género de punto*<sup>34</sup>. 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*<sup>35</sup>.

## 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 (Nélide) 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.

<sup>32</sup> “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, / ofrécame 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).

<sup>33</sup> “Puedo soltarme el cabello / y dejar que uno caiga en tu plato de sopa / para que después rezongues / y digas que estás harto, / 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).

<sup>34</sup> “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).

<sup>35</sup> 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. Nélica, 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 Nélica 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 Nélica. 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 Nélica era cierta o no. Sea por una u otra razón, ahora Celia se avergüenza de esa amiga hasta entonces invencible, omnipotente, perfecta, y esa Nélica 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 publicarla<sup>36</sup> y se dedicó en exclusiva a aprobar el curso y la selectividad.

---

<sup>36</sup> 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 variados trabajos para ganarse la vida<sup>37</sup>. 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 traducciones<sup>38</sup>, correcciones de estilo y tipográficas. Más adelante llegarían los artículos de crítica literaria, como los que publicará en la revista *CLIJ*<sup>39</sup>.

A los 25 años (1988) Flavia Company vería publicada su primera novela<sup>40</sup>, 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 accidental<sup>41</sup>: 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 Nélide*. 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 *Escenas d'una execució*, de Howard Baker, titulado “Donar llebre per gat” (*El Periódico*, martes 11 de junio del 2002, p.6).

<sup>37</sup> 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).

<sup>38</sup> 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).

<sup>39</sup> “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.

<sup>40</sup> 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 Nélide* (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).

<sup>41</sup> 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](http://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 anterior<sup>42</sup>. 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 novelas<sup>43</sup>, 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 editorial<sup>44</sup>.

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

---

<sup>42</sup> 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.

<sup>43</sup> “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 compomisos 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).

<sup>44</sup> 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 ventas<sup>45</sup>. El año 1988 –año de publicación de *Querida Nélide*- fue, según Rafael Conte<sup>46</sup>,

*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*<sup>47</sup>. 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 particular<sup>48</sup>.

*Querida Nélide* 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*

---

<sup>45</sup> *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).

<sup>46</sup> *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).

<sup>47</sup> “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.

<sup>48</sup> “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*<sup>49</sup>. 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*<sup>50</sup>. Consideraba este crítico que la literatura de los ochenta estaba marcada por el sello de lo intrascendente, lo *light*<sup>51</sup>, 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 necesitaba<sup>52</sup>. 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 ésta<sup>53</sup>. 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:

---

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

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

<sup>51</sup> 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”.

<sup>52</sup> pp.11, 15, 17.

<sup>53</sup> 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 universal<sup>54</sup>. Es esta universalidad la que ha interesado siempre a Flavia Company.

Por otra parte, *Querida Nélide* 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 tema<sup>55</sup>.

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*<sup>56</sup>, 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*<sup>57</sup>.

Con *Querida Nélide* 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 romántica<sup>58</sup>. Su obra abarca hasta la fecha un total de ocho novelas, dos libros de relatos

---

<sup>54</sup> *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.

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

<sup>56</sup> “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.

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

<sup>58</sup> 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 (afirma<sup>59</sup> 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 música<sup>60</sup>.

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”<sup>61</sup> 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.

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

<sup>60</sup> 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).

<sup>61</sup> 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 música<sup>62</sup> 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*<sup>63</sup>. 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*<sup>64</sup>. Una obra posterior (*Ni tu, ni yo, ni nadie*) fue pensada con estructura de ópera<sup>65</sup>. 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*<sup>66</sup>. 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*<sup>67</sup>. En la ya citada entrevista con Julio Monfort,

---

<sup>62</sup> “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).

<sup>63</sup> 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).

<sup>64</sup> 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).

<sup>65</sup> Entrevista que mantuve con la autora el 26 de agosto de 2003.

<sup>66</sup> 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).

<sup>67</sup> “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*<sup>68</sup>. Se trata de una tendencia característica de los escritores simbolistas, como apuntaba Claudio Guillén<sup>69</sup>, y que encontramos en títulos de obras en verso y prosa tan conocidas de nuestra literatura como las *Prosas profanas* de Rubén Darío<sup>70</sup> 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

---

<sup>68</sup> 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 Nérida* publicada en la recopilación de artículos sobre las cartas titulada *M'escriuràs una carta?*, Museu d'art de Girona, 2000, p.205: “Somos nosotras quienes no podemos volver a las cosas ni siquiera volviendo”.

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

<sup>70</sup> 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 inmortalidad<sup>71</sup>. 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 crítica<sup>72</sup>. 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 literatura<sup>73</sup> y organiza talleres de escritura para adultos y niños (de 6

---

<sup>71</sup> 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 CIÉRCOLES, “Aquesta novel·la és una mena de fotografia dinàmica de la passió”.

<sup>72</sup> Entrevista que mantuvimos el 26 de agosto de 2003.

<sup>73</sup> 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 Sabadell<sup>74</sup>.

#### **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 escribirla<sup>75</sup>. *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 futuros<sup>76</sup>. 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 vida<sup>77</sup>, el alivio y la paz definitivos<sup>78</sup>, el

---

<sup>74</sup> 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).

<sup>75</sup> Conferencia del 6 de febrero de 2003 en Barcelona.

<sup>76</sup> 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).

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

<sup>78</sup> 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 Universo<sup>79</sup>, pero, sobre todo, la muerte por su propia mano será una victoria<sup>80</sup>, un *acto último de libertad*<sup>81</sup>, *voluntario y libre, lúcido y coherente, para ser respetado*<sup>82</sup>. 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 vida<sup>83</sup>. 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 futuro<sup>84</sup>. No habrá en su muerte el consuelo de unirse al Absoluto, a lo que Rafael Argullol llama *el inalcanzable Único*<sup>85</sup>; no dejará de ser para convertirse<sup>85</sup> en otra cosa, o para acceder a un nivel de existencia más alto, más pleno: la meta de Rodrigo no es otra que la autodestrucción<sup>86</sup>. 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*<sup>87</sup>.

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).

<sup>79</sup> p.23.

<sup>80</sup> p.51.

<sup>81</sup> p.20.

<sup>82</sup> 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).

<sup>83</sup> p.20.

<sup>84</sup> Así lo afirma en la p.88.

<sup>85</sup> ARGULLOL, Rafael: *op.cit.* p.307.

<sup>86</sup> 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).

<sup>87</sup> 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 debilidad<sup>88</sup>), pudiera salvarle en contra de su voluntad. No teme a la muerte, sino a la vida<sup>89</sup>.

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 hechas<sup>90</sup>, 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?*<sup>91</sup>. 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 suicidarse<sup>92</sup>. Actúa como Sancho intentando

---

<sup>88</sup>p.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).

<sup>89</sup> “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”.

<sup>90</sup> “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).

<sup>91</sup>*Ibid.*p.96

<sup>92</sup> 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 molinos<sup>93</sup>... 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 acepta<sup>94</sup>, dispara a Jesús causándole la muerte<sup>95</sup>. 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).

<sup>93</sup> 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.

<sup>94</sup> 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).

<sup>95</sup> 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 hubieran 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 ironía<sup>96</sup>- 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 enamorado<sup>97</sup>) 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 nadie<sup>98</sup>. Es diferente, imprevisible y misteriosa<sup>99</sup>, elegante y fría<sup>100</sup>, sensual<sup>101</sup>.

---

<sup>96</sup> 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.

<sup>97</sup> 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*.

<sup>98</sup> 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).

<sup>99</sup> p.79.

<sup>100</sup> 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.*<sup>102</sup>

Como la mirada de Dios, la mirada de Ana es *instauradora de presencias*<sup>103</sup>. 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*<sup>104</sup>. La mano de Ana es *cálida, caliente, abrasadora*<sup>105</sup>. Todo su cuerpo es de fuego: *Ana (...) incendiaba su entorno. Era de fuego*<sup>106</sup>.

También Rodrigo arde de pasión por ella *para demostrar a Ana. Como Jesús crucificado por probar al Padre*<sup>107</sup>. 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).

<sup>101</sup> “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).

<sup>102</sup> pp.19-20.

<sup>103</sup> p.91.

<sup>104</sup> p.54.

<sup>105</sup> p.18. Nótese la progresión (clímax) en los adjetivos.

<sup>106</sup> 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).

<sup>107</sup> 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 fotografías<sup>108</sup> 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*<sup>109</sup>. Incluso piensa en la posibilidad de matarla para contemplarla cuanto quisiera<sup>110</sup>. Ella accede a esta observación como el dios accede a ser adorado, aunque no duda en calificar el comportamiento de su amante como de demencia<sup>111</sup>. De hecho, la causa más posible del abandono es precisamente esta adoración que raya el desvarío<sup>112</sup>.

De ella sabemos que su cabellera es cobriza, casi roja, y que sus ojos son azul oscuro, casi violeta<sup>113</sup>, y Rodrigo habla de *sus labios carmesí violento beso el que Rodrigo anhelo*<sup>114</sup>. La naturaleza más profunda de Ana, sin embargo, escapa a las

---

<sup>108</sup>p.24. Rodrigo experimenta una placentera morbosidad al fotografiarla: “Cada disparo de la cámara le producía una inquietante satisfacción” (p.24).

<sup>109</sup>p.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.

<sup>110</sup>p.62.

<sup>111</sup>“Rodrigo, tú estás loco” (p.24). El mismo Rodrigo define su amor como “un desvarío” (*ibid.*p.20).

<sup>112</sup>p.81. “Te he perseguido día y noche hasta el hastío” (pp.88-89).

<sup>113</sup>p.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 lacería 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.

<sup>114</sup>*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 arrebatado 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)<sup>115</sup> y los que se refieren a su vertiente amable (perfección y belleza): círculo, triángulo, rosa, paraíso, fuego<sup>116</sup>.

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.*<sup>117</sup>

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

---

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.

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

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

<sup>117</sup> 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).

<sup>118</sup> p.23.

<sup>119</sup> 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 definirla<sup>120</sup>. Según Durand, el círculo es también “símbolo de la totalidad temporal y de la vuelta a empezar”<sup>121</sup>, 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*<sup>122</sup>.

Además de círculo, Ana es también triángulo, por el simple hecho de que es posible dibujar uno dentro de cada círculo<sup>123</sup>. Aparte de esta relación geométrica, no hay que olvidar que el triángulo es el símbolo femenino, ya que puede representar la vulva y la fecundación<sup>124</sup>.

---

<sup>120</sup> 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).

<sup>121</sup> *Ibid.*p.308.

<sup>122</sup> Crítica, Barcelona, 1996, p.25.

<sup>123</sup> “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).

<sup>124</sup> 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 Venus<sup>125</sup>. *Rodando rueda arrancada del ramo de rosas más redondo de la Tierra*<sup>126</sup>, 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 fragilidad<sup>127</sup>. 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.*<sup>128</sup>

Así como Ana es un jardín, también es el árbol prohibido del jardín del Edén<sup>129</sup>, 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 ramas<sup>130</sup>. Volviendo al árbol bíblico en concreto, diremos que Ana es el árbol prohibido

---

<sup>125</sup> 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).

<sup>126</sup>p.13.

<sup>127</sup> 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).

<sup>128</sup> 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).

<sup>129</sup> 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).

<sup>130</sup> “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 él<sup>131</sup>.

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.*<sup>132</sup>

---

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).

<sup>131</sup> 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).

<sup>132</sup> 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 mar<sup>133</sup>. 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 inevitable<sup>134</sup>. 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.*<sup>135</sup>

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

---

<sup>133</sup> p.51.

<sup>134</sup> p.90.

<sup>135</sup> 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 disminuida<sup>136</sup>. 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.

---

<sup>136</sup>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*<sup>137</sup>. 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 catalán<sup>138</sup>. 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*<sup>139</sup>. Como afirmó en la conferencia

---

<sup>137</sup> “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.

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

<sup>139</sup> 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?*<sup>140</sup>.

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 lingüística<sup>141</sup>, 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 impuesta<sup>142</sup>.

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.”

<sup>140</sup> 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”.

<sup>141</sup> *Vid.supra.p.2.*

<sup>142</sup> 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 infancia<sup>143</sup>.

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.

---

<sup>143</sup> 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 accidentado<sup>144</sup>. 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 línea<sup>145</sup>. 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”<sup>146</sup>. 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.

---

<sup>144</sup> 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.

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

<sup>146</sup> 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 hablando<sup>147</sup>. 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 situación<sup>148</sup>. Esta influencia del naturalismo,

---

<sup>147</sup> 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.

<sup>148</sup> 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*<sup>149</sup>.

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 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 Aleph<sup>150</sup>). Es entonces cuando esta novela tiene la difusión que merece, y es leída por muchos que no tuvieron ocasión de hacerlo en 1996.

---

<sup>149</sup> “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”.

<sup>150</sup> 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<sup>151</sup>.*

## **7. RETRAT DE LA RÀPITA PROSA POÈTICA 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 allí<sup>152</sup>. 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*

---

<sup>151</sup> pp.117-118.

<sup>152</sup> 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*<sup>153</sup>. 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 indescriptible, la inmensidad. Su naturaleza auténtica, no lo sé. Es casi una sensación simbiótica*<sup>154</sup>...

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*<sup>155</sup>. 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.

---

<sup>153</sup> *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 Nélica* 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).

<sup>154</sup> Entrevista que mantuvimos el 26 de agosto de 2003.

<sup>155</sup> Entrevista que mantuvimos el 26 de agosto de 2003.

## **8. SAURIOS EN EL ASFALTO LA UTOPIÍA 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 espiar 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 social<sup>156</sup>.

*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

---

<sup>156</sup> “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 *Melacor*, 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*<sup>157</sup>, 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*<sup>158</sup>. 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*<sup>159</sup> y que las numerosísimas adhesiones que han recibido en su aventura han sido *como una plaga* para las autoridades<sup>160</sup>. 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 miembros<sup>161</sup>. 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

---

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

<sup>158</sup> TORRAS FRANCÈS, Meri: “Esos mundos posibles...”, p.65.

<sup>159</sup> p.182.

<sup>160</sup> p.214.

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

*renacentistas*<sup>162</sup>, aunque sería más exacto ponerla en conexión con las obras de 1960 y 1970, caracterizadas por la crítica a las sociedades industriales y el productivismo<sup>163</sup> 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 futuro<sup>164</sup>.

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 mundo<sup>165</sup>. La utopía se relaciona también con la libertad, otro de los

---

<sup>162</sup> 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”.

<sup>163</sup> De ellas habla Roland SCHAER 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.

<sup>164</sup> *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: “Tradicions utòpiques. 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).

<sup>165</sup> SCHAER, 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*<sup>166</sup>.

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 componen<sup>167</sup>. 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 Francès<sup>168</sup>. Además, el uso del diálogo permite acceder más directamente a las consciencias de los personajes<sup>169</sup> y aumenta la sensación de realismo y objetividad<sup>170</sup>. 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 fin<sup>171</sup>.

---

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 dirá 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).

<sup>166</sup> 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*.

<sup>167</sup> 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.

<sup>168</sup> TORRAS FRANCÈS, Meri: “Esos mundos posibles...”, p.65.

<sup>169</sup> *ibid.* p.65. También BAQUERO GOYANES, Mariano: *op.cit.*p.47.

<sup>170</sup> Hecho característico de toda novela dialogada (*ibid.* p.43).

<sup>171</sup> 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 narradora<sup>172</sup>.

## 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 caso<sup>173</sup>: 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*<sup>174</sup>. Jordi Llavina también comenta esta diversidad en la obra de la escritora: *Y así como hay*

---

<sup>172</sup> *Ibid.* p.65.

<sup>173</sup> 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](http://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).

<sup>174</sup> 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 CIÉRCOLES (“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*<sup>175</sup>.

*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 teatro<sup>176</sup>. Nos encontramos ante un complicado ejercicio literario y conceptual que la autora tardó más de tres años en concluir<sup>177</sup> y que obtuvo un merecido premio: el Documenta, que ganó en 1997. Presentó la obra por sugerencia de su agente literaria<sup>178</sup> con el título *No ningún* y bajo el seudónimo de Carla Vilagines<sup>179</sup>. 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 conocida<sup>180</sup>. 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*<sup>181</sup>.

---

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

<sup>176</sup> 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.

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

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

<sup>179</sup> 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 (CIÉRCOLES, Marta: “Aquesta novel·la és una mena de fotografia...”, p.11).

<sup>180</sup> Artículo ya citado de *El Pont* (*Revista d'informació*), febrero de 1999.

<sup>181</sup> Declaraciones de la autora en el artículo “Entrevista a Flavia Company”, [www.escriptoras.com](http://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 crítica<sup>182</sup>. Juan Ángel Juristo relaciona esta obra con las piezas de Beckett<sup>183</sup>, una posible influencia que también citó Jordi Llavina –junto a la de Camus– pero refiriéndose, en esta ocasión, a *Luz de hielo*<sup>184</sup>. 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*<sup>185</sup>. 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 estructurales<sup>186</sup>.

---

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”.

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

<sup>183</sup> “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 ningún*”. Dolors OLLER, miembro del jurado que otorgó el Documenta a *Ni tú, ni yo, ni ningún*, 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).

<sup>184</sup> 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.

<sup>185</sup> 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.

<sup>186</sup> 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 juego<sup>187</sup>. Ella misma califica de “insolente” su relación con los géneros: *siempre escribo buscando la frontera, el mestizaje, la pérdida de valor de las etiquetas*<sup>188</sup>. 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*<sup>189</sup>. 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*<sup>190</sup>.

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 escribe<sup>191</sup> y tampoco se pregunta si la leerán más hombres que mujeres<sup>192</sup>, 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*<sup>193</sup>.

---

llamada sería.” (*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).

<sup>187</sup> “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).

<sup>188</sup> BOMBÍ, Francesc: *op.cit.* p.1.

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

<sup>190</sup> *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”.

<sup>191</sup> “Entrevista a Flavia Company”, [www.escriptoras.com/entrevistas/entrevista.asp](http://www.escriptoras.com/entrevistas/entrevista.asp), p.1.

<sup>192</sup> *Ibid.*p.2.

<sup>193</sup> 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, abierto<sup>194</sup>. 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 lenguaje<sup>195</sup>.

---

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).

<sup>194</sup> 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)

<sup>195</sup> “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” (CIÉRCOLES, 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 variado<sup>196</sup>. 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 posiciones<sup>197</sup>: A se

---

febrero de 2003, Flavia COMPANYY afirmó que en cada novela se plantea un reto; en una entrevista con Marta CIÉRCOLES 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”.

<sup>196</sup> 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).

<sup>197</sup> 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 absurdo<sup>198</sup>. 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 cometido<sup>199</sup>. El mensaje final del libro es, en este sentido, una denuncia de lo absurdo de la violencia<sup>200</sup> y una llamada a la tolerancia<sup>201</sup>. 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).

<sup>198</sup> “- 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).

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

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

<sup>201</sup> “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*<sup>202</sup>.

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 Pont<sup>203</sup>. 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 traducida<sup>204</sup> y, mucho más importante, la calidad literaria del texto. En esta novela, formada por una serie de monólogos de marcado tono poético<sup>205</sup>, 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?<sup>206</sup> ¿una

---

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

<sup>203</sup> Información obtenida en la entrevista que mantuvimos el 26 de agosto de 2003.

<sup>204</sup> *Vid. supra* p.8, n. 38.

<sup>205</sup> 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).

<sup>206</sup> 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?<sup>207</sup> ¿el inconsciente de la protagonista?<sup>208</sup> - 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 transferencia<sup>209</sup>. 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 comentarios<sup>210</sup>),

---

<sup>207</sup> 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.

<sup>208</sup> “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>).

<sup>209</sup> BALLESTEROS, Isolina: *op.cit.* pp. 33-34. Biruté CIPLIJAUSKAITÉ 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).

<sup>210</sup> 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 paciente<sup>211</sup>. La protagonista de *Dame placer*, que no es la primera vez que acude a un profesional de este tipo<sup>212</sup>, es muy consciente de que se trata de un método terapéutico (*me hace un gran favor al escucharme*, le dice en una ocasión<sup>213</sup>). Se ha propuesto no inquietarse ante el silencio de su interlocutora<sup>214</sup>, y está decidida a utilizarlo para hablar con absoluta libertad y conseguir, así, conmoverla<sup>215</sup>. 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*<sup>216</sup>. 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).

<sup>211</sup> "En psicoanálisis, 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).

<sup>212</sup> p.110.

<sup>213</sup> p.119.

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

<sup>215</sup> 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).

<sup>216</sup> 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, atraviésemme si es preciso. Yo me dejo. Sírvase 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.*<sup>217</sup>

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 catarsis<sup>218</sup>. De hecho, en un artículo de Gara (“*Dame placer* aborda el deseo de lo imposible”<sup>219</sup>), 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*<sup>220</sup>.

Precisamente, como indica Biruté Ciplijauskaitė, muchas de las obras que tocan lo psicoanalítico se escriben en un estilo que se acerca a la enunciación oral<sup>221</sup>.

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 sadomasoquismo<sup>222</sup> 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

---

<sup>217</sup> p.95.

<sup>218</sup> “*Dame Tormento*”, *El País*, 24 de abril de 1999.

<sup>219</sup> Suplemento Kultura, el 11 de marzo de 1999, p.47.

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

<sup>221</sup> *Op.cit.*p.89.

<sup>222</sup> 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 alto<sup>223</sup>.

*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 siempre<sup>224</sup>.

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*<sup>225</sup>. Hay que indicar, sin embargo, que las

---

<sup>223</sup> 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).

<sup>224</sup> “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.*).

<sup>225</sup> *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 CIPLIJAUSKAITÉ, 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 felación<sup>226</sup>. 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)<sup>227</sup>.

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*<sup>228</sup>. 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).

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

<sup>227</sup> 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).

<sup>228</sup> 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-dominación<sup>229</sup>. 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*<sup>230</sup>.

*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*<sup>231</sup>.

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 relaciones<sup>232</sup>.

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 exceso<sup>233</sup>. Precisamente por eso, porque sus libros han sido escritos con pasión y hablan de sentimientos y situaciones muy intensos, a veces llevados hasta el límite<sup>234</sup>, considera que, una vez terminada una obra, debe dejarla en

---

<sup>229</sup> *Dame placer*, pp.81-82.

<sup>230</sup> p.84.

<sup>231</sup> 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).

<sup>232</sup> 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*.

<sup>233</sup> 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.

<sup>234</sup> 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 literatura<sup>235</sup>. 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 imprenta<sup>236</sup>.

*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*<sup>237</sup>.

## 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)<sup>238</sup>. Temas hasta entonces tratados con un enfoque romántico, como el amor hermanado a la destrucción y la muerte<sup>239</sup>, 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).

<sup>235</sup> “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.” (CIÉRCOLES, 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 rescribirla, 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.” (CIÉRCOLES, 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.

<sup>236</sup> QUERALT, A.: *op.cit.* p.12.

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

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

<sup>239</sup> 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” (CIÉRCOLES, 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”<sup>240</sup> 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 iglesia<sup>241</sup>. 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.<sup>242</sup> 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).

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

<sup>241</sup> 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 Nélica*, 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*.

<sup>242</sup> 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 abierta<sup>243</sup>, mientras que en la segunda (el caso de *Melalcor*) no sólo encontramos un final completamente cerrado, sino que éste es, sorprendentemente, feliz<sup>244</sup>.

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*<sup>245</sup>. En efecto, aunque en esta obra se inicia la apertura 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*<sup>246</sup>.

*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 sexo<sup>247</sup>; 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*<sup>248</sup>. La cuestión es que, por los datos que el texto nos proporciona, el personaje protagonista de *Melalcor*

---

<sup>243</sup> “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).

<sup>244</sup> 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.

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

<sup>246</sup> *Op.cit.*p.34.

<sup>247</sup> 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](http://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).

<sup>248</sup> Algunas escenas de sexo “son (...) tan excitantes que llegan casi a lo pornográfico sin causar asombro” (reseña de [www.naciongay.com](http://www.naciongay.com)).

podría pertenecer a cualquiera de los dos sexos, e incluso a los dos a la vez<sup>249</sup>. 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 personajes<sup>250</sup>.

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 mujer<sup>251</sup>). 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 viven<sup>252</sup>. 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

---

<sup>249</sup> 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”).

<sup>250</sup> 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.

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

<sup>252</sup> 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*<sup>253</sup>. En efecto, después de la sobreabundancia emocional –que no debemos confundir jamás con “sentimentaloide”– 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”<sup>254</sup>. En este relato, al igual que sucede en la carta homónima de Kafka, la protagonista lanza una serie de reproches a su padre,

---

<sup>253</sup> “Sentimientos inquietantes”, *El Periódico*, 6 de octubre del 2000.

<sup>254</sup> 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*<sup>255</sup>. 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

---

<sup>255</sup> “Avis i nés, 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 misterio<sup>256</sup>. 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*<sup>257</sup>. 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 cuento<sup>258</sup>.

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 abuela<sup>259</sup>.

*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

---

<sup>256</sup> “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).

<sup>257</sup> p.80. La traducción del catalán al castellano es mía.

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

<sup>259</sup> 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 XVII<sup>260</sup> 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”<sup>261</sup>, 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 Company<sup>262</sup>.

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 publicación<sup>263</sup>.

### **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*<sup>264</sup>, 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

---

<sup>260</sup> 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.

<sup>261</sup> Según TOWER SARGENT, Lyman: *op.cit.*p.31.

<sup>262</sup> 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).

<sup>263</sup> Entrevista que mantuvimos el 26 de agosto de 2003.

<sup>264</sup> 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*<sup>265</sup>; 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*<sup>266</sup>.

#### **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 1999<sup>267</sup>, 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*<sup>268</sup> o *lo importante es participar, qué coño*<sup>269</sup>. 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*<sup>270</sup>. 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

---

<sup>265</sup> *Op.cit.* p.1.

<sup>266</sup> *Ibid.*p.2.

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

<sup>268</sup> “No volveré a ponerte ketchup”, p.21.

<sup>269</sup> “Sin aliento y a tope”, p.110.

<sup>270</sup> 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”<sup>271</sup>, 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 ocasiones<sup>272</sup>. 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*<sup>273</sup>. 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 otro<sup>274</sup>. El método utilizado es el siguiente: cada uno de los diecinueve relatos de *Género de punto* va seguido de una carta<sup>275</sup> en la que alguien –hombre o mujer<sup>276</sup>- comenta, completa o contradice el contenido del relato<sup>277</sup>. 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 inútil<sup>278</sup>...

---

<sup>271</sup> “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).

<sup>272</sup> *Ibid.* p.10.

<sup>273</sup> *Op.cit.*p.10.

<sup>274</sup> “- 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 cotidianeidad, 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).

<sup>275</sup> 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”.

<sup>276</sup> 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.

<sup>277</sup> 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.

<sup>278</sup> 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*<sup>279</sup>.

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 otro<sup>280</sup>. 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)*<sup>281</sup>.

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*.

---

<sup>279</sup> 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).

<sup>280</sup>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).

<sup>281</sup> “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”<sup>282</sup> 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 encaja<sup>283</sup>.

## 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*<sup>284</sup> 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*<sup>285</sup>) 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,*

---

<sup>282</sup> Número 1, Barcelona, pp.53 y 54.

<sup>283</sup> 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.*).

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

<sup>285</sup> *Ibid.* p.54.

con la escritura<sup>286</sup>. 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*<sup>287</sup>.

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 ellas<sup>288</sup>. Esto se debe, según la opinión de varias críticas, a que las mujeres han tenido que enfrentarse a los mismos problemas<sup>289</sup>. Desde este punto de vista, mantenido por críticas como Ellen Moers, Susan Gubar y Elaine Showalter<sup>290</sup>, es la sociedad y no la biología la que determina la percepción del mundo de la mujer escritora<sup>291</sup>. 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

---

<sup>286</sup> *Ibid.*, p.54.

<sup>287</sup> 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).

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

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

<sup>290</sup> Citadas por MOI, Toril: *op.cit.* p.63.

<sup>291</sup> 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*<sup>292</sup>.

Existen múltiples coincidencias entre las características de la obra de Flavia Company y las que Biruté Ciplijauskaitė 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**<sup>293</sup>.
2. **Estilo natural**, espontáneo aunque literario, interés por los **pequeños detalles**<sup>294</sup>.

---

<sup>292</sup> “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<sup>a</sup> Belén y FARIÑA BUSTO, M<sup>a</sup>Jesús (eds.): *Escribir en femenino (Poéticas y políticas)*, Icaria, Barcelona, 2000, p.65).

<sup>293</sup> 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).

<sup>294</sup> CIPLIJAIUSKAITĖ, 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 acibar*), 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 siguis 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 dionisíaca**; sugerencia casi poética, mística; repetición cíclica<sup>295</sup>; aparente incoherencia, “hablar loco”<sup>296</sup>; ruptura de la sintaxis y del “orden”, presencia de blancos, silencios, elipsis<sup>297</sup>.
4. Expresión de **vivencias subjetivas**<sup>298</sup>, interés por los procesos psicoanalíticos, dando especial importancia de **recuerdos y sueños**<sup>299</sup>. El objetivo de todo ello es el autoconocimiento<sup>300</sup>. Los sueños aparecen en casi todas las novelas de Flavia Company: Celia comenta sus sueños con Nélidea<sup>301</sup>; en los sueños de Rodrigo se refleja claramente su convencimiento de que Ana es inaccesible<sup>302</sup> e incluso se extraña de que Ana no tenga sueños idénticos a los suyos<sup>303</sup>; en *Luz de hielo*, Silvia sueña con su madre muerta<sup>304</sup> 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 caída<sup>305</sup> o un sueño agradable en el cual ella es un plato de polenta llena de queso derretido muy caliente<sup>306</sup>. 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 noche<sup>307</sup>, 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

---

<sup>295</sup> CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté: *op.cit.* p.17.

<sup>296</sup> *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 CIPLIJAUSKAITÉ (*op.cit.*p.215).

<sup>297</sup> *Ibid.* p.213. Encontraremos estas características en las palabras de Silvia en *Luz de hielo*. Como punto de vista contrario al de Ciplijauskaité, 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).

<sup>298</sup> CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté: *op.cit.* pp.17-18.

<sup>299</sup> *Ibid.* pp.24, 85 y 217.

<sup>300</sup> *Ibid.* pp.17 y 70.

<sup>301</sup> *Querida Nélidea*, p.58.

<sup>302</sup> *Círculos en acíbar*, pp.29, 49, 50.

<sup>303</sup> pp.80, 81.

<sup>304</sup> p.35.

<sup>305</sup> 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.

<sup>306</sup> pp.119-120.

<sup>307</sup> p. 288.

una premonición de su propia muerte, que tendrá lugar poco después<sup>308</sup>. En esta novela encontramos incluso un debate sobre la posible influencia de los sueños en nuestras vidas<sup>309</sup>. El relato de *Viajes subterráneos* incluido en *Melalcor*, “Parece niebla”<sup>310</sup> 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 avaricia<sup>311</sup>. 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**<sup>312</sup>. El fracaso es la norma en muchas de las novelas de Flavia Company, y lo es ya desde sus inicios. En *Querida Nélide*, 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*.

---

<sup>308</sup> 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).

<sup>309</sup> pp.289-290.

<sup>310</sup> pp. 215-219.

<sup>311</sup> 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.

<sup>312</sup> CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté: *op.cit.* p.23.

6. **Rebelión, protesta.** Novela erótica (con lenguaje directo y realista<sup>313</sup>), novela que canta el amor lesbiano o que denuncia la marginación social de la mujer<sup>314</sup>. 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**<sup>315</sup>; novela- mosaico, formada por piezas independientes<sup>316</sup>; preferencia por estructuras polifónicas de carácter dialógico<sup>317</sup>.
8. Gran importancia del **tema amoroso**<sup>318</sup>
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 Ciplijauskaite<sup>319</sup>, y que acostumbra a reflejarse en la inversión y la ironía<sup>320</sup>. También es característico de la literatura femenina la mezcla de géneros<sup>321</sup>. 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 Woolf<sup>322</sup> y críticas como Eulalia Lledó<sup>323</sup> y Cristina Andreu, entre otras<sup>324</sup>. De

---

<sup>313</sup> *Ibid.* p.220.

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

<sup>315</sup> *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*.

<sup>316</sup> *Ibid.* p.211.

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

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

<sup>319</sup> *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.”

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

<sup>321</sup> 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.

<sup>322</sup> 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 resultados*<sup>325</sup> .

10. Exigencia de **colaboración activa del lector**<sup>326</sup>

11. **Escasa importancia de la figura masculina**<sup>327</sup>

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

13. Preferencia por los espacios **interiores**<sup>329</sup> .

---

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).

<sup>325</sup> 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).

<sup>324</sup> “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).

<sup>325</sup>*Ibid.* pp. 40-41. M<sup>a</sup> 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<sup>a</sup> Belén y FARIÑA BUSTO, M<sup>a</sup>Jesús (eds.): *op.cit.*p.171).

<sup>326</sup> CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté: *op.cit.*p.207.

<sup>327</sup> *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.

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

<sup>329</sup> *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 CIÉRCOLES 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 agua<sup>330</sup>. Flavia Company utiliza profusamente el símbolo en *Querida Nélica*, *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 Ciplijauskaitė a nuestra autora, veremos que un simbólico ruiseñor aparece en el equipaje de Nélica<sup>331</sup>, y en el relato de *Viajes subterráneos* “El abridor de puertas” hay un uso simbólico de la puerta como útero materno<sup>332</sup>. Encontramos también el espejo, símbolo de la imaginación, la conciencia, el fondo del alma y el pensamiento autocontemplativo<sup>333</sup> en *Querida Nélica*<sup>334</sup> y en *Círculos en acíbar*, tanto como medio de autoconocimiento y autoafirmación gozosa<sup>335</sup> 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 abandonado<sup>336</sup>. También aparece en *Círculos en acíbar* como imagen del espejismo y, por tanto, como engaño<sup>337</sup>. Ya hemos visto que el símbolo del mar aparece en *Círculos en acíbar* aplicado al poder destructivo de la mujer<sup>338</sup>, y en consecuencia el amante aparece como naufrago, hecho que se repite en *Luz de hielo*<sup>339</sup>. 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.*)

<sup>330</sup> CIPLIJAIUSKAITĖ, Biruté: *op.cit.* pp.38 y 222.

<sup>331</sup> *Querida Nélica*, p. 20.

<sup>332</sup> 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.

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

<sup>334</sup> Nélica envía a Celia una carta “para descubrirte a solas, desnuda ante el espejo, con las manos rozándose el cabello” (p.12).

<sup>335</sup> “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 CIPLIJAIUSKAITĖ 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*”.

<sup>336</sup> “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..

<sup>337</sup> 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).

<sup>338</sup> pp.17-18.

<sup>339</sup> p.127.

con el Minotauro y Ariadna, en las páginas de *Luz de hielo*<sup>340</sup>, y el símbolo del agua en *Querida Névida*, relacionada con la muerte<sup>341</sup>.

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 Company<sup>342</sup>.

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*<sup>343</sup>. 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*<sup>344</sup>. 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

---

<sup>340</sup> pp.163-164.

<sup>341</sup> 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.

<sup>342</sup> 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.

<sup>343</sup> *Op.cit.* p.9.

<sup>344</sup> 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 mujeres<sup>345</sup>; tal vez, afirma, sería mejor continuar escribiendo como si tales preguntas no existieran<sup>346</sup>...

De hecho, las 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, informes<sup>347</sup>...

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 feminista<sup>348</sup>, sin embargo, la etiqueta de “literatura femenina” aplicada a

---

<sup>345</sup> 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).

<sup>346</sup> *Op.cit.* p.182.

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

<sup>348</sup> “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”*<sup>349</sup>. 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?*<sup>350</sup>.

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*<sup>351</sup>. 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.

<sup>349</sup> “Flavia Company arma en *Dame placer...*”.

<sup>350</sup> 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](http://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?”.

<sup>351</sup> *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 femineidad. 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.*<sup>352</sup>

Puede deberse al temor a sufrir un encasillamiento en un subgrupo desprestigiado en el seno de la literatura<sup>353</sup>:

*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.*<sup>354</sup>

---

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).

<sup>352</sup> Citada por CIÉRCOLES, 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”.

<sup>353</sup> 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).

<sup>354</sup> *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 “escriptores 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 Andreu<sup>355</sup>– 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*<sup>356</sup>.

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 establecido<sup>357</sup>. 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 sería o importante (como se supone que son los hombres)*<sup>358</sup>. 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).

<sup>355</sup> *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).

<sup>356</sup> FREIXAS, Laura: *Literatura y mujeres*, p.23.

<sup>357</sup> 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 indèstriables 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<sup>a</sup> 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).

<sup>358</sup> Citada por MOI, Toril: *op.cit.* p.48.

leído a M<sup>a</sup> Dolors Monserdà de Macià por considerar que, al ser mujer, no podía ser una escritora de calidad<sup>359</sup>. 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*<sup>360</sup>. 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*<sup>361</sup>. 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 podemos 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*<sup>362</sup>.

Por todo ello no es de extrañar que, ante la pregunta de si cree en la “literatura femenina”, Flavia Company 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*<sup>363</sup>.

<sup>359</sup> SEGURA, Isabel: *op.cit.* p.14.

<sup>360</sup> *Op.cit.* p.50.

<sup>361</sup> Citada por CIÉRCOLES, Marta: “Drets d’autora”.

<sup>362</sup> 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.

<sup>363</sup> “3 preguntas a: Flavia Company”. 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 Company 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*<sup>364</sup>. Muy al contrario, Virginia Woolf esperaba que la mujer utilizase la escritura *como un arte, no como un medio de autoexpresión*<sup>365</sup>. 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 vive<sup>366</sup>. Su teoría sobre la

---

<sup>364</sup> 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).

<sup>365</sup> WOOLF, Virginia: *Una habitación propia*, p.110.

<sup>366</sup> “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*<sup>367</sup>.

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 literaria<sup>368</sup>. 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).

<sup>367</sup> 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<sup>a</sup> 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.

<sup>368</sup> 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*<sup>369</sup>.

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*<sup>370</sup>.

---

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 CIÉRCOL, “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) .

<sup>369</sup> *Op.cit.* p.79.

<sup>370</sup> *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 Trías<sup>371</sup>. 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 generaciones<sup>372</sup>. 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*<sup>373</sup>.

De hecho, este tipo de clasificaciones viene siendo puesta en duda desde hace tiempo<sup>374</sup>, aunque algunos se empeñen en continuar con este método de trabajo

---

<sup>371</sup> Entrevista que mantuvimos el 26 de agosto de 2003.

<sup>372</sup> 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”.

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

<sup>374</sup> 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 puridad, 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 inmanentes, 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 1983<sup>375</sup> 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.*<sup>376</sup>

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 definitiva<sup>377</sup>; un fenómeno que dura hasta nuestros días<sup>378</sup> y que afecta a escritores de

---

<sup>375</sup> 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.

<sup>376</sup> 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).

<sup>377</sup> “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).

<sup>378</sup> 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 sexo<sup>379</sup>. 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*<sup>380</sup>.

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*<sup>381</sup>.

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).

<sup>379</sup> “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).

<sup>380</sup> Citado por VILLANUEVA, Darío: “La novela”, p.28.

<sup>381</sup> 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, traducciónismo, 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 neorromántico<sup>382</sup>; experimentación; preferencia por la novela y el relato cortos<sup>383</sup> y desarrollo de la novela policíaca, erótica y de ciencia-ficción<sup>384</sup>. 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.

---

<sup>382</sup> 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.

<sup>383</sup> 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”.

<sup>384</sup> 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.