

CIENCIA  
PENSAMIENTO  
Y CULTURA

*arbor*

Volumen CLXXXII

Nº 721

septiembre-octubre [2006]

Madrid [España]

ISSN: 0210-1963

**ESCRITORAS ESPAÑOLAS DEL SIGLO XX**

**Volumen III**



MINISTERIO  
DE EDUCACIÓN  
Y CIENCIA



CONSEJO SUPERIOR  
DE INVESTIGACIONES  
CIENTÍFICAS

**CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS**



## ADICCIONES Y COMPLICIDADES: PLACER, CUERPO Y LENGUAJE O LA OSADÍA NARRATIVA DE FLAVIA COMPANYY

Meri Torras

ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura  
CLXXXII 721 septiembre-octubre (2006) 623-633 ISSN: 0210-1963

**ABSTRACT:** This article focuses on the fiction work of the Argentine-Catalan-Spanish author Flavia Company (1963) and makes a further analysis on the forms and the genres of the literary tradition, specially focusing in the text *Dame Placer* (1999) (*give me pleasure*). Areading of this novel is proposed in a thematic-formal dialog between this particular work and some other own and alien literary works along with the transformation of the epistolary tradition of the heroines, seduced and abandoned. The accurate work of the author describing the passion in the text anatomy is also emphasized along with the search for the readers' complicity through the counter-character of the narrator.

**KEY WORDS:** Contemporary Spanish fiction. Flavia Company. Cultural hybridism. Formal experimentation. Inter-textual literary dialogs. Literary epistolary tradition. Pleasure, body and language.

**RESUMEN:** Este artículo se centra en la obra narrativa de la autora argentino-catalana-española Flavia Company (1963) y analiza el uso experimental de las formas y los géneros de la tradición literaria, centrándose fundamentalmente en el texto *Dame placer* (1999). Se propone una lectura de esta novela en diálogo temático-formal con otras obras literarias—propias y ajenas—, así como transformación de la tradición epistolar de las heroínas literarias seducidas y abandonadas. Igualmente, se pone de manifiesto la cuidadosa labor de la autora para escribir la pasión en la anatomía del texto así como la búsqueda de la complicitad lectora, a través de la contrafigura de la narrataria.

**PALABRAS CLAVE:** Narrativa española contemporánea. Flavia Company. Hibridismo cultural. Experimentación formal. Diálogos literarios intertextuales. Tradición literaria epistolar. Placer, cuerpo y lenguaje.

"Sólo queda hablar. Y el tiempo"

Flavia Company (1963) es una prolija desconocida. Me atrevo a afirmarlo considerando el adjetivo tanto en su sentido de *minuciosa* como en el de *incisiva*, además de porque su obra es *extensa*. A la publicación de su primera novela, *Querida Névida* (1988), la ha seguido la aparición de ocho novelas más —la más reciente *La mitad sombría* (2006)—, dos recopilaciones de relatos, un par de cuentos infantiles, una antología de sus artículos periodísticos y un retrato literario de Sant Carles de la Ràpita. No obstante Company sigue siendo una autora relativamente poco considerada. Bien sabido es que no tendría que ser la cantidad lo que debería provocar nuestra atención sobre sus textos sino, por supuesto, el valor de su obra, el riesgo de la apuesta narrativa, el compromiso del oficio literario de esta escritora, con una larga trayectoria detrás, delante y, qué duda cabe, hacia todos lados y direcciones. Y ahora entran en juego las otras dos acepciones del adjetivo.

Porque si algo es Flavia Company esto es imprevisible. A cada nueva entrega, los lectores y las lectoras habituales

de sus textos podemos reconocer eso que suele denominarse como *estilo autorial* sobre todo en la imposición de la obligación de tener que recurrir a estrategias de lectura diferentes; de modo que si los temas regresan (que sucede, en la literatura en general y en el *corpus* de un autor en particular) retornan en Company de una forma distinta, a través de un lenguaje cuidado y de una notable (y nada gratuita) voluntad de experimentación formal.<sup>1</sup>

A raíz de la publicación de *Dame placer* (1999) —sobre la que centraré la mayor parte de este artículo— Flavia Company afirmó: "Lo arriesgo todo cada vez que escribo, [...] busco nuevas fórmulas y las llevo hasta el extremo porque considero que la literatura es aquello experimental. En otro caso, más que crear, lo que se hace es fabricar".<sup>2</sup>

Con ella sucede lo que los formalistas rusos apuntaban como garante de literariedad: *la forma significa*. No obstante, antes de dar algunas directrices para el estudio de sus textos y mostrar —aunque sea fundamentalmente a

partir de *Dame placer*— el uso experimental de las formas y los géneros de la tradición literaria, cabe demorarse un poco más en la figura autorial y tratar de aventurar por qué razones (o sinrazones) Flavia Company no goza de la atención crítica que merecería y sus mejores textos lamentablemente permanecen todavía en la mitad sombría.<sup>3</sup>

## HIBRIDISMO CULTURAL Y POCA TIBIEZA

Flavia Company nació en Buenos Aires y se trasladó a España, concretamente a Esplugues del Llobregat, en 1973 con sus progenitores y su hermana por causa de la nefasta situación de persecución política y la amenaza a la que estaba sometida la sociedad argentina. Con apenas diez años, Company tuvo que *asimilarse* rápidamente —operación que conlleva sus mutilaciones— a una realidad ajena que no estaba nada habituada a la diversidad cultural y que no le hablaba ni en su lengua materna —la variante argentina— ni exactamente en una de distinta, porque el español de Cataluña al fin y al cabo se entendía.

Al dualismo cultural y a la situación de diglosia lingüística —el uso del español argentino en el ámbito familiar y el del español peninsular en la esfera pública (fundamentalmente, por entonces, la escuela)— de una preadolescencia por ello precozmente doliente, se le sumó con el tiempo la *definitiva* elección del castellano como lengua literaria y, ya con la paulatina adquisición del catalán, la asunción de esta lengua —a partir de la aparición de *Viatges subterranis* (1993)—, *también* como medio de creación literaria: "Si una se enamora de dos lenguas, ¿por qué tiene que casarse con una de ellas?" —argumentará— "¿Por qué renunciar a otros idiomas con los que explorar territorios distintos?"<sup>4</sup>

Las novelas y los relatos de Flavia Company pueden aparecer en castellano o en catalán. El proceso creador impone una lengua y exige que no se la abandone hasta el final, aunque luego es muy habitual, sobre todo con la obra catalana de origen, que ella misma la traduzca al castellano. Así ocurrió con la ya citada *Viatges subterranis*, *Llum de gel* (1996) y *Ni tu, ni jo, ni ningú*

(1998). Incluso, inusitadamente, *Melalcor* (2000) se gestó a la vez en catalán y en castellano, casi como si el bilingüismo creativo simultáneo hiciera eco de la ambigüedad de sexo de uno/a de los personajes de mayor protagonismo en la novela, que apunta, en definitiva, a una forma más de resistencia frente a las categorías monolíticas. Nuevas lanzas rotas a favor de autoreconocer la identidad como constituida *por* y constituida *de* categorías impuras: la divisa de la obra de Company parece advertirnos que, en tanto que *sujetos* que *somos* (y *estamos*), tenemos que atrevernos a cruzar las fronteras que nos limitan para poder *ser*, redibujar contornos lingüísticos, corporales, culturales e institucionales. Habrá que volver a ello.

Esta variedad de orígenes y lenguas de producción conlleva que los lectores y las lectoras de esta autora incorporen la costumbre de tener que buscar sus textos en distintas secciones de las librerías: narrativa catalana, narrativa castellana, narrativa traducida al castellano o, incluso, narrativa hispanoamericana. La propia Company se resiste a una clasificación pura y estable; como sus propios textos y muchos de sus personajes, participa de las categorías sin pertenecer totalmente a ninguna de ellas. Este hibridismo cultural, resistente, poroso e impuro probablemente es la causa de que ni desde la literatura catalana ni desde la literatura castellana se le haya dispensado la atención crítica que sin lugar a dudas merece.

En un artículo del periódico *Avui* con motivo de la Diada de Sant Jordi, Marta Ciércoles hacía referencia a los prejuicios que acechan a cualquier escritora con motivo de su género sexual. Y junto con la condición de mujer, la lengua utilizada; y como ejemplo de este prejuicio citaba justamente el caso de Company (y sus palabras):

Flavia Company alterna en su carrera literaria el catalán y el castellano. Según nos cuenta, esto no supone ningún problema en su evolución creativa. Parece que el problema lo tienen los demás. "Muchas veces me dicen que tendría que decidirme por alguna de las dos lenguas, que sería conveniente para mí. Hablan de las lenguas como si se tratara de clubes privados incompatibles", se lamenta. "Soy consciente de que el uso de una lengua no es inocente, que es una voluntad de

compromiso, pero no pienso renunciar a ninguno de los dos idiomas en los que escribo", afirma Company.<sup>5</sup>

Asomarse a la obra de Flavia Company es, sobre todo, conocer una apuesta narrativa arriesgada, sin tibiezas ni sumisiones mercantiles. A excepción del premio Documenta (que ganó en 1996 con *Ni tu ni jo ni ningú*, consiguiendo así que el galardón cayera por vez primera en una mujer), Company no gusta de presentarse a premios literarios, prefiere tratar directamente —o a través de su agente— con las editoriales, sin que ello implique una negociación para editar a cualquier precio. Eva Gutiérrez recoge una anécdota a mi juicio significativa del compromiso de Company con su obra. Obtuvo una beca de la Institució de les Lletres Catalanes que le permitió escribir la novela *Llum de gel*, no obstante, una vez terminada las editoriales no acogieron con demasiado ánimo la novela; les pareció *ilegible, demasiado asfixiante*. Ni El Mèdol ni Planeta. Sí, en cambio, el editor de Quaderns Crema que, entusiasmado, se ofreció a publicársela con la condición de que Company modificara el texto a fin de dejar patente la —a juicio del editor— *indudable* impotencia sexual del protagonista. Company declinó la oferta.

Las ironías del destino, en su particular modo de ventarse, hicieron que esta novela haya sido la que más editoriales distintas le han publicado: apareció en catalán por El Mèdol —el editor cambió radicalmente de idea— y después en Edicions 62. *Luz de hielo* se publicó en edición castellana por Bassarai y posteriormente por El Aleph.

Estamos ante una autora de obra autorreflexiva que, con más o menos fortuna y/o acierto, pero con toda la implicación de un compromiso serio, se plantea y resuelve desafíos formales en diálogo íntimo con la tradición literaria que la precede y la acompaña de modos diversos. De entrada, Flavia Company es una escritora con formación filológica, lo cual le ofrece un instrumental conceptual para pensar su obra. Además, al oficio de escribir se le suma el de traducir, habitualmente del inglés y del italiano, o el de impartir desde hace unos años talleres literarios. Y, sobre todo, la pasión de leer: Company es una lectora insaciable: "La mejor escuela de un buen escritor o escritora —afirma— es sin duda alguna la lectura".<sup>7</sup>

Y esta es la materia de su obra literaria: literatura y vida, pero vida literaturizada.

## UN DIÁLOGO CON LA LITERATURA (PROPIA Y AJENA)

En este artículo voy a centrarme en la novela *Dame placer* (1999) que supone, a mi entender, uno de los textos de referencia obligada de esta autora. Además de su valor literario y lo laborioso de su empresa —que iré desgranando a lo largo de estas páginas— la elección de esta novela obedece a tres razones más. La primera de ellas porque según palabras de la propia autora, esta obra cierra la trilogía *del deseo de lo imposible* (junto a la ya citada *Luz de hielo* y a una novela anterior, *Círculos de acíbar*, de 1992).

Esta especie de trilogía, que no estaba premeditada, es un ciclo que trata del deseo de lo imposible. Tomando como punto de partida las relaciones entre dos personas, el tema subyacente sería, en última instancia, el deseo de vivir para siempre. Una voluntad de intensidad absoluta que se basaría en el siempre y en el todo. Y eso significa no morir nunca.<sup>8</sup>

En segundo lugar, porque ha habido por parte de la crítica una tímida tentativa de marcar una inflexión en la obra narrativa de Company a partir de la novela siguiente —*Melalcor*— que abriría una segunda etapa. En una reseña-artículo aparecida en *El País*, a cargo de Pau Vidal, se concluía —remitiendo a las propias palabras de la autora— que tras esta trilogía improvisada de "novelas de interior" sobre las relaciones imposibles ahora iba a dedicarse a las "novelas de exterior".<sup>9</sup>

A pesar de esta diferenciación, *Melalcor* recoge muchos de los motivos que repetidamente hallamos en sus obras precedentes y, a mi juicio, guarda mucha relación con *Ni tú, ni yo, ni nadie*. Curiosamente —omitiendo cualquier referencia a *Dame placer*, que es la novela que se encuentra en medio— Company establecía el siguiente vínculo entre ambas: "Si la novela anterior, *Ni tú, ni yo, ni nadie*, era un puzzle, *Melalcor* es un caleidoscopio que pide una intervención mayor del lector".<sup>10</sup>

Incluso me atrevería a afirmar que ésta última guarda estrechas referencias a *Dame placer*, aunque con una apuesta formal muy distinta. Como se verá más adelante, recorro a un uso particular de la metáfora del caleidoscopio para explicar cómo *Dame placer* va trazando ciclos que exigen al/a la lector/a un reposicionamiento constante ante lo narrado, un volver a considerar lo mismo de un modo distinto, la imposibilidad —en definitiva— de plantarse en una única interpretación satisfactoria, en un juicio definitivo.

Y es que los textos de Company son híbridos y resistentes a imagen y semejanza de su autora. Estas denominadas *novelas de exterior* se antojan más como una revisión mayor a propósito de cómo las instituciones consignan nuestra identidad y gobiernan nuestro comportamiento; o bien como un foco de trabajo en los modos directos de narración de palabras y al uso de una focalización externa o, mejor, a un mayor protagonismo de una focalización interna variable desvinculada a propósito de las acciones y las palabras de los propios personajes. Esto ya sucedía en *Ni tú, ni yo, ni nadie* donde asistíamos a un diálogo absurdo donde los protagonistas decían algo que se veía inmediatamente contrapunteado por *otra* cosa —lo que no decían y pensaban o sentían—, como también es posible rastrear una crítica al control institucional a través de las palabras que dirige la narradora a la narrataria de *Dame placer*.

En fin, dicho en breve (y para zanjar este asunto), creo que es precoz y aventurado señalar etapas definitivas en la obra literaria de Company y que es más productivo, por ahora, perseguir los vínculos temático-formales, que se engarzan desparejados y combinados, para establecer así consonancias entre las distintas propuestas que cruzan su obra. En la narrativa de Company no hay rupturas tanto como continuidades. Sin embargo, en la visagra de esta tímida tentativa clasificadora reside precisamente *Dame placer*, que apuesta por el deseo de lo imposible, sin duda, pero que incide a su vez en el triángulo amoroso que como una letanía recorre entero el *corpus* novelístico de Company (tal vez con la única excepción de la última entrega, ¿acaso la apertura de una *nueva* nueva etapa? ¿su confirmación? Tiempo habrá para aventurarlo).

Otros nexos entre *Dame placer* y su consiguiente *Melalcor* —y que retomaría el aspecto de crítica institucional— residen en la sexualidad no ortodoxa de sus protagonistas. Si la novela de 1999 vehicula el relato de amor y desamor de una mujer con otra mujer, *Melalcor* se hace opaca y resistente a nuestros intentos de determinar el sexo-género-sexualidad del/de la protagonista. De nuevo, como lectores/as tendremos que medirnos con el texto, cuerpo a cuerpo, para representarnos precisamente un *cuerpo* en confrontación con la presunta *naturalidad* del género y la heterosexualidad obligatoria que se deriva del mismo y sostiene, entre otras cosas, la institución familiar.

Este aspecto permite relacionar *Melalcor* con Jeanette Winterson, quien en *Written on the Body* (1992) es capaz de desarrollar la trama entera manteniendo con diversos recursos lingüísticos (del inglés) la ambigüedad sexual de su protagonista. Cristina Peri Rossi en castellano y Carme Riera en catalán hicieron algo semejante en sus respectivos textos *Solitario de amor* (1988) y "Te deix, amor, la mar com a penyora" (1975). Las tramas desarrolladas por las tres autoras citadas se asemejan más a la de *Dame placer* que, a su vez, muestra correspondencias al menos con otra novela de Riera —*Qüestió d'amor propi*— y otra de Winterson: la aplaudida *The Passion* (1987), especialmente en la concepción de la pasión como juego y destino y motor de la narración (vital y literaria), que es la misma que retomará Company por boca de su protagonista, así como por tratarse en todos los casos (excepto el segundo de Riera) de relaciones lesbianas o, si se prefiere, *queer*.

La red de guiños, evocaciones y homenajes intertextuales reconocibles en *Dame placer* es tan extensa que sobrepasa tanto el espacio del que dispongo como el objetivo que persigo en este artículo. En efecto, no es mi propósito el rastrear influencias o concomitancias sino sobre todo poner de manifiesto cómo el diálogo que establece Company —queriendo o sin querer— a través de sus textos con la tradición literaria trasciende las fronteras nacionales. Tratándose de una lectora voraz y eficaz, una nunca sabe si acierta retrospectivamente o prospectivamente en sus reconocimientos, dado que —según cuenta Francesc Bombí-Vilaseca— la primera vez que compararon su obra con Clarice

Lispector, Flavia Company no la había leído pero no dudó en hacerlo inmediatamente.<sup>11</sup>

Asumiré los riesgos. Es la poeta Concha García la que a mi entender da con uno de los referentes literarios fundamentales de *Dame placer* y que desde mi primera lectura del texto reconocí, con acierto o sin él, palpitando íntimamente en el texto de Company como también en el ya citado *Solitario de amor* de Peri Rossi: me refiero a *Nightwood* (1936) de la escritora norteamericana Djuna Barnes.<sup>12</sup>

La narradora de *Dame placer* se presenta como una nueva Nora Flood que rescribe el dolor por la pérdida de la persona amada, su pertinaz presencia en la ausencia. Podría hacer suyas palabras como las siguientes:

Robin puede ir a cualquier lugar y hacer cualquier cosa [...] porque se olvida, y yo no puedo hacer nada y debo quedarme donde estoy, porque recuerdo. [...] En otros tiempos no tenía remordimientos, pero ese es un amor distinto... me sigue por todas partes, no hay modo de detenerlo... me consume.<sup>13</sup>

Todo este material literario se transforma en otra cosa de la mano de Flavia Company, quien no cesa de seducir —etimológicamente— al lector cómplice. Algunos homenajes son guiños puntuales: en *Dame placer*, París es una *postal de cielo* por el verso de Jaime Gil de Biedma, así como el hecho de que las protagonistas se conozcan en unos grandes almacenes apela a *The Price of Salt*, título con el que Patricia Highsmith —bajo el pseudónimo de Claire Morgan— publicara en 1952 *Carol*: una historia de amor entre mujeres cuyas protagonistas se conocen en unos grandes almacenes.

Para muestra estos dos botones.

## USOS DE LA TRADICIÓN

El diálogo intertextual con la tradición literaria conlleva, como ya se ha podido adivinar, algo más que la simple similitud argumental, la citación o la alusión velada. Todo, por supuesto, deviene en la obra narrativa de Company, un compromiso con la creación literaria, un

reconocimiento y un guiño a la vez, así como también una *clave*. En el proceder creador supone un riguroso cuidado en la forma, una apuesta por la experimentación y una ardua batalla con/contra el lenguaje, mientras que en el proceder lector permite, si uno/a quiere ser cómplice, leer con la literatura auestas, transitar por los textos leídos, por las galerías de motivos y formas, descubrir nuevas combinatorias e interpretar —entender— el libro que se tiene entre las manos a partir de la identificación de estos códigos hermenéuticos. La poética creadora de Company despliega unos protocolos de interacción con la figura lectora. Como se verá más adelante, *Dame placer* no es una excepción y constituye ese diálogo a partir de la figura intermedia explícita: la narrataria del texto, esto es: la destinataria del mismo *dentro* de la ficción.

Pero vayamos por partes. En la reseña crítica que dedica a *Melalcor*, Vidal-Folch la caracteriza de novela de *búsqueda y desarrollo*, al tiempo que advierte que "Se trata más de [una obra] para creadores que no para lectores de a pie".<sup>14</sup> *Dame placer*, sin embargo, recurre a unos clichés más fácilmente reconocibles al rescribir la tradición de la mujer que, tras vivir una intensa relación sentimental y ser abandonada, relata desde la soledad insufrible y la ausencia devastadora del amante, la experiencia amorosa vivida y su consiguiente desamor. Este relato viene la mayoría de las veces en forma de epístola dirigida a él. La reestructuración de Company trastoca estos dos aspectos: por un lado, ya no se trata de un amor ortodoxo siguiendo la heterosexualidad normativa sino un amor entre dos mujeres (de ahí el diálogo-homenaje con los textos literarios precedentes que han vehiculado una relación lésbica y a los que me he referido más arriba). Por otro lado, el molde epistolar pasa a convertirse en *Dame placer* en un monólogo de la protagonista ante un *tú*, mujer, que tanto puede ser su psicóloga o psicoanalista como una trabajadora de servicios sociales o de un centro de acogida.<sup>15</sup>

No acabo de entender para qué me han traído ante usted. Pero bueno, tal vez conversar un rato me ayude. Por otro lado, no tengo nada mejor que hacer. Usted dirá, "otra vida de bolero", y pensará que se la sabe ya porque son todas la misma, pero no se lleve a engaño, son distintas porque cada uno es cada cual y los sufrimientos no hay quien los traspase.<sup>16</sup>

A pesar de este ligero doble *desvío* del papel a la oralidad y de la persona amada ausente a una desconocida interpuesta, subyace en el texto la tradición epistolar de las heroínas literarias seducidas y posteriormente abandonadas, desde las Heroidas ovidianas hasta el presente, pasando por Eloísa (de Abelardo), Mariana Alcoforado, la *Nueva Eloísa*, Clarissa, las *Nuevas cartas portuguesas* de las tres Marías, la mismísima protagonista de *Qüestió d'amor propi* o *Las amigas de Héloïse* que pueblan la magnífica novela epistolar en clave lésbica de Hélène de Monferrand.<sup>17</sup>

En otras y diversas ocasiones he analizado detenidamente los vínculos entre el género femenino y el género epistolar y no voy a volver a ello.<sup>18</sup>

Mi interés aquí reside en señalar cómo lejos de articularse siguiendo estrictamente lo que mandan los cánones del tópico, Company sabe tejer un traje a medida para el relato que se propone contarnos, por boca de esta mujer sin nombre propio explicitado y ante una profesional (¿de la psicología?) que la escucha parece que con el fin de documentar y posteriormente analizar su caso.

Míreme a la cara. ¿Qué ve? Dígame, [...] ¿Qué puede comprender usted por unas cuantas palabras que salen de aquí y que ni siquiera anota, ni retiene? Subráyeme, hágame la letra pequeña, casi invisible, de su contrato feliz con la vida. ¿Y cómo me atrevo verdad a inventarle a su silencio una vida feliz? ¿Cómo? ¿Se lo pregunta o no se pregunta usted nada acerca de mis suposiciones? Vamos, vamos, dígame que me entiende porque sufre, porque le duele lo que le cuento, porque en definitiva lo comparte hasta un punto inconfesable. Hágame ver que no estoy tan sola.<sup>19</sup>

La apelación de la protagonista para que su testimonio mudo se atreva a leerla/escribirla (a ella y a sí misma) de *otro modo* apunta, por un lado, hacia la poética de la rescritura que practica la propia Company y, por otro —como retomaré más adelante— anima, por persona interpuesta, a que la figura lectora (implícita y real) proceda así, esto es, osando reescribir a su vez las directrices que gobiernan sus prejuicios (en un sentido etimológico), su vida, su identidad, su lugar en el mundo.

Como sus precedentes de papel (o de carne y hueso), la narradora vivió una pasión amoroso-sexual (en su caso con otra mujer) y fue posteriormente abandonada (por una modista). Como lectores/as asistimos al relato discontinuo y desordenado de esas figuras del discurso amoroso —para decirlo con Roland Barthes—: son frecuentes las analepsis y las prolepsis en relación a una narración primera desmembrada, tartamuda en su avance porque

*Dis-cursus* es, originalmente, la acción de correr aquí y allá, son idas y venidas, "andanzas", "intrigas". En su cabeza, el enamorado no cesa en efecto de correr [...]. Su discurso no existe jamás sino por arrebatos de lenguaje, que le sobrevienen al capricho de circunstancias ínfimas, aleatorias. Se puede llamar a estos retazos de discurso *figuras*. La palabra no debe entenderse en sentido retórico, sino más bien en sentido gimnástico o coreográfico; [...].<sup>20</sup>

Muy a menudo la ilación viene por asociación; de ahí que la narradora retome una palabra, una idea, un concepto del párrafo anterior y, a partir de ahí, inaugure otro a lo largo del párrafo siguiente, en un texto convertido en aparente y constante *excursus* que no es tal, sino que, como un caleidoscopio, a cada nuevo giro el dibujo varía ligeramente, pero lo suficiente para ser otro desde lo mismo. A veces no son solamente las palabras que se repiten de un párrafo a otro, sino fragmentos enteros que páginas más adelante reaparecen con variantes. La autocita revela, una vez más, un viraje de muñeca, una imagen nueva desde lo mismo: solamente en la repetición podemos percibir la diferencia y únicamente lo diferente guarda parecido.

Todo esto es posible gracias a una excelente labor de cuidado del lenguaje, tanto del cómo se dice como de qué se dice (porque el cómo es también el qué y todo qué reivindica un cómo). El gran logro de Company es que ese pulcro y esmerado trabajo pasa desapercibido de modo que el texto *reproduce mediante el artificio* la fluidez de la oralidad. Deviene así, por arte y oficio de la escritura, como un reloj de orfebrería: posee la fluidez acompasada e incesante que cala y arrastra consigo sin que nos demos ni cuenta, a la vez que obedece a un mecanismo sofisticado y complejo que cruza la novela sin apenas hacerse perceptible, al

menos en una primera lectura. *Dame placer* parece un texto de lectura fácil que, no obstante, abre continuas apelaciones a paradigmas verticales en su suceder horizontal, de modo que el/la lector/a puede aventurarse por ellos —o no— en función de su deseo, su destino o, en definitiva, su pasión.

Porque en la poética de Company —y particularmente en *Dame placer*— la pasión es causa consecuencia no sólo de la ficción sino de la misma posibilidad de la ficción. Y ahí, como lectores/as, no podemos pretender permanecer indemnes.

### PLACER, CUERPO Y LENGUAJE

La pasión es subversiva, escapa del control; atreverse a vivirla es reconocer de antemano que uno/a va a transgredir o, al menos, desatender las prescripciones. Tampoco se sabe si se trata de una verdadera elección: por definición una pasión nos despoja de nuestra condición de agentes y nos convierte en sujetos pacientes de las acciones que nos acontecen, de lo que provoca ese alguien (o ese algo) que pasa por mí. Por eso la pasión es sobre todo un destino.

Una puede explicar así la pasión, ¿no? Cuando el sabor que encontramos no es el que se anunciaba sino otro, mucho mejor. Algo nuevo, distinto, intenso. Un sabor que nos desorienta, que nos domina, que nos invade y expulsa de nosotros el peso de la soledad. Un sabor que no existe en ninguna parte excepto en nuestra imaginación, pero que es al mismo tiempo lo más real de nuestras vidas, junto al miedo de que se gaste de tanto chupar.<sup>21</sup>

Una vez se escribe en el cuerpo, una vez se ha probado su placer, no es posible desistir. "Dame placer y te daré la vida", esa es la consigna que cruza la novela, el cuerpo del texto y los cuerpos de las protagonistas. Puesto que, con John Donne —pasado por Gil de Biedma— podríamos afirmar que los misterios de amor son del alma, pero el cuerpo es el libro en que se leen.<sup>22</sup>

Las señales que nos dejábamos en el cuerpo eran la literatura jeroglífica de nuestro amor. Eran las cartas, las otras, las escritas en la piel. Eran las huellas. La marca.

Los círculos de baba y de hierro y de fuego y de cuero y de noche y de pasado y de locura.<sup>23</sup>

Hay que nombrar de nuevo el cuerpo y sus partes, porque todo es diferente desde la otra. Inventar un lenguaje a propósito para decirla.<sup>24</sup> Todos los sentidos entran en juego. Las amantes necesitan un cuerpo hecho a prueba y a la desmesura de su pasión, capaz de medir por igual placer y dolor, convertir lo uno en lo otro, en la (con) fusión de los cuerpos que hacen interdependientes las identidades.

Como una caja china: se la abría a ella, y dentro de ella se me encontraba a mí, agazapada y feliz. Si me hubiesen abierto a mí... habría estado ella dentro, agazapada y feliz. Y así hasta el infinito. Y así hasta siempre. Agazapadas y felices. Pero... Pero todo. Todo se pierde en un instante. Ocurre de repente y de repente pasa.<sup>25</sup>

Ya luego no se podrá nunca volver a ser la misma. La protagonista destierra los espejos, que no sirven, puesto que la muestran escindida, mutilada, incompleta, en la soledad de estar sin ese alguien que le daba la entereza en el lance del amor, del que solamente queda el desasosiego.

He perdido mi única referencia. Así son las cosas. Yo existía a través de su mirada y de su amor. Lo demás ha sido siempre fantasía. Con ella, la realidad no existía. Sin ella, tampoco yo.<sup>26</sup>

La narración —el acto de contarle..., darle existencia en palabras, es como enfrentarse a un espejo sin reflejo: "Déjeme mostrarle mi imagen, pero no me la devuelva".<sup>27</sup> La silenciosa narrataria gana protagonismo o, al menos, funcionalidad.

El texto se constituye aparentemente como oral, en tanto que relato presuntamente proferido de viva voz ante alguien —esa mujer que anota a veces, que oye (incluso puede que escuche) pero no responde jamás.

Pero usted no va a implicarse. La profesionalidad ante todo. El resultado de la técnica bien aplicada. La distancia de quien cuando deje de prestarme atención regresará a sus cosas como si nada. O como si casi nada, que para el caso da igual. Ha estudiado usted demasiado

como para dejarse atrapar ahora por un interés desmesurado e inexplicable, impropio de su condición.<sup>28</sup>

Eso lo convierte en algo más y algo menos a la vez de lo que sería —siguiendo el modelo heredado— una carta de amor a la persona amada ausente y lo acerca a otro género autográfico: la *confesión*. La narradora habla retomando la tradición de la autobiografía por mandato que proviene directamente de las "Cuentas de conciencia" o "Relaciones del espíritu". Como precisa Beatriz Ferrús, siguiendo a su vez el trabajo de Sonja Herpoel:<sup>29</sup>

Las "cuentas de conciencia" serían relatos de pequeños fragmentos de vida, aunque en el caso de una confesión general por algún motivo especial podían contener el relato de una vida completa. Esta misma práctica tendría gran arraigo entre las monjas, más todavía cuando a lo largo de los Siglos de Oro la confesión ganará en sofisticación, a partir de las pautas perfectamente estipuladas que facilitarían los manuales de confesión.<sup>30</sup>

Y esas monjas que se confesaban seguían *modelos* de vida en su escritura por mandato. *Con* y *contra* esos y otros modelos más contemporáneos escribe/habla la protagonista de *Dame placer*. El cuerpo de su texto la representa, la dice incluso más allá de lo que ella puede alcanzar saber, aunque se trate de una voz plenamente consciente de que el discurso institucional —de la psicología, por ejemplo— convertirá su relato de vida en otra cosa, lo encauzará por las tipologías de los desórdenes establecidos, lo remitirá a lo patológico estándar. Por eso hay un matiz: "Mis palabras, aunque parezcan una confesión, son en verdad mi escudo", advierte la narradora. Más adelante precisará:

Mire usted, yo ya no voy a permitir según qué proximidades, ¿me comprende? Las palabras son el escudo, las cosas son así. La palabra es mi modo de permanecer en contacto con lo que me rodea. Cuando me despojo de ella empieza un distanciamiento irreversible. Quíteme la voz y me roba la guarida. La suya, en cambio, parece ser el silencio.<sup>31</sup>

Las palabras separan al yo enunciador de las cosas, por eso pueden ser condenatorias pero también protectoras. Porque las palabras no son las cosas sino un modo —tal vez sólo un intento vano y fútil— de decirnoslas.<sup>32</sup>

En las palabras está la ausencia de las cosas, la falta de la persona amada, la desaparición de lo vivido. Hablar (o escribir) para protegerse del olvido a la vez que se constata irremisiblemente la pérdida. Se trata de dos actos indisociables en las gramáticas del desamor. Pero el olvido no es selectivo:

[...] ahí está el problema: el olvido. Un esfuerzo palpitante ahí donde la memoria duele, o donde no llega. Un borbotón de sangre que lo nubla, lo cubre todo. Cada olvido es un vacío por el que se nos pierde algo, como de un bolsillo agujereado. Pero luego pasa lo que pasa, y una no sabe como borrar justo aquello que desearía enterrar allá lejos, ajeno y distante. Hay cosas que se quedan grabadas para siempre.<sup>33</sup>

No olvida quien quiere ni quien puede, sino quien no sabe que puede, puesto que olvidó. Lo demás es apenas desmemoria, lo que comporta la amenaza del recuerdo súbito, deseado o no, y/o de la imposibilidad de recordar. Relatar se instala en la paradoja de hacer presente la ausencia y a la vez protegerse de ella por el recuerdo. Company recurre a mi juicio a una comparación muy gráfica: la evocación por el lenguaje como un diccionario esto es, un círculo infinito de significantes que se necesitan y se requieren para significar y por tanto donde la completitud del sentido nunca es posible. Un diccionario señala al mismo tiempo la existencia de un código particular y su aislamiento.

Todo me recuerda a algo. Es como si tuviera en la cabeza un diccionario de entradas infinitas. Recuerdos para todo. Una memoria maldita e inacabable.<sup>34</sup>

Una memoria oscura y nostálgica, puesto que es el testimonio de la pérdida y la desposesión. No se puede volver ni a las personas, ni a los lugares, ni a las cosas —la pasión vivida, el cuerpo amado...—, todo *mal existe* en el discurso *sobre* las cosas —el *relato* de esa pasión, del cuerpo amado...— sin poder llegar a ser. Las palabras no son las cosas. A través de la narración se ficcionaliza lo vivido, que es la única forma de que el pasado puede recogerse y cobrar sentido (o sinsentido).

No para todo puede encontrarse una explicación. Para casi nada. Siempre me ha dado mucha risa ese afán que mostramos todos por aplicar una lógica, por razonar lo

sucedido y lo pensado como si se tratara de un encadenamiento perfecto de causas y efectos. Puede que incluso usted esté contaminada, y crea que esta charla la llevará hasta la causa de este efecto. Y se equivoca. Estoy segura. No es tan sencillo. No puede serlo. No de cualquier hueso puede deducirse todo un esqueleto. No se pueden intuir las mutilaciones, por ejemplo.<sup>35</sup>

El relato da cuerpo a lo que fue, pero siempre es un cuerpo mutilado, incompleto. La historia es una pero *informe* que no puede existir si no es a través del relato *deforme*, siempre sesgado, por el filtro de un yo.<sup>36</sup> Pero además está el *otro*, ese yo que lee y/o escucha, a quien no podemos olvidar ya que es, en definitiva, quien cerrará el círculo.

## LA COMPLICIDAD AMOROSA

El lugar de ese *otro*, en principio, lo ocupa *dentro de la ficción*, la figura de esta ocasional narrataria muda que parece cumplir con su profesión escuchando el relato de la protagonista. Su presencia textual supone un doble desvío con aprovechamiento.

Por una parte como *suplantadora* de la destinataria *natural* —según manda la tradición— del texto amoroso de la mujer abandonada: la amante perdida.

Muchas veces he pensado en escribirle una carta, ¿sabe? Una carta que diga lo que le estoy diciendo a usted, sin más, para que supiera que ni el miedo, ni el estupor, ni el dolor y ni siquiera el tiempo han hecho mella en el sentimiento que alimentaba esta pasión. Una carta que le pida que vuelva, que siga queriéndome como antes [...]. Una carta hecha de besos.<sup>37</sup>

No obstante, matiza:

Pero no. Después no me atrevería a enviárselo y me quedaría con un montón de palabras aprisionadas en jaulas de papel, de letras con las alas cortadas.... ¡Yo no podría hablarle a ella como le hablo a usted! Más aún... yo... nunca podría hablarle a usted como le hablaría a ella... sí, sería tal vez más exacto decir esto último.<sup>38</sup>

La presencia de la extraña silenciosa (y tal vez indiferente) ritualiza institucionalmente la mirada del otro en tanto que interpreta sus palabras según formas organizadas de existencia; es decir, entiende el sentimiento amoroso según unos códigos de comportamiento legislados y aceptados que la pasión vivida por la protagonista han desgarrado a través del relato. Es, por tanto, una presencia *ajena* a la pasión y sus consecuencias que probablemente cumple la función de juzgar/diagnosticar y tal vez tratar de enderezar la vida descarrilada de la protagonista. O simplemente evidenciar, por contraste, este descarrilamiento y la acción de los railes mismos.

Porque la resistencia e incluso imposibilidad de comunión de mundos entre la narradora y la narrataria ponen de manifiesto el regreso imposible de la primera a una vida ordenada como la que llevaba *antes* de aventurarse por los caminos de la pasión.<sup>39</sup> Y no es que ésta considere que hay que instalarse en el descabro y el caos sino simplemente ha constatado que de algunos lugares no se puede volver, no existe la posibilidad de una marcha atrás.

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 llegarle. Pero vamos, mireme, atraviése si es preciso. Yo me dejo. Sírvase de mí. Hágame útil al menos una vez en la vida. Tómeme como estigma indeseable. Considéreme, aunque sea para huir de mí y de los que son como yo. Para huir de la pasión, en definitiva.<sup>40</sup>

Por otra parte, pues, ajena a cualquier empatía, la narrataria se convierte en un *contraejemplo* de la figura lectora quien sí, sabe, debe y puede permitirse palpar con el texto, con el relato de la protagonista y con la novela de Flavia Company. Porque *Dame placer* remite al goce de narrar, de escribir y de leer; apunta, en definitiva, a la relación afectiva de cualquiera que se asome a un relato. Estamos pues, *también*, ante una declaración poética: *Dame placer y te daré la vida* sigue siendo la consigna, tal vez porque la literatura —como advirtió Derrida— toda entera, no es otra cosa que una carta de amor.

## NOTAS

- 1 Ya me referí a la voluntad experimental de Company en "Esos mundos posibles: *Saurios en el asfalto*", *Quimera*, 163 (noviembre 1997).
- 2 P.M. "Flavia Company reflexiona sobre la adicción a los placeres", *El Mundo* (11/3/1999), 64.
- 3 Cuando concluía este artículo fui requerida por la Universitat Rovira i Virgili para formar parte del tribunal que ha de juzgar la tesis doctoral de Eva Gutiérrez *Cuatro rostros de Hermes en la obra narrativa de Flavia Company*. Una muestra de que desde el mundo académico existe al menos algún intento de arrojar luz sobre la obra narrativa de Company.
- 4 Remito a la conferencia "Literatura y lengua en una tierra de adopción", pronunciada el 23 de marzo de 2004, dentro del ciclo *Paraules desterrades: Escriptors argentins a Catalunya*.
- 5 Marta Ciércoles, "Drets d'autora", *Avui. Especial Sant Jordi* (23/4/1998): xii. La traducción del catalán es mía.
- 6 E incluso parece que existe un guión adaptado al cine y una directora, Silvia Quer, esperando financiación para convertir esta novela en una película. Así lo documenta Eva Gutiérrez en su tesis doctoral *Cuatro rostros de Hermes en la obra narrativa de Flavia Company*, 36-38.
- 7 Entrevista de Lourdes Domínguez. *Avui. Estiu* (21/8/2001): 9.
- 8 "Aquesta novel·la és una mena de fotografia dinàmica de la passió". Entrevista con Marta Ciércoles para el periódico *Avui*. Suplemento "Cultura" (8/4/1999): x. La traducción del catalán es mía.
- 9 Pau Vidal "Flavia Company arma en *Dame placer*, su última novela, un trágico monólogo de amor entre mujeres" en *El País* (16/3/1999): 44.
- 10 Ada Castells, "Flavia Company es preguntada en el seu desè llibre per què vivim", *Avui* (13/9/2000): 39. La traducción del catalán es mía.
- 11 Francesc Bombi-Vilaseca, "La connexió Lispector", *Avui*. Suplemento "Cultura" (20/2/2003): x.
- 12 Concha García, "La condició dels amants", *Avui* (8/4/1999): xi.
- 13 Djuna Barnes, (2003): *El bosque de la noche*. Traducción de Mite Cirugeda. Barcelona: Seix Barral, 200.
- 14 Estanislau Vidal-Folch, "Sentiments inquietants" *El Periódico* (6/10/2000): 6. La traducción del catalán es mía.
- 15 En este sentido, el texto recuerda a Firdaus, la protagonista de la novela de la escritora egipcia Nawal Al Saadawi, (2004): *Mujer en punto cero*. Traducción de Mireia Bofill. Madrid: Horas y horas.
- 16 Flavia Company (1999): *Dame placer*. Barcelona: Emecé, 12.
- 17 El mejor estudio sobre esta tradición en literatura sigue siendo a mi parecer el de Linda S. Kauffman, (1986): *Discourses of Desire. Gender, Genre, and Epistolary Fictions*. Nueva York: Cornell UP.
- 18 Remito principalmente a mi ensayo (2001): *Tomando cartas en el asunto. Las amistades peligrosas de las mujeres con el género epistolar*. Zaragoza: PUZ.
- 19 *Dame placer*: 69.
- 20 Roland Barthes (2002): *Fragmentos de un discurso amoroso*. Traducción de Eduardo Molina. Buenos Aire: Siglo XXI, 13.
- 21 *Dame placer*: 32-33.
- 22 Estoy parafraseando un verso de "Pandémica y Celeste" que, a su vez, describe estos versos de "The Ecstasy", de Donne: "Love's mysteries in souls do grow, / But yet the body is his book. (vv. 69, 71-72).
- 23 *Dame placer*: 83.
- 24 Esta misma idea aparece en *Solitario de amor*, de Cristina Peri Rossi.
- 25 *Dame placer*: 73.
- 26 *Ibid*: 118-119.
- 27 *Ibid*: 155.
- 28 *Ibid*: 70.
- 29 Me refiero al texto de Sonja Herpoel (1999): *A la zaga de Santa Teresa: Autobiografías por mandato*, Amsterdam. Foucault se ha encargado de establecer la genealogía del acto de confesión hasta la contemporaneidad en su *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber y*, en el ámbito

**Recibido:** 28 de abril de 2006

**Aceptado:** 30 de junio de 2006

- hispanico, me parecen fundamentales los textos de autoras como Rosa Chacel o María Zambrano.
- 30 Cfr. Beatriz Ferrús (2005): *Heredar la palabra: vida escritura y cuerpo en Latinoamérica*, tesis doctoral dirigida por la dra. Nuria Girona, Universidad de Valencia, 32
- 31 *Dame placer*: 140-141.
- 32 En la página 59 advierte: "hay cosas que es preferible callarse. Sobre todo si una no conoce el modo de decirlas, sobre todo porque ese modo no existe." que me remite a Sor Juana y su callar *por no haber en las voces lo mucho que hay que decir*, en la "Carta a Sor Filotea de la Cruz" (aparentemente) otro ejemplo de escritura por mandato. Remito a mi ensayo. (2003): *Soy como consiga que me imaginéis. La construcción de la subjetividad en las autobiografías epistolares de Gertrudis Gómez de Avellaneda y Sor Juana Inés de la Cruz*. Cádiz: Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- 33 *Dame placer*: 52-53.
- 34 *Ibid*: 27-28.
- 35 *Ibid*: 75.
- 36 Véase Paul de Man , "La autobiografía como desfiguración", traducción de Ángel G. Loureiro, en "La autobiografía y sus problemas teóricos", *Suplementos Antropos*, 29 (diciembre 1991): 113-118.
- 37 *Dame placer*: 141.
- 38 *Ibid*: 142.
- 39 Como precisa David Le Breton "Las emociones que nos atraviesan y la manera en que repercuten en nosotros se alimentan de normas colectivas implícitas o, más bien, de orientaciones de comportamiento que cada uno expresa según su estilo y su apropiación personal de la cultura y los valores que la emapan", en (1999): *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Nueva Visión, 108.
- 40 *Dame placer*: 95.