

INTRODUCCIÓN METODOLÓGICA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁵ *Op.cit.* p.31.

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

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

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

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

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

¹⁹ *Ibid.* p.31.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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