

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

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

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

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

¹p.137.

²p.137.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²² p.131.

²³ p.2.

²⁴ p.101.

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

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

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

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

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

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

²⁷ *Op.cit.* p.254.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³³ p.31.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁰p.163.

furiosamente las puertas de nuestra realidad dormida para hacernos reaccionar:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴³ p.54.

⁴⁴ p.111.

⁴⁵ p.110.

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

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

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

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

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

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

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

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

E: Eres un tramposo.

*A: Es la vida.*⁴⁸

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

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

⁴⁶ p.139.

⁴⁷ p.171.

⁴⁸ p.69.

⁴⁹ p.216.

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

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

Todos los nombres, lugares, vestimentas, conversaciones, relaciones, sucesos o pensamientos que aparecen en este libro son pura ficción y, por consiguiente, cualquier

⁵⁰ p.333.

⁵¹ p.31

⁵² p.71

⁵³ p.109

⁵⁴ p.159

⁵⁵ “Les cartes permeten donar a entendre que els que les han escrit són persones del món real, amb la qual cosa la frontera entre realitat i ficció queda difuminada o, més ben dit, qüestionada”. (BOMBÍ, Francesc: *op.cit.* p.1).

parecido con la realidad, si lo hubiera, sería sólo desafortunada casualidad. Por otra parte, la realidad no existe. Y puede que la casualidad tampoco.

A veces, la lectura de *Género de punto* influye poderosamente en personajes supuestamente “reales” que escriben las cartas: en “La mirada del bebedor de fondo”, un personaje lee en el libro *Género de punto* el relato “Otra copa por favor o algo pasa”, cuya lectura le da el valor necesario para establecer contacto con una mujer muy parecida físicamente a la protagonista del relato que acaba de leer, aunque más adelante ella le confiesa *que ella no era la del cuento que había leído*⁵⁶, como si hubiera estado jugando a hacer *como si* pudiera serlo. De hecho, él utilizará la literatura para seducirla (cita de memoria un poema de Mario Benedetti) y le explica historias falsas pero curiosas (hace literatura, en definitiva) para resultarle interesante⁵⁷. En “Despedida y cierre”, el último encargado del hotel “Madame Bel” reprocha a las protagonistas del relato que, con su huida del hotel y su descripción del mismo – un edificio *kitch*, lúgubre e inquietante – han matado de tristeza a la propietaria del mismo, Madame Bel, de la que hace un panegírico en su carta⁵⁸. En la misiva titulada “No hay solución”, un personaje llamado Óscar lamenta profundamente que haya aparecido publicado el relato que antecede a su carta, titulado “Los caminos del señor”, ya que si su mejor amigo (Carlos) llega a leerlo, se reconocerá en el personaje del dentista que aparece en él y, a partir de la coincidencia de nombre y profesión con el personaje, puede acabar descubriendo que lo narrado allí es pura verdad, esto es, que la mujer de la que se habla en el relato (la esposa del dentista) le es infiel, y empezará a sospechar de su amigo Óscar, que es quien escribe la carta y con quien, efectivamente, su mujer le engaña⁵⁹. Óscar sufre pensando que, aunque su amigo no acostumbra a leer, algún paciente puede regalarle *Género de punto*, y teme que su “amigo” le torture en justa venganza utilizando para ello el instrumental característico de su profesión. Desesperado, Óscar intentará destruir el libro *Género de punto*, aunque en el fondo es consciente de que su propósito está (afortunadamente para nosotros) condenado al fracaso⁶⁰.

El punto máximo de juego entre realidad y ficción en esta última obra de Flavia Company lo encontramos al final del relato “Son las normas” (el único al que no sigue una carta), donde el lector se convertirá en personaje en un vertiginoso salto al otro lado del espejo⁶¹. En este relato, una mujer lee en un avión para distraerse de su miedo a volar. Poco después de empezar su

⁵⁶ p.34.

⁵⁷ pp.33-34.

⁵⁸ p.55.

⁵⁹ p.95.

⁶⁰ pp.96 y 97.

lectura, se da cuenta de que el libro es defectuoso y que, a partir de determinado punto, el mismo fragmento de la narración se repite una y otra vez. Cuando regresa de su viaje, se dirige a la tienda en la que adquirió el libro, pero al no tener ticket de compra, el empleado se niega a cambiárselo. Y entonces el libro *Género de punto* repite el mismo efecto en el cuento, es decir, a partir de ese momento empieza a repetirse en el texto, con las mismas palabras, la escena de la mujer exigiendo al dependiente el cambio del libro defectuoso. El lector se siente, durante unos momentos, idéntico a la protagonista. Una auténtica sorpresa. Lo ideal sería regalar *Género de punto* a alguien que estuviera a punto de iniciar un viaje por avión, para que la identificación fuera completa.

1. *La semilla de la duda*

Hasta ahora hemos tratado el juego entre realidad y ficción que Flavia Company propone en algunas de sus novelas o relatos cortos. Decíamos que, propiamente, el autor y el mundo ficcional que ha creado con sus palabras “no mienten”, y que el juego entre lo que es real o ficcional es sólo eso, un juego. Se pretende que el lector reflexione sobre su propia realidad a partir del efecto de extrañamiento causado por la mezcla de planos. Inocentes mentiras ficcionales que no tienen intención de engañar, sino que son connaturales al acto mismo de la creación literaria. A veces, sin embargo, la autora va más allá, llegando a hundir al lector en un mar de dudas sobre la verdad o la mentira de lo que la misma voz narrativa le está explicando. Lo narrado podría ser tal y como se nos presenta ante los ojos... pero también podría no serlo. Todo depende del punto de vista que adoptemos, de a quién decidamos creer⁶². El mundo ficcional de Flavia Company se mantiene en vilo, entre el existir y el no existir, auto-anulándose y recreándose constantemente. Es parte de su magia.

No podemos pecar de inocentes en lo que se refiere a la “verdad” de *todo* lo que aparece en el interior de una obra literaria. Como afirma Martínez Bonati, si bien es necesario que el lector crea a ciegas lo que el narrador le explica (la denominada “suspensión de la incredulidad”⁶³), también es cierto que es recomendable una cierta reserva por parte del lector⁶⁴.

⁶¹ pp.123-129.

⁶²“La verdad no es más que un maldito punto de vista, ya ves tú, un punto de vista es el lugar desde donde miramos las cosas, la forma en que las miramos, siempre reduccionista, utilitarista.”(*Luz de hielo*, p.19). “Yo tengo mi propia versión de los hechos – todos deseamos poseer una interpretación para todo y defenderla, creer en ella para salvarnos de la de los otros, que tiende a hundirnos-” (*ibid*.p.17).

⁶³ “Para que la ficción cobre vida en la mente del lector se requiere imperativamente no sólo la “voluntaria suspensión de la incredulidad” sino una positiva actitud de conceder “un crédito irrestricto” a las palabras del

No tiene nada de extraño que el autor juegue con su lector haciéndole ver como verdadero lo que después se revelará como falso. Por otro lado, no tiene la misma credibilidad un narrador omnisciente que un narrador subjetivo en primera persona, por no hablar de la credibilidad que estamos dispuestos a concederle a un personaje⁶⁵. Este último, al igual que los seres humanos, de carne y hueso, puede no decir siempre la verdad o, como mínimo, puede equivocarse en su apreciación de los hechos⁶⁶.

Encontramos un ejemplo claro de esta última idea en la novela de Flavia Company *Saurios en el asfalto*. El viejo Campos relata el episodio más triste de su vida: la muerte de su hijo Genaro a manos de un grupo de desconocidos. Supuestamente él debía haberles disparado para protegerle, pero el miedo a las armas y el temor a perder la vida lo inmovilizó, de manera que los asesinos pudieron dar muerte al muchacho ante su padre sin que éste hiciera nada por evitarlo. Inmediatamente después de la tragedia llamó a la policía y se entregó como autor del crimen (nueva mentira) para autocastigarse. Pasó algunos años en prisión por ello, pero todavía no ha podido perdonárselo⁶⁷. Quienes lo escuchan - los asiduos del bar Arrande, los lectores de la novela- no dudan en dar crédito a sus palabras. Existen varios motivos para eso: el auditorio no es, en principio, desconfiado; el narrador (un anciano venerable) inspira cierta confianza, y además, éste ha afirmado justo antes de empezar su relato, que *siempre se puede inventar, pero*

narrador. Aceptar como verdadero lo dicho por el narrador se convierte en *conditio sine qua non* de la experiencia estética.” (F. MARTÍNEZ BONATI, citado por GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio: “Teorías de la ficción literaria: los paradigmas”, p.20).

⁶⁴ Citado por *ibid.* p.21.

⁶⁵ Según DOLEZEL, L. (“Mímesis y mundos posibles”, p.111) “el mundo construido por el narrador en primera persona es *relativamente auténtico*”. Es un mundo auténtico para el narrador en primera persona, en todo caso. Eso, suponiendo que no nos esté mintiendo deliberadamente. Por eso afirma L. DOLEZEL que “podemos decir, un poco metafóricamente, que el narrador en primera persona tiene que ganarse su autoridad autenticadora, mientras que para el narrador anónimo en tercera persona esta autoridad viene dada por convención”(*ibid.* p.112). M^a del Carmen IGLESIAS comenta en su artículo “La máscara y el signo: modelos ilustrados” que “Steiner ha llamado provocativamente a esa capacidad humana, antropológica e histórica, de “levantar falsos”, *el poder creador de la mentira*. No de la mentira en sentido moral como engaño perjudicial al otro, sino como capacidad para no aceptar pasivamente una realidad “exterior”, capacidad para poder falsearla, y en este proceso cambiar su valoración y su propia existencia. La “innata tendencia a la fabulación que tiene el hombre, según Nietzsche, significaría esa posibilidad de crear mundos imaginarios que “contestan” la realidad y, al hacerlo, son capaces de transformarla. Pero esa capacidad de emitir “no verdades” está unida precisamente a la resistencia y falta de transparencia. Y cuenta con un instrumento, un arma fundamental con la que el hombre ha pautado la realidad: el *lenguaje*, la polisemia de las palabras, la ambigüedad y ambivalencia de los distintos niveles de códigos de comunicación. En esa opacidad, no sólo no mala, sino necesaria, del lenguaje; de la dualidad entre lenguaje interior y otro exterior, radica la *posibilidad*, pues, de *contar historias* y de construir máscaras.” (en CASTILLA DEL PINO, Carlos (ed.e introd.): *El discurso de la mentira*, Alianza Ed., Madrid, 1998, pp.123-124).

⁶⁶ DOLEZEL, L.: “Mímesis y mundos posibles”, pp.90 y 91. Creemos las palabras de Sancho (“son molinos, no gigantes”) en el episodio de los molinos porque a) concuerdan con lo que el narrador ha afirmado hace poco (“vieron unos molinos”) y b) concuerdan con los hechos (Don Quijote sufre un aparatoso accidente al chocar con un molino de viento). Esto es lo que Dolezel llama la “teoría de la autenticación”(*ibid.* pp.104-105).

⁶⁷ La historia aparece en las páginas 33 a 37.

*por esta vez, preferiría poder decir la verdad*⁶⁸. Sorprendentemente, sin embargo, en el momento de abandonar el local tiene lugar un hecho absolutamente imprevisto:

*Cuando llegaron a la puerta, el viejo se dio la vuelta, alzó la mano hacia el grupo que lo observaba atónito y, con toda la potencia que su voz podía alcanzar, gritó: “¡Es mentira! ¡Todo!” y desapareció.*⁶⁹

Acto seguido se recogen las reacciones de algunos de los oyentes del relato - ahora supuestamente falso- del viejo Campos: Santiago se recrimina haber sido tan crédulo⁷⁰. Según él, cabría la posibilidad de saber si Campos mentía o no consultando los ficheros de las cárceles, esto es, cotejando el relato con los datos del mundo real⁷¹. Adela y Carlos dudan de si lo dicho es verdadero o falso. Adela admite la posibilidad de que exista alguna pequeña mentira en el relato (*Hasta cierto punto, siempre que contamos una historia propia, nos inventamos un poco, ¿no?*⁷²), mientras que Carlos se declara convencido de la absoluta veracidad del relato, argumentando que el anciano, arrepentido de haber confesado el gran secreto de su vida, desea que todos lo olviden y por eso miente afirmando que ha mentido. No desea que ningún parroquiano pueda recordarle su desgracia, y tampoco puede soportar el recuerdo y el peso de su culpa⁷³.

Hay incluso otra posibilidad: que todo lo dicho por el viejo Campos sea estrictamente cierto pero, al recordar de repente que hay espías del Gobierno por todas partes, haya tenido miedo de sus palabras y de ahí su afirmación (a gritos, para que todos pudiesen oírlo) de que todo lo dicho es mentira.

La solución propuesta por Santiago serviría para probar que el anciano cumplió condena, tal vez incluso podrían descubrir que efectivamente fue condenado por el asesinato de su hijo, pero determinar con absoluta seguridad si Campos fue o no quien causó la muerte de Genaro (el recurso al grupo de asesinos podría ser una invención, no lo olvidemos) es algo que aparece como imposible. La cuestión no se resuelve en la novela, ni siquiera cuando el mismo anciano es interrogado al respecto:

- Ya me estás preguntando si ayer mentía, ¿verdad? Lo suponía. Y ¿qué importa eso en realidad, muchacho? La historia es como yo la conté. Ya no puede cambiarse. Nunca. Eso es lo verdaderamente importante. Aún eres demasiado joven para saber distinguir entre la importancia de la verdad y la importancia de lo que puede creerse. La verdad es

⁶⁸p.33.

⁶⁹p.37.

⁷⁰p.39.

⁷¹p.40.

⁷²p.40.

⁷³p.39.

*lo útil. ¿Sabes quién dijo eso? Carlos negó con la cabeza.- No importa mucho quién lo hiciera. Pero bueno, la cuestión es que la frase no es mía. Aunque nada cambiaría si yo la hiciera mía y tú lo creyeras así, ¿no te parece?*⁷⁴

El anciano ha creado un mundo posible y su existencia no puede ya modificarse. Si lo dicho es verdad o no es irrelevante; ya hemos visto que dentro de lo ficcional los conceptos de “verdad” y “mentira” son muy diferentes de lo que entendemos por “verdadero” y “falso” en nuestro mundo real.

En definitiva, no se nos da una solución al problema, muy probablemente porque no se trata de otra cosa que de un ejercicio metaliterario propuesto por la autora con miras a hacernos reflexionar sobre la credibilidad que debe darse a un personaje pero, sobre todo, para discutir sobre las relaciones entre verdad y mentira y sobre la dificultad - a veces, la imposibilidad- de distinguir entre una y otra⁷⁵.

Es algo parecido a lo que encontramos en una carta de *Género de punto* titulado “La mirada del bebedor de fondo”:

*Le conté la historia de aquel tipo que para dar un susto a los amigos y por ver qué reacción tenían ensobró un montón de esquelas que comunicaban su muerte, se fue a correos y las certificó todas, a la salida lo atropelló un autobús y murió horas después; ¿se imaginaba la cantidad de hipótesis que habrían hecho los conocidos sobre aquella muerte? ; tantas, que olvidaron sentir pena por él. “Y eso, por qué me lo cuentas?” me preguntó sorprendida. Le dije que se lo contaba porque aquel tipo era mi padre. Luego seguimos hablando y fue cuando (...) yo le dije que lo que le había contado antes era mentira, que el de la historia de las esquelas no era mi padre*⁷⁶.

En *Melalcor* también detectamos un hecho similar, aunque en esta ocasión sí podemos distinguir entre verdad y mentira: el abuelo del personaje protagonista de *Melalcor* se comunicaba con él (o ella; el género y sexo de este personaje, como veremos más adelante, nunca queda claro) desde que cumplió los seis años, susurrando muy bajito en su oído, hecho increíble –pero aparentemente cierto- si tenemos en cuenta que este anciano se negó a

⁷⁴ pp.67-68. En este último párrafo se nos habla de la apropiación de las palabras de otro, cosa que sucede con harta frecuencia en literatura, donde los autores toman ideas, tópicos e incluso frases literales de otros y las incluyen en sus obras. La tradición literaria se basa en este principio de adaptación de las citas de otros.

⁷⁵ Esta conclusión proviene de la historia misma: un personaje sin identificar pregunta: “¿Lo veis? La historia del viejo ha conseguido lo que deseaba. Que discutierais. A ver si aprendéis algo de eso. En todo caso, si era verdad o mentira se lo llevará el viejo a la tumba. Algo que a nosotros debe darnos lo mismo.” (p.39). En la misma novela de Flavia Company otro personaje, Ringo, explica en una ocasión su pequeña tragedia familiar: la madre viuda, el padre asesinado, la muerte de la madre... (*ibid.* pp.287-288). Es perfectamente creíble, ¿por qué no? Pero también podría ser mentira, como lo era el relato - idéntico en tono y en extensión- del viejo Campos. En su caso, sin embargo, creemos que es cierto porque la mentira entraría en contradicción con las características de este personaje.

⁷⁶ pp.33-34.

comunicarse con nadie durante décadas, a raíz del nacimiento de su hija⁷⁷. El abuelo muere y, días después del entierro, el hermano del personaje protagonista le explica que

el yayo había reventado por culpa de tantas palabras como había acumulado en su interior. (...) Más de una vez me he puesto a pensar en el porqué del silencio del yayo. Y siempre me respondo lo mismo: para decir mentiras, que era lo que los demás queríamos escuchar, más valía callarse y ser honesto. El yayo no engañaba a nadie. Pero tampoco se engañaba a sí mismo. Una manera muy difícil de vivir⁷⁸.

El hermano del personaje protagonista se niega a creer que el abuelo se comunicara jamás con nadie durante todo ese tiempo. Más de veinte años después de esa conversación con el Primogénito, el personaje protagonista de *Melalcor* invita a su hermano a una cena y piensa que *quizás la mejor manera de empezar la cena del sábado fuera confesarle que aquella anécdota [la ruptura del silencio del abuelo] era cierta. O aún mejor, que era mentira⁷⁹*. Sabemos que la anécdota es cierta (nos fiamos de las palabras del personaje protagonista) y, por tanto, sabemos que lo que pretende es confundir a su hermano, al que detesta.

En *Querida Nélide*, el personaje que habla en primer lugar (Nélide) se pregunta si el haber conocido a Celia y Celia misma no será tan sólo un producto de su imaginación: *No vas a aterrorizarme o a enloquecerme haciéndome dudar de tu existencia. Sé que estás ahí, y que no quieres saber nada de mí ni de nadie⁸⁰*. Si así fuera, la novela pasaría de ser el diálogo entre dos personajes a reflejar los delirios de una persona enferma. Según Nélide, Celia huye de ella en un desesperado intento por creer que Nélide no ha existido, que es un producto de su imaginación, pero la misma huida, asegura, confirma la existencia de aquello de lo que escapamos⁸¹. Espera que Celia le responda para *revelarme que estás ahí, que no es sólo una fantasía mía -que yo sé que no es, y le pregunta: ¿Cuándo por fin te decidirás a cruzar la fábula?⁸²*. Nélide llega a jugar con Celia hasta el punto de pretender que ésta dude de la existencia de la propia Nélide:

¿No tienes miedo de estar escribiendo a nadie? ¿De estarte inventando a alguien y creyéndotelo? ¿Y si no existo? ¿Y si sólo lo parezco? A lo mejor nada es como tú crees. La literatura nos interesa porque no es verdad, o, al menos, no es nuestra verdad... Es posible que los locos hagan de su fantasía literatura verosímil y se lo crean, y tú...⁸³.

Encontramos algo parecido en *Círculos en acíbar*: en su locura, Rodrigo está convencido

⁷⁷ p.171. De todos modos, el medio de comunicación predilecto entre ellos era el silencio combinado con las manos enlazadas (p.171).

⁷⁸ pp.172-173.

⁷⁹ p.172.

⁸⁰ p.11.

⁸¹ p.11.

⁸² pp.11-12.

de que no existe nada fuera de la mujer que ama: si ella le abandona, si lo aleja de su pensamiento, él dejará de existir; no será *más / que una vaga invención / de tu cabeza. Una ilusión*⁸⁴, en un claro paralelismo con la mujer que nos habla en las páginas de *Dame placer : Yo existía a través de su mirada y de su amor. Lo demás ha sido siempre fantasía. Con ella, la realidad no existía. Sin ella, tampoco yo*⁸⁵.

El protagonista de *Círculos en acíbar* conecta con Nélide en cuanto también podría sufrir algún tipo de trastorno que le llevara a inventar con su imaginación personas o hechos y creérselos hasta el punto de que no sabe ya distinguir entre lo real y lo ficcional. Es posible que Rodrigo esté loco y que su relación amorosa con Ana no sea la que él afirma que fue. Tal vez en su delirio se ha engañado hasta el punto de morir por una ficción. La autora hace dudar al lector de la “verdad” en la que Rodrigo basa la conveniencia de su suicidio mediante dos procedimientos: la ridiculización del personaje y la afirmación aquí y allá, por parte de la voz narrativa y de algún otro personaje, de que Rodrigo está loco.

La ridiculización del personaje protagonista de *Círculos en acíbar* se lleva a cabo sin estridencias, con fina ironía, en los dos primeros capítulos de la novela. Un ejemplo de ello lo encontramos en el momento en que Rodrigo afirma que podría haber escrito tres tratados sobre su amada Ana tomando como base su relación con el círculo: “Capricho geométrico”, “Sintaxis de un amor circular” o “La esencia trigonométrica de las relaciones humanas”, pero no lo hizo porque no estaba de humor, porque era algo imposible de explicar, y porque tampoco lo entenderían⁸⁶: *quizás Rodrigo, de haber sabido a tiempo que iba a conocer a una mujer circular, se habría aplicado más en su época de estudiante de geometría*⁸⁷.

Cada una de las maneras en que piensa suicidarse es rechazada con argumentos ridículos. Por ejemplo, rechaza el colgamiento por ser una muerte poco estética⁸⁸; el veneno, entre otras cosas, es descartado porque no le gustaría que dijeran de él “se embebedizó” (veneno = bebedizo)⁸⁹. El argumento de no suicidarse de determinada manera (cortarse las venas, quemarse en una pira...) porque era posible que alguien lo detuviera en el último momento⁹⁰ es ridículo en cuanto que Rodrigo afirma no conocer a casi nadie en la ciudad. No recibe nunca visitas ni

⁸³ p.51.

⁸⁴ p.91. “Yo no soy nada. Nada sin ti, y contigo tú misma, por tanto nada. Un hueco. Soy las cosas que tú tocas, las que miras, soy lo que tus ojos quieran ver” (*ibid.*p.25).

⁸⁵ pp.118-119.

⁸⁶ p.11.

⁸⁷ p.13.

⁸⁸ p.28.

⁸⁹ p.21.

⁹⁰ Por ejemplo, en la p.23.

llamadas⁹¹. Nadie le habría detenido, en el largo día en que transcurre la novela, si hubiera intentado suicidarse por medio de cualquiera de los diez sistemas que cita. La posibilidad de no morir electrocutado porque en ese preciso instante se produzca un corte en el suministro eléctrico es, a todas luces, improbableísima⁹², como también lo es que, en una playa desierta, alguien (¿pero no estaba desierta?) detecte su intento de ahogarse en el mar y avise a los *baywatchers* de turno quienes, en cuestión de breves instantes, cómo no, conseguirían localizarlo y devolverle a la vida⁹³.

El mismo recurso al revólver como arma suicida es descubierto de una manera bastante ridícula: Rodrigo pensaba en la palabra “revolver” pero un acceso de tos hizo que colocara el acento en la penúltima sílaba (revólver). Y de ahí la idea⁹⁴.

Hay una imagen en concreto donde la voz en tercera persona presenta a Rodrigo en una postura que nos induce a reírnos de él:

*Rodrigo se había descalzado y despojado de los calcetines. Había doblado un extremo de la alfombra sobre sí misma para hacerse sitio y poner los pies directamente en el suelo de mármol. El contacto con la frialdad lo devolviera, quizás, al lugar en donde estaba, a su espacio y a su tiempo, y acabara con las interferencias a que su mente lo sometía. Movi6 los dedos de los pies uno a uno, por separado, y se quedó observando cómo aquellas dos extremidades - que nunca le habían gustado, las suyas, las de Ana sí- de su cuerpo respondían a las órdenes que enviaba su cerebro con pasmosa exactitud. Piel de gallina, frío. Los pantalones arremangados hasta casi la rodilla. Estaba ridículo. Se dio cuenta de repente.*⁹⁵

La voz narrativa nos da pistas sobre la precaria salud mental del protagonista (*Y he ahí el resultado: el extravío. Extorsión, trastorno, perturbación y desorden. Hombre dañado y confundido, que no sabe dónde se encuentra ni qué camino debe seguir. Perdición. Desvío, aberración, descarrío. Y así hasta la desesperación*⁹⁶) e incluso los dos personajes secundarios

⁹¹p.48. Rodrigo es un hombre solo, desligado hasta de su infancia, que no recuerda (p.37). Jesús es su único amigo (p.39). Es muy introvertido, hasta el punto que en las fiestas a las que raramente es invitado se queda en su rincón y no dice absolutamente nada (pp.39-41).

⁹²p.35.

⁹³pp.51-52.

⁹⁴p.16.

⁹⁵p.83.

⁹⁶pp.70-71. Rodrigo sufre también problemas de salud, supuestamente debido a un exagerado estado de nervios: tiene terribles cefaleas cada día y contracciones en el est6mago que le hacen doblarse de dolor (p.32). “Su est6mago se había convertido en un nido de inquietas serpientes retorciéndose veloces en un ir y venir febril y desordenado que le provocaba náuseas, deseos de revolcarse aguijoneado por la angustia, ganas de colocarse en posición fetal y de esa forma aplastar todo aquello que hervía en su interior sin detenerse un segundo. Respirar hasta el est6mago e inundar de aire aquella zona pútrida, hedionda, visceral... Qué alivio sería deshacerse de aquello también. De todo. De la repugnancia que le producía saber de las alimañas que se alimentaban dentro de él - las había visto salir por su boca, recorrerle las manos, morder sus ojos- de las arcadas que lo invadían al pensarlo. Suplicio y desazón:

de la novela, Ana y Jesús, también dirán de él que está loco⁹⁷.

Hay veces, por ejemplo, en que Rodrigo habla con las cosas o habla solo, incluso sin deseo de comunicarse⁹⁸. No tiene una clara percepción del paso del tiempo: cree que es su primer día de baja cuando en realidad hace días que no ha acudido al trabajo⁹⁹. Afirma tener dos personalidades diferentes en su interior que se odian mutuamente¹⁰⁰, incluso tres personalidades distintas¹⁰¹.

El mismo hecho de identificar obsesivamente a Ana con un círculo y sus reiteradas referencias a la geometría podrían tener relación con un tipo de esquizofrenia llamada “geometrismo mórbido”¹⁰². La declaración amorosa de Rodrigo, por otro lado, provocaría la

conciencia”(ibid.p.71). Esas alimañas que salen de su boca son claramente una alucinación. Rodrigo acostumbra a tener fiebre inexplicablemente, delira, toma lo engañoso por real (p.31).

⁹⁷Ana le decía: “Rodrigo, tú estás loco”(p.24) y “Rodrigo, eres un loco” (p.25). “Tú estás loco. Completamente loco” -lloraba Jesús, ya desesperado” (p.113).Y después: “Oh, Dios mío, tú estás loco, y yo más loco aún por dejarme atrapar en algo así” (p.114).

⁹⁸p.12.

⁹⁹p.96.

¹⁰⁰ “No podía esperar que, por fin, ella quedara unida a él y que, a la vez, él mismo lograra integrarse en uno solo, dejar de sentir ese eterno extrañamiento ante sí mismo y su incomprensible unidad; que consiguiera pensar al unísono, integrar sus dos locuras en tan sólo una. Imposible.”(p.67). “Pero yo no diría una mente enferma - prosiguió Rodrigo- sino dos, dos mentes enfermas torturándose entre sí para vencer y habitar sin compartirlo este cuerpo mío que pronto no va a servir a ninguna de ambas. ¿Te asusto? Hace ya mucho tiempo que sé que esto va a ocurrir. Estaba preparado. Una lucha así no puede ser más que una lucha a muerte. ¿Vas comprendiendo?”(p.110). “Dos. No es que Rodrigo llevara una doble vida, cosa de la que habría sido incapaz. Se trataba más bien de una vida con doble fondo. Como un maletín de contrabando, en el cual parte del equipaje permanece oculto. Un fragmento insospechado, un bagaje inconfesable. Por eso no temía a nada como a sí mismo, porque resultaba tan difícil saber de antemano con cuál de los dos iba a enfrentarse al día siguiente, al momento siguiente. No había fórmula que le permitiera preverse. Muchas veces no sabía demasiado bien, tras haber actuado de una forma u otra, quién había sido verdaderamente el artífice de aquello. Se reconocía en situaciones tan dispares, que era imposible no confundirse.” (p.86). Cada una de sus dos mitades odia a la otra. Son “dos partes que no eran nunca mitades exactas, sino que en su pugna por vencer, se crecían una sobre otra en cuanto veían la ocasión.”(p.77). Parece ser que una es más racional (más cobarde, según él) y la otra más impulsiva. Tiene más tendencia a la primera y a autocompadecerse miserablemente (p.77). Rodrigo afirma que ha de matarse para encontrar la paz entre sus dos mitades irreconciliables (p.78). Tiene miedo de que en el último momento uno de sus dos “yos” flaquee y se rebele contra el otro, impidiendo el suicidio(p.99). Con el recurso a la forzada participación de su amigo Jesús en su largamente proyectado suicidio, sin embargo, ya no existe esa posibilidad... o, al menos, eso cree.

¹⁰¹“Llevaba toda una vida - nunca mejor dicho- intentándolo y no había conseguido más que asustarse a sí mismo descubriendo un tercer personaje identificado consigo que se dedicaba, con ojo crítico, a analizar el sempiterno par que era él muy a su pesar.” (p.67). Es esa tercera parte la que decide el suicidio: “Como si un tercer sí mismo hubiera encontrado la forma de erigirse en amo de los otros dos y tomar así las decisiones que consideraba más oportunas sin consultarles.”(p.82).

¹⁰²DURAND,G.: *op.cit.*p.176. DURAND cita un caso concreto, tomado de Minkowski: el enfermo declara que “lo que me inquieta mucho, es que tengo tendencia a no ver en las cosas más que el esqueleto. Me ocurre que veo a gentes así. Es como la geografía donde los ríos son líneas y puntos... yo esquematizo todo... veo a las personas como puntos, círculos...” (ibid.p.177). Asimismo, el enfermo presenta la misma obsesión que Rodrigo por la planificación y las matemáticas: “A ningún precio quiero estropear mi plan -dice el enfermo- , antes prefiero estropear mi vida que el plan. Es el gusto por la simetría, por la regularidad lo que me lleva hacia mi plan. La vida no muestra ni regularidad ni simetría, y por eso es por lo que yo fabrico la realidad”. Para reforzar este intelectualismo triunfante, el enfermo precisó: “mi estado de espíritu consiste en no prestar fe más que a la teoría. No creo en la existencia de una cosa más que cuando la he demostrado...” Y tomando por su cuenta el viejo sueño cartesiano de la “Mathesis universalis”: “Todo será remitido a las matemáticas, incluso la medicina y las impresiones sexuales...” Luego, la

hilaridad en quien la escuchara:

“Yo también soy circular. ¿Quieres ser mi tangente? Ya sabes, si dos circunferencias son tangentes, significa que hay un único punto *T* que pertenece a ambas. Me gustas.”
-Y la miró a los ojos-. “Y la distancia entre el centro de nuestro ser circunferente y el punto *T*, ése del que te hablaba, tendrá que ser igual...”¹⁰³.

Por eso nos choca la respuesta de ella: *También yo estoy convencida de que somos contornos de cosas redondeadas*¹⁰⁴. Sin embargo, por el testimonio de Jesús sabemos que ella se asustó: *Me dijo Juanca que habíais ido a tomar café con ella y que la cosa no había cuajado, que la asustaste con no sé qué comentarios con las matemáticas...*¹⁰⁵. La respuesta tranquila y geométrica de Ana parece más propia de él que de ella. Deducimos, por tanto, que debe tratarse de una respuesta inventada por Rodrigo. Como toda su relación con ella. Un ejemplo lo tenemos en una supuesta sesión fotográfica en la que Rodrigo le hizo a su amada varias fotografías: Rodrigo no las encuentra¹⁰⁶. Podría ser un hecho aislado si no fuera porque tampoco encuentra un binóculo, supuesto regalo de ella¹⁰⁷, y que las cartas de amor que le envió no recibieron jamás respuesta; en su delirio cree que el cartero, por envidia, se las ha robado¹⁰⁸.

En dos ocasiones, Rodrigo reconoce no distinguir entre realidad y ficción: no está seguro de si su abuelo llegó a existir¹⁰⁹, o si aquella tía anciana e hiperbólicamente diminuta que vive en un apartamento igualmente diminuto, a la que visitó en una ocasión, es real o fruto de su imaginación¹¹⁰. Duda hasta de su propia existencia¹¹¹. Lo mismo, por tanto, podría suceder con

voluntad de geometrizar se simplifica en una visión parmenídea en la que el enfermo se pregunta si el grado más alto de belleza no consistiría en tener el cuerpo en forma de esfera” (*ibid*.pp.178-179).

¹⁰³ *Círculos en acíbar*, p.15. Guillermo SERÉS comenta, en el ya citado estudio *La transformación de los amantes* (p.97) que “Ibn Dâwûd (868-910), en su *Libro de la flor*, había interpretado a su manera el concepto de androginia del *Banquete*, apuntando que “ciertos adeptos de la filosofía han pretendido que Dios...creó a todo espíritu en forma redonda como una esfera, y después lo escindió en dos mitades, colocando a cada una en un cuerpo. Por eso cada cuerpo que encuentra a otro cuerpo, en el que está la mitad de su espíritu, lo ama, a causa de esa afinidad primitiva, y así los caracteres humanos se asocian según las necesidades de sus naturalezas.”

¹⁰⁴ p.15.

¹⁰⁵ p.97.

¹⁰⁶ p.24.

¹⁰⁷ p.27.

¹⁰⁸ p.31 Otro ejemplo claro de las “irregularidades” en la conducta de Rodrigo aparece en las páginas 68-69 de *Círculos en acíbar*: “En realidad, solía fijar la vista en algo siempre que podía. Cuando iba por la calle, sin ir más lejos, procuraba hacerlo de una manera precisa, calculada, como la de andar siempre por la misma línea imaginaria, delimitada a veces por el dibujo de la baldosa que pisaba. No perdía el paso. Si alguien venía de frente, él se detenía en su sitio con la mirada hacia abajo, para que fuese el otro quien tuviera que desviarse. Muy pocas veces no daba con la forma de permanecer en su camino sin apartarse ni un ápice. Cada noche, cuando llegaba a casa - y reconocía el camino mirando y siguiendo el dibujo del suelo- se sentía orgulloso de, por un día más, haber sido capaz de fijarse un rumbo y de seguirlo a rajatabla a pesar de cualquiera de las dificultades y obstáculos surgidos”.

¹⁰⁹ “¿Se lo había inventado él por necesidad? ¿Sería su abuelo?” (p.37).

¹¹⁰ “La verdad es que, si lo pensaba bien, creía tener una tía lejana al otro lado de la ciudad, en el barrio de “los balandros”. Incluso le parecía haber estado en su casa alguna vez, un apartamento diminuto en un tercer piso sin ascensor, que se inundaba de sol por la mañana y que hasta llegada la noche no lo abandonaba ni un segundo. Su tía, una mujer más pequeña aún de lo que podía imaginarse, con el cabello cano, las manos temblorosas y una delgadez

Ana. En su conversación con Jesús, el mismo Rodrigo insinúa lo que el lector está pensando: *Te sonríes, ya ves, quizás estás pensando que lo que te refiero de Ana no es más que el boceto de una historia de amor del que sólo es capaz una mente enferma como la mía*¹¹².

Además, Jesús insiste en que no es posible que Rodrigo se suicide por Ana: en caso de haber tenido una relación amorosa, no ha durado tanto tiempo como para provocar una reacción tan extrema¹¹³). Considera que, en el fondo, Rodrigo no es más que un cobarde, un inútil para la vida que se ha inventado una excusa (el abandono de Ana) para justificar su suicidio¹¹⁴. Califica los motivos de Rodrigo para quitarse la vida de subjetivos y, por tanto, carentes de peso¹¹⁵.

La voz que narra juega con el lector introduciendo algún pasaje para confundirlo. Así, Rodrigo afirma que *nadie muere por algo que no existe. Y el amor de Ana había sido verdad. Hasta que se desvaneció*¹¹⁶. Un argumento de extrema fragilidad: que muchos mártires murieran por Cristo no demuestra la divinidad de éste, sino la fe ciega de los que creían en él.

Por otra parte, Rodrigo objeta a las afirmaciones de Jesús que no puede opinar sobre su relación con Ana porque, en el fondo, su amigo no sabe nada de esa relación; tal vez fue algo llevado en secreto¹¹⁷. Sin embargo, son más los datos que poseemos sobre la fragilidad mental de Rodrigo que de su lucidez y, en consecuencia, tenderemos a creer antes a Jesús que a Rodrigo. Las palabras de su futura víctima desmontan pieza a pieza el mundo imaginario que ha construido en su locura. Creemos las palabras de Jesús, además, porque están de acuerdo con lo que la irónica voz en tercera persona ya había ido insinuando sutilmente en las dos primeras partes de la obra, y que hacían referencia al desequilibrio del protagonista, un desequilibrio aceptado hasta cierto punto, como hemos visto antes, por él mismo. En este caso, pues, además de confundir al lector (¿Debo creer a Rodrigo o a Jesús?), el narrador nos presenta a un personaje que se ha engañado, sin querer, a sí mismo y que ha estado a punto de engañarnos a todos.

Desde el momento en que sabemos que existe un tipo de locura que consiste en anular la

inusitada bajo su vestido gris jaspeado con pequeñas flores blancas, era un fantasma en su memoria. No conseguía dilucidar si aquello era un sueño o una realidad lejana en el tiempo. Muchas veces le ocurría que dudaba ante según qué cosas sin saber si habían sido un sueño alguna vez o, por el contrario, eran realidad.” (pp.72-73).

¹¹¹ “Entonces, después de aquello [de Ana], no podía admitir el regreso a la nada, al postulado, a la idea. No a la marginalidad del hombre solo. No a suponerse e inventarse a un Rodrigo, o peor aún, a no saber si el pasado ha sido realidad o la enfermedad alucinante de una mente débil que padecía esa conjetura que en el mundo él era y que parecía vivir pero que estaba al margen. No resistiría dejar de existir para insistir nuevamente en el desvarío y la ignorancia; la desorientación.” (pp.87-88). Sólo Ana había conseguido hacerle sentir real, fuera de sí mismo: un cuerpo, en definitiva (pp.86-87).

¹¹²p.110.

¹¹³p.97.

¹¹⁴p.103.

¹¹⁵p.106.

¹¹⁶p.54.

impresión del paso del tiempo¹¹⁸, nos planteamos si Esteban (el protagonista *in absentia* de *Fuga y contrapuntos*) ha logrado realmente vencer al tiempo o si, por el contrario, no lo ha conseguido y la carta que envía a sus antiguos compañeros no es nada más que un cúmulo de delirios, como insinúa Carlos (al que nadie cree por su manifiesta animadversión hacia Esteban) al definir las palabras de Esteban en su carta como *las idioteces de ese loco*¹¹⁹.

En *Luz de hielo* algunos personajes ponen en duda la existencia de otros, y se insinúa que la destinataria de la carta de Jef podría no creer la misma trama argumental, con lo que ésta queda entre paréntesis, sosteniéndose de milagro¹²⁰. Silvia niega que exista la mujer de la que Jef dice haber estado tan enamorado¹²¹. En todo caso, está convencida de que él la ha idealizado en su memoria y que no es, en realidad, como él la recuerda¹²². De hecho, Jef llega a expresar el deseo de creer a Silvia y eliminar así el doloroso recuerdo de su amor frustrado¹²³. A su vez, Jef sospecha que esta misteriosa mujer dudará de la existencia de Silvia y, con ello, de todo lo que él le está explicando en su carta¹²⁴. Él sabe que no puede exigirle una completa “suspensión de la incredulidad”, pero si logra hacerla dudar sólo un instante, se dará por satisfecho¹²⁵. Sólo el lector puede decidir, al final de la obra, a qué personaje desea creer. Pero sea cual sea su respuesta, siempre habrá la posibilidad de que todo sucediera de otro modo. En su conclusión, el

¹¹⁷ p.97

¹¹⁸ “La segunda consecuencia que entraña la geometrización mórbida, y que nos revela el sentido profundo de las estructuras esquizomorfias, es la desaparición de la noción del tiempo y de las expresiones lingüísticas que significan el tiempo en beneficio de un presente especializado. Un enfermo declara: “Durante mi enfermedad me ha ocurrido suprimir la impresión del tiempo. El tiempo no cuenta para mí.” (DURAND, G: *op.cit.*p.177). Hay una forma de expresión característica de este tipo de locura, que consiste en eliminar las marcas de tiempo en los verbos y el uso exclusivo del infinitivo, lenguaje telegráfico y eliminación de adverbios, preposiciones o conjunciones que indiquen tiempo, sustituyéndolos por expresiones que indican lugar (*ibid.*p.177). Si Esteban se hubiera expresado así en esta novela, el lector habría sabido desde el primer momento que sufre algún tipo de trastorno mental. Dejando que se exprese con absoluta corrección, la certeza desaparece y en su lugar toma cuerpo la duda.

¹¹⁹ p.149.

¹²⁰ Según DOLEZEL, “En este marco teórico, es posible decir que el narrador construye un mundo narrativo introduciendo una serie de motivos narrativos, pero sin llegar a autenticarlo, porque su autoridad autenticadora está socavada. Se nos presentan unos mundos ficticios cuya existencia es ambigua, problemática, indefinida. Estos mundos no son ni auténticos ni no-auténticos, sino que crean un espacio indeterminado entre la existencia y la no-existencia ficcional.” (“Mímesis y mundos posibles”, p.120). Son mundos semióticos suspendidos entre la existencia y la no existencia.

¹²¹ “Él construye fantasías acerca de una mujer del pasado de la que no han quedado pruebas ni siquiera en su piel - y yo sé muy bien que en el cuerpo siempre quedan marcas; mírame, mírame y denuncia este delito de haberte querido en exceso.” (p.59).

¹²² “De hecho, como ya te he dicho, Silvia piensa que exagero, que tú no has existido así, como yo te pienso, que te he fabricado para excusar mi desidia, el desencanto, el asco y cierta frivolidad. No puede ser que yo haya vivido tan pendiente de nadie.” (p.78).

¹²³ Quisiera “decidirme a destruir esta carta y, con ella, definitivamente, tu recuerdo; más aún, creer a Silvia y descubrir que eres pura invención” (p.60).

¹²⁴ “¿Cómo se atreve a hablar así? Piensa que eres mentira. Y tal vez tú, ahora, piensas que la falacia es ella. Os negáis y, al negaros, me negáis a mí, que os afirmo, cuando lo que debería hacer es afirmarme a mí mismo al margen de vuestra existencia.” (p.59).

¹²⁵ pp.102 y 162.

relato es doblemente abierto: por un lado, el final sin determinar típico de muchas novelas de Flavia Company (Silvia golpea desesperadamente la salida del sótano esperando que alguien la salve de una muerte que parece segura¹²⁶); por otro, la posibilidad de que todo lo narrado no haya tenido lugar y sea tan sólo el producto de una mente desesperada y enferma que escribe la novela que tenemos entre las manos para liberarse, inútilmente, de un amor truncado y del recuerdo de una madre muerta.

A veces la opinión o la visión de los hechos que expresa un personaje de *Género de punto* en una carta es diametralmente opuesta a la opinión, perspectiva o hechos narrados por otro personaje en el relato que antecede a la carta. Lo que hasta hace dos minutos creíamos a pies juntillas en el relato nos parece menos cierto –incluso totalmente falso– cuando leemos la carta que le sigue, o al revés: podemos desconfiar de las intenciones del personaje que escribe la carta y conceder más margen de verdad al relato... Todo puede ser cierto y todo puede ser falso. En la literatura, como en la vida, la verdad absoluta no existe. Todo depende del punto de vista que decidamos adoptar. *Género de punto* se revela así como un inteligente ejercicio de tolerancia y una invitación al diálogo, al abandono de posiciones monolíticas, a la comprensión del otro¹²⁷.

Hay tres maneras fundamentales de provocar la duda en el lector en *Género de punto*:

La primera consiste en *hacer que la carta presente hechos que han aparecido en el relato que la precede desde una perspectiva explícitamente distinta o incluso diametralmente opuesta a la de éste*. En las cartas que se enmarcan en este primer tipo se explican los mismos hechos que en el relato “Madame Bel” y en su carta correspondiente (“Despedida y cierre”), pero desde puntos de vista diametralmente opuestos: para las dos protagonistas del relato el hotel es lúgubre y *kitch*; el aspecto y la actitud del encargado les provoca tanto miedo que llegan a pensar que desea envenenarlas o adormecerlas con un brebaje. Huyen de allí dejándose en la habitación la cámara de fotos y los bolsos con su dinero, la documentación...En cambio, si creemos al autor

¹²⁶ Cabe la posibilidad de que Silvia ya esté muerta cuando el lector llega a la última página; tengamos en cuenta que son palabras de Silvia transcritas *tres días después de ser pronunciadas*, y que desde entonces Jef se ha desentendido de su víctima y no ha vuelto a bajar al sótano para saber cómo se encuentra. Sólo desde esta perspectiva, el final ya es doble.

¹²⁷ Una entrevista con Francesc BOMBÍ presenta como antetítulo de una entrevista a Flavia Company una frase de la conversación en la que se hace referencia a este tema: “Saber que no hi ha res immutable és un punt per agafar-s’hi” (*op.cit.* p.2): “un punt on agafar-se pot ser precisament el fet de saber que res no és immutable ni únic.” “La veritat no existeix, tot depèn del punt de vista, que res no es pot assegurar d’una manera definitiva i total.” (*ibid.*p.1). La cuestión del punto de vista tiene mucho que ver con la libertad y la tolerancia, temas recurrentes de la obra de Flavia Company. En su entrevista con A. QUERALT (*op.cit.* p.12) la autora comentaba que “sí, jo crec que sóc crítica amb la nostra voluntat de ser dogmàtics, de ser únics i d’una sola peça. Hem d’assumir la pluralitat de la realitat i que no hi ha una sola manera d’entendre la vida sinó moltes, i que hem de ser tolerants. I la meva literatura aposta per la tolerància”. A la pregunta “Dónde buscas la inspiración”, Flavia Company responde (*ibid.*p.13) “en

de la carta, ni él ni Madame Bel, la propietaria del hotel, son los seres inquietantes y amenazadores que parecen ser en el relato, sino personas cultas de corazón sensible. El supuesto “veneno” o “droga” era una simple infusión. Según el emisor de la carta (el encargado del hotel), las chicas del relato no tienen corazón, no comprendieron que les estaban ofreciendo la mejor habitación del hotel, que a él y a la señora que lo regentaba les ilusionaba mucho tenerlas allí y que nunca les hubieran hecho daño.

En la carta “Vía primera, andén principal” un desmayo que en el relato del que depende, titulado “¿Lo ves?”, no es más que un hecho trivial, se convierte en sobrenatural: la protagonista del relato confiesa en su carta que puede haber provocado el desmayo de una señora sin querer, ya que posee un extraño poder para provocar ciertos hechos, aunque también indica que no está totalmente segura de si el desmayo fue provocado inconscientemente por ella o si no lo provocó pero pudo preverlo gracias a un supuesto don de clarividencia a corto plazo.

En “Instinto maternal”, doña C.F. se muestra conforme con la decisión de su hija de separarse de su ya exmarido (un sinvergüenza, según doña C.F.) pero discrepa de su hija en cuanto a las razones de su separación: según ésta la ruptura se produjo por falta de comunicación, mientras que su madre sospecha que la ruptura se debe a que su hija pudo descubrir que su marido la engañaba con otra. Debemos tener en cuenta, sin embargo, que doña C.F. puede dar esta opinión mediatizada por el comportamiento de su difunto y muy infiel marido: si él la engañaba con otras, quizá el marido de su hija hiciera lo mismo.

La segunda forma de provocar la duda es *dejar que el lector, con la simple ayuda de su conocimiento del mundo, dude de la verdad de lo dicho en el relato o en la carta*. Por ejemplo: el “halo de misterio” que planea sobre el misterioso desmayo del que hablábamos hace poco en “Vía primera, andén central” desaparece si consideramos que la emisora de la carta puede sufrir algún tipo de trastorno o, simplemente, puede estar mintiendo para resultar más interesante a sus amigos y conocidos, que han leído el relato y que leerán, también, la carta.

En el relato “Diario” una viuda desconsolada descubre, gracias a una carta de su marido que le ha llegado un año después de su muerte, que éste no fue, como ella creía, un dechado de virtudes, sino un adúltero que iba a abandonarla. De hecho, en “La carta” – la misiva que sigue al relato- descubrimos que quien envía la carta es la antigua amante de Javier, su difunto esposo, y que fue ella quien redactó prácticamente el 98% de la misma. Precisamente a raíz de lo que NO escribió el difunto (agradecimiento por los años de amor compartido, explicación sobre sus

l'escepticisme, en intentar aportar un dubte ja que jo no tinc cap certesa, és a dir, a la *semilla de la duda*, dubtar d'un mateix, dels altres, dubtar dels dogmes... En definitiva és apostar per la tolerància.”

motivos para abandonarla, etc) el lector deduce que era un ser carente de sentimientos y de compasión por su esposa. Un cínico, en definitiva, tal y como lo define su antigua amante al inicio de la carta. Además de completar el retrato del difunto y de explicarnos el origen de la carta, la emisora de la misiva aclara los motivos – supuestamente humanitarios- que le han llevado a enviarla, y a hacerlo precisamente un año después de que Javier muriese: abrirle los ojos, animarla a que deje de llorar e inicie una nueva vida.... Sin embargo, esta carta aparentemente desinteresada no está exenta de apertura a otras interpretaciones: algún lector desconfiado puede dudar de las buenas intenciones que, supuestamente, llevaron a la ex amante de Javier hasta el buzón de la protagonista del relato. Es lógico preguntarse por qué le molesta tanto que la desconsolada viuda crea que ella fue, para su marido, el amor de su vida, o a qué obedece ese intento, cuando hace ya un año que falleció Javier, de destruir la imagen ideal que la viuda conservaba de su esposo. Posiblemente la emisora de la carta no soporte permanecer por más tiempo en la sombra, y tal vez le duela pensar en la posibilidad de que Javier no hubiera abandonado nunca a su esposa, y en ese caso la carta envenenada que ahora envía no hubiera llegado jamás a su destino. Tampoco podemos saber con seguridad si esa carta fue realmente escrita en vida de Javier, o si es cierto que los fragmentos en cursiva los añadió su amante. Tal vez no se escribió jamás; tal vez la escribió él íntegramente y ahora ella, sabiendo que él no puede desmentir sus palabras, da de él una imagen pintada con su despecho, una imagen y una carta que no reflejan al Javier real, y que tienen como objetivo último hacer daño a la mujer que guardaba puro e intacto, enamorado e inocente, su recuerdo.

Ya hemos visto antes que en la carta “Todavía veo” la anciana protagonista pide su opinión a los lectores sobre su situación, ya que sospecha que su nuera intenta envenenarla. Es obvio que para su nuera (que es, por lo que deducimos en el relato, tacaña y egoísta) la anciana no es más que una carga incómoda; también es evidente su deseo de engatusarla mediante regalos para que le deje en herencia el piso en el que viven. Por tanto, el lector puede comprender y compartir los temores de la anciana. De hecho, todo parece apuntar en esta dirección... Sin embargo, también existe la posibilidad de que la anciana, disgustada por el modo en que la trata su nuera y mediatizada por un instinto de conservación exacerbado (se sabe inútil y, por tanto, prescindible) crea equivocadamente que su nuera intenta matarla, y que sus sospechas no sean más que un equivocado fruto de su imaginación. Tal vez hay alguna buena razón para comprar matarratas, es cierto que el veneno puede cambiar (o no) el gusto de una infusión, pero también lo hace la miel, y tal vez la protagonista del relato sea, de hecho, incapaz de matar a nadie. Incluso cabe la posibilidad de que sea una mártir que soporta estoicamente a

una anciana despótica...

El relato titulado “El juicio” muestra la desesperación de una mujer a la que otra intenta robar su casa y, por extensión, su identidad¹²⁸. Sin embargo, el lector no puede saber con seguridad si la narradora del relato es la propietaria legal de la casa (mujer 1) o la que se hace pasar por ella (mujer 2): al final del relato se hace referencia al brillo de los zapatos de la mujer 1, y el lector sabe que la mujer 2 se caracteriza por llevar zapatos brillantes. Fijémonos que no es lo mismo “zapatos brillantes” que “el brillo de unos zapatos” (pueden ser brillantes, pero también negros, o rojos, o amarillos...) pero en la mente del lector se establece inevitablemente una conexión, incluso una confusión, entre ambos. Los amigos de la mujer 1 no acaban de creer, según ella, su versión de los hechos (¿por qué no?). Tal vez se trate de la misma mujer y de sus dos personalidades, una que vive en la luz (la parte de ella que muestra a los demás, serena, equilibrada, que escribe poemas) y otra, que vive escondida en su interior (la parte oscura que todos llevamos dentro, extraña, misteriosa, la fuente de la inspiración). Es posible que esa parte oscura esté extendiéndose fuera de los límites impuestos por la parte luminosa, en una lenta pero imparable invasión que acabará destruyendo a la personalidad más débil. Pero todo son conjeturas... No deja de ser curioso, en este sentido, que no se den detalles físicos de la mujer 2, excepto que parece adolescente pero no lo es, y que la protagonista del relato imagina – pero no comprueba – que debe oler mal, pues está muy sucia; sólo permanecen limpios sus zapatos. Si son distintas físicamente, que sería lo lógico, ya que no son hermanas gemelas, ¿por qué los amigos de la mujer 1 no la creen? ¿Por qué no saben a cuál de las dos creer?

La tercera forma de provocar la duda consiste en hacer *que un personaje desmienta la descripción que se ha dado de él en el relato que antecede a la carta*. Ya hemos visto que en “Despedida y cierre” un personaje (F.S.) da una visión de sí mismo y de su antigua señora muy distinta de la que tenían de ellos las protagonistas del relato “Madame Bel”. Otro caso es el de la carta “Las apariencias engañan”, donde Bernardo niega la imagen que da de él su antigua esposa: *lo que no estoy dispuesto a admitir es lo de los ceniceros llenos de colillas – no fumo- lo de los cambios de humor – soy siempre el mismo- ni, sobre todo, lo de los calcetines sucios por el suelo: mi madre me educó como es debido y desde pequeño he dejado los calcetines usados en la bolsa de la ropa para lavar*¹²⁹. Del mismo modo, en la carta “Instinto maternal” se nos da una visión muy negativa del marido de la emisora de la carta (la engañó con otras mujeres, por

¹²⁸ Según Jordi LLAVINA en su artículo “Género de contrapunto” (p.10) “las zonas pantanosas de la identidad personal siguen ocupando sustancia literaria, pero en menor medida”.

¹²⁹ p.87

ejemplo); en cambio, de este mismo adúltero se nos da una visión altamente positiva en otra carta, escrita por su yerno: *don Pepe, que en paz descanse, era un santo, un hombre cabal*¹³⁰.

Tras todo lo expuesto, podemos concluir que las novelas, los cuentos, las cartas de Flavia Company pretenden afinar nuestro sentido crítico de lectores hasta el límite. De manera indirecta, la autora nos da a entender que no tenemos por qué creer a sus personajes: Nélica, Jef, la protagonista de *Dame placer*, los personajes de *Género de punto...* Ni siquiera a Rodrigo, aunque tras él haya siempre una tercera persona. Podrían estar inventándose una hermosa historia, podrían estar dándonos su “versión de los hechos” que no tendría por qué coincidir con la “verdad”, tal y como la entendería el narrador en tercera persona, si existiera. Y esta tergiversación de los hechos podría tener lugar incluso si el personaje que narra la historia no tuviera intención manifiesta de decir mentiras. El mismo acto de explicar una historia ya implica una deformación de los hechos, como afirmaba antes Adela (*Saurios en el asfalto*) y como lo hace también la protagonista de *Dame placer*:

*Se dará usted cuenta, sin duda, de que aquello era verdadera magia, sin truco, sin mentiras. O no. Puede que piense que es invención pura; lo insólito por grande, en los sentimientos de los demás, queremos pensarlo como farsa; nadie desea compararse con aquello que lo supera. Pero bueno, da lo mismo al fin y al cabo: usted me escucha, yo le cuento, y la historia está ahí, entre ambas; fue una, cierta y real; ahora es otra; tantas veces como se la contara, como usted la oyera, variaría. Es ineludible.(...) Así son las cosas. Las cosas que van deformándose según el espejo en el que se reflejan.*¹³¹

2. Mentiras ilícitas

En *Luz de hielo* y en *Melalcor* encontramos tres ejemplos de mentira piadosa : en *Luz de hielo*, una mujer encuentra una paloma herida y se la lleva a casa, donde la cuida del mejor modo que sabe, esperando que un día se restablezca y pueda volar. Su pareja regresa un día a casa antes que ella y descubre que la paloma ha muerto. Le hace creer que se ha escapado volando por el balcón para que no sufra. Desde cierto punto de vista, además, como él mismo comenta, *la diferencia entre el vuelo y la muerte era, en realidad, una pura cuestión de matices*¹³². En la misma novela, Marta engañó a su hija Silvia haciéndole creer que su marido o

¹³⁰ p.86.

¹³¹ p.64. Lo que aquí afirma con tanto convencimiento se desmorona, de hecho, cuando confiesa que su amada no la amó jamás; quizá creyó amarla, aunque, de hecho, esto es sólo una deducción suya y tal vez la quiso de veras... ¿Cómo saberlo ahora, cuando ya es tarde, y es lejos, y los tiempos han pasado, quizá, sin perdonarse? (*vid.infra* p.135,n.186).

¹³² p.92.

compañero (el padre de Silvia) murió poco tiempo después de su nacimiento. En realidad, se fugó con la mejor amiga de Marta, y ésta consideró oportuno que la niña creyera muerto a su padre, quien, por otro lado, nunca manifestó interés alguno por su hija. No conocemos los motivos por los que Marta decidió mentir a su hija, pero seguramente junto al rencor del abandono se encontraba el temor a que ésta, con el tiempo, se sintiera abandonada por su progenitor. Quizá llegara a pensar que, si su madre no se hubiera quedado embarazada, su padre no las habría abandonado...Un padre muerto puede ser idealizado, añorado, incluso querido; un padre que engaña a la propia madre con su mejor amiga y que continúa viviendo en algún lugar sin la menor intención de ver a su hija, alguien que nunca se ha preocupado por sus necesidades, prácticas o afectivas, sólo puede inspirar tristeza y odio. Marta se arrepentirá, sin embargo, de esta mentira, quizá considerando que Silvia tenía derecho a saber quién era su padre, pero ya era demasiado tarde para confesar la verdad¹³³.

La mentira piadosa que encontramos en *Melalcor* también tiene que ver con la muerte: un personaje hace creer a otro que le ama porque sabe que éste va a morir, y desea hacerle feliz en sus últimos meses de vida¹³⁴.

Hay muchas más mentiras en *Melalcor*, no piadosas sino defensivas, como aquella ocasión en que uno de los personajes oculta lo que realmente piensa ante su madre, la cual está haciéndole un idílico retrato de la futura familia numerosa que tendrán su hijo (hermano del personaje en cuestión) y su prometida, Mel. No sin cierta ironía, ese personaje aceptará la bondad de ese proyecto, aunque en realidad deteste la idea de que Mel, de quien está enamorado/a, conciba hijos con su odiado hermano¹³⁵. No miente, sin embargo, por maldad, sino como un sistema de autodefensa: es muy consciente de que su progenitora no va a entender sus argumentos ni a escuchar sus razones, y tampoco confía en ella del modo en que lo hace con sus amistades.

El marco de la mentira no es siempre triste, sin embargo. En esta novela encontramos una simpática escena : un personaje de *Melalcor* se ofrece a mentir a otro si éste no desea que le diga lo que realmente piensa; el segundo le hace entender que prefiere oír la verdad¹³⁶.

Ya hemos visto que en *Melalcor* un personaje es capaz de mantenerse en silencio durante

¹³³ p.25.

¹³⁴ p.82.

¹³⁵ p.140.

¹³⁶ El personaje protagonista de *Melalcor* debe hacer un gesto con la mano izquierda (una mano marcada simbólicamente de forma negativa) en caso de que prefiera que Lola le mienta (p.73). Se dice a sí mismo/a que “tú no quieres que te mienta; lo que tú quieres es que piense de otro modo” (p.73).

décadas para no decir mentiras, e incluso llega a morir por ello¹³⁷. Sin embargo, ésta no es la tónica general del conjunto de novelas que analizamos. Algunos personajes de las novelas y relatos de Flavia Company utilizan la mentira que no nace como resultado de la piedad, la coherencia, el miedo, la desesperación, la debilidad o la necesidad de defenderse, como hemos visto hasta ahora, sino la mentira que nace con el claro propósito de engañar al otro, de aprovecharse de su confianza para conseguir sus objetivos.

Urdir un engaño produce en ocasiones una agradable sensación de poder que puede llegar a convertirse en adictiva. Además de esa sensación de poder, también provoca un cierto placer que proviene del acto mismo de la creación por la palabra. Al mentir creamos una historia, un cuento, una novela por entregas, somos sus protagonistas o convertimos en protagonistas a seres de carne y hueso como nosotros, tomamos prestadas sus vidas y la nuestra e inventamos situaciones que no han tenido lugar. *Somos* otros, nos suceden *otras* cosas...La mentira que hemos creado existe, palpita, *vive* en nuestra boca y en la mente del otro que nos escucha y al que estamos engañando. El corazón se acelera al pronunciar cada falsedad, conscientes de que el precario mundo que construimos puede desmoronarse en cualquier momento y dejarnos al descubierto. Un par de contradicciones en nuestro discurso, un temblor en la voz, la inseguridad en la mirada, y estamos perdidos. La emoción aumenta si la mentira continúa existiendo durante días, durante meses. Es una tarea difícil, sin embargo. Pero mientras no nos despojen de la máscara, creemos que el riesgo vale la pena. Somos dioses creando un mundo con nuestra voz. Un mundo posible. Una mentira que durante un tiempo pudo ser verdad. Por suerte o por desgracia, sin embargo, en muchos casos tarde o temprano cometemos un error o acabamos confesando la verdad... Y entonces llegan la pérdida, la vergüenza y el arrepentimiento. Hemos abusado de la confianza de quien nos quería. Cabe la posibilidad de que hayamos cortado de raíz cualquier comunicación posible con esa persona a la que decíamos amar¹³⁸. Hemos manipulado a otro ser humano para obtener nuestros mezquinos fines¹³⁹ ... Peor aún: hemos disfrutado con ello. Intentamos excusarnos en vano: sabemos que nada justifica una traición¹⁴⁰. Al engañar

¹³⁷ *Vid. supra* p.112.

¹³⁸ “Incluso las teorías convencionalistas del lenguaje no dejan de considerar a la verdad -o a la sinceridad- como un requisito o un *presupuesto conversacional*. Si esto es así, la mentira, como “el decir lo contrario de lo que uno piensa” o cree que debe decirse, sería la negación del acto comunicativo mismo.” (CAMPS, Victoria: “La mentira como presupuesto”, en CASTILLA DEL PINO, Carlos (ed.): *op.cit.*p.33).

¹³⁹La mentira en estado puro no existe; sí es un medio para obtener otra cosa (votos, atención de la madre, obtener dinero...) Con ello se acerca al concepto de “manipulación”(ibid.p.33).

¹⁴⁰“Así pues, la mentira no es sino un *abuso del lenguaje*. Lo cual se pone de manifiesto en la circunstancia de que el acto de mentir, una vez descubierto como tal, necesita de razones -excusas- que justifiquen la improcedencia o el abuso del acto. La verdad, en cambio, no necesita excusas. El mal uso del lenguaje precisa de justificación.” (ibid.p.34). La mentira es una “fabricación” innoble, un proyecto inicuo que, según GOFFMAN, “conduce a la

caímos en la peor de las trampas: la del autoengaño. Nos creíamos dioses mientras nuestros pies de barro se desmoronaban. Y nos quedamos solos.

Este tipo de falsedad recibe el nombre de “mentiras ilícitas”, distintas de las mentiras más o menos lícitas, a las que Victoria Camps denomina “co-mentiras” (convenidas, sociales, como las normas de cortesía). Las ilícitas o “reales” no son convenidas y abusan de la confianza de otro. En este último caso podemos hablar de injusticia y de daño moral causado a un inocente. Se ha ejercido una violencia y un abuso sobre el lenguaje de manera que se le ha obligado a expresar lo que no es¹⁴¹. Este segundo tipo de mentiras se produce desde una posición unilateral¹⁴²: el mentiroso juega con ventaja en cuanto domina al otro y su víctima confía en él; por tanto, ésta se sitúa en una posición de vulnerabilidad¹⁴³. En cierto modo, la manera en que establecemos nuestras relaciones con los demás facilita la aparición de la mentira: no somos iguales, existe una jerarquía, los más fuertes dominan y abusan de los más débiles¹⁴⁴.

Uno de los mejores cuentos de *Viajes subterráneos* incluye un fragmento que podríamos considerar un alegato autojustificativo del engaño:

Yo me transformo con frecuencia. Seguramente porque tengo miedo de ser una sola, o porque me da pena perderme las otras que no elegiría si no fuera más que una. También hay quien no es nadie y así no necesita decir mentiras.

*Mentiras he pisado unas cuantas, en esta carretera. Algunas han quedado atrás, sin mirar, y las he visto por el retrovisor, planas y bien abiertas, impúdicas, y me han dado vergüenza. Otras han escapado indemnes. Cada cosa tiene su propio destino. Si en lugar de arrastrarme yo volara, no habría pisado nada. Viviría en el aire.*¹⁴⁵

Muchos personajes de Flavia Company, entre los que es muy habitual que exista una marcada dicotomía entre dominantes y dominados¹⁴⁶, acostumbran a hacer uso de mentiras

falsificación de alguna parte del mundo” (citado por LOZANO, Jorge: “La mentira como efecto del sentido”, en CASTILLA DEL PINO, Carlos(ed.) : *op.cit.*p.129).

¹⁴¹ GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio: “Teorías de la ficción literaria: los paradigmas”, p.37.

¹⁴² CAMPS, Victoria: *op.cit.* p.34.

¹⁴³ “Sólo se miente de verdad, valga la paradoja, cuando la competencia es asimétrica. Se le miente al niño, al enfermo, al débil, al vulnerable, al que depende de otros. Es la dominación lo que hace posible y fácil la mentira. Pues cuando hay competencia simétrica y compartida entonces el engaño se vuelve ironía, una forma refinada del mentir.” (*ibid.*p.40).

¹⁴⁴ “Habermas piensa en una comunidad ideal de diálogo donde la mentira no sería posible porque habría simetría total entre los hablantes. Pero la comunidad ideal no existe, y la asimetría es una realidad. La realidad que hace que el uso del lenguaje no esté repartido equitativamente, que unos hablantes sean más competentes que otros y que la mentira, a ellos, los más competentes, les sea más fácil” (*ibid.* p.41).

¹⁴⁵ “Parece niebla”, p.169. Nótese que este relato aparecerá después incluido en *Melalcor*, y que aparecerá como un sueño que tiene el personaje protagonista poco antes de tomar la decisión más importante de su vida: acabar con el tipo de vida que ha llevado hasta entonces, una vida falsa basada en el autoengaño, para vivir “de verdad” su amor con la mujer que ama.

¹⁴⁶ Nérida domina a Celia (*Querida Nérida*), Ana a Rodrigo (*Círculos en acibar*), Jef a Silvia (*Luz de hielo*), Adela a Santi (*Saurios en el asfalto*).

ilícitas, como lo hacemos todos, tarde o temprano¹⁴⁷. Se mienten los hermanos, los amigos, los amantes, los hijos y los padres... Algunos incluso se mienten a ellos mismos. Precisamente por este uso de la mentira, entre otras cosas, los personajes de las novelas de Flavia Company nos parecen tan reales. Mentir es una actividad específicamente humana. Rousseau y Diderot consideraban que en el hombre todo es mentira. Los demás le exigen una máscara, pues la mentira es la condición *sine qua non* para participar en las relaciones sociales, y él mismo prefiere refugiarse tras el antifaz social antes de enfrentarse con su propia imagen en el espejo¹⁴⁸. Schopenhauer desconfiaba del ser humano en cuanto, al estar dotado de inteligencia, es capaz de disimular¹⁴⁹. Victoria Camps demuestra que la mentira está presente no sólo en la publicidad, en los discursos políticos o en las relaciones sociales, sino en todas y cada una de las profesiones que ejercemos¹⁵⁰. Siguiendo con esta idea, en *Luz de hielo* un personaje – Jef- hace referencia a la naturaleza esencialmente mentirosa del ser humano, ya que nunca podemos saber qué verdad se esconde bajo el hermoso rostro de nuestra máscara habitual: *nunca sabes en qué se convertirá mañana la persona a quien conoces hoy. Nunca, en realidad, llegas a saber quién es el ser que tienes delante porque, a buen seguro, tampoco ese ser sabe a quién lleva dentro de sí*¹⁵¹. Se pregunta Jef en una ocasión *¿Por qué es tan difícil saber si alguien te ha dicho o no la verdad? ¿Por qué es posible decir mentiras y hacerlas pasar por cosas ciertas?*¹⁵².

Uno de los dos personajes de la primera novela de Flavia Company, Nélica, afirma llevar

¹⁴⁷ Entendemos por “mentira” “decir lo contrario de lo que uno piensa, con la intención de engañar.” (definición de San AGUSTÍN, citado por CAMPS, Victoria: *op.cit.* p.30). Según Amelia VALCÁRCEL, “mentira es no decir la verdad a quien tiene derecho a ella” (“Mentiras, versiones, verdades”, en CASTILLA DEL PINO (ed.): *op.cit.* p.47). Por su parte, Umberto ECO considera que todo nuestro lenguaje puede ser considerado como potencialmente mentiroso: por eso definió la semiótica como “la disciplina que estudia todo lo que puede usarse para mentir” (citado por LOZANO, Jorge: *op.cit.* p.127).

¹⁴⁸ Citados por CAMPS, Victoria: *op.cit.* p.37. La misma idea se encuentra en IGLESIAS, M^a Carmen: *op.cit.* pp. 64, 84-85, 88-90.

¹⁴⁹ Citado en CAMPS, Victoria: *op.cit.* p.39.

¹⁵⁰ *Ibid.* pp.35 y 39.

¹⁵¹ p.89. Esta cita de *Luz de hielo* me hizo pensar en esta otra de *Tu rostro mañana*, de Javier MARÍAS: “¿Cómo puedo conocer hoy tu rostro mañana, el que ya está o se fragua bajo la cara que enseñas o bajo la careta que llevas, y que me mostrarás tan sólo cuando yo no lo espere?” (Vol. I (Fiebre y lanza), Alfaguara, Madrid, 2002, p.199). También conecta con este pasaje de *Ni tú, ni yo, ni nadie*: “lo que sí puedo decir es que he empezado a conocerme y que no soy ni de bien lejos tan sólo la persona que yo me imaginaba sino también otra muy diferente y puedo además asegurar que esto no es fácil de tragar en absoluto no es tan sencillo aceptarlo me refiero a asumir el hecho de que se lleva dentro un ser desconocido tan desconocido para nosotros como lo es el resto de la gente un ser ignoto que nos ataca y nos posee con su fuerza y nos habla de lo que hay dentro de nosotros con absoluta seguridad no se lo puede echar hay que integrarlo y ese ser anónimo está dentro de todo el mundo y su aparición depende de tantas cosas que resulta imprevisible y eso es quizás lo peor” (p.154). No podemos estar seguros de que la imagen que ofrecemos a los demás es la “verdadera”, porque no podemos estar seguros de conocernos a nosotros mismos. Podemos mentir a los demás sobre nosotros incluso sin ser conscientes de ello. Nunca sabemos qué rostro mostraremos mañana, “cuál será la próxima barbaridad con que me sorprenderé” (*ibid.*p.155).

¹⁵² p.77.

siempre con ella “la mentira”, hasta incluirla como un elemento más en su equipaje¹⁵³. Llega a afirmar que *nada es verdad en mí, porque absolutamente nada parece verdad. Y lo que no parece, no es*¹⁵⁴. El mismo proyecto del viaje compartido, centro alrededor del cual gravita toda la obra, no es otra cosa que un juego, una cortina de humo, una enorme mentira de Nélide¹⁵⁵.

En *Fuga y contrapuntos* encontramos un personaje caracterizado por su tendencia a mentir: Carlos, un joven músico, presenta un egocentrismo de tal magnitud -hay incluso una referencia al mito de Narciso para remarcarlo¹⁵⁶- que es incapaz de amar a nadie excepto a sí mismo¹⁵⁷. Su víctima principal es Gabriela, a la que finge amar con el único propósito de tener más fuerza en el grupo de músicos en el que tocan ambos¹⁵⁸. A pesar de estar casado con ella, Carlos no duda en intentar seducir a otras mujeres por interés o por puro juego¹⁵⁹. Es un hombre amargado y violento¹⁶⁰ que arrastra la frustración de su propia mediocridad -que no reconoce¹⁶¹-

¹⁵³ *Querida Nélide*, p.20.

¹⁵⁴ p.51.

¹⁵⁵ Cuando Celia acepta, por fin, ser la compañera de Nélide en el viaje que ésta ha planeado, recibe una evasiva respuesta de su amiga que la hace enfurecer. Nélide confiesa que jamás se tomó en serio la posibilidad de llevar a cabo ese viaje: “Yo sólo jugaba. Ella sabía perfectamente que una de mis ocupaciones preferidas era inventar preocupaciones, motivos de neurosis, motivos obsesivos de desesperación... No entendía su reacción. Me asustaba. Creí que ella comprendía mis palabras.” (p.52. El subrayado es mío). El viaje es tan sólo una invención de Nélide que Celia se ha tomado demasiado en serio. Es lógico que Celia se sienta engañada (o, como mínimo, manipulada) y que acabe huyendo de Nélide. Este hecho conecta con el “pacto” falso entre Jef y Silvia: recordemos que Jef no tiene intención de dejar salir a Silvia del sótano con vida. Estas son sus palabras cuando comprende que Silvia desea salir de su encierro: “Pero... ¿esta criatura qué se cree? Es ella quien ha aceptado el trato. Yo jugaba. Se lo propuse para hacer algo distinto, porque nos estábamos aburriendo de vivir y ya habíamos hablado demasiado y habíamos silenciado demasiado sobre la muerte de Marta.” (*Luz de hielo*, p.146. El subrayado es mío). Nótese la similitud entre ambos textos: los dos defraudan a alguien más débil, más indefenso (Celia, Silvia); los dos intentan justificar su mentira presentándola como un “juego”. Incluso lo hacen con las mismas palabras.

¹⁵⁶ “Se miró al espejo y se gustó. Acercó su boca a los labios reflejados y se besó fríamente, calculándose, brindando por el triunfo que esperaba conseguir ante ese reto personal.” (p.96).

¹⁵⁷ “He necesitado todo un año de matrimonio para darme cuenta de lo mezquino que eres. Te quieres sólo a ti mismo” (p.79).

¹⁵⁸ Es consciente de que finge en el momento en que le declara su amor e incluso cuando le pide que sea su esposa (pp.35-36). Se presenta como un hombre romántico y dulce, pero una vez casado se despoja de su disfraz (p.82). “Tenía que reconocer que no estaba enamorado de ella, incluso pudiera ser que nunca lo hubiese estado. Su boda fue fruto de una situación que lo exigía, más que del amor. El grupo -recordaba que pensó- iba a ser más suyo si uno de sus miembros le era incondicional... Realmente utilizó a Gabriela. La necesitaba para sentirse seguro” (p.95).

¹⁵⁹ Es el caso de Marga, la excompañera sentimental de Esteban, que lo rechaza (pp.108-112). Supuestamente intenta seducirla para usurpar el lugar de Esteban, al que siempre ha envidiado, y por otro lado estaría intentando ocupar un lugar importante en el grupo de músicos a través de su pareja. El mismo sistema de acceso al poder que utilizó con Gabriela. Por otro lado, a Carlos le gusta seducir prostitutas (mintiéndoles, naturalmente): “Lo había hecho muchísimas veces, incluso estando casado con Gabriela.(...) Escogía siempre a las más jóvenes (...) Él les regalaba flores y les hablaba de literatura y de música, de conciertos exitosos que jamás dio, de su fama y de su gloria, y de su pena inmensa y de su absoluta infelicidad por sentirse solo. Notaba entonces la ilusión en los ojos, cuando él les empezaba a hablar de que necesitaba una mujer diferente, sencilla, que se preocupara tan sólo de él y que lo quisiera mucho... Era cuando ellas más insistían en hacer el amor, porque creían que de aquella manera le demostrarían que lo querían como él necesitaba, que eran ellas las mujeres adecuadas... Y él que no, en la mayoría de los casos, que no era eso lo que buscaba, que quizás no pudieran comprender... Y ellas se cansaban del juego, porque pensaban que en realidad era sólo eso, un juego, una forma más original de empezar para acabar en lo mismo... Y nada más.” (pp.185-186). Encontramos aquí de nuevo la mentira como juego en la novelística de Flavia Company.

¹⁶⁰ Su carácter es muy irascible: muestra una patente tendencia a gritar (pp.77, 131), es desagradable con todos, y

y corroído por una envidia exacerbada hacia todo aquel que, según su opinión, le arrebatara el privilegiado lugar que le corresponde¹⁶². Gabriela acaba por desenmascararlo¹⁶³, aunque no queda claro si, debido a la detención en el tiempo que afecta a todos los personajes, su relación con Carlos quedará también suspendida de esa permanencia en el tiempo o si, por el contrario, llegará a su anunciado fin.

Carlos miente también a otro personaje, Oscar, ante el que representa el papel de pobre marido abandonado. Al mentir menosprecia la inteligencia de los demás, ya que presupone que la suya es superior a la de ellos y que, por tanto, no lograrán desenmascararlo¹⁶⁴.

El resto de personajes de *Fuga y contrapuntos* no miente; incluso se les define, en algún caso, como seres incapaces de engaño¹⁶⁵. Ahora bien, se insinúa en una ocasión la imposibilidad de determinar si quien nos habla miente o no, en especial cuando esa persona es un conocido reciente¹⁶⁶.

El empuje inicial de la acción en *Luz de hielo* es una mentira: Jef está enamorado de alguien que le hace creer que le ama, cuando en realidad no lo hace y acaba abandonándolo¹⁶⁷. Como venganza, Jef tiene relaciones con dos mujeres a la vez, madre e hija. Así pues, vive en una mentira y hace que sus amantes también vivan en una: la de creerse amadas por alguien que, en realidad, sólo se ama a sí mismo o, en todo caso, sólo ama un recuerdo irrecuperable.

En esta novela, Jef y Silvia escenifican una farsa ante los ojos de Marta, que no sospecha nada del juego de seducción que se ha iniciado entre su hija Silvia y su padrastro. No hay maldad

llega a insultar e incluso amenazar a Gabriela cuando ésta decide separarse de él (p.94). Llega a parecer ligeramente desquiciado. Así lo piensa Marga en la p.144 de *Fuga y contrapuntos*.

¹⁶¹ “Lo que pasa es que tú no soportas que Esteban se haya marchado porque ha supuesto el final de tu carrera. Eres incapaz de hacer nada genial, ni siquiera pasable por ti mismo. No soportas que se haya ido sencillamente porque te ha dejado en evidencia ante mí y ante todos. El gran Carlos convertido en un mediocre profesor de música en una escuela de mala muerte y con un sueldo que no le llega ni para... ¿Acaso crees que es sólo una época pasajera? (p.78). “No soporto más tiempo el resentimiento que te corroe. Me atacas sin descanso porque yo aprobé las oposiciones a la Orquesta y tú no. Nunca te has alegrado de mi suerte, jamás una palabra de aliento, un consejo. Sólo piensas en ti y en tu frustración y en la injusticia que el mundo hace contigo por no darte la oportunidad que necesitas para demostrar que vales más que nadie, que eres genial.” (p.79).Vid. También *ibid*.pp.80-81.

¹⁶² Envidia a Carlos, primer violín (pp.65 y 138) y a Esteban, el director (pp.68 y 105). Llega al extremo de recriminarle a su esposa que no renunciara a una plaza de titular en una orquesta sólo porque así él se sentiría menos frustrado (p.80).

¹⁶³ Carlos miente sobre una supuesta oferta de trabajo de una importante orquesta, pero Gabriela juega con él y lo atrapa en una flagrante contradicción (pp.150-151).

¹⁶⁴ pp.165-167.

¹⁶⁵ Es el caso de Esteban, *ibid*. p.73.

¹⁶⁶ “- Realmente, Oscar, estoy empezando a creer que sois un hatajo de locos. - También te lo advertí. - ¿Cómo iba a creerte? - Porque yo nunca miento. - ¿Y cómo iba yo a saberlo?” (p.160).

¹⁶⁷ “De todos modos, como se demostró más tarde, el gran problema es que nunca estuviste enamorada de mí, ni cerca de estarlo siquiera. Y por eso me contabas cuentos y me leías libros y me recitabas poemas llenos de los sentimientos, de las ilusiones, de las experiencias de los otros. Querías alejarnos de la nuestra. Era una forma culta de engañarse. Un fraude, sea como fuere y se mire por donde se mire.”(p.128). Esta certeza de Jef es la misma que

en Silvia, sin embargo; tan sólo adolece de una enfermiza falta de voluntad. En Jef, sin embargo, sí encontramos el cálculo frío, la determinación del que desea hacer daño y sabe que tiene el poder de infligirlo.

Jef miente a Silvia diciéndole que su madre no se acordó de ella en el momento de morir: una mentira infame promovida por el orgullo y los celos de un hombre que desearía ser el centro vital de Marta y que descubre, en el momento definitivo, que no lo es¹⁶⁸. Ya hemos comentado, también, la falsedad de su pacto con Silvia: ella cree que su encierro terminará cuando ella o Jef se rindan; sin embargo, Jef sabe que nunca la dejará salir del sótano con vida¹⁶⁹. También mintió a Silvia respecto a su proyecto común de concebir un hijo: *la geminación, una estúpida fecundación que nunca prometí en serio sino con la única intención de ser el dueño de la voluntad de Silvia. Sí, una estafa, una estratagema, una burla y nada más*¹⁷⁰. Mentiras ejercidas por el más fuerte sobre el más débil.

Jef teme que la policía, los vecinos o el chico del quiosco rescaten a Silvia porque *ella podría inventarse mentiras que me inculparan, podría acusarme –injustamente- de tenerla encerrada en contra de su voluntad* como venganza, pues en cierto modo sospecha que le culpa de la muerte de su madre¹⁷¹. En ese caso, él también mentiría, y también por venganza, pero no contra Silvia, sino contra su antigua amante: *Yo no dejaré de repetir tu nombre. Te implicaré. (...) Y tus hijos no entenderían nada, y te mirarían tristes y dolidos mientras la policía te hará preguntas referentes a un pasado que tu marido iría descubriendo a medida que el asunto se fuera enredando*¹⁷². Durante su encierro, Silvia expresa su deseo de poder gritar a Jef y a su madre todo lo que ha tenido que callar durante años : les avergonzaría escuchar la verdad en su voz¹⁷³. Confiesa estar harta de mentiras¹⁷⁴, aunque sabe que algunas son inevitables, como creer

tendrá, en una novela posterior, la protagonista de *Dame placer* (vid.infra p.135, n.186).

¹⁶⁸ “Su madre la necesitaba y ella no estaba. Yo estaba, y no me necesitaba. Al principio mentí para defenderme de la indiferencia de quien no podía defenderse en absoluto. Luego... no lo sé. Cuando ya hacía más tiempo que existía la misma mentira, no quise hablar más del asunto” (p.149).

¹⁶⁹ Lo afirma claramente en la p.113.

¹⁷⁰ p.134.

¹⁷¹ p.88.

¹⁷² p.88. Nótese que Jef presupone que su antigua amante ha ocultado información sobre ellos a su marido.

¹⁷³ Le gustaría hablar con Jef, “pero sobre todo con ella. De él. De ella. De mí. O de mí no, quizás. Me complacería contarles qué siento. Me divertiría decírselo a la cara y ver sus rostros inundados de vergüenza, invadidos por el sentimiento que asalta a los que de pronto dicen la verdad hasta entonces rechazada. La evidencia de la voz que no engaña porque sólo puede nacer de la autenticidad. Mi voz ante ellos.”(pp.60-61). Sin embargo, es incapaz de dirigir esa voz ante sí misma: “Nunca mi voz ante mí misma: me asaltarían la turbación, la desesperación” (p.61). Posiblemente todavía no está preparada para escuchar su propia verdad.

¹⁷⁴ “Estoy harta de engaños. Llevo los bolsillos llenos de mentiras, tantas como pedirse puedan. Están hechas de palabras: una tras otra sin decir nada, porque para decir algo debe llevarse dentro y él y yo estamos vacíos, es innegable y evidente. Soltamos las palabras y las vemos alejarse de nosotros, mirando orgullosos su vuelo, como si fueran estrellas o pájaros sin vida. Las observamos hasta que se pierden, hasta que se corta el hilo invisible que nos

que nos conocemos y sentirnos acordes con el mundo: una creencia que , aunque falsa, nos es necesaria para sobrevivir¹⁷⁵.

En *Saurios en el asfalto* encontramos tres personajes que trabajan como espías del Gobierno y que mienten a sus conocidos, hermanos y amigos íntimos. Álvaro seduce a Adela para sonsacarle información sobre sus investigaciones acerca de mosquitos manipulados genéticamente; Gloria obtiene información de su hermano Santi acerca del proyecto secreto del grupo de amigos de éste sin que Santi se percate de ello, pues no sabe que su hermana es una espía, y acaba siendo corresponsable de la muerte de él¹⁷⁶. Aníbal es el espía infiltrado en ese grupo de amigos, y no duda en traicionarlos para salvar la vida y salir de la pobreza. Aníbal es también responsable de la muerte de un miembro del grupo, Carlos, a quien había ofrecido la posibilidad de convertirse, también, en espía. A cambio de su traición, estos tres personajes son premiados con el ascenso profesional (Álvaro) , dinero (Aníbal) y un alto nivel de vida (Gloria). Carlos, Santiago y una pareja de ancianos son las víctimas mortales de sus delaciones; también son responsables del fracaso de la utopía que Adela y sus amigos estaban a punto de hacer realidad: una vida en comunidad, libres, en contacto con la naturaleza, lejos de los grises muros de la ciudad.

En *Saurios en el asfalto* Flavia Company también incluye la mentira a gran escala¹⁷⁷: el engaño desde el poder para el bien del poder (aunque, como siempre, se escude en el abstracto “bien del pueblo”). Desde la *República* platónica hemos visto justificada la mentira cuando ésta ha sido pronunciada por labios de los legisladores. El pueblo tiene derecho a ser convenientemente dirigido, pero no tiene derecho a la verdad. El bien común siempre tiene prioridad sobre el individual, y la violencia queda justificada cuando se ejerce contra individuos

une a ellas, las olvidamos sin esfuerzo, y entonces repetimos el rito: metemos la mano en los bolsillos y sacamos otras - sería diferente si, para cogerlas, nos hundiéramos las manos en el corazón.” (p.129). “Hace años que devoro los engaños que mi hermano mayor ha puesto a mi alcance. Falsedades que me han permitido sobrevivir hasta llegar al espejismo bárbaro que me condujo directa al pozo que ahora me contiene.” (p.133).

¹⁷⁵ “El precio del mundo es aceptar que resulta imposible entenderlo. El mismo precio que tenemos las personas. Una vez asumido esto, puedes ir tirando, pensar e incluso decir que te conoces, que sabes de tus limitaciones y que te ves reflejado en el mundo como en un espejo, con claridad, con transparencia, consciente, eso sí, de que todo lo que afirmas es, al fin y al cabo, mentira. Una falacia necesaria para sobrevivir, como quien dice.”(p.147).

¹⁷⁶ Adela lo empuja a relizar una acción peligrosa y Gloria es quien lo delata a los Servicios Centrales. La responsabilidad de la muerte de Santiago es, pues, compartida, aunque tal vez la de Gloria sea mayor. De no haber informado al jefe de los Servicios Centrales, tal vez Santi habría coronado su misión con éxito y habría llegado a convertirse en el héroe que necesitaba ser. Por su parte, Dacha Sorka, el jefe de los Servicios Centrales, miente a Gloria cuando le asegura que no harán daño a Santi :“Cuando entre en el laboratorio, lo acribilláis. Ya le diré a Gloria que ha sido un accidente” (p.267).

¹⁷⁷ Lo cual no excluye, naturalmente, el autoengaño: Adela cree que Álvaro la ama (*Saurios en el asfalto*, p.209); Carlos cree que es feliz haciendo papeles para regalo (*ibid.*p.27), etc.

que mienten al Estado o que no se muestran dispuestos a acatar sus órdenes¹⁷⁸. Desde esta perspectiva, los espías son héroes, no traidores, y quienes deberían ser considerados como héroes no son más que elementos perturbadores del orden social que deben ser controlados, reeducados o, en el peor de los casos, eliminados.

También encontramos aquí mentiras individuales, pequeñas pero igualmente nocivas, como las que utiliza Aníbal para no levantar sospechas ante sus amigos¹⁷⁹. Su fingido dolor por la muerte de Carlos, de la que es directamente responsable, es otro buen ejemplo de su iniquidad¹⁸⁰. Álvaro miente a Adela incluso cuando no es necesario: nunca tuvo mascotas, pero en una charla con Adela inventa una entrañable relación con “su perro Whisky”¹⁸¹ para seducirla con mayor facilidad. A este respecto, es interesante ver que *Álvaro sopesó la posibilidad de decir la verdad, pero le pareció mejor la mentira*¹⁸². Destruída su dignidad, decidido a espiar, fingir e incluso matar, Álvaro preferirá siempre la máscara al espejo.

En *Saurios en el asfalto*, sin embargo, no sólo mienten o manipulan los malvados: los supuestamente honestos también pueden ejercer la mentira y la manipulación. Consciente de que no puede acceder al laboratorio porque sería fácilmente reconocida, Adela no duda en arriesgar la vida de Santi para que recupere por ella los resultados de sus comprometedoras investigaciones con los mosquitos. Para convencerlo recurre al chantaje emocional:

- *No te vayas, escúchame. Si no quieres hacerlo contra nadie, al menos hazlo por mí, si es que es cierto que me quieres. - Adela sabía que aquello no era jugar limpio, pero*

¹⁷⁸ Amelia VALCÁRCEL aclara que “Hegel suponía, sin duda, que semejante exceso de transparencia y veracidad sería disgregador tanto de la sociedad civil como del Estado.(...) Las instituciones son la verdad del sujeto. Tienen derecho a su “mentira política” platónica. Y tal derecho, naturalmente, no es simétrico. Es moralmente recomendable que un sujeto no mienta a otro sujeto, reprehensible si lo hace sobre asuntos de su esfera y punible si se atreve a hacerlo con las instituciones. Francamente peligroso si la institución afectada es el Estado. El Estado no necesita decir la verdad porque *es* la verdad. Deja entonces la mentira de ser cuestión de lenguaje e intención: será ello bueno en la relación abstracta de sujeto a sujeto, abstracta porque es universal y simétrica en este caso, pero la verdad que vale en sí y por sí, y su opuesto la mentira, es una realidad jerárquica, como lo son todas las relaciones reales.(...) La verdad de la institución *niega* la verdad del sujeto, la “supera”, y reclama su prioridad ontológica. En el ámbito del sujeto está la intención; en el institucional, la voluntad general. El sujeto tiene lenguaje, pero la palabra del Estado es obra y poder, son decretos y leyes, son realidades y hechos. Son, puesto que existen, verdad, y es mentira o apariencia aquello que se les oponga. O el Estado pondrá los medios para que así sea. Pero más vale que antes de esa desigual lucha sepamos a qué atenernos. Las instituciones no mienten, los individuos sí.” (*op.cit.* pp.46-47). M^a del Carmen IGLESIAS apunta que “Rousseau nos habla de una sociedad ideal en la que no existiría la injusticia ni la desigualdad. En este mundo perfecto, sin embargo, el Estado es infalible y debe ser creído de inmediato y sin discusión. El ciudadano debe obedecer siempre las órdenes dictadas por el Estado y, en caso de resistirse, podrá ser obligado a ello” (*op.cit.*pp.97-100).

¹⁷⁹Inventa una factura ilegal por un trabajo de albañilería en una finca (p.287). Ringo lo descubre (pp.285-286 y p.315) porque precisamente él fue albañil en esa finca y llevó a cabo la obra que Aníbal se atribuye. “Dijo una mentira para atribuirse algún delito suave que lo librara de sospechas de alguno mayor.”(p.315).

¹⁸⁰ “Aníbal, visiblemente afectado, recurrió al dolor para evitar el tema. Se llevó la mano al corazón y pidió: -Ahora no, por favor. Hoy no puedo hablar de él. Es demasiado fuerte lo que ha sucedido.”(p.287).

¹⁸¹p.295.

¹⁸²p.295.

- no le quedaba otra alternativa-. Se trata de lo del experimento de los mosquitos. Necesito mis informes, mis estudios sobre el tema.(...)*
- *No, no puedo, no es mi línea, no es mi historia...- se quejó Santiago.*
 - *¿Tampoco yo? - Adela arriesgó su as en la manga.*
 - *Tú sí - perdió Santiago-. ¿Qué hay que hacer? - se ofreció.*
 - *Es muy fácil - garantizó Adela sin demasiado convencimiento-. Se trata de recuperar mi cuaderno de notas de la OCN.*
 - *Imposible - negó Santi. Allí no hay quien entre.*
 - *Se puede - persistió Adela-. Yo sé cómo.*¹⁸³

No, no es nada digno por su parte. La imagen de la dulce Adela queda aquí ensombrecida. Pero es que los personajes de carne y hueso, los de este lado de la vida, también somos así. Mentimos, manipulamos, cometemos errores. Para bien o para mal no estamos tocados por la perfección. Tampoco somos de un solo bloque, liso y sin fisuras: nuestra personalidad presenta múltiples facetas, a veces contradictorias. Como las tiene Adela.

La desgraciada situación en la que se encuentra la protagonista de *Dame placer* tiene su origen, fundamentalmente, en la ocultación y la mentira. Una mujer miente a su amante engañándola con otra - a la que se insinúa que ya conocía con anterioridad a su amante actual¹⁸⁴ - y, finalmente, decide llevar a cabo un cambio de pareja abandonando a su compañera para continuar su relación con la -supuestamente- nueva adquisición. Toda infidelidad amorosa no es más que una monstruosa mentira:

*Pero ya está hecho, por más que lloremos, por más que nos lamentemos, y tenemos que ir hasta la persona a la que afirmamos amar, hasta quien dice amarnos, y mostrarle el monstruo que hemos descubierto en nuestro interior. O mentir y ocultarlo. Está ahí, de todos modos. Y si quien dice amarnos nos ama, tarde o temprano nos desenmascarará, y sabrá que somos alguien más, que somos también otro ser.*¹⁸⁵

De hecho, el origen de todo esto podría estar en un autoengaño: la mujer de la que se enamoró la protagonista de *Dame placer* pudo mentirse a sí misma durante un tiempo y creer que ella también estaba enamorada; cuando conoció a la modista (o cuando volvió a reencontrarse con ella), descubrió que no era así¹⁸⁶.

¹⁸³ p.237.

¹⁸⁴ “Fue como si lo tuviera todo planeado” (p.103); “Supe desde el principio que la modista que elegimos no era para ella la completa desconocida que era para mí. No me pregunte cómo y además sepa desde ya que nunca llegué a conseguir una prueba que lo demostrara. Fue la intuición, su actitud y la de la modista, las miradas que se cruzaron al hablar del color de la tela... Me duele el alma con sólo pensarlo. Haberlo sabido y haber continuado adelante... ¿Cómo pude?”(p.105).

¹⁸⁵ pp.65-66. Encontramos otro caso de infidelidad en *Melalcor*: el sr. Savalt guarda en un cajón de su mesa de despacho fotografías de una mujer joven desnuda, una chica que no es del pueblo, y que es, supuestamente, su amante (p.198).

¹⁸⁶ “¿Suponía el amor o lo sentía? Lo supuso. Hasta que sintió por encima de los hombros la ropa de la modista al tiempo que se le incendiaba de un estallido el estómago. Yo sé lo que es eso.” (p.135).

Pienso ahora en el deseo que decía sentir por mí y se me aparece como una burla. Desconfío de aquellas miradas tuyas igual que de mi cuerpo. Me siento experimento, objeto, monstruo. Me siento mal. Recuerdo sus dedos en mis pezones excitados y se me viene a la mente la imagen de otros pezones en otro cuerpo bajo el tuyo. No hubo nada nuevo en su forma de amarme aunque dijera lo contrario, y ésa fue, tal vez, su única traición y, en última instancia, el motivo de mi desdicha¹⁸⁷.

A pesar del dolor, a veces comprende el porqué de sus mentiras, e incluso la justifica afirmando que quizá no fue sincera con ella por temor a hacerle daño, o que tal vez no era completamente consciente de sus mentiras, sus ocultaciones, sus engaños¹⁸⁸. Por otro lado, el lector también puede pensar que está asistiendo, en definitiva, a la versión de los hechos de la protagonista; quizá su antigua amante declararía, al ser interrogada al respecto, que la amó verdaderamente, pero que la falta de comunicación entre ambas y el hecho de ver que no luchaba para salvar su relación cuando aún podría haberse evitado el desastre la forzaron a escoger.

La protagonista de *Dame placer* utiliza un curioso eufemismo para afirmar que su amada mentía con cierta frecuencia: *Siempre sospeché que entre sus palabras había verdades y mentiras, o no exactamente mentiras sino verdades incompatibles entre sí, cosas que sólo eran ciertas en el momento mismo de decirlas y que contradecían otras dichas en tiempos diferentes¹⁸⁹*. En el mismo sentido, Jef le recriminará a su antiguo amor, en *Luz de hielo*, que le mintiera¹⁹⁰ y que, incluso, le obligara a mentir: *Tú me obligabas a mentir. En pequeños detalles y también en cosas importantes. Rechazabas las verdades porque te resultaba cómodo, y yo aprendí a fingir muy bien¹⁹¹*.

Ya hemos visto que en *Melalcor* el sr. Savalt, además de ser un adúltero, miente a su propio/a hijo/a en cuanto le prometió que le entregaría la dirección de su empresa si abandonaba a Mel, cuando en realidad no pretende hacer tal cosa: el personaje protagonista de la novela descubre unos documentos por los que la empresa pasará a manos de su odiado hermano el mismo día en que éste se case con Mel/Cor¹⁹².

Falsedad y verdad, realidad y ficción, son, pues, las piezas en el tablero de juego en el que Flavia Company juega con sus lectores, como decía Mario Vargas Llosa, *a las mentiras*. La

¹⁸⁷ p.107.

¹⁸⁸ p.107.

¹⁸⁹ pp.104-105.

¹⁹⁰ Jef sospecha que los hermanos de su antigua amante los invitaban a sus casas en verano (vivían en otras ciudades que Jef quería visitar), pero que ella declinaba su invitación porque se avergonzaba de él y no deseaba que los vieran juntos; también es posible que no les invitaran y que ella le mintiera afirmando lo contrario (p.77).

¹⁹¹ p.48.

¹⁹² p.198.

miseria y la grandeza humanas aparecen ante nosotros en las novelas y relatos cortos de Flavia Company gracias a su inteligente uso de lo verdadero y lo falso, mientras caen en nuestra mente las barreras entre lo creíble o verosímil, lo inventado y lo –supuestamente- real.