

LA CARTA EN LA PRODUCCIÓN NARRATIVA DE FLAVIA COMPANYY

1. INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA EPISTOLAR

Es muy conocida la afirmación derrideana de que la carta contiene toda la literatura¹. Algunos críticos, como Vicenç Pagès Jordà, consideran que toda la literatura es en cierto modo una carta; el destinatario es el lector². En cambio, otros críticos han puesto en duda que este tipo de textos – especialmente la carta privada- pertenezcan con pleno derecho a la literatura, debido a su estrecha relación con el lenguaje oral por un lado³ y con el género autobiográfico por otro. Desde sus inicios,

¹ Janet ALTMAN GURKIN cita a Derrida cuando éste afirma en sus “Envois” que “la lettre, l’èpître, qui n’est pas un genre mais tous les genres, la littérature même”(op.cit.p.212). La misma estudiosa indica que “in its preoccupation with the myriad mediatory aspects involved in communication, in the way that it wrestles with the problem of making narrative out of discourse, in its attempts to resolve mimetic and artistic impulses, epistolary literature exposes the conflicting impulses that generate all literature”(ibid.p.212) y que la literatura plantea “questions that are basic to all literature” (ibid.p.212). Vid. también ROSBOTTOM, Ronald C.: “Motifs in epistolary fiction: analysis of a narrative sub-genre”, *L’esprit créateur*, vol. XVII, nº 4, invierno 1977, p.300.

Ramón ACÍN comenta que, en 1980, varias revistas culturales y literarias españolas (*Quimera* entre ellas) se hacían eco de una encendida polémica entre los que opinaban que la literatura española estaba atravesando una profunda crisis que podría llevar incluso a su desaparición (como José M^a Valverde), y los que opinaban que esta desaparición era imposible; respecto a esta cuestión, Ramón ACÍN cita unas palabras de Jordi LLOVET, quien argumenta, precisamente en defensa de esta última idea, que “la literatura vivirá mientras alguien que se disponga a escribir una mera carta, dude unos instantes acerca de la manera de hacer verosímil lo que se propone decir en ella” (op.cit.p.88, n.25). La carta aparece aquí, por tanto, como el último reducto de la literatura.

² Vicenç PAGÈS JORDÀ afirma que Gilles DELEUZE “exagerava quan va escriure que tota escriptura és una carta d’amor. Potser seria més versemblant afirmar que tota escriptura és, ras i curt, una carta: l’escriptor és el naufrag, i el llibre, el missatge en una ampolla dirigit al lector desconegut.”(“Una literatura a la carta”, *El Periòdic*, Suplement Llibres, 13 de octubre del 2000, p.12).

³ Jane ALTMAN GURKIN observa que (op.cit.pp.135-136) “as written dialogue, epistolary discourse is obsessed with its oral model. No sooner is the writer aware of the gap that separates him from his reader than he tries to bridge that gap. (...) Epistolary language is preoccupied with immediacy, with presence, because it is a product of absence. Since both the temporal and the spatial hiatus are so much a part of epistolary discourse, the word present in the letter is charged with both its temporal and its spatial meanings; it signifies *now* as opposed to the *then* of past and future events or contact, and it means *here* as opposed to the *there* where the addressee always is. The letter writer is engaged in the impossible task of making his reader present; the epistolary dialogue attempts to approximate the conversation of the *here and now*”.

Según la misma crítica, las consecuencias fundamentales de esa implicación de lo oral en el lenguaje narrativo de la cartas son las siguientes (ibid.p.207): a) Al explicar el emisor de la carta un hecho concreto a un receptor, ese hecho acaba viéndose bajo dos prismas: el de quien escribe y el de quien lee. Es lo que ella denomina “narración doblemente oblicua”; b) Hay muchos elementos elípticos, pues emisor y receptor pueden dar por sobreentendidos muchos hechos que el lector de la novela desconoce; c)

se ha definido a la carta privada como un diálogo aplazado entre dos interlocutores, y se ha distinguido entre esta carta privada, escrita en lenguaje coloquial, autobiográfica, *auténtica*, y la epístola, “recreación literaria de la carta”, como afirma Carme Riera en su artículo “La epístola y la novela”⁴. Meri Torras Francès nos habla en este sentido de *una situación de reajustes territoriales entre (al menos) la autobiografía, la historia y la literatura, desatados en el ámbito discursivo fronterizo de la escritura epistolar*⁵.

Algunos autores consideran que la carta privada es sólo una fuente de inspiración para el único subgénero realmente autobiográfico (la autobiografía)⁶, mientras que otros la incluyen en el género autobiográfico al mismo nivel que el diario, las memorias, la biografía y la autobiografía. Entre estos últimos autores se encuentra Shari Benstock, quien añade a estos subgéneros algunos artículos periodísticos, los manuales de instrucción y las novelas de educación⁷, y advierte que en todos los casos, *woman's writings upset and invert the standard patterns of life writing*⁸. Nancy Walker añade la

en el caso de las cartas, a veces son tan importantes los silencios, el intento de persuasión o la confesión, como los hechos narrados en sí. Para estudiar las técnicas narrativas de las cartas, como en el caso de una conversación normal, Janet ALTMAN GURKIN considera que convendría tener en cuenta las aportaciones del teatro (*ibid.*p.207).

Por su parte, Carme RIERA ve en las constantes referencias al receptor de las que están llenas las cartas una expresión del egocentrismo propio de la lengua coloquial, resultado de nuestro interés por convencer al otro (citada por SULLÀ, Enric (ed.): *op.cit.* p.286).

⁴ En SULLÀ, Enric: *op.cit.*pp.286 y 287. Giles CONSTABLE nos recuerda que “according to Ambrose, *the epistolary genre (genus) was devised in order that someone may speak to us when we are absent; and the medieval masters of letter-writing similarly defined a letter as sermo absentium quasi inter presentes and asci ore ad os et presens.*” (*Letters and letter-collections*, Éditions Brepols, Belgique, 1976, p.13). En el mismo sentido, Francisco SILVELA considera que “las cartas son conversaciones escritas” (citado por TORRAS FRANCÈS, Meri: *Tomando cartas en el asunto. (Las amistades peligrosas de las mujeres con el género epistolar)*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2001, p.228). Janet ALTMAN GURKIN habla también de “diálogo interior” o “pseudodiálogo” entre la persona que coge la pluma para escribir a un amigo y su corresponsal (*op.cit.*p.137).

A pesar de todo lo dicho, no debemos olvidar que algunos críticos, como Francisca MOYA DEL BAÑO en su “Introducción” a las *Heroidas* de OVIDIO (CSIC, Madrid, 1986, p.VIII) no están de acuerdo con esta definición en cuanto consideran que los corresponsales, en el caso de la carta de amor, dicen más por escrito de lo que dirían en una conversación oral, supuestamente más directa, y por otro lado, consideran que no es necesaria la “ausencia” de alguno de los interlocutores en cuanto a veces la carta se dirige a alguien muy próximo físicamente pero ante quien no nos atrevemos a hablar. Pedro SALINAS también se resiste a definir la carta como una “conversación a distancia”, en cuanto se niega a considerarla como un sucedáneo de la conversación real. La carta es, para él, comunicación plena, intercambio de almas (*El Defensor*, Alianza Tres, Madrid,1984, p.29)

⁵ *Tomando cartas en el asunto*, p.209.

⁶ Así opina GUSDORF, según el cual sólo en la autobiografía el hombre da testimonio fiel de sí mismo (citado por BENSTOCK, Shari: “Authorizing the autobiographical”, en BENSTOCK, Shari (ed.): *The private self. Theory and practice of Women's Autobiographical Writings*, The university of North Carolina Press, Chapel Hill, London, 1988, p.15). La afirmación de que la carta es el origen de la autobiografía (según PIVEC, citado por CONSTABLE, Giles: *op.cit.* p.33) también apunta en esta misma dirección.

⁷ BENSTOCK, Shari (ed.): *op.cit.* p.173.

⁸ *Ibid.* p.173.

poesía y el teatro, en cuanto revelan la visión personal que el escritor tiene del mundo⁹; María Antonia Álvarez considera, por su parte, que la confesión y la apología¹⁰ también pertenecen al género autobiográfico y Álex Broch, por último, incluye en este grupo la literatura de viajes¹¹. Con todos estos subgéneros la carta tiene en común el hecho de ser expresión íntima del “yo”, aunque todos somos conscientes de la capacidad de la carta para ser tanto espejo como máscara, según la voluntad del emisor¹².

Tenemos testimonios de cartas en el antiguo Egipto¹³, en Atenas¹⁴, en la Biblia¹⁵; conservamos cartas familiares de Cicerón, y más tarde abundantes cartas entre humanistas, como Ficino, Petrarca o Erasmo. Además de estos documentos sin aparente intención literaria, encontramos muy pronto ejemplos de cartas escritas para la literatura, como por ejemplo la *Ars poetica* de Horacio o las *Heroidas* de Ovidio, las cartas entre Abelardo y Eloísa (supuestamente del siglo XII¹⁶), la primera novela

⁹ WALKER, Nancy: “Wilder than the sky”: Public Presence and Private Self in Dickinson, James, and Woolf”, en BENSTOCK, Shari:(ed.): *op.cit.*p.273. Nancy WALKER indica que, sin embargo, “such forms as letters, journals, and diaries are at once more private and more accessible than poetry or fiction that is intended for direct exposure to the eyes of strangers. The distance between writer and reader afforded by the artifices of poetry and fiction -devices such as metaphoric and symbolic structures- is nominally absent, and the writer translates thought into direct dialogue with self or specific others.” (*ibid.* p.273).

¹⁰ ÁLVAREZ, María Antonia: “La autobiografía y sus géneros afines”, *Epos*, núm 5, 1989, p.444. Hay que decir, sin embargo, que esta crítica considera que la confesión, la memoria y la apología no son de hecho subgéneros autobiográficos aunque les concede “intencionalidad autobiográfica” (*ibid.*p.449).

¹¹ BROCH, Álex: “La memòria com a forma literària” *Cultura*, núm. 39, noviembre 1992, p.48.

¹² Samuel JOHNSON afirma al respecto que “there is indeed no transaction which offers stronger temptation to fallacy and sophistication than epistolary intercourse” (citado por GUILLÉN, Claudio: “El pacto epistolar”, *Revista de Occidente*, nº 197, octubre de 1997, pp.82-83. DUCHÈNE considera, en este sentido, que la carta es el arte de adaptarse al otro (citado por ROSBOTTOM, Ronald C.: *op.cit.* p.291). ROSBOTTOM indica que “such possibilities of deception, either gentle or not, create an obvious tension between narrators in most epistolary works (...). This is one of the hallmarks of letter fiction, and it is one of the reasons that so many epistolary novels can be read with pleasure today” (*ibid.* p.292).

¹³ Claudio GUILLÉN nos recuerda que “Adolf Erman publicó, en su edición de unos papiros egipcios hallados en una tumba de Tebas, del siglo XII a.C., una colección de diez cartas literarias que eran ejercicios de escuela, destinados a preparar a futuros escribas” (*op.cit.* p.92).

¹⁴ “En Atenas las cartas fingidas formaron parte de la formación retórica de los alumnos desde el siglo IV a.C., según algunos historiadores. Y el período helenístico conoció el cultivo de la carta ficticia como literatura, en manos de escritores como Alcifronte (ca.200d.C) y Filostrato” (*ibid.* p.92).

¹⁵ Cartas de San Pablo a destinatarios colectivos (los romanos, los corintios) o individuales (Timoteo y Titus, por ejemplo).

¹⁶ Para esta cuestión, *vid.* CONSTABLE, Giles: *op.cit.*p.34, n.100. La novela epistolar se presta a provocar confusiones e interpretaciones de todo tipo, especialmente cuando los personajes que mantienen una relación epistolar son históricos: Meri TORRAS FRANCÈS cita concretamente las múltiples posibilidades de interpretación de las cartas entre Abelardo y Heloísa (recogidas por ZUMTHOR en su introducción a las cartas de ambos, y citadas por Meri Torras en su estudio *Tomando cartas en el asunto*, p.81): tal vez las cartas entre Abelardo y Heloísa son verdaderas pero Heloísa las corrigió; tal vez sean verdaderas y alguien que no era ni Abelardo ni Heloísa las retocó en el siglo XIII; puede ser que Abelardo se inventara una novela epistolar a partir de las cartas de Heloísa, o que Heloísa las recopilara una vez fallecido Abelardo; tal vez un autor del siglo XIII llamado Paraclet se haya inventado todas las cartas. No lo sabemos, y cabe la posibilidad de que no lo sepamos nunca. Incluso hay cartas supuestamente escritas por una mujer y que en realidad pueden haber sido escritas por un hombre: una especie de “travestismo”, como lo define GOLDSMITH, Elizabeth C.: “Introduction” a *Id.*: (ed.): *Writing the female voice. Essays*

española (*El Lazarillo de Tormes*, supuestamente de 1552) o las famosas *Cartas de amor de una monja portuguesa* (1669), que tuvieron un gran éxito y confundieron a lectores y críticos sobre su autoría hasta el siglo XX¹⁷. Los géneros autobiográficos en general – y la novela epistolar en concreto– vivieron un período de esplendor a mediados del siglo XVIII¹⁸ y especialmente durante el siglo XIX, debido al impulso del Romanticismo¹⁹ y a la combinación de este movimiento con la expansión del protestantismo²⁰. Rousseau (*La nueva Eloísa*, 1761) aparece como uno de los puntales de esta explosión de la literatura del “yo”²¹. Encontramos abundantes y conocidos ejemplos de esta floración de cartas, algunas de carácter ensayístico, como las *Cartas persas* de Montesquieu (1721) o las *Cartas marruecas* de Cadalso²²; otras son de tipo personal y privado, como las que en el siglo XVIII escribió Madame de Sevigné a su hija²³; otras, en fin, de tipo claramente novelesco, como *Werther* de Goethe (1774), *Las amistades peligrosas* (1782) de Choderlos de Laclos²⁴, *Mademoiselle de Maupin*, de

on Epistolary Literature, Northeastern University Press, Boston, 1989, p.X). Meri TORRAS FRANCÈS nos recuerda que tanto Mariana Alcoforado (*Cartas portuguesas*) como la Heloísa de las *Cartas de Abelardo y Heloísa* “están bajo sospecha de ser invenciones masculinas.” (*Tomando cartas en el asunto*, p.229, n.16). Sucede algo parecido en las novelas epistolares escritas claramente por hombres, como las de Richardson, Rousseau y Laclos: en opinión de Meri TORRAS, en estas novelas se pondrían en práctica “estrategias de apropiación masculina de voces femeninas creadas por ellos en cumplimiento de sus expectativas y de sus deseos.” (*ibid.* p.82).

¹⁷ Para un resumen sobre la discusión acerca de la autenticidad de las cartas (¿Es Marianne la autora o lo es Guilleranges?) *vid.* GUILLÉN, Claudio: *op.cit.* pp.94-95. Este crítico acepta la autoría de Guilleranges (*ibid.*p.95), mientras que Josep PALAU I FABRE, en su “Pròleg” a *Cartes d’amor de Mariana Alcoforado (La monja portuguesa)*, Edicions El Mall, Barcelona 1986, no se decanta en principio por ninguna de las dos teorías sobre la autoría de estas cartas (p.9), aunque acaba admitiendo que se inclina, un tanto románticamente, por la que defiende la autenticidad de las mismas (p.11).

¹⁸ Ronald C. ROSBOTTOM considera (*op.cit.* pp.279 y 280) que la novela epistolar fue la estructura narrativa dominante en el XVII, aunque de hecho, el período de esplendor de este tipo de novelas abarca en su opinión un margen de tiempo más extenso: desde 1650 al 1800. Según Claudio GUILLÉN, a finales del XVIII “el género decayó abruptamente, víctima de la Revolución francesa; o de sus propias convenciones, que cesaron de parecer naturales; o de lo que los formalistas rusos denominarían fatiga y automatización.” (*op.cit.* p.97).

¹⁹ Según Enric BOU, nunca el género autobiográfico había alcanzado unos índices de producción tan altos como en nuestros días (*Papers privats. Assaig sobre les formes literàries autobiogràfiques*, Ed.62, Barcelona, 1993, p.16) Desgraciadamente, nunca como antes, también, se había caído en una trivialización tan penosa: “Qualsevol persona que hagi tingut una mica d’impacte públic - en el seu magí o en la (ir)realitat de la vida col·lectiva- se sent “obligat” a escriure algun text autobiogràfic. S’ha convertit, gairebé, en la prova de l’èxit professional i la popularitat.” (*ibid.* p.18).

²⁰ *Ibid.* p.40. Según este autor, el protestantismo da mucha importancia al análisis interior; de ahí su relación con los géneros autobiográficos (*ibid.*p.40).

²¹ Junto a Stendhal, según BOU, Enric:*op.cit.* p.18.

²² El escritor Vicenç PAGÈS nos habla en su “Introducció” a *M’escriràs una carta?* (pp.26-27) de otras obras del mismo estilo, como la *Carta sobre la tolerancia* de Locke o las *Cartas filosóficas* de Montesquieu.

²³ Para el carácter público de algunas cartas de Madame de Sevigné, *vid.infra* p.145, n.47.

²⁴ Vicenç PAGÈS considera que en esta obra, el autor “va posar de relleu la distància que separa el que el corresponal vol ser (el que escriu) del que el corresponal és (el que el lector endevina a partir del que escriu” (“Introducció” a *M’escriràs una carta?*, p.27).

Théophile Gautier (1835-36), *Pamela* (1741) y *Clarissa* (1747) de Richardson²⁵... Ejemplos más cercanos a nuestra época son *De profundis* de Oscar Wilde (1905), la *Carta al padre* de Kafka (1919), la *Carta de una desconocida*, de Stefan Zweig (1927), las *Cartas a un joven poeta* de Rilke (1929) o la novela *Pascual Duarte* de Cela (1942), por citar unos pocos ejemplos. Entre los años 1970 y 1980 se produjo, según Janet Altman Gurkin, un notable aumento de estudios dedicados a esta cuestión, así como una mayor presencia de obras literarias que tienen en la carta el centro y base de su estructura²⁶.

La novela epistolar de nuestra época podría aparecer bajo la forma de correo electrónico o *e-mail*. Sin embargo, al igual que muchos otros escritores y escritoras contemporáneos, Flavia Company prefiere seguir utilizando la forma tradicional de la carta privada porque, en su opinión, el correo electrónico está muy ligado a una época concreta, mientras que la carta le permite dotar a la novela de una mayor atemporalidad²⁷.

Cicerón estableció tres normas básicas para las cartas privadas, además de la estructura abierta: *brevitas*, *claritas* y *perspicuitas*²⁸. Durante la Edad Media, el estilo epistolográfico fue complicándose cada vez más, hasta que en el siglo XVI se impuso

²⁵ Richardson escribió un tratado de cartas titulado *Letters Directing the Requisite Styles and Forms to be Observed in Writing Familiar Letters* (1741) al mismo tiempo que escribía *Pamela* (GUILLÉN, Claudio: *op.cit.* p.79.)

²⁶ ALTMAN GURKIN, Janet: *op.cit.* p.3. Un ejemplo de la nueva floración de la epístola en estos años lo encontramos en la novela corta de Javier TOMELO titulada *El castillo de la carta cifrada*, obra editada por primera vez en 1979. Toda la novela gira alrededor de una carta indescifrable que un noble envía a otro, una carta que se nos describe pero que no llegamos a ver. Sin embargo, hay en esta novela otra carta oculta: al final el lector descubre que toda la novela es, en cierto modo, una carta cifrada que el autor envía a los lectores y escritores de su época para regresar, tras haberse encerrado en su “torre de marfil” durante la dictadura franquista, a la arena literaria del momento.

²⁷ BOMBÍ, Francesc: *op.cit.* p.2. Estudiosos como Ken PLUMMER se quejan de que “escribir cartas parece ser un arte en extinción, e incluso cuando éstas son enviadas, lo más frecuente es que sean tiradas, y no conservadas y recopiladas (...) E incluso cuando uno de los destinatarios conserva todas las cartas, es poco probable que el otro también lo haga” (*Los documentos personales (Introducción a los problemas y la bibliografía del método humanista)*, Siglo XXI editores, Madrid, 1989, pp. 26 y 27). Este hecho dificulta notablemente la investigación de documentos biográficos en nuestra época. Respecto al correo electrónico, las posiciones son muy dispares: algunos lo consideran una seria amenaza para las cartas manuscritas y se decantan claramente por estas últimas, y otros (como Gloria MUNILLA en su aportación al artículo redactado junto a César CARRERAS, Joan PUJOLAR y Adela ROS: “Quin és el teu *e-mail*?, en *M’escriuràs un carta?*, p.74) creen que comportará un resurgimiento de la carta, ya que el correo electrónico obliga al usuario a redactar, un hábito que había prácticamente desaparecido a causa de la sustitución de la carta manuscrita por la conversación telefónica y los mensajes por móvil. Adela ROS (*ibid.* pp.83-84) considera que, de hecho, es perfectamente posible la convivencia entre correo electrónico y carta tradicional: el primero quedaría reservado a las comunicaciones rápidas y breves, mientras que la carta manuscrita acostumbra a utilizarse para expresar vivencias más íntimas, que exigen una mayor reflexión.

²⁸ Citado en BOU, Enric: *op.cit.* p.137.

con fuerza el estilo espontáneo y aparentemente descuidado, tan cercano como sea posible a la conversación oral, que continúa utilizándose en nuestros días²⁹.

Los críticos establecen las siguientes características de las cartas modernas: la intensidad de la relación entre el yo y el tú³⁰, la confesionalidad³¹, la ausencia y la epistolaridad³², la polivalencia temporal (con predominio del presente)³³, la reflexividad (uso predominante de la primera persona³⁴) y reciprocidad (el que ahora escribe después leerá lo que otro ha escrito, y así sucesivamente)³⁵, la transmisión por intermediario, la

²⁹ Para la época medieval y los siglos XVI al XVII, *vid. infra* p.144, n. 45. Para una panorámica de la carta entre los siglos XVI a XVIII, *vid.* ROSBOTTOM, Ronald C.: *op.cit.* pp.296-297.

³⁰ Para las llamadas “novelas de romance epistolar” *vid.* ALTMAN GURKIN, Janet: *op.cit.* pp 13-46.

³¹ Álex BROCH cita la confesionalidad como una de las características de la carta, junto a las nociones de persona y tiempo (*op.cit.* p.46).

³² Ronald C. ROSBOTTOM apunta estas dos características en su ya citado artículo “Motifs in epistolary fiction: analysis of a narrative sub-genre” (p.283). La ausencia se refiere a la no-presencia de los interlocutores. ROSBOTTOM distingue tres tipos de ausencia (*ibid.* p.284): geográfica o espacial, temporal o cronológica y psicológica (a menudo consecuencia de las dos primeras). Apunta el mismo autor que “the impossibility of satisfying one’s needs, because of absence, is one of the most poignant, and most consistent themes of letter-works.” (*ibid.* p.284). ROUSSET (citado por ROSBOTTOM, Ronald C.: *op.cit.* p.285) considera que el hecho de crear una presencia a pesar de la ausencia demuestra el poder de la pasión y de la carta. ROSBOTTOM define la epistolaridad como la conciencia, por parte de emisor y receptor, de que están llevando a cabo un acto de escritura y lectura, y los efectos de esa toma de conciencia en el texto y su recepción (*ibid.*p.283). Janet ALTMAN GURKIN define la epistolaridad como “the use of a letter’s formal properties to create meaning” (*op.cit.*pp.94-96), y Enric BOU se refiere a esta característica de las cartas (aunque no la nombra con el sustantivo “epistolaridad”) diciendo que “una altra paradoxa important de la carta és el fet de ser un text perfectament autoconscient, que informa sobre l’acte d’escriure” (*op.cit.*p.146). Veremos la aplicación de una definición más restrictiva del concepto de epistolaridad a las obras de Flavia Comany más adelante, en las pp. 155 y 156.

³³ Según ALTMAN GURKIN, Janet: *op.cit.*pp.117-118. El tiempo “presente”, sin embargo, es difícil de aplicar a los textos epistolares en cuanto “the epistolary situation, in which both time lags and absence play such a large role, lends itself to the temporal ambiguity whereby past is taken for present. The only possible present is the most immediate past -be it the last contact or the last letter.” (*ibid.*p.132. *Vid.* también ROSBOTTOM, Ronald C.: *op.cit.*pp.286-287). Encontramos un ejemplo de ello en *Luz de hielo*, de Flavia Company: “Allí fuera llueve, por cierto, inmensamente. (...) Y cuando ya no llueve, de aquí a un tiempo, lo sabrás tú también, que hoy llovía.”(p.97). Ronald C. ROSBOTTOM considera que la conciencia del tiempo es la condición *sine qua non* de los correspondientes (*op.cit.* p.283).

³⁴ Lo característico de la epístola es la primera persona, “puesto que no hay cartas, no hay epístolas escritas en segunda o tercera persona, aunque la segunda esté presente continuamente como receptor-destinatario del texto y la función apelativa o conativa sea característica de este tipo de comunicación aplazada que es la carta. En la epístola, como en la carta, se da un vaivén constante del yo al tú, del sujeto escritor al sujeto lector.” (RIERA, Carme: “La epístola y la novela”, p.287). ROSBOTTOM considera que “that preoccupation with self, coupled with the desire to express that preoccupation, is one of the informing principles of this narrative sub-genre [la ficción epistolar], and would continue to influence the development of prose fiction, through such forms as the *journal intime*, interior monologue, and so forth, for generations, though the fictitious *destinataire* would disappear and be replaced by another, more subtle type of imaginary reader” (*op.cit.* p.295).

³⁵ ALTMAN GURKIN, Janet: *op.cit.* p.186. La misma crítica apunta que “the status of epistolary discourse as both first-person and second-person narrative derives from the reversibility of the *I-you* pronouns. The *you* of any *I-you* statement can, and is expected to, become the *I* of a new text.” (*ibid.*p.121) En el mismo sentido, afirma, “to write a letter is not only to define oneself in relationship to a particular *you*; it is also an attempt to draw that *you* into becoming the *I* of a new statement.” (*ibid.*p.122. *Vid. ibid.*pp.88, 89 y 117). Por su parte, Ronald C. ROSBOTTOM habla de “intercambio” en lugar de reciprocidad, con el mismo sentido (*op.cit.*p.283) y PONSONBY habla de “interacción” (citado por PLUMMER, Ken: *op.cit.*p.27).

presencia del confidente³⁶ y la carta adjunta³⁷, la alternancia entre aquí y allí, ahora y después³⁸, cierre y apertura³⁹, anticipación y memoria⁴⁰, escritor y lector⁴¹. La carta es unidad en sí misma y, a la vez, tesela que forma parte del mosaico que es la obra completa: el escritor encuentra en ella *an apt instrument for fragmentary, elliptical writing and juxtaposition of contrasting discrete units, yet at the same time the very fragmentation inherent in the letter form encourages the creation of a compensating coherence and continuity on new levels*⁴². Aunque todas estas características son pertinentes, Janet Altman Gurkin advierte que *no one of these traits alone defines*

³⁶ Janet ALTMAN GURKIN dedica el segundo capítulo de su estudio *Epistolarity. Approaches to a form* a los confidentes e intermediarios. Bernard DUYFHUIZEN también nombra al confidente entre las características de la carta, junto a la reflexividad, la confidencialidad y la transmisión por intermediario en su artículo “Epistolary Narratives of Transmission and Transgression”, *Comparative Literature*, vol. 37, nº 1, invierno 1985, p.4.

³⁷ Bernard DUYFHUIZEN nombra la importancia de la “enclosed letter” (o envío de carta adjunta) en su artículo “Epistolary Narratives of Transmission and Transgression”, p.5. De este modo un personaje (A) puede enviar a otro (B), junto a su carta, otra de otro personaje (C), para que su interlocutor (B) conozca los sentimientos de C. Es una técnica muy utilizada, por ejemplo, en *Las amistades peligrosas* (*ibid.* p.6).

³⁸ Como indica Janet ALTMAN GURKIN, “letter narrative depends on reciprocity of writer-addressee and is charged with present-consciousness in both the temporal and the spatial sense. The letter writer is engaged in the impossible task of making present both events and addressee; to do so he attempts to close the gap between his locus and the addressee’s (here/there) and creates the illusion of the present (now) by oscillation between the *then* of past and future” (*op.cit.* p.187).

³⁹ “The dynamics of letter narrative involves a movement between two poles: the potential finality of the letter’s sign-off and the open-endedness of the letter seen as a segment within a chain of dialogue. Finality is actualized in epistolary terms by motivated renunciation of writing, the death of the writer, the arrival of the addressee, whereas enigmatic silence realizes the letter form’s potential for open-endedness” (*ibid.* p.187).

⁴⁰ “*Espoir*: hope and anticipation of what is to occur; *souvenir*: memory and the attempt to recreate the past – these are the two psychological and temporal poles, moving towards and away from the present, which identify all epistolary narrative.” (ROSBOTTOM, Robert C.: *op.cit.* p.289)

⁴¹ ROSBOTTOM clasifica a los lectores de novelas epistolares en cuatro tipos: “the non-fictional reader (you and I), the fictitious “*éditeur*” or “*rédacteur*”, the intended reader (the addressee), the “accidental” reader (anyone but the intended reader).” (*ibid.* p.298). Janet ALTMAN GURKIN dedica el tercer capítulo de *Epistolarity. Approaches to a form* al estudio de lo que ella llama “The weight of the reader”.

⁴² *Ibid.* p.187. Claro ejemplo de todo ello es *Querida Névida*: en esta carta-novela de Flavia Company los fragmentos narrativos están separados de las cartas por espacios en blanco. Esta estructuración en secuencias da al lector sensación de continuidad. En cambio, en otra novela de Company, *Fuga y contrapuntos*, por dos veces un capítulo termina con los miembros del grupo dispuestos a leer la carta, la cual inicia de forma directa – y en cursiva– el capítulo siguiente. Ello contribuye a dotar de solemnidad al momento de la lectura (el paso de un capítulo al otro corresponde a un momento de silencio previo a la lectura) y da suspense a la acción. En *Luz de hielo*, cada capítulo se inicia con una voz diferente (Jef-Silvia-Jef-Silvia...) excepto en una ocasión: en la página 143 se rompe el ritmo, ya que esperábamos encontrar las cursivas que caracterizan el discurso de Silvia y en cambio es Jef quien continúa hablando. Esto se debe a que en la trama de la novela se ha producido un hecho inesperado que va a alterarlo todo (y para peor): Jef ha leído la carta que otro personaje, Óscar, ha conseguido enviar a Silvia. La “sorpresa” del lector al encontrar a quien no esperaba refuerza el suspense que surge a raíz de la recepción de la carta de Óscar. Por último, en *Dame placer* encontramos la misma estructuración secuencial que en *Querida Névida*, con la ventaja de que en este caso no existe la alternancia entre fragmentos narrativos y cartas.

*epistolarity, and none is applicable only to the letter, but taken together they constitute what is unique to its language*⁴³.

La carta presenta una notable libertad de forma y fondo (es, en esencia, polivalente⁴⁴) lo cual dificulta su definición y su clasificación. Además, debemos tener en cuenta que las características de las cartas varían según las épocas: un romano o un hombre medieval no las escribieron con los mismos objetivos ni con la misma mentalidad que otro hombre –o mujer- del siglo diecinueve⁴⁵... Meri Torras advierte en este sentido que

no hay UN género epistolar cuyas características hayan permanecido inalterables a lo largo de los siglos, ya que los géneros (literarios) no son compartimentos estancos e incontaminados, sino que su principio de pureza presupone y requiere la impureza (como cuenta maravillosamente Derrida) , de modo que los miembros de un género guardan con él una relación de participación sin pertenencia o, dicho de otro modo, que lo que agrupa a una serie de elementos bajo un género es más el

⁴³ *Op.cit.*p.117. En el mismo sentido, Ronald C. ROSBOTOM advierte que, aunque en su artículo aporte “motivos dominantes” de la novela epistolar, “this motifs are *not* exclusive; there may be others. However, it is certain that these few I discuss here are essential to epistolary fiction. (...) They are not hermetic categories; in fact, it is this very quality of *imbrication* that makes some epistolary works such complex artifacts.(...) They are not unique to epistolary fiction; rather, it is their conjunction, their strategic development in letter-novels that is of interest” (*op.cit.* p.282).

⁴⁴ Según el autor anónimo de un manual sobre el estilo de las cartas, citado por MERI TORRAS FRANCÈS (*Tomando cartas en el asunto...* p.215), la polivalencia de la carta permite que en ella puedan tratarse todo tipo de temas y, además, pueden acceder a ella personas con diferente nivel cultural. Plinio sólo estableció una limitación a los temas tratables en una carta: que sólo se tratara uno por misiva (citado por BOU,Enric: *op.cit.*p.137). Giles CONSTABLE comenta que, durante la Edad Media, “even the professional *dictatores* gave up in despair when faced with the task of classifying missive letters, of which the number of types, according to the *Summa prozarum dictaminis* written in Saxony in the second quarter of the thirteenth century, was beyond any estimate: (...) “their infinite generality allows us to attribute no definite rules to them” (*op.cit.*p.12). Sólo el diario presenta una mayor libertad de forma que la carta, ya que carece de forma definida: como indica H. Porter ABBOT, “despite their substantial differences, the writers we have discussed so far -christian, romantic, existentialist (however they are classified)- all use the diary structure because of its lack of formal restraint permits the spontaneous growth of both true perception and true expression. Its artistic virtue - freedom from preconception- allows the soul to breathe (...) All are urgently concerned with the recovery of what is real, a project they accomplish by turning to a private form whose principal value is that it is uncontaminated by art.” (“Letters to the self: the cloistered writer in nonretrospective fiction”, *PMLA*, 1980, vol.95, p.29).

⁴⁵ Giles CONSTABLE advierte en este sentido que “the historian using medieval letters and letter-collections must be ready to judge them by different standards than apply to letters today. Whereas intimacy, spontaneity, and privacy are now considered the essence of the epistolary genre, in the Middle Ages letters were for the most part self-conscious, quasi-public literary documents, often written with an eye to future collection and publication. In view of the way in which letters were written and sent, and also of the standards of literacy in the Middle Ages, it is doubtful whether there were any private letters in the modern sense of the term. (...) They were therefore designed to be correct and elegant rather than original and spontaneous, and they often followed the form and content of model letters in formularies. (...) No clear line can be drawn between the “historical” and “literary” aspects of medieval letters.” (*op.cit.*p.11). Xavier Antón PELAYO comenta en su artículo “Les pratiques epistolares (segles XV-XIX)” (en *M’escriràs una carta?*, p.45), que la obra de Erasmo de Rotterdam *De conscribendis epistolis* (1552) abre las puertas a un estilo más familiar, natural e intimista, pero que, a pesar de ello, durante los siglos XVI y XVII las cartas continúan teniendo un carácter intermedio entre lo privado y lo público.

*compartir unos aires de familia (para decirlo con Wittgenstein) que no un elemento intrínseco presente en todos y cada uno de ellos*⁴⁶.

A pesar de estas dificultades, a lo largo del tiempo se han publicado un gran número de estudios en los que encontramos tipologías de cartas, como la clasificación de tipo temático, que contrapone la carta privada (“auténtica”) a la didáctica/pública (“fingida”)⁴⁷. Un antiguo manual de cartas recoge veintiuna clases: “de recomendación, de censura, de reprensión, de consuelo, de admonición, de súplica, de apología, de felicitación, (...) amistosa”⁴⁸. Según Janet Altman Gurkin, sin embargo, en realidad sólo hay dos grandes tipos de cartas desde el punto de vista temático: la erótica (escrita por el amante/seductor) y la educacional (escrita por un mentor o guía), pudiendo producirse una mezcla de ambos tipos, como sucede con las cartas de Abelardo⁴⁹.

También hay otro modo de clasificación, de carácter formal, como el que Janet Altman Gurkin propone en su libro *Epistolarity (Approaches to a form)*: basándose en gran parte –como ella misma indica– en la clasificación de François Jost, distingue entre

⁴⁶ TORRAS FRANCÈS, Meri: *Tomando cartas en el asunto...* p.14. En el mismo sentido, decía Gustave LANSON que “els gèneres de les cartes eren tants com les qualitats morals, socials o civils dels qui les escriuen.” (citado por BOU, Enric: *op.cit.* p.137). Philippe LEJEUNE se pregunta en “Autobiografía e historia literaria”: “¿Una historia de la “carta” como género literario podría poner en evidencia algo más que la variabilidad permanente del sistema de los géneros y de las fronteras de lo que llamamos actualmente “la literatura”? No hay una esencia eterna de la carta, sino la existencia fluctuante y contingente de un cierto modo de comunicación por escrito que, combinado con otros rasgos, ha podido cubrir funciones diferentes en sistemas diferentes” (en *Id.: El pacto autobiográfico y otros estudios*, Megazul-Endymion, Madrid, 1994, p.282).

⁴⁷ Según Eugenio DE OCHOA, en su *Epistolario español. Colección de cartas de españoles ilustres antiguos y modernos*, existen cartas confidenciales y cartas eruditas. Considera que sólo las primeras son cartas auténticas, mientras que las segundas (de carácter público) sólo son imitaciones (citado por TORRAS FRANCÈS, Meri: *Tomando cartas en el asunto...* p.206). Esta distinción es aceptada por Meri TORRAS FRANCÈS en su estudio sobre las cartas (*ibid.* p. 235). Por su parte, SALINAS llama “epístolas” a las cartas destinadas a ser públicas, “cartas” a las de tipo privado y “cartas traicionadas” a aquellas destinadas a la comunicación íntima entre dos personas pero que han salido a la luz sin permiso de éstas (*op.cit.* pp.38-39). Janet ALTMAN GURKIN considera que “correspondence is essentially a private affair” (*op.cit.* p.48); sin embargo, advierte que “the movement from the private to the public in much of epistolary fiction lays bare another paradox: as a reflection of the self, or the self’s relationships, the letter connotes privacy and intimacy; yet as a document addressed to another, the letter reflects the need for an audience, an audience that may suddenly expand when that document is confiscated, shared, or published” (*ibid.* pp.186-187). Meri TORRAS FRANCÈS (*Tomando cartas en el asunto*, p. 235) también considera que las fronteras entre lo público y lo privado son muy ambiguas y que ni siquiera podemos fiarnos de que la intención de quien las escribe sea no salir del ámbito privado (claro ejemplo de ello son algunas cartas de Mme. de Sevigné a su hija; la emisora de las cartas era consciente de que algunas de ellas eran leídas por otros y, por tanto, su estilo se hace más ampuloso cuando sospecha que esa carta será leída por un público amplio (*vid.* SALINAS, Pedro: *op.cit.* pp.39 a 46). ROLLER, por su parte, niega toda distinción entre epístola (pública) y carta (privada), en cuanto ambas son textos escritos que ponen en contacto a uno o más interlocutores y que tienen una forma convencionalmente aceptada (citado por CONSTABLE, Giles: *op.cit.*p.24).

⁴⁸ “Este tratado –el primer compendio helenístico que conocemos– fue atribuido a Demetrio; se titula *Tipos epistolares* y posiblemente sea precristiano, aunque revisado en el siglo III” (GUILLÉN, Claudio: *op.cit.* p.79).

⁴⁹ ALTMAN GURKIN, Janet: *op.cit.* p.197.

cartas escritas a uno, dos o más corresponsales; cartas que narran una sola acción o varias, y cartas que hacen avanzar la acción (quinéticas) o que simplemente explican hechos a confidentes (estáticas)⁵⁰. Es muy importante determinar la relación entre el fondo y la forma de las cartas ya que, como señala Janet Altman Gurkin, *in numerous instances the basic formal and functional characteristics of the letter, far from being merely ornamental, significantly influence the way meaning is consciously and unconsciously constructed by writers and readers of epistolary works*⁵¹. Teniendo en cuenta esta opinión y tomando en consideración las aportaciones de todas las fuentes consultadas, he analizado en las páginas que siguen los aspectos formales y de contenido de las cartas que encontramos en las novelas de Flavia Company⁵².

2. LA CARTA EN LA PRODUCCIÓN NARRATIVA DE FLAVIA COMPANYY

Flavia Company muestra una notable inclinación por la incorporación de cartas a la trama de sus novelas; en dos casos, incluso *–Luz de hielo y Dame placer–* novelas enteras son una carta.

Su propósito a la hora de utilizar esta forma literaria no parece ser el interés por la intriga, que le llevaría a complicar la estructura de sus novelas al estilo de aquel prodigio de complejidad y artificio que es *Las amistades peligrosas*, sino que apuesta más bien por la sencillez, movida sobre todo por su intención de expresar por medio de

⁵⁰*Ibid.*p. 204. Bernard DUYFHUIZEN distingue entre “a narrative of the events and a narrative of the letters that precipitate or report the events” (*op.cit.* p.1). Janet ALTMAN GURKIN indica al respecto que “whereas the German and English traditions tend to opt for the static method of narration (confidential letters) using language to present a seemingly unmediated transcription of internal and external reality, the French tradition of letter writing prefers the kinetic method (dramatic letters), in which the letter is used as a weapon and a mask. The difference between faith in the letter/language as candid portrait and skepticism regarding in the letter/language as mask could also be roughly characterized as the difference between bourgeois and aristocratic ideologies” (*op.cit.* pp.194-195).

⁵¹ *Op.cit.* p.4.

⁵² Por razones de claridad he decidido no incluir aquí el análisis de las cartas en los relatos cortos de Flavia Company, como las que aparecen en cuatro relatos de *Viajes subterráneos*, titulados “La chica de correos”, “El coleccionista y el viajero”, “La carta” y “Las vacaciones”. En “La chica de correos”, la encargada de correos intercepta las cartas de amor que un chico envía a su pareja, provocando la ruptura entre ellos. En este cuento encontramos cinco cartas completas. En “El coleccionista y el viajero” el narrador comenta que dos amigos se han escrito cartas durante diecisiete años (pero no tenemos acceso a ninguna de ellas, es un detalle secundario). “La carta” narra la pérdida de una carta comprometedoras y su posterior recuperación (aunque su emisor pagará, sin saberlo, un alto precio por ello) y por último, en “Las vacaciones” un marido adúltero envía una carta a su esposa en la que le confiesa que la engaña con otra desde hace dos años, que ha decidido irse a vivir con ella, y le pide perdón por el disgusto que sin duda le habrá causado. Como era de esperar, ella rompe la carta, la quema y lanza lo que queda de ella a la basura. Ya vimos en el capítulo introductorio que cada relato de *Género de punto* (excepto uno) va seguido de una o más cartas, y que en ocasiones encontramos una carta inserta en otra, como en “La carta” (*vid.supra* p.69, n.275).

las cartas los sentimientos y la historia personal de sus personajes⁵³. Prueba de este deseo de simplificación es que, de las cuatro novelas epistolares que analizaremos aquí, tres son monofónicas⁵⁴.

Hay que indicar desde este momento, sin embargo, que así como no hay dudas respecto a la adscripción de *Querida Nélide*, *Fuga y contrapuntos* o *Luz de hielo* a la narración de tipo epistolar, en el caso de *Dame placer* tropezamos con diversos elementos contradictorios e incluso paradójicos que nos llevan a dudar de su pertinente relación con este subgénero. *Dame placer* es y al mismo tiempo no es una carta. En principio no lo es formalmente, ya que no presenta encabezamiento (lugar, fecha, salutación), ni despedida o firma, pero estos elementos tampoco aparecen en la (indudable) carta que es *Luz de hielo*, o en las últimas cartas de *Querida Nélide*... No lo es según las palabras de la propia protagonista, quien considera que una carta -y las palabras, en concreto- no podrían expresar todo lo que desearía decir a su destinataria y que, de poder hacerlo, tampoco se atrevería a enviársela⁵⁵. Sin embargo, *Dame placer*

⁵³ En su ya citada conferencia del 6 de febrero del 2003, Flavia Company afirmó que sus novelas “pertenecen a la literatura de introspección, dura, difícil, que no arrastra por la historia que cuenta, sino por lo que te descubre cada personaje. Los cuentos sí, los cuentos son historias, pero las novelas no, con la única excepción de *Saurios en el asfalto*”. Hablando concretamente en esta conferencia de *Luz de hielo*, afirmó que esta novela suya es sólo lenguaje, pensamiento. La “acción” como tal no le interesa: “El mundo está lleno de acciones; a mí me interesa la reflexión. Los lectores que me interesan no son los de argumentos, sino los que quieren encontrar una determinada visión sobre el mundo. ¿Cuántas novelas hay que se apoyan en la acción? Yo estoy en la otra cuota, “más pequeñita”. Si no “me sale” de verdad escribir novelas “de argumento”, ¿para qué?”.

⁵⁴ *Querida Nélide* presenta dos interlocutoras, el número mínimo de la polifonía. Según Dolores PICAZO, la novela epistolar monofónica tuvo éxito hasta la aparición de *La nueva Heloísa* de Rousseau; desde ese momento, en su opinión, “la fórmula polifónica se impone, primero bajo la forma del simple intercambio entre dos amantes, para dar paso después a una gran proliferación de “novelas-constelación” (“Introducción” a DE LACLOS, Choderlos: *Las amistades peligrosas*, trad. de Almudena Montojo, Cátedra, Col. Letras universales, 4ª ed., Madrid, 1993, p.37).

Janet ALTMAN GURKIN señala algunas de las técnicas que convierten a la carta en un instrumento literario de gran complejidad: el efecto se consigue “by multiplying and complicating the functions of the confidant; by playing off against each other *confidence* and *coquetterie*, confidant and lover; by marking key points in the narrative by confessional letters or a change in, or disappearance of, confidants” (*op.cit.* p.83). En general, “epistolary narratives of multiple actions (...) specialize in interweaving related actions, whereas those that narrate a single action emphasize the subject’s perspective on events.” (*ibid.* p.205).

⁵⁵ “Pero... ¿qué podría ofrecerle, en realidad? ¿Cómo iba a pedirle que me reconociera si apenas yo lo consigo? “Ámame por lo que fui” ¿Eso iba a decirle? Y si no: “¿Qué tal estás?”. “Te recuerdo con afecto”. “No te olvido”. “Cambiate mi vida”... Absurdo. Cuando se ha llegado tan lejos con los ojos cualquier palabra queda a medio camino. (...) Después no me atrevería a enviárselo y me quedaría con un montón de palabras aprisionadas en jaulas de papel, de letras con las alas cortadas...¿Yo no podría hablarle a ella como le hablo a usted! Más aún... yo... nunca podría hablarle a usted como le hablaría a ella... sí, sería más exacto decir esto último”(pp.141-142). Mucho antes, casi al principio, la protagonista ya había hablado de la desconfianza que le producen las palabras: “Lo que pasa es que lo que a mí me gustaría, en realidad, es decirle todo esto a ella, no a usted, pero de otro modo, a lo mejor con señales de humo o de viva voz, no sé, mediante la acústica o la mirada. Porque dése cuenta, las palabras incluyen siempre las mismas terribles posibilidades de ser malinterpretadas y hacer de un instrumento en lugar de un piano una picana, y lo que yo preferiría es entregarle la cosa misma, el sentimiento hecho materia tangible, directa, como para que no le cupiera la menor duda de nada, que la razón no tuviera que ser

puede pertenecer al subgénero epistolar en cuanto su protagonista manifiesta por tres veces el deseo de enviar a su antigua pareja una carta cuyas características, lenguaje e imágenes coinciden plenamente con las de *Dame placer*⁵⁶; de hecho, la novela termina con esa tercera declaración de intenciones de la mujer abandonada que nos habla en este largo monólogo. Algunos autores consideran que un texto percibido como una carta lo es aunque [su emisor] no se hubiera decidido a enviarlas, o haberles dado forma en la mente aunque jamás llegaran a escribirse⁵⁷. La impresión que le queda al lector es que, aunque *Dame placer* no sea una carta por su forma, acaba funcionando como tal. Si la amada de *Dame placer* existiera extratextualmente, al leer esta novela habría recibido sin duda la carta que la protagonista pretende hacerle llegar. Por todo ello, incluimos a esta novela en el presente capítulo.

Encontramos cartas insertas en la trama de las novelas de Flavia Company ya desde la primera de ellas, *Querida Nélide* (siempre entre los mismos personajes, Nélide y Celia). En la segunda (*Fuga y contrapuntos*) además de la carta de Esteban que es el eje y centro de la novela, encontramos fragmentos de unas cartas que recibió uno de los personajes (Óscar) de Jorge, un amigo suyo⁵⁸, y una carta entera que recibió el mismo personaje de parte de la misteriosa mujer a la que amó en el pasado⁵⁹. En *Círculos en*

tamiz ni frontera y la identificación fuera inmediata, como lo es pensar “el sol” cuando vemos el sol. Sin interpretaciones. “Toma”, sin decírselo, y dárselo todo, y ya está, así de simple. Es el único rescate. Pero no puede ser. El silencio es el que es y para de contar.” (p.13). Más adelante, dirá de las palabras que son “el único medio que tenemos de explicarnos; y no lo conseguimos. Eso es así.” (p.77). En esta negación de la palabra y la preferencia por otro tipo de comunicación más directa, hay que citar las frases donde la protagonista de *Dame placer* afirma que ambas amantes se escribían cartas de amor no con palabras, sino a golpes: “Las señales que nos dejábamos en el cuerpo eran la literatura jeroglífica de nuestro amor. Eran las cartas, las otras, las escritas en la piel. Eran las huellas. La marca. Los círculos de baba y de hierro y de fuego y de cuero y de noche y de pasado y de locura.” (p.83).

⁵⁶ Ella desearía escribirle una carta en la que le dijera cosas como : “Mi amor... hace días que noto que va secándoseme el cerebro. No es una sensación desagradable, en realidad...” (p.142), y en las pp.15-16 la protagonista le dice a su silenciosa interlocutora que “ya hace días que noto que va secándoseme el cerebro. No es una sensación desagradable, en realidad.”.

⁵⁷ Así lo considera Francisca MOYA DEL BAÑO, en su introducción a las *Heroídas* de OVIDIO (p.XII). DOTY considera que pertenecen al género epistolar aquellos textos en los que el emisor deje clara su intención de enviarlos a otra persona y también en los que manifieste su intención de que esos textos sean cartas (citado por CONSTABLE, Giles: *op.cit.* pp.24-25).

⁵⁸ “Querido Óscar: Te echo muchísimo de menos. Nuestra amistad se me vuelca del tintero cuando escribo cualquier cosa...” Demasiado cursilona, pensó Laura, y empezó con otra: “Mi querido amigo: Querría poder hablar contigo de tantas cosas que no comprendo, que me están ocurriendo de repente que...” (p.169). El tono “cursilón” y el hecho de que estén sujetas por una cinta azul nos hace pensar - como a Laura- que son de ese antiguo amor al que Óscar hacía referencia en la p.38. Veremos más adelante que la distancia espacial y temporal provoca en los corresponsales un tono que se acerca extraordinariamente al de la conversación amorosa (*vid. infra* pp. 198 y 199).

⁵⁹ Óscar piensa en ella y en su remordimiento por haberla perdido en la p.38. Marga comenta a Gabriela que no le han visto enamorado en todos los años que le conocen (p.188); debe tratarse, pues, de un amor antiguo que le marcó profundamente. La carta es la siguiente: “Querido Óscar, amor mío, he decidido por fin no regresar nunca más. Hemos sufrido los dos demasiado. Sé que me amas y que esta carta te va a hacer sufrir tanto como me hace sufrir a mí. También yo te amo. Del todo. Pero es imposible. Tú vives

acíbar, la tercera novela de Flavia Company, encontramos varias cartas insertas, aunque son más las nombradas que las citadas en su totalidad: su protagonista habla de muchas cartas que envió a su amada pero que no recibieron respuesta y que tal vez nunca llegaron a su destino⁶⁰, de otra carta destinada a ella pero que no se atrevió a enviar⁶¹; de un sobre blanco en cuyo interior pone una página de diccionario arrancada y doblada en cuatro, en la que aparece rodeada con rotulador rojo la entrada “falaz” (según él mismo, esa palabra le define)⁶², y de una carta dirigida al juez en la que se responsabiliza completamente de su suicidio, exculpando a su amigo Jesús⁶³. Sólo encontramos una carta íntegra y redactada casi al final de esta novela, una carta dirigida a Jesús y a todos los que tengan interés en leerla. En ella explica las causas de su suicidio y nombra a sus herederos⁶⁴.

En la novela *Luz de hielo* encontramos al menos tres cartas insertas en la narración, aparte de la carta de Jef, que ocupa toda la novela: por un lado, tenemos fragmentos de la que Óscar envía a Silvia⁶⁵; por otro, cartas posteriores, del mismo emisor, que sólo se

para la música. Y yo lo respeto, pero no estoy dispuesta a compartírte. Ensayos, giras, reuniones... Puede ser, mi amor, algo de egoísmo... no se puede tener todo, pero uno siempre ansía lo máximo. Debes ser feliz con la música, no seas débil, yo no te hago falta. No me contestes. Seamos sinceros. Nada tiene de malo que en realidad no me necesites. Nos seguiremos queriendo siempre. Eso es seguro, ¿o no? Juntos nos destruiríamos. No te olvido.” (pp.169-170). Es otro personaje, Laura, quien descubre estas cartas curioseando entre las pertenencias de Óscar en su ausencia. Laura renuncia a leer todas las cartas que Óscar recibió de ese antiguo amor del pasado por miedo a que Óscar regrese y la descubra. Se dice a sí misma que quizá otro día continuará leyéndolas (p.170).

⁶⁰ p.31. Cita un mensaje que le hizo llegar poco después de conocerla (p.19): “El amor se inicia siempre en un lugar de paso. Un aeropuerto inmenso y desolado; una calle vacía con los semáforos estropeados. Es siempre en lugares así en los que empezamos a amarnos un poquito. Por necesidad”.

⁶¹ “Repitió en voz alta el fragmento de una carta que nunca llegó a enviarle: “Jugar con las palabras le permitía, al menos, colocar donde no correspondía los objetos más inverosímiles. Podía situar un árbol en sus manos, los astros en sus manos, el mundo entero en sus manos. Y era el amor, pero él decía que sólo era un juego de palabras. Para no atemorizarla.” (p.26).

⁶² p.30.

⁶³ La envía por correo dos días antes de su suicidio para demostrar que no ha sido redactada bajo coacción. De no haberla enviado antes, el juez podría pensar que Jesús obligó a Rodrigo a escribirla antes de matarle (pp.99-100). Vicenç PAGÈS JORDÀ comenta en su introducción a *M'escrivràs una carta?* (p.30) que “dins l’imaginari col·lectiu, el suïcida està situat al costat d’una carta dirigida al jutge”.

⁶⁴ pp.63-64. “La carta. En ella incluiría su testamento. Por supuesto, todos sus objetos personales para Ana. El piano, los libros, el calidoscopio. La brújula, el microscopio y la lupa. Su Biblia. Todo, excepto la rosa de cristal. Ésa sería para Jesús. Y las mariposas también.”(p.52). Esta carta nos muestra a un personaje, Rodrigo, víctima del mismo *taedium vitae* que hacía sufrir a Nélica en la primera novela de Flavia Company. Sin embargo, existe entre ambos una diferencia importante: mientras que Nélica no tiene reparo alguno en mostrar su tristeza y su dolor en la carta que envía a Celia, Rodrigo prefiere contenerse –no quiere provocar lástima (p.19)- e intenta quitarle importancia a sus motivos para suicidarse: simplemente, la vida le aburre tanto que ha decidido abandonarla antes de llegar al final. La figura trágica del suicida pierde su grandeza para convertirse en un caso grave de abulia mezclada con una severa falta de paciencia para soportar la vida. No está de más apuntar aquí que todo el libro es una parodia de la figura del suicida y del suicidio mismo, una temática que aparece tratada seriamente en *Querida Nélica* y *Luz de hielo*. En una página posterior, Rodrigo añade a ese *taedium vitae* otra razón, más importante aún, para su suicidio: no desea seguir viviendo sin Ana (p.112).

⁶⁵ p.124.

nombran –no conocemos ni siquiera fragmentos de éstas- y que jamás han llegado a manos de su destinataria o de Jef⁶⁶, y por último, se nos transcribe la carta de la madre de Silvia a su hija, una carta que conocemos en su totalidad gracias a que Silvia la recita de memoria durante su encierro⁶⁷. La primera carta de Óscar llega a su destinataria, pero lo hace tras pasar por un lector interpuesto –o “accidental”, según la clasificación de Rosbottom⁶⁸ - : Jef, que no ha podido resistir la tentación de leerla, como tampoco pudo evitar leer la carta de Marta a su hija⁶⁹.

En *Saurios en el asfalto* sólo encontramos una carta, muy breve, sin emisor claro (la firma es ilegible) pero a pesar de ello, de origen muy evidente para Aníbal, su receptor: la temible OCN, que le recuerda su turbio pasado como espía y asesino, y que reclama de nuevo sus servicios⁷⁰. A raíz de esta carta Aníbal demostrará su auténtica naturaleza, la de un hombre capaz de traicionar a su única familia: los amigos y amigas con los que charla, bromea y sueña en el Arrande. La recepción de esta misiva repercutirá negativamente en su actitud hacia sus amigos, a los que deberá mentir y ocultar parte de su existencia, y también en su participación en el proyecto de éxodo, ya que Aníbal pasará de una camaradería sincera e ilusionada al interesado control del espía, cuyo único objetivo es transmitir información a sus superiores. Indudablemente, desde el momento en que Aníbal recibe esta carta, aumenta el riesgo en que viven sus amigos y amigas del Arrande.

No encontramos cartas insertas en *Dame placer*, a diferencia de la última novela de Flavia Company, *Melalcor*, donde encontramos varias: dos ellas aparecen transcritas por completo (una tiene como remitente a Johnny Dos Dados, que escribe a su amigo (o

⁶⁶ p.145.

⁶⁷ pp.156-157.

⁶⁸ Vid. *supra* p.143, n. 41.

⁶⁹ La carta entre Marta y Silvia es, pues, una “carta traicionada”, como se demuestra claramente en la p.157 de *Luz de hielo*. Hay otro caso de “carta traicionada” en *Melalcor*: la madre del personaje protagonista le comenta que su padre, el señor Savalt, “ha estado ocupándose de tus [del personaje protagonista] papeles y ha encontrado las cartas de un tal Johnny Dos... no sé qué. Como le ha parecido que os caáis muy bien, lo ha invitado a trabajar con nosotros” (p.104). En un cuento de *Viajes subterráneos* un personaje (Sebastián) encuentra una carta en el suelo, y se da cuenta de que esa carta ha sido escrita por el actual compañero sentimental de una antigua novia suya: “comió el bocadillo mientras calculaba las diferentes posibilidades que tenía respecto a la carta: abrirla, leerla, cerrarla de nuevo y dejarla dentro de un buzón; o bien abrirla, leerla, cerrarla de nuevo e ir a llevarla a casa de Carlota, con lo cual podría verla a ella (...); o bien cualquiera de las anteriores posibilidades pero sin abrirla y por tanto sin leerla, ya que no estaba dirigida a él y, por otra parte, no prometía ser demasiado interesante, pues se trataba de una carta de trabajo” (pp.129-130). Finalmente, la abrirá, la leerá, e irá a devolvérsela a Carlota, con lo cual le hará un doble favor: evitará que la pareja de Carlota pierda su puesto de trabajo, y hará que ella recuerde placeres y ternuras que no experimentaba desde hacía mucho tiempo.

⁷⁰ p. 118.

amiga), el personaje protagonista⁷¹, y otra de éste (o ésta) a su hermano, invitándole a una cena íntima⁷²). También disponemos de resúmenes de otras seis cartas, tres de Mel (como mínimo), de contenido amoroso (e idéntico), que son recibidas y destruidas por el personaje protagonista tras su lectura⁷³, y tres de Robert y Casilda desde Newport, con el mismo destinatario (o destinataria)⁷⁴.

Las cartas no sólo permiten a Flavia Company –y a cualquier otro escritor- explorar las múltiples facetas del yo⁷⁵; también le ofrecen una variadísima serie de posibilidades

⁷¹ La carta de Johnny (que encontramos en las páginas 50 y 51 de *Melalcor*) presenta dos registros distintos: empieza con uno elevado, en el que Johnny comenta sus últimas lecturas sobre estadística (una preocupante obsesión, por lo que deducimos de su carta) y aporta una serie de reflexiones sobre la búsqueda de la maestría técnica para expresar sus ideas, imágenes mentales que consigue plasmar mediante las artes visuales, y otro tono, muy coloquial, en el que reprocha a su destinatario (o destinataria) que todavía no tenga correo electrónico y le anuncia que va a ser padre. Quizá este personaje, curiosamente apellidado Dos Datos y obsesionado con estadísticas y relaciones absurdas de causa-efecto (por ejemplo, “la relación que hay entre las veces que orina al día un hombre de más de metro setenta y más de cuarenta años y las veces que, aquel mismo día, oye pronunciar una palabra relacionada con algún líquido”, p.152) intente demostrar la afirmación de Einstein según la cual Dios NO juega a los dados con el universo.

⁷² El objetivo inicial de esta carta (que ocupa las pp. 156 y 157) es invitarlo a cenar en su casa el sábado siguiente. Tras comentarle el menú, le comunica que tiene algo importante que decirle, quizá un consejo que le ahorre una preocupación o un peligro; le adelanta que el tema a tratar tendrá que ver con el placer del cuerpo. Le asegura que no tiene nada que temer y le pide que no comente a sus padres ese futuro encuentro entre ambos. No puede evitar (?) comentarle que recientemente ha mantenido relaciones sexuales con una antigua pareja (de su hermano), y se jacta de haberle proporcionado más placer que él. Le envía unos poemas de su madre, presuntamente ridículos, para que los lea, y le hace llegar una petición del señor Savalt (su padre), encargándole la compra de unos zapatos con alzas. Confiesa que la familia Savalt, al completo, le da mucha pena. Termina su carta pidiendo a su hermano que traiga dinero a la cena, sin especificar por qué. Tal vez quiera hacerle creer que va a ser objeto de un chantaje. Que no le comunique todo esto por teléfono sino por carta indica que la comunicación entre ambos hermanos no es precisamente fluida. De hecho, el emisor (o emisora) de la carta afirma en ésta que “nos han hecho hermanos. Más me habría gustado tener cualquier otra relación. Supongo que a ti te pasará lo mismo” (p.156).

⁷³ Hay tres cartas de Mel que son recibidas por el personaje protagonista, pero éste (o ésta) rompe la primera, quema la segunda y se come la tercera (p.81). Cuando amenaza a su secretaria con el despido si vuelve a entregarle cartas de Mel, deja de recibirlas, aunque admite saber que Mel siguió enviándole cartas y más cartas (p.81). A pesar de su actitud, espera con ilusión que le lleguen más cartas de Mel (p.167). Todas ellas presentan el mismo contenido: Mel le suplica que se atreva a amarla, que ella aún le ama y que el camino que el personaje protagonista ha iniciado (distanciarse de ella para obtener a cambio el negocio familiar) no es el correcto (p.81).

⁷⁴ “Robert y Casilda le cuentan que han tenido que salir corriendo de la casa. Un grupo de salvajes del pueblo habían ido con pistolas y navajas. Le habían llamado para decírselo, para saber si quería irse con ellas, pero no había nadie ni en su casa ni en el despacho. Avisarán en cuanto estén instaladas. Le preguntan si puede ir a la masía a recoger las cosas de valor. Tiene las llaves. Pero no las necesitará. No habrá cerrado nadie. Tiene que ir cuanto antes. La lista de objetos es corta: las obras completas de Shakespeare, las herramientas de trabajo, las fotografías de los hijos de Robert, el backgammon de madera hecho por Casilda...” (p.167). Recibe un par de cartas de Robert y Casilda en las que le explican su nueva vida en Newport, y le invitan a visitarlas, pero no sola: con Mel (p.193).

⁷⁵ A este respecto, citamos las palabras de Claudio GUILLÉN en su comentario a un artículo de Pedro Salinas (*op.cit.* p.83): “componer una carta, dice en su espléndida *Defensa de la carta misiva* Pedro Salinas, “es cobrar conciencia de nosotros”. Sí, ¿pero de cuál de nosotros? ¿El yo solicitado o estimulado por quién? La pluralidad latente ¿no acecha en el escritor? ¿No es esto lo que se experimenta al escribir, la multiplicidad de la pretendida, de la exigida identidad del yo? (...) La carta es a muchos niveles una liberación. El escritor puede ir configurando una voz diferente, una imagen preferida de sí mismo, unos

en las que ejercitar su talento, ya que la carta es un subgénero literario esencialmente flexible y maleable en las manos del creador⁷⁶. Un subgénero que había de atraer a una escritora que gusta de cambiar de estilos y formas, como ya vimos en la introducción.

Encontramos múltiples variaciones en el uso que Flavia Company hace de las cartas en sus novelas, e incluso hallamos diversos tratamientos formales de la carta en la misma obra, como en *Querida Nélide*: la primera carta de esta novela poética tiene fecha, lugar, destinatario y firma. En cambio, las cartas posteriores (de la 1 a la 24⁷⁷) sólo presentan destinatario y firma. Al final, las cartas 25 a 28 aparecen sin destinatario claro ni firma: se produce una buscada confusión entre las cartas de Nélide y Celia hasta el punto que todas ellas podrían haber sido escritas por cualquiera de las dos⁷⁸. Tal vez la autora consideró que la cronología no debía distraer al lector del contenido de las cartas, o quizás pretendió dotarlas de un halo de irrealidad, más acorde con el tono poético de esta novela. Es el único caso en el que encontramos estas variaciones dentro de la misma obra, y la carta-prólogo de *Querida Nélide* es la única en la producción novelística de Flavia Company que aparece fechada⁷⁹.

A lo largo de las páginas que siguen, analizaremos el carácter epistolar de algunas novelas de Flavia Company⁸⁰ (y la posible adscripción de *Dame placer* a la heroida), su

sucesos deseables y deseados y, en suma, imaginados, pero mucho cuidado, dentro del mundo corriente y cotidiano de los destinatarios y de los demás lectores”.

⁷⁶ Según Janet ALTMAN GURKIN, “the letter is a totally amorphous instrument in the hands of its creator. The letter is unique precisely because it does not tend to define itself in terms of polarities such as portrait/mask, presence/absence, bridge/barrier. These polarities guarantee the letter's flexibility and define its parameters” (*op.cit.* p.185). Comentando este aspecto proteico de las cartas, esta crítica se pregunta: “How can we speak of what is particular to the epistolary form when the letter can in one context demonstrate properties that are exactly the opposite of those revealed in other context?” (*ibid.* p.185).

⁷⁷ En la “carta-prólogo” se establece, desde el punto de vista narrativo, la situación actual de los personajes: Celia desaparecida, supuestamente huyendo de Nélide, y ésta dispuesta a mover cielos y tierra para encontrarla. Aunque esté colocada en primer lugar, cronológicamente debería ocupar el último (por eso no la numeramos como 1, sino como 29), ya que toda la novela es un *flashback*/recuerdo de la amistad entre Celia y Nélide hasta el momento de la ruptura definitiva y posterior huida de Celia. Todas las cartas que siguen deberían estar fechadas con anterioridad a ésta.

⁷⁸ Nélide cita en su carta-prólogo un fragmento de uno de los cuadernos de Celia (p.12). Al leer el resto de la novela, descubrimos que el tipo de vocabulario, el contenido, el estilo, son idénticos a los de los cuadernos de Nélide. Curiosamente, uno de los fragmentos de una carta de Celia (pp.48-49) aparece en *Círculos de acíbar* (p.106), esta vez escrito supuestamente por el protagonista, Rodrigo, que escribe cuadernos y un diario con un estilo exacto al de Nélide.

⁷⁹ La carta suelta que continúa *Querida Nélide* veinte años después también está fechada (Barcelona, 21 de noviembre de 2001), exactamente el mismo día y mes que la primera carta que Nélide envió a Celia. En este caso, la fecha no es un detalle trivial. Esta carta fue redactada con motivo de una exposición sobre las cartas en el Museu d'Art de Girona y se encuentra publicada en el ya citado libro *M'escrivràs una carta?*, p.205.

⁸⁰ Considero que las novelas *Querida Nélide*, *Fuga y contrapuntos*, *Luz de hielo* y *Dame placer* pueden adscribirse a la novela epistolar. No sucede lo mismo con *Círculos en acíbar*, *Saurios en el asfalto* y *Melalcor*, donde ciertamente aparecen algunas cartas, pero estas misivas no determinan la estructuración

epistolaridad, su importancia en la trama, el número y sexo de los corresponsales, la relación entre ellos, la reflexividad o reciprocidad de sus cartas, el tono confesional de las mismas, su longitud o extensión, su capacidad de cierre o apertura, la presencia o ausencia de fragmentos narrativos entre las cartas, su privacidad o publicidad (esto es, la existencia en algunos casos de un editor y/o transcriptor), analizaremos el factor temporal (tiempo de los hechos narrados, de redacción, de recepción, de envío, de lectura y relectura de las cartas), los objetivos del emisor, la intensidad emocional de las cartas, la distancia entre emisor y receptor de las mismas y, por último, el papel del destinatario, con especial atención a la posible distancia entre el destinatario real de la carta y el implícito, y a las posibles reacciones del destinatario ante el contenido de las cartas.

Querida Nélide muestra su carácter epistolar desde la primera línea; en *Luz de hielo*, el lector identifica el texto que lee como una carta en la tercera página⁸¹; la carta de Esteban en *Fuga y contrapuntos* tarda cincuenta y seis páginas en aparecer⁸² y, por último, en el caso de *Dame placer* el lector no descubre que ha estado leyendo una carta hasta que faltan quince páginas para terminar la novela:

*Muchas veces he pensado en escribirle una carta, ¿sabe? Una carta que diga lo que le estoy diciendo a usted, sin más, para que supiera que ni el miedo, ni el estupor, ni el dolor y ni siquiera el tiempo han hecho mella en el sentimiento que alimentaba esta pasión. Una carta que le pida que vuelva, que siga queriéndome como antes y que se vista con las ropas que más le gusten, que se pasee delante de mí con sus prendas nuevas para poder admirarla y, acaso, si ella quisiera, acercar mi mano dócil al aroma conocido de su cuerpo. Una carta hecha de besos.*⁸³

ni la trama de las obras en las que se encuentran, a diferencia de lo que sucede en las cuatro novelas que hemos citado al principio de esta nota.

⁸¹ “¿Que de qué te estoy hablando? Basta con que sigas leyendo mi carta.” (p.15).

⁸² La novela se inicia en la p. 11; la carta de Esteban no aparece como tal hasta la p. 66, pero se ha hablado de ella desde la p.51. Teniendo en cuenta que la novela tiene 204 páginas, la carta de Esteban aparece bastante al principio. Antes de que llegara era necesario dar al lector una imagen de las características y estado de ánimo de los personajes.

⁸³ Esta cita se encuentra en las páginas 141-142, pero aparece repetida de forma casi idéntica en las páginas 155 y 156. Los cambios son pocos pero significativos: en lugar de pensar “muchas veces” en escribir a su amada, al final de la novela encontramos “el pensamiento insistente de escribirle una carta”, “le diga” (en vez del más impersonal “diga” a secas) y una oración relativa añadida que depende del último sustantivo de esta cita (“besos”): “que demuestren que el amor no es esa fuente de desengaños que se coloca en el centro del jardín de la vida hasta que la herrumbre y el moho empiezan a cubrirla a nuestro pesar”. Esta oración relativa había aparecido antes, pero como enunciativa afirmativa, en la p.27. Es curiosa la similitud entre la estructuración sintáctica de este párrafo y otro de Mariana DE ALCOFORADO, en su quinta y última carta al soldado francés que la abandonó: “Desearía escribiros otra carta para que podáis comprobar que con el paso del tiempo quizá me encuentre más sosegada. Una carta en la que encuentre placer al reprocharos vuestros injustos proceder una vez que no me sienta tan afectada por ellos, y en la que pueda poner en vuestro conocimiento hasta qué punto os desprecio y cómo he conseguido hablar de vuestra traición con absoluta indiferencia” (*Cartas de amor de la monja portuguesa*, Ediciones Obelisco, Buenos Aires, 2001, p.57). Por otra parte, podríamos encontrar en la imagen de esta “fuente de desengaños que se coloca en el centro del jardín de la vida hasta que la

2.1. Dame placer como heroida

Muchos autores de manuales epistolares, como Francisco Silvela, consideran que la carta por excelencia es la de carácter amoroso, escrita además por mano de mujer⁸⁴. Concretamente, el tema de la mujer seducida y abandonada que escribe cartas a su amante ha dado grandes obras a la historia de la literatura universal, como las *Heroidas* de Ovidio, obra en la cual mujeres como Penélope, Ariadna o Fedra, abandonadas o rechazadas por sus amantes (bien para luchar en una larga guerra, para disfrutar del amor de otras mujeres o para evitar un escandaloso incesto) les escriben cartas llenas de pasión, de dolor por su ausencia, de rabia y de despecho. En esta misma línea, también son muy conocidas –se las citaba frecuentemente en los manuales de correspondencia amorosa⁸⁵– las cartas que una monja portuguesa (Mariana Alcoforado) escribió al soldado francés que la sedujo y la abandonó, cinco cartas que, en su conjunto, merecieron, según Claudio Guillén, el marbete de “heroida”⁸⁶.

La protagonista de *Dame placer* puede decir también, como Ariadna a Teseo: *ahora evoco no sólo lo que he de soportar, sino todo lo que puede sufrir una mujer abandonada*⁸⁷. Vendría a ser, sin embargo, una heroida modificada –modernizada, en cierto modo– en dos aspectos: en primer lugar, el género del amante que abandona es distinto (en este caso, otra mujer) y en segundo lugar, en las *Heroidas* es el hombre quien viaja y abandona, mientras que la mujer lo espera en casa (todas las mujeres son, en este sentido, Penélope), mientras que en *Dame placer*, por el contrario, quien viaja es

herrumbre y el moho empiezan a cubrirla a nuestro pesar” (*Dame placer*, p.156), una posible influencia del poema VI de las *Soledades* de Machado, donde aparece un jardín con una fuente, rodeado de una verja con una puerta de hierro mohoso (v.7), y en el que el poeta habla del dolor que le provoca el recuerdo de un amor pasado (*Soledades, galerías y otros poemas*, ed. De Geoffrey Ribbans, Cátedra, Col. Letras hispánicas, Madrid, 1995, pp.90-92).

⁸⁴ Citado por Meri TORRAS FRANCÈS en *Tomando cartas en el asunto...* p.229. Pedro SALINAS decía en 1954 (*op.cit.* p.69) que “la aptitud especial de la mujer para la epistolografía íntima, tan reiteradamente probada, desde la Edad Media hasta hoy, sin duda ha de responder a algún rasgo psicológico particularmente femenino”. Biruté CIPLIJAUSKAITĖ cita a Silvia BOVENSHEN cuando comenta que “una serie de críticos de ese tiempo [siglo XVIII] elogian el estilo “femenino” de las cartas. Su poca organización, su “naturalidad” son vistas como una innovación estética en el siglo en el que predominan el orden, la disciplina, la razón. Ya entonces se comentan la capacidad y la inclinación de la mujer a fijarse en detalles pequeños, recogidos espontáneamente, sin conseguir, sin embargo, una visión sintética” (*op.cit.* p.14). Por su parte, Linda S. KAUFFMAN afirma en *Discourses of Desire. Gender, genre and epistolary fictions* (Cornell University Press, New York, 1986, p.21) que “some feminist critics insist that women’s writings must be “true-to-life”, based on “the authority of experience”. The danger of that approach lies in reducing the art to the life, as if women were incapable of writing about anything but themselves, and lacked aesthetic control and imagination.”

⁸⁵ *Ibid.* p.229.

⁸⁶ GUILLÉN, Claudio: *op.cit.* p.96.

⁸⁷ OVIDIO: *Heroidas*, vv.79-80, p.72.

la protagonista abandonada⁸⁸. Ella es quien se quedará varada tras el naufragio de su amor, sujeta a la tierra, mientras que su amada, que la esperaba paciente y sumisa tras sus viajes, parte ahora lejos de ella rumbo a otros brazos⁸⁹.

2.2. Epistolaridad

Ronald C. Rosbottom restringe el sentido de epistolaridad al afirmar que ésta se hace patente en detalles sobre la dificultad para conseguir tinta, papel, pluma, tiempo y lugar donde escribir, y en las referencias al correo o a los mensajeros⁹⁰. Encontramos ejemplos de epistolaridad tal y como la entiende Rosbottom en la novela de Flavia Company *Círculos en acíbar*, donde su protagonista, Rodrigo, sospecha que las innumerables cartas que había escrito a su amada (Ana) no han recibido respuesta no por voluntad de ella, sino por culpa del cartero, *quien había sustraído sus cartas por envidia*⁹¹. Por eso, en vez de enviar por correo otra carta más para su amada, escribe en el sobre un escueto “Para Ana” y confía que alguien se lo hará llegar tras su suicidio⁹². En *Melalcor* encontramos también una divertida referencia a un insoportable empleado de Correos, *un imbécil mal educado que tiene a todo el pueblo afligido*⁹³. No es de extrañar que el personaje protagonista prefiera enviar sus cartas por medio de su secretaria para evitar el trato con él⁹⁴. Afortunadamente se libra de este incómodo jefe

⁸⁸ Nélide se va de viaje cada dos semanas (según Celia en *Querida Nélide*, p.45), lo cual da pie al recurso a las cartas. La protagonista de *Dame placer* explica que “mi trabajo siempre ha supuesto viajes y más viajes” (p.76). Ambas mujeres conectan con la imagen de Hermes viajero, “un viajero que viene de lejos y que se apresta ya a la partida. No existe en él nada de inmovilidad, de estable, de permanente, de circunscrito, ni de cerrado. Él representa, en el espacio y en el mundo humano, el movimiento, el paso, el cambio de estado, las transiciones, los contactos entre elementos extraños (...) Dios errante, señor de las sendas, sobre la tierra y hacia la tierra : él guía, en esta vida, a los viajeros” (VERNANT, Jean-Pierre: *op.cit.* pp. 137-138)

⁸⁹ La carta-prólogo de *Querida Nélide* sería una heroida con todo derecho en el caso de que existieran pruebas textuales de que el amor entre ambas ha pasado en algún momento de lo platónico a lo carnal, cosa que no sucede. Si la carta de Jef hubiera sido escrita por una mujer, podría también adscribirse a este género inaugurado por Ovidio. De hecho, los sentimientos que expresan Jef y a la protagonista de *Dame placer* son casi los mismos: la diferencia estriba, fundamentalmente, en que Jef no logra superar su odio mientras que la protagonista de *Dame placer*, más comprensiva y madura, parece haberlo conseguido.

⁹⁰ *Op.cit.* p.295. Según ROSBOTTOM, “the more sophisticated the novelist, the more careful he is to take such matters into account.” (*ibid.* p.296).

⁹¹ p.31. No se arredra por ello e imagina cómo debían ser las cartas que le habría enviado su amada: “Papel verjurado, sobres perfumados y lacrados...(…) trazos puntiagudos y nerviosos de su letra, de su letra surgida de un plumín del veinticuatro” (p.31).

⁹² p.30.

⁹³ p.157.

⁹⁴ p.157.

de oficina cuando éste abandona el pueblo y su servicio de correos debido a un ascenso⁹⁵.

En *Círculos en acíbar* y también, más brevemente, en *Dame placer*, encontramos esbozos mentales de carta⁹⁶. Rodrigo, el protagonista de *Círculos en acíbar*, también nos deja comentarios sobre sus dificultades para expresar en el papel lo que realmente quiere decir y también nos hace partícipes de sus dudas sobre el destinatario de su carta (un amigo o el juez)⁹⁷. Su inseguridad es tan grande que incluso llega a plantearse la posibilidad de escribir la carta junto a su destinatario⁹⁸. Para sorpresa de Rodrigo, cuando llega la hora de redactar, las palabras fluyen con rapidez⁹⁹, y la carta definitiva aparece como un texto completamente distinto al borrador inicial¹⁰⁰.

En otra novela, *Luz de hielo*, uno de los tres personajes principales (Jef) afirma en dos ocasiones que se cansa de tanto escribir¹⁰¹ y encontramos referencias a las dificultades de otro personaje, Óscar, para hacer llegar a Silvia sus cartas: *El cartero me ha dicho que no ha podido entregar ninguna de las cartas que te he enviado en los últimos días...*¹⁰².

2.3. Importancia en la trama: cartas quinéticas y estáticas¹⁰³

Encontramos cartas quinéticas en algunas novelas de Flavia Company, como las cartas entre Nélide y Celia (*Querida Nélide*), la de Esteban en *Fuga y Contrapuntos* o

⁹⁵ p.157.

⁹⁶ Hemos hablado ya de ese esbozo en *Dame placer* (vid supra p.147, n.55).

⁹⁷ Rodrigo “ensayó mentalmente un primer borrador: “Lo cierto es que puedo asegurar que de no haber sido por su aparición en el círculo de mi vida, esto, tal vez, habría sucedido mucho antes. Porque, al conocerla, hacía mucho tiempo ya que estaba cansado de repetirme a mí mismo, de desandar día tras día los pasos dados, de descubrir en cada rincón de mi ser la misma fatiga; aunque puede ser que, de no haberla conocido, todo esto pasara sin que yo le concediera la importancia que después me di cuenta tenía. Al fin y al cabo es del contraste, de la oposición, de donde mejor extraemos el conocimiento de lo que es y no es...”(pp.18-19). El protagonista, sin embargo, rechaza ese borrador enseguida: “No era eso lo que quería decir. En realidad no quería decir nada, tan sólo confirmar que él, él mismo con sus propias manos, había llevado a cabo su detestable plan (...) Un mensaje así lo habría estropeado todo”(p.19). Finalmente se decide por el juez (p.63).

⁹⁸ “Tal vez él pudiera ayudarme a decir exactamente lo que quería, lo que debía. Pero, ¿qué era exactamente lo que deseaba decir? En realidad le resultaba indiferente contar una u otra historia. Daba lo mismo lo que escribiera. Lo irreversible sería haber desaparecido: no más reacciones químicas en su cerebro o en su cuerpo” (p.53).

⁹⁹ “Creía que iba a costarle mucho más, que iba a dudar ante cada palabra, más aún, ante cada idea, pero estaba tan claro que lo único que podía decir era aquello...” (p.64).

¹⁰⁰ Cfr. *Círculos en acíbar*, pp. 18-19 con pp. 63-64 de la misma novela.

¹⁰¹ pp.149,161.

¹⁰² *Luz de hielo*, p.145.

¹⁰³ Estos conceptos sólo pueden aplicarse a cartas insertas en una trama. Por ello no incluimos en este apartado las cartas de Jef y la de *Dame placer*.

la carta inserta de Óscar en *Luz de hielo*. Todas provocan cambios en la trama, pero lo hacen de forma distinta: en *Querida Nélide*, las cartas entre las dos amigas, con su dinámica de pregunta y respuesta, argumentación a favor de un viaje en una carta y argumentación en contra del mismo en la siguiente, impulsan constantemente la acción hasta el final. En esta novela, la acción no se desarrolla tanto gracias a los fragmentos narrativos insertos entre las cartas (cuya misión, fundamentalmente, es la de aclarar o ampliar el contenido de éstas) como en las cartas mismas¹⁰⁴. En *Fuga y contrapuntos*, la carta de Esteban actúa como elemento catalizador de la trama: es la causa de cambios importantes no sólo en los sentimientos de los protagonistas, sino también en la percepción de la velocidad con la que avanza el tiempo en sus vidas¹⁰⁵. En *Luz de hielo*,

¹⁰⁴ Podemos demostrarlo resumiendo la evolución de Nélide y Celia desde la primera carta a la última, sin tener en cuenta la información que nos aportan los fragmentos narrativos: en la primera carta, Nélide le pregunta a Celia si sigue resistiéndose a “la aventura” y explica que está redactando “otro” cuaderno (p. 30). Celia responde diciendo que ha leído las veinte primeras páginas del primer cuaderno escrito por Nélide y lo califica de “atrayerente”. Sin embargo, se niega al viaje (esa era, pues, la “aventura”; carta 2, p.31). Poco después, argumenta que la relación del viaje con la muerte la asusta y la lleva a renunciar a hacerlo (carta 4, p.33). Nélide intenta rebatir sus argumentos en las cartas 3 y 5 (pp. 32-33 y 34). Celia empieza a ceder: no considera ya que el viaje sea un proyecto descabellado (carta 6, p.35) Nélide insiste y relaciona la necesidad del viaje con la huida de la muerte (carta 7, pp. 40-41). Sin embargo, Celia vuelve a negarse a la aventura utilizando como excusa el largo período de tiempo del viaje (dos años) y su materialismo (depende de las cosas) (carta 8, p.42). Nélide la hiere en su siguiente carta, pues la acusa de cobardía y de servilismo (carta 9, p. 42). Sigue otra carta en la que Celia presenta el argumento definitivo: rechaza a Nélide como compañera de viaje afirmando que su capacidad de destruir a los demás le da miedo (carta 10, p.43). Ante la contundencia de este argumento, Nélide suaviza las formas pero no el contenido, ya que acusa por segunda vez a Celia de cobardía (carta 11, pp. 44-45). Ella se ofende (como era de esperar) y contraataca afirmando que Nélide es, en realidad, la más cobarde, pues huye constantemente de sí misma en cada viaje (carta 12, p.45). Nélide responde con un escueto alegato de la libertad (carta 13, p.46). Anuncia que regresará en breve pero de hecho tarda varios meses en volver y se mantiene aislada de Celia, quien empieza a suplicarle una señal de vida (cartas 14, 15, 16, pp.46-49). Las dudas la corroen, el miedo la invade: la frase aparentemente inocente pero envenenada en el fondo de la última carta de Nélide (“Cuando volvamos a vernos probablemente todo sea diferente”, p.46) está haciendo efecto en estos momentos sobre Celia, que inconscientemente empezará a pensar que va a perderla si no accede a su deseo (p.42) La rendición de Celia es inevitable y llega en la próxima carta: “de acuerdo, estoy dispuesta a realizar contigo el viaje de los sueños” (carta 17, p.49). Curiosamente este hecho se produce en la carta número 17 (si atendemos al orden cronológico de las misivas), el mismo número que cita Nélide en su proyecto de viaje, que debía abarcar “más de 17 países” (p.17). Sigue una carta desconcertante de Nélide, en la que no hace referencia a la rendición de Celia (carta 18, p.50) y una misiva indignada de Celia, exigiendo una respuesta inmediata a la cuestión del viaje (carta 19, p. 51). De nuevo una carta evasiva de Nélide (carta 20, p.51) a la que sigue una aterrorizada y angustiada carta de Celia, en la que suplica a Nélide que regrese a su lado (carta 21, p. 52). En la siguiente carta de Nélide entendemos que finalmente Celia vuelve a resistirse al viaje (“Tiempo, te lo doy todo”), y que Nélide ha cambiado en cuanto ya no se comporta con Celia de forma agresiva, posesiva y dominante, sino con gran dulzura (cartas 22 y 23, pp. 62 a 64) . A continuación, una carta de Celia también muy dulce demuestra hasta qué punto han llegado a compenetrarse (carta 24, pp.64 y 65) y otras cartas en las que la fusión es absoluta (cartas 25 a 28). La carta 29 (colocada en primer lugar en la obra, pero cronológicamente en último lugar) muestra, en cambio, una situación de ruptura total entre ambas.

¹⁰⁵ Vid. *infra* p.175, n.186.

la carta de Óscar a Silvia es quinética en cuanto provoca una aceleración de los acontecimientos que arrastrarán a los protagonistas a un dramático final¹⁰⁶.

Las cartas de amor de Mel y la de Robert y Casilda en *Melalcor* podrían haber sido quinéticas; de hecho, las de Mel habían sido escritas con la intención manifiesta de provocar una fuerte reacción en su destinatario (o destinataria). Sin embargo, un mes y medio más tarde, el personaje protagonista afirma que su vida se encuentra en *estado estático*¹⁰⁷. Esas cartas, quinéticas en esencia, no han logrado su objetivo. Tras la contemplación de la destrucción absoluta del hogar de Robert y Casilda, el personaje protagonista está a punto de estallar, pero se contiene¹⁰⁸; desea recibir más cartas de Mel, pero prohíbe a su secretaria que le dé más cartas de ella cuando ya ha recibido tres¹⁰⁹: la férrea voluntad del personaje elimina el poder quinético concentrado y oculto en estas cartas. Sea como fuere, es indudable que estas cuatro misivas acaban ejerciendo algún tipo de influencia en el comportamiento de su destinatario (o destinataria), en cuanto aumentan la presión a la que se ve sometido (o sometida) desde que renunció a Mel a cambio de la empresa familiar.

La carta que el personaje protagonista de *Melalcor* envía a su hermano para invitarle a cenar está a punto de permitir el asesinato del primogénito. Aunque finalmente no sucede así, esa misiva provoca una serie de acontecimientos al inicio de la proyectada cena que, a su vez, tienen una doble consecuencia: por un lado, un notable aumento de las hostilidades entre el personaje protagonista y su clan familiar, y por otro la entrega –contra su voluntad– por parte del hermano del personaje protagonista de una indemnización a Robert y Casilda, por lo que podemos considerar que esta carta inserta en *Melalcor* pertenece al tipo quinético¹¹⁰.

En cambio, las cartas de Jorge y una misteriosa mujer insertas en *Fuga y contrapuntos*, las cartas que encontramos en *Círculos en acíbar*, la de Marta en *Luz de*

¹⁰⁶ Vid. el apartado sobre la peligrosidad de las cartas, p.174. Por otra parte, existen otras posibilidades, además de ese “dramático final” que presuponemos, posibilidades que el texto insinúa pero que ni apoya ni desmiente con rotundidad. Tal vez la policía haya irrumpido en la casa en el momento en que Jef escribe las últimas palabras que conocemos de Silvia, impidiéndole concluir su carta o firmarla; tal vez sea la muerte quien ha detenido su escritura, o quizá -¿por qué no?- Jef se encuentre cómodamente instalado frente al televisor, sonriendo e imaginando cómo reaccionará su destinataria ante una carta escrita por él, no concluída voluntariamente e inventada en su totalidad, creada sólo con la intención de aterrorizarla... En la ya citada conferencia que dio el 6 de febrero del 2003 en Barcelona, Flavia Company explicó que en la creación de *Luz de hielo* había tenido en cuenta tres posibilidades: que Jef invente su pasado pero que su presente sea real; que su presente sea falso pero no así su pasado, o que todo sea completa invención.

¹⁰⁷ p.193.

¹⁰⁸ p.168.

¹⁰⁹ p.81.

¹¹⁰ p.183.

hielo o la carta de Johnny Dos Dados que aparece en *Melalcor* son claramente estáticas, ya que exponen una serie de hechos sin provocar avances o cambios significativos en la trama en la que se inscriben.

2.4. Número, sexo de los corresponsales, relación entre ellos¹¹¹

Encontramos tres casos en la narrativa de Flavia Company en los que emisora y receptora pertenecen al género femenino: *Querida Nélide*, *Dame placer* y la carta inserta en *Luz de hielo* entre madre e hija.

En cuatro casos, la comunicación se establece entre hombre y mujer: Óscar (*Fuga y contrapuntos*) recibe una carta de una antigua amante, y Rodrigo (*Círculos en acíbar*), Jef y Óscar (*Luz de hielo*) escriben cartas a sus anteriores parejas.

La carta de Esteban en *Fuga y Contrapuntos* y una de Rodrigo en *Círculos en acíbar* se dirigen a un grupo mixto de amigos. En el caso de la carta de Esteban en concreto, los destinatarios son tres hombres y tres mujeres; en el caso de la carta que Rodrigo entrega a Jesús en *Círculos en acíbar*, tanto el número como el sexo de los destinatarios queda indeterminado, pero suponemos que será mixto, en cuanto entre esos destinatarios figuran Jesús, su mejor amigo, y Ana, su anterior pareja.

Por último, encontramos dos cartas en las que emisor y receptor son hombres (Óscar y Jorge en *Fuga y contrapuntos*, Rodrigo y el juez en *Círculos en acíbar*).

En *Querida Nélide* el número de corresponsales es de dos en relación de reciprocidad ($1 \leftrightarrow 1$); en *Fuga y contrapuntos* una carta se dirige a varias personas a la vez (un emisor, seis destinatarios: $1 \rightarrow 6$); en *Círculos en acíbar*, todas las cartas siguen el esquema ($1 \rightarrow 1$) excepto una, dirigida a varios destinatarios, de número indeterminado. En *Melalcor*, por último, todas las cartas siguen el esquema de emisor único a destinatario también único.

La relación entre las corresponsales de *Querida Nélide* es una ambigua mezcla entre amistad y amor; en el caso de *Fuga y contrapuntos*, es de amistad en cinco casos y de

¹¹¹ No comentamos el sexo de los corresponsales en el caso de la novela *Melalcor* puesto que, como veremos más adelante, no podemos determinar con seguridad el sexo del personaje protagonista.

amor en uno (Marga), aunque de hecho la carta de Esteban habla del amor entre él y Marga en muy pocas ocasiones¹¹².

La mayoría son cartas de amor u odio entre antiguos amantes, como la de una mujer anónima a Óscar, Rodrigo a Ana, Jef a su antigua pareja, Óscar a Silvia, la protagonista de *Dame placer* a su anterior pareja o Mel/Cor al personaje protagonista de *Melalcor*.

La relación entre Rodrigo y los destinatarios de la carta que entrega a Jesús es también heterogénea: aunque la desconocemos con detalle, sabemos que incluye a personas con quienes mantiene relaciones de amistad (Jesús) y de amor (Ana)¹¹³. Entre Marta y Silvia (*Luz de hielo*) la relación que existe es la de amor entre madre e hija, perturbado antes de la carta y previsiblemente recuperado tras su lectura.

2.5. Reciprocidad o reflexividad

Las novelas epistolares ponen de manifiesto que la carta es un magnífico medio de autoconocimiento (reflexividad) y de conocimiento del otro (reciprocidad)¹¹⁴. Como en el diario, casi sin percatarse de ello, los corresponsales vacían su alma en el papel escribiendo a otro, pero escribiéndose también, en realidad, a ellos mismos: *ella, la carta, se dirige primero a nosotros. Cuántas veces se han dejado caer pensamientos en un papel, como lágrimas por las mejillas, por puro desahogo del ánimo, enderezados más que al destinatario al consuelo del autor mismo. Es ésta la forma esencialmente privada de la carta, la privadísima*¹¹⁵. Por eso la carta permite conocer a los personajes de la trama no sólo desde la perspectiva del narrador (ya sea en primera o en tercera persona), sino a través de sí mismos, de lo que escriben y de cómo lo escriben¹¹⁶.

Las confidencias afloran con más facilidad frente a la solitaria y tranquilizadora blancura del papel que en la conversación directa: al escribir una carta estamos solos, concentrados en la imagen o fantasma de aquél a quien escribimos, ordenando

¹¹² A Marga le dice “que eres quien más puede acusarme, quien más ha podido sentir cómo me iba distanciando y yendo hacia un lugar incomprensible adonde no podías seguirme.” (p.66) y “Querida Marga, ahora entenderás por qué huía de tu amor y de la maravilla de tu cuerpo” (p.134).

¹¹³ pp.63-64.

¹¹⁴ “Créame, amigo mío, no se jacte usted de conocer a nadie si no hizo más que platicar con él; no llegará usted a su pura persona si no le conoce, también, por escrito” (Una amiga a Pedro Salinas, conversación reproducida en SALINAS, Pedro: *op.cit.* p.34).

¹¹⁵ *Ibid.* p.36. “Todo el que escribe debe verse inclinado - Narciso involuntario- sobre una superficie en la que se ve, antes que a otra cosa, a sí mismo. Por eso, cuando no nos gusta el semblante allí duplicado, la hacemos pedazos, es decir, rompemos la carta. ¿Por qué se desgarraría una carta medio empujada, sino porque es lámina imperfecta, agua turbia, que no nos representa bien, y al no gustarnos nosotros, en ella, tampoco podríamos gustar al que la espera?” (*ibid.* p.35).

¹¹⁶ ALTMAN GURKIN, Janet: *op.cit.* p.177.

sentimientos y hechos en nuestra mente para establecer un puente entre él o ella y nosotros¹¹⁷. Pedro Salinas afirma con razón que las cartas permiten a los interlocutores *un entenderse sin oirse, un quererse sin tactos, un mirarse sin presencia, en los trasuntos de la persona que llamamos, recuerdo, imagen, alma*¹¹⁸. La relación entre emisor y lector de la carta en general es tan intensa que Claudio Guillén habla de “pacto epistolar” entre ambos¹¹⁹.

Esta experiencia extraliteraria en el intercambio epistolar pasa a las páginas de las novelas. Los escritores explotarán al máximo la reflexividad y la reciprocidad de las cartas, tanto en su vertiente positiva (establecimiento de lazos de confianza, amistad o amor) como en la negativa (desconfianza, mentira, máscara, seducción taimada, abandono)¹²⁰.

Querida Nérida es diferente de las demás novelas estudiadas en este capítulo en cuanto es la única que recoge un *corpus* de cartas entre dos corresponsales, produciéndose así un intercambio continuo de papeles entre ellas, de manera que emisora y destinataria tienen la misma importancia en la trama¹²¹. También, gracias a

¹¹⁷ Como dijo Pedro SALINAS: “He aquí, pues, dos virtudes preciosas de la epistolografía (...) : estar solos, recogidos en la reflexión, y adelantar espiritualmente por caminos que la pluma va abriendo, hacia una meta perfectamente clara; la persona que aguarda nuestra atención, o nuestro amor, por escrito, allá, a la orilla de la carta” (*op.cit.* p.61). Como indica Janet ALTMAN GURKIN (*op.cit.* p.118), “perhaps the most distinctive aspect of epistolary language is the extent to which it is colored by not one but two persons and by the specific relationship existing between them”.

¹¹⁸ *Op.cit.* p.29.

¹¹⁹ “La composición de la carta y en particular de sus elementos ficcionales no sólo debe obtener la colaboración, o es más, la complicidad, del lector o lectora, sino que se esfuerza todo lo posible por conseguirla. Ello implica, como se viene pensando acerca de la autobiografía y también del realismo literario (...) algo así como un contrato con el lector. Es lo que llamaré aquí el pacto epistolar” (*op.cit.* p.86). Ronald C. ROSBOTTOM también se refiere a esta estrecha relación, indicando que en la novela epistolar la colaboración del lector es imprescindible, pues es él quien debe “reconstruir” el aparente caos formado por las cartas de diversos corresponsales desde su situación privilegiada (*op.cit.* pp.298 y 299).

¹²⁰ Como bien afirma Janet ALTMAN GURKIN, “if the winning and losing of *confidence* constitute part of the narrative content, the related oppositions *confidence/coquetterie* (or candor/dissimulation) and *amitié/amour* represent the two primary types of epistolary style and relationship. These distinctions, as well as the blurring of these distinctions, are a function of the letter's dual potential for transparency (portrait of soul, confession, vehicle of narrative) and opacity (mask, weapon, event within narrative)” (*op.cit.* p.186). La carta 40 de *Las amistades peligrosas* (p.220) nos ofrece un magnífico ejemplo de falsificación de los propios sentimientos por escrito: Valmont escribe a su “hermosa puritana” una carta en la que afirma haber puesto especial cuidado en imitar a las cartas de amor “verdaderas”: “he tratado de reflejar en ella ese desorden que es el único capaz de pintar la pasión. En fin, que he desvariado cuanto he podido: pues sin desvarío no hay amor”. En *Dame placer*, de Flavia Company, ese “desvarío” vendría dado por la repetición obsesiva de situaciones y frases, que hacen que aparezca como auténtico ante nuestros ojos lo que, por lo cuidado del lenguaje y de la estructuración sintáctica, podría aparecer como fingido y falso.

¹²¹ Esta es una de las virtudes de la reciprocidad, según Janet ALTMAN GURKIN (*op.cit.* p.117). SALINAS considera que el número perfecto de corresponsales es dos personas, “sin nada cruzado ni tercero entre ellas” (*op.cit.* p.36). De este modo se escribe “la carta pura. Privada, pero no solitaria, compartida, convivida. Para eso se inventó, aunque luego admita variadas adiciones a ése su fin esencial.” (*ibid.* p.36).

ese intercambio, la relación entre ambas se nos muestra en toda su amplitud y riqueza, tanto en sus aspectos positivos como en los más negativos¹²². En el resto de casos encontramos misivas aisladas, sin respuesta por parte de sus destinatarios.

Debido a su carácter no recíproco sino reflexivo, en el resto de cartas, insertas o no, conocemos a los destinatarios de las cartas no por ellos mismos, sino a través de lo que dicen de ellos los emisores de la carta en primera persona (Jef, Óscar y Marta en *Luz de hielo* y, en menor grado, Esteban y la antigua amante de Óscar en *Fuga y contrapuntos*¹²³) o un narrador omnisciente en tercera persona y los personajes al dialogar entre ellos, como en el caso de *Fuga y contrapuntos*, lo cual nos da de todos ellos una perspectiva más parcial que la que poseemos en el caso de Nélica y Celia.

2.6. Tono confesional

La reflexividad de la que hablábamos antes dota a las novelas epistolares en general –y a las de Flavia Company en concreto– de un tono altamente confesional que atrapa al lector y que lo lleva a identificarse con los personajes, a cuestionarse sobre sus propias obsesiones, sus propios fantasmas¹²⁴. Tanto en *Luz de hielo* como en *Dame placer* encontramos una mezcla entre la carta y la confesión, un hecho que Frye denomina “autobiografía imaginaria”¹²⁵. En los dos casos que comentamos aquí la confesión no

¹²² Desarrollaremos esta dualidad más adelante (*vid. infra* p.205).

¹²³ Los fragmentos que conocemos de las cartas de Jorge son tan cortos que no podemos deducir prácticamente nada del carácter de Óscar (*vid. supra* p.148, n.58).

¹²⁴ La confesión presupone, siempre, la presencia de un lector. Como indica María ZAMBRANO en *La confesión: Género literario* (Ed. Siruela, Madrid, 1995, p.35), “sin la menor esperanza de ser escuchada, la queja no se produciría. Hasta el simple ¡ay! cuenta con un interlocutor posible. El lenguaje, aun el más irracional, el llanto mismo, nace ante un posible oyente que lo recoja”. Como Rousseau, quienes se confiesan en *Luz de hielo* y en *Dame placer* desean ser contemplados y comprendidos por aquellos que les hirieron, y muestran sus heridas sin ningún rubor al ojo que los contempla o que los lee (*ibid.* p.77). Como indica María ZAMBRANO, “cuando leemos una Confesión auténtica sentimos repetirse aquello en nosotros mismos, y si no lo repetimos no logramos la meta de su secreto” (*ibid.* p.30). Y añade: “la confesión, al ser leída, obliga al lector a verificarla, le obliga a leer dentro de sí mismo, cosa que el lector curioso no quiere por nada, pues él iba para mirar por una puerta entreabierta, para sorprender secretos ajenos, por una falta de precaución, y se encuentra con algo que le lleva a mirar su propia conciencia. La confesión literariamente tiene muy pocas exigencias, pero sí tiene ésta de la que no sabríamos encontrar su receta y es: ser ejecutiva, llevarnos a hacer la misma acción que ha hecho el que se confiesa: ponernos como él a la luz” (*ibid.* p.45).

¹²⁵ Citado por BALLESTEROS, Isolina: *op.cit.* p.29. También Peter AXTHELM incluye estos textos dentro de la categoría de “novela confesional moderna”. En este tipo de novela, según Peter AXTHELM, “el héroe, en un momento determinado de su vida, examina su pasado y sus pensamientos íntimos en un intento de alcanzar una forma de percepción sobre su ser o de dar un sentido a su vida. La novela confesional parte del principio de la confesión religiosa. La confesión para el héroe es el medio de liberarse del peso de la culpa y de justificar su existencia, así como una vía de autoconocimiento para llegar, si no a la redención total, a un conocimiento mayor de su personalidad y a la consiguiente auto-aceptación.”(citado por BALLESTEROS, Isolina: *op.cit.* p.29).

es únicamente la “expresión de la propia intimidad”, como podemos entenderlo y encontrarlo en *Querida Nélide* o en *Fuga y contrapuntos*, sino como subgénero literario autobiográfico en el que se pretende *comunicar o expresar la naturaleza esencial, la verdad del yo*¹²⁶. Por eso Silvia dirá en *Luz de hielo* que *en este encierro he encontrado una verdad que explica el sentido de mi vida*¹²⁷.

La protagonista de *Dame placer* se desahoga hablando porque, como indica María Zambrano, *toda confesión es hablada, es una larga conversación y desplaza el mismo tiempo que el tiempo real*¹²⁸. No quiere callarse porque cuando lo hizo por última vez perdió a la mujer que amaba¹²⁹: debió haberle entregado su amor a gritos, tenía que haber reaccionado frente al desmoronamiento de su relación, pero el orgullo o el miedo cerraron su boca. También Silvia hablará sin parar en *esta confesión, inmersa en la oscuridad, en la soledad*¹³⁰.

Al principio, la protagonista de *Dame placer* se niega a admitir que sus palabras son su confesión, y prefiere considerar que con ellas construye un escudo para protegerse de la mirada de los demás sobre su dolor desnudo¹³¹; sin embargo, acaba admitiendo que

¹²⁶ ÁLVAREZ, M^a Antonia: *op.cit.* p.444. En la novela confesional, “un personaje narrador/a, autor/a del texto autobiográfico, toma la palabra en primera persona e inicia, en y por el proceso de escritura, el análisis íntimo de su personalidad, busca su identidad perdida o escondida, o reacciona contra el olvido, a través del acto discursivo” (BALLESTEROS, Isolina: *op.cit.* p.29). Según Gonzalo NAVAJAS, “en psicología, a partir de Freud, la confesión, en su versión de diálogo heurístico entre un emisor de la confesión –el analizado o paciente- y el receptor –o analista-, se convierte no sólo en el vehículo de revelación de la psique sino de formación del yo analizado. La confesión manifiesta el yo y al mismo tiempo, en su proceso de desarrollo, lo constituye, lo hace y estructura: el yo previo a la confesión no es el mismo que el posterior a ella; hay en él un cambio no sólo en el grado sino en la cualidad de su naturaleza. No es sorprendente que el alcance de la función de la confesión se haya extendido a la literatura y en particular a una forma literaria, la ficción, orientada específicamente a la investigación del yo como sujeto individual y en sus relaciones humanas. La novela posclásica sobre todo, centrada más en el yo como entidad autosuficiente que como integrante de un grupo supraindividual, ha utilizado diversas variantes de la confesión (el monólogo interior, el flujo de la conciencia, etc.) en las que la revelación de las zonas más profundas del yo se convierte en la motivación primordial del texto.” (*Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, p.110).

Según María ZAMBRANO, la confesión como género aparece en la historia de la literatura y del género autobiográfico en momentos de crisis de nuestra cultura occidental (*op.cit.* pp.19,24 y 39). En su estudio *La confesión: género literario* María Zambrano estudia la confesión desde sus antecedentes más remotos (desde la Biblia, concretamente desde el lamento de Job) hasta la confesión y la novela modernas, pasando por San Agustín y Rousseau. Este último es el primero para quien la confesión consiste en mostrar “los abismos del corazón” (*ibid.*p.76). Más que un género literario, para María Zambrano la confesión es una acción, “la máxima acción que es dado ejecutar con la palabra.” (*ibid.*p.31) que se produce, generalmente, en un momento de desesperación y confusión (*ibid.* p.32).

¹²⁷ p.34.

¹²⁸ *Ibid.* pp.26-27. En su reseña sobre *Dame placer*, K. OUADIA (*op.cit.*) define esta novela como “une sorte de confession-analyse de la narratrice qui souffre de la séparation de son grand amour”.

¹²⁹ p.141.

¹³⁰ p.34.

¹³¹ p.67.

no podrá protegerse indefinidamente¹³². En otra ocasión dirá que *la historia de mi vida se resume en apenas dos frases (...) Pero al fin y al cabo he escrito en ellas con intensidad, ¿sabe usted? (...) Vivir he vivido, y por eso hoy puedo confesarlo. Y ésta es mi huella*¹³³.

La carta de Jef en *Luz de hielo* podría considerarse una confesión desde el punto de vista policial/judicial, en cuanto Jef relata en ella los motivos del encierro voluntario de Silvia, su intención de “abortarla” y las razones que le han llevado a cometer ese crimen. Podría ser utilizada contra él en un juicio (en el caso de que lo encontraran con vida, cosa poco probable). Por otro lado, no hay duda de que en su carta Jef expone sus más profundos sentimientos, que giran inevitablemente alrededor de aquélla que le marcó a fuego con su desamor y su abandono. Como la mujer enamorada de *Dame placer*, Jef perdió su única referencia¹³⁴ y anda a la deriva, sin rumbo, girando una y otra vez alrededor de sus recuerdos de ella. En ambos amantes abandonados, su “verdad”, la esencia más profunda de su ser, es su frustrada historia de amor.

Confesándose en su carta, tanto Jef (e, indirectamente, Silvia) como la protagonista de *Dame placer* expresan lo que han sido para alejarlo de sí y, con un firme apoyo, convertirse en un ser distinto¹³⁵. Los tres desean regresar en su confesión a su edén particular (la madre, la amada) porque *todo el que hace una confesión es en espera de recobrar algún paraíso perdido*¹³⁶.

En el caso de la mujer que protagoniza *Dame placer*, la confesión revela su poder terapéutico en cuanto parece haber superado su odio¹³⁷; en cambio, Jef ha soportado esta

¹³² p.118.

¹³³ p.96.

¹³⁴ *Dame placer*, p.118.

¹³⁵ Éste es el doble movimiento característico de la confesión, según María ZAMBRANO (*op.cit.* pp.35 y 37). Indica la misma autora que “precisamente cuando el hombre ha sido demasiado humillado, cuando se ha cerrado en el rencor, cuando sólo siente sobre sí “el peso de la existencia”, necesita entonces que su propia vida se le revele. Y para lograrlo, ejecuta un doble movimiento propio de la confesión: el de la huida de sí, y el de buscar algo que le sostenga y aclare” (*ibid.* p.32). Silvia dirá en *Luz de hielo* que quisiera cambiarse por dentro; “tan grande llega a ser el deseo de convertirme en otra” (p.107).

¹³⁶ ZAMBRANO, María: *op.cit.* p.47. Quien se confiesa lo hace en un intento de recobrar su unidad; la desgracia lo ha fragmentado, y parte en busca de su identidad perdida (*ibid.*p.62). Tanto Jef como la protagonista de *Dame placer* han perdido su Dios y su paraíso (la amada); ahora viven, como San Agustín, dispersos “entre las criaturas”, y no obtendrán la paz hasta recuperar “la unidad” en la que todo tenía sentido.

¹³⁷ *Vid.infra* p.195. Según Isolina BALLESTEROS, “la función de la confesión es primordialmente catártica o terapéutica. En los primeros tiempos, la Iglesia usaba la confesión como un método eficaz de restaurar la salud espiritual del individuo (*op.cit.*p.82, n.26). Peter AXTHELM insiste en que, a pesar de la presencia de un interlocutor (ya sea confesor o psicólogo), la curación ha de provenir del sujeto mismo: “El narrador narra su historia para sí mismo para ganar una mayor percepción o llegar a la autoaceptación.” (citado por BALLESTEROS, Isolina: *op.cit.* p.82, n.27).

pesada carga durante demasiado tiempo (una década), de manera que las raíces del dolor y del odio han excavado demasiado hondo en su interior, y ya no pueden ser arrancadas.

2.7. Extensión

Las cartas que se envían Nélica y Celia son breves¹³⁸, así como una carta inserta en *Fuga y contrapuntos* (la de una antigua amante a Óscar) o la que Rodrigo entrega a Jesús (aproximadamente, de una cara de folio), y la *escueta*¹³⁹ carta al juez que envía dos días antes de intentar suicidarse; las dos cartas que aparecen íntegras en *Melalcor* son algo más extensas (dos caras de folio). En el resto de casos encontramos misivas de larga extensión: la carta de Esteban llega en un *grueso sobre blanco*¹⁴⁰, y las cartas de Jef y la protagonista de *Dame placer* son tan extensas como la novela misma. También la carta de Óscar a Silvia en *Luz de hielo* parece bastante extensa: según Jef, es de tamaño medio y *abulta bastante*¹⁴¹.

No tenemos datos sobre la extensión de las cartas de Jorge a Óscar en *Fuga y contrapuntos*, o de las numerosas cartas que aparecen sólo citadas o resumidas en *Círculos en acíbar* o en *Melalcor*.

2.8. Cierre o apertura

En *Querida Nélica* y *Dame placer* se desarrolla un ciclo completo: el inicio, cenit y muerte de una amistad o de un amor. En *Fuga y contrapuntos*, la carta que recibió Óscar de su antigua amante, en la que ella pone fin a la relación entre ambos y que no admite respuesta nos da, también, sensación de cierre.

Debemos tener en cuenta, sin embargo, que toda carta, inconclusa o no, es potencialmente abierta:

¹³⁸La carta 13 de *Querida Nélica*, por ejemplo, tiene la misma extensión que su postdata (en cuanto a cantidad de texto; en cuanto a número de líneas, es mayor el de la postdata, p.46). Por otro lado, hay que indicar que, en el caso concreto de las últimas cartas entre ambas, la brevedad de éstas no obedece tanto a la impulsividad de quien escribe sino a la desintegración de su amistad: “Querida: tu última carta parece una página de tu diario. Estás atemorizada. Todo puede arreglarse. Olvídate. Olvídate. Tuya”. Respuesta: “Querida mía: Te he olvidado. Podemos empezar. Me he olvidado. Siempre tuya.” (p.67). Como dice Enric BOU comentando unas cartas de Mercè Rodoreda, “en decandir-se la flama de la relació, s'estronquen també les ganés d'escriure” (*op.cit.* p.146).

¹³⁹ p.100.

¹⁴⁰ *Fuga y contrapuntos*, p.64.

¹⁴¹ p.126. De todos modos, Jef no está muy seguro de su tamaño: tal vez lo agranden los nervios y el alcohol (p.126).

*Epistolary endings move between two contradictory possibilities: (1) the potential finality of any letter - given its conventional mechanism for closing, for “signing off”, and (2) the openedness of the form - in which the letter writer is always in dialogue with a possible respondent, and in which any letter appears as part of a potentially ongoing sequence.*¹⁴²

Las cartas insertas en *Luz de hielo* tienen principio y final -aunque de la de Óscar sólo conocemos fragmentos-. En cambio, en *Luz de hielo* asistimos a un proceso inconcluso tanto desde el punto de vista argumental (¿Llegará Óscar a tiempo y salvará a Silvia? ¿Está Silvia muerta en el momento en que Jef transcribe las palabras con las que termina la novela? ¿Ha muerto Jef?) como formal: no hay cierre ni firma de la carta de Jef. En *Fuga y Contrapuntos*, la carta de Esteban queda también inconclusa pero de una manera distinta, ya que no llega a leerse por completo. Sólo conocemos sus primeras páginas, que corresponden al prólogo y al inicio de la explicación. Es el único caso en la narrativa de Flavia Company en que varios personajes (todos excepto uno, Gabriela) renuncian a acabar de leer una carta por propia voluntad¹⁴³. Los destinatarios de la carta de Esteban se niegan a terminar de leerla por diversas razones personales¹⁴⁴, pero también por un solo sentimiento –el miedo a la libertad¹⁴⁵- y por un mismo deseo: eternizar sus vidas¹⁴⁶. El sistema que a Esteban no le fue útil para lograr la eternidad

¹⁴² ALTMAN GURKIN, Janet: *op.cit.*, p.148. Añade la misma autora: “Whenever we find ourselves wondering what the letter writer would have communicated in his next letter or asking why there is no response to the final letter, we are testifying to a particular potential for continuation in any letter sequence” (*ibid.* p.155).

¹⁴³ En el caso de Laura (*Fuga y contrapuntos*) sólo deja de leer por miedo a ser descubierta (pp.170-171).

¹⁴⁴ “Cada uno tenía sus motivos para desear detenerse ahí. En cada uno habitaba un miedo diferente, una distinta impotencia que sin embargo los unió para el silencio.” (p.68).

¹⁴⁵ Así lo afirma Gabriela, p.101. *Vid. infra* p.204, n. 397.

¹⁴⁶ (Mario): - No me atreveré a seguir adelante. Prefiero detenerme aquí, en la ilusión, en la espera.” (Marga): - Por más que lo retrasemos, tarde o temprano esto acabará y tendremos que resignarnos a que la vida por fin continúe. Tendremos que resignarnos a inscribirnos de nuevo en el tiempo, sin nada que esperar. - (Mario) ¿Y desaparecer para siempre? ¿No sería posible quedarse aquí de manera infinita?” (p.147). Habla Laura: “Esta forma de paréntesis que se estaba produciendo en su vida le procuraba una felicidad desconocida. Detener el ritmo así, con un calderón flexible hasta donde deseara... Pero no era sólo ella la que decidía hasta dónde iba a llegar aquella locura. De hecho, existía así como un acuerdo tácito de tolerar en silencio, sin protestas o comentarios, los aplazamientos propuestos. ¿Podría ella proponer uno? Le tranquilizaba la actitud del grupo (...) Todo estaba paralizado como si no pudiera ser de otra manera (...) Avanzar en círculo. ¿A qué estaban sujetos? Era ridículo pensar que estaban tomados por algo. Pero era así. Lo presentía” (p.159). Curiosamente, en *Luz de hielo* encontramos un fragmento en boca de Silvia que parece anunciar el fracaso de este deseo: “Vidas interrumpidas. Ningún paréntesis nos conducirá a una escapatoria. La suspensión es el aplazamiento de lo inevitable. Es lo que hacemos tantas veces, retrasar lo que a la fuerza tiene que suceder, sabiendo, sin embargo, que no conseguiremos nada, que no alcanzaremos en absoluto una vida distinta, por más que esperemos, durmamos... Ni siquiera morir cambia el destino: sencillamente queda ahí, paralizado, privado de contingencia, de su realización” (p. 159).

(dilatarse el tiempo en la espera¹⁴⁷) a ellos sí les resulta útil, ya que han encontrado algo por lo que pueden esperar hasta la eternidad: la carta de Esteban. Han comprendido que aplazando su lectura alejan a la muerte; vivirán desde entonces en un constante *compás de espera*. La ilusión o la intriga de conocer el contenido de la carta no leída es lo que les mantendrá en tensión para continuar esperando. El éxito comunicativo de la carta de Esteban es sólo parcial. No deja de ser, en cierto modo, un fracaso en cuanto niegan al emisor de la carta su derecho a explicarse y a mostrarles aquello por lo que tanto luchó.

2.9. Presencia o ausencia de fragmentos narrativos entre las cartas insertas

Tanto en *Querida Nélica* como en *Fuga y contrapuntos* hay una alternancia entre cartas y fragmentos narrativos. *Querida Nélica* presenta veintinueve cartas entre las cuales, después de un espacio en blanco, Nélica incluye fragmentos narrativos (diez en total, de variada extensión¹⁴⁸) en los que ofrece explicaciones sobre las características del viaje, su propuesta del mismo a Celia (que declina su invitación), describe los seis cuadernos de Nélica, aporta datos sobre el carácter de ambas y la evolución de su amistad, y expone comentarios y reacciones personales de Nélica respecto al contenido de las cartas de Celia, indicando también, a veces, el verdadero propósito por el que escribe –o no escribe– a su amiga. Toda esta información que proviene de los fragmentos narrativos nos ayuda a caracterizar a las protagonistas con más detalle y a comprender algunas reacciones y sentimientos. Existe, en este sentido, un equilibrio entre cartas y fragmentos narrativos en esta novela.

En el caso de *Fuga y contrapuntos* hay una sola carta –inconclusa– que ocupa muy poco espacio (equivalente a un par de folios) en comparación con la parte no epistolar, mucho más extensa. Ello se debe a que, a diferencia de lo que sucede en el resto de novelas que comentamos, los sucesos y los sentimientos que forman la trama de *Fuga y contrapuntos* no se encuentran en la carta, sino que tienen lugar *alrededor de* o como

¹⁴⁷ “Antes he escrito que la espera es prodigiosa. Sí, es cierto, pero ¿qué podía ponerme a esperar? No había nada que me produjese la suficiente ansiedad, ilusión. Y por otra parte tenía miedo de que la espera funcionara paralelamente al sueño respecto al insomnio, es decir, temía que una vez alcanzado lo que tanto se espera, el tiempo pasara de golpe, como si jamás se hubiese vivido. Y nada había que se pudiera esperar con ansia hasta la muerte, algo inalcanzable, porque el sólo hecho de conocer su inaccesibilidad habría forzado a mi inconsciente a desistir y el plan habría fracasado” (p.135).

¹⁴⁸ Pueden ser tan extensos como el primero de ellos, de carácter introductorio (pp.17-30) o tan cortos como la frase “Ahora la sorprendida era yo” de la p.51.

consecuencia de ella¹⁴⁹. La carta de Esteban actúa, pues, como catalizador, mientras que el carácter de los personajes y los acontecimientos derivados de ella tienen lugar en los diálogos y en los fragmentos narrativos. Por eso en esta novela, a diferencia de lo que es normal en este tipo de textos, la importancia de los personajes “nombrados” en la carta es igual a la del emisor de la misma¹⁵⁰. Los diálogos entre ellos y los fragmentos narrativos que van insertándose aquí y allá aportan una cantidad de información sobre emisor y destinatarios notablemente mayor que la carta misma. Esteban, por ejemplo, es omnipresente en la novela, pero no lo conocemos por lo que explica de sí mismo en su carta, sino por lo que otros personajes (o el narrador de la historia, escrita en tercera persona) dicen de él¹⁵¹. Del mismo modo, lo que sabemos de los personajes por su carta (como su fracaso profesional¹⁵²) es muy poco, y en todo caso no hay nada que no encontremos también en la parte no epistolar de la novela¹⁵³.

2.10. *Privacidad o publicidad. Edición y transcripción de cartas*

¹⁴⁹ En el caso de la carta única de *Fuga y contrapuntos*, a diferencia de lo que sucedía en *Querida Nélide*, en *Luz de hielo* o en *Dame placer*, no importa el contenido de la carta, sino su sola presencia y las reacciones que suscita. Es por eso que Gabriela le dirá a Marga, cuando ésta le pide que no mitifiquen la carta de Esteban, que *es mucho más que eso y tú lo sabes* (p.176).

¹⁵⁰ Según Janet ALTMAN GURKIN, en las novelas de carácter epistolar los personajes que escriban y que lo hagan con más frecuencia adquirirán en la trama una mayor importancia que aquellos simplemente “nombrados” en las cartas, pero que no lleguen a escribirlas nunca, o que lo hagan con muy poca frecuencia (*op.cit.* p.177).

¹⁵¹ “Lo apreciaban, lo respetaban profundamente” (p.15). Es el alma del grupo, pero con quien tiene más relación es con Marga, su pareja, y con Óscar, su mejor amigo. Marga lo adoraba: “lo amaba. Completamente. Adoraba su alfabeto, único, su código y sus movimientos, su voz y su fuerza. Y la forma del silencio al caminar junto a él.” (p.27). En la p.32 Marga confiesa que “lo amaba tanto...Nada tendría sentido sin él.” Óscar define a Esteban como un ser “extraordinario” (p.72) con un magnetismo especial (p.89), “un poder extraño, hipnótico” (p.90). “-¿En qué estás pensando? [le pregunta Óscar a Laura] Esteban, supongo. Te advertí que era fascinante. Todo lo que pienses o vivas estará relacionado con él.” (p.159). Mario está enamorado de él. No espera que le corresponda, pero no soporta que se aleje de él (p.46). Sólo unas horas fueron suficientes para fascinar a Laura hasta el punto de acudir, ella también, a la lectura de la carta, como los otros integrantes del grupo (pp.71 y 90). Según ella, Esteban “arrastraba” (p.40) a los demás, “transmitía a la vez una sensación de paz y de ansiedad.” (p.76). Lo encontraba “atractivo, de una sensualidad exquisita, extraña, irregular que la fascinaba” (p.76). La relación entre Esteban y ellos era de absoluta adoración y dependencia (pp.100-101) Incluso Carlos, que parece más alejado de él por sus sarcasmos, en realidad también le admira. Sus reacciones contra él tienen su origen en la envidia. Él querría ser el centro del grupo. Por eso, de hecho, se casó con Gabriela: para aumentar su influencia en el grupo y desplazar a Esteban (p.95). El único defecto que Marga recrimina a Esteban es el egoísmo; en una ocasión le dice: “tú crees que puedes tener a una persona al borde del abismo porque tú lo estés, ¿es eso? Luego tú darás el salto y me dejarás aquí sola, sin ti. Y eso no es justo” (p.44).

¹⁵² “Me he interesado por la actualidad musical desde que me marché para comprobar que vuestros nombres adquirirían autonomía, importancia ... ¿Qué os sucede? ¿Es que no os interesa la música?”(p.67).

¹⁵³ Marga abandonó por completo la música y se dedica a dar clases de inglés a ejecutivos (pp.66-67); Óscar no tiene la más mínima ambición por el éxito como solista de violín (p.67); Carlos suspendió unas oposiciones para ser profesor titular en la orquesta de la ciudad (Gabriela sí logra aprobarlas) y ha de conformarse con ser profesor de música en una escuela (pp.80-81).

Las protagonistas de *Querida Nélide* no tienen ningún confidente a quien muestren las cartas que reciben, por lo que su comunicación es, al menos en apariencia, estrictamente privada. Y decimos “en apariencia” porque la existencia de fragmentos narrativos insertos entre las cartas –fragmentos escritos por una de las corresponsales– nos hacen pensar en la posibilidad de que estas cartas privadas hayan sido recopiladas y seleccionadas por un editor (Celia) con la intención de hacerlas públicas¹⁵⁴.

Luz de hielo, *Dame placer* y las cartas insertas en *Fuga* y *Contrapuntos*, las dirigidas a Ana en *Círculos en acíbar*, las de *Luz de hielo* y *Melalcor* nacen con la voluntad de permanecer en la más estricta intimidad. Las cartas entre Johnny Dos Dados y el personaje protagonista de *Melalcor* deben mantenerse, incluso, en secreto: Mel no debe saber que se escriben¹⁵⁵. En el caso de *Círculos en acíbar* encontramos una carta aparentemente privada, aparte de las que envía a Ana (la carta de Rodrigo al juez) y otra pública (la que entrega a su amigo Jesús)¹⁵⁶, dos cartas que pasarán, inevitablemente, a ser del dominio público en su acepción más amplia tras la muerte de Rodrigo. Por eso, Jesús le recrimina su narcisista y macabra necesidad de exhibicionismo: *¿Qué quieres? ¿Público? ¿Quieres que te aplauda cuando te vea caer víctima de ti mismo? (...) ¿Quieres dar un espectáculo gratuito?*¹⁵⁷.

En *Luz de hielo* se comenta explícitamente la posibilidad de que la policía encuentre la carta escrita por Jef¹⁵⁸ y que, a consecuencia de ello, lo sucedido en el interior de la casa llegue a los medios de comunicación. Así pues, la carta privada de Jef podría llegar al ámbito público, pero lo desconocemos a causa del final inconcluso de esta carta-novela.

La carta de Esteban en *Fuga* y *contrapuntos* también nace, como las dos que hemos comentado de *Círculos en acíbar*, con el propósito deliberado de ser pública, aunque se

¹⁵⁴ Para Celia como editora de las cartas, *vid.infra*. pp. 172 y 173.

¹⁵⁵ pp.49 y 55. El motivo de este secretismo radica probablemente en la reacción de Mel cuando supo que el personaje protagonista participó como *voyeur* en una relación sexual entre Johnny Dos Dados y otra persona (pp.45-46).

¹⁵⁶ Así lo muestra su encabezamiento: “A quien pueda interesar o A quien pertenezca leerlo o A quienquiera que desee ocuparse de esto” (p.63). Otra prueba de lo público de su carta se encuentra en la siguiente frase: “Se avergonzaba de su deseo de explicarse más allá de lo necesario, de lo imprescindible, más allá de lo que a los que iban a leer su escrito podía interesar”(p.19).

¹⁵⁷ p.104. En “14 escenarios para una carta de suicida o 14 escenografías del suicidio” (en *M’escruiiràs una carta?* p. 130), Jorge BLASCO comenta que “imaginarse personaje en una escena de suicidio con un público que se agolpa sobre el propio cadáver es el fin egoísta y criticable de aquél que se cansó de ser persona y, por tanto, de ser un gris héroe de lo cotidiano. Pero además, una escena de un suicida es, como un retrato burgués del XIX, una simulación ingenua de los mecanismos de la fama, un fracaso tan sonado como el de un tendero posando como un rey o una niña fotografiada vestida de princesa. Es el resultado final de la enfermedad de la propia noticia sin la cual hay humanos que parecen pecar de falta de existencia.”

¹⁵⁸ Jef señala esta posibilidad en las pp.88 y 161.

dirige a un círculo reducido de seis personas. Esteban se planteó escribir desde el principio *un texto para todos, un texto que os haga entender*¹⁵⁹. De acuerdo con este deseo de Esteban, la carta es leída en voz alta por un personaje (Óscar) ante el resto de destinatarios (Marga, Mario, Gabriela, Carlos y Laura)¹⁶⁰. Aunque lo que leemos de ella sea sólo su parte de carta privada -toma de contacto con los destinatarios, disculpas, justificación y explicación de sus primeros fracasos en la búsqueda de un medio de dilatar el tiempo¹⁶¹- la intención fundamental de la carta es didáctica, a juzgar por las palabras de Esteban: *he elaborado durante estos dos años una teoría de la que os quiero hacer partícipes*¹⁶².

Sólo en el caso de *Querida Nélide* encontramos un editor de las cartas, aunque no tendremos conciencia de ello ni sabremos quién es hasta la última página, donde se descubre el juego: al iniciar la lectura de *Querida Nélide* tras la carta-prólogo (firmada por Nélide) la voz narrativa es –aparentemente- la de Nélide. Este personaje llevaría a cabo una recopilación de cartas entre ella y Celia, por un lado, y habría redactado fragmentos narrativos entre algunas cartas con el objetivo de explicar o aclarar determinadas cuestiones. Las páginas de *Querida Nélide* serían, de este modo, el medio utilizado por Nélide para hacer que Celia recuerde la amistad (o más bien, el amor platónico) que compartieron durante algunos meses, hace ya un *océano de tiempo*¹⁶³. Sin embargo, un elemento textual importante desbarata esta hipótesis: el último fragmento narrativo de la novela viene firmado no por Nélide (como había sucedido siempre hasta ese momento), sino por Celia. En ese fragmento, Celia considera la posibilidad de negarse definitivamente a viajar con Nélide (sabemos de su negativa o , lo que es lo mismo, su huida, por las palabras de Nélide en la carta-prólogo) y termina con un misterioso *de pronto me di cuenta de que ya nada tenía sentido*¹⁶⁴. ¿Por qué y cómo se produce esta intromisión de Celia en el texto? ¿De dónde ha salido esa Celia supuestamente *desaparecida*? Nada hubiera tenido de extraño la firma de ese último fragmento –esa firma, por otra parte, ¿afecta únicamente al último fragmento de la novela o a la novela en su totalidad?- si hubiera estado escrito en forma de carta. Pero

¹⁵⁹ p.51.

¹⁶⁰ En *Círculos en acíbar* encontramos otro caso en que un personaje (Rodrigo) lee una carta a otro (Jesús) en voz alta (p.104).

¹⁶¹ En esta parte que conocemos de la carta encontramos los sentimientos de Esteban, como su arrepentimiento y su petición de perdón (pp.66, 67), o su confesión del terror que le provoca la muerte (p.132).

¹⁶² p.66.

¹⁶³ p.12.

¹⁶⁴ p.68.

no lo está. Además, el tiempo verbal de este fragmento narrativo, a diferencia de los anteriores, es presente (*y si ahora me negase*). Ante esta contradicción textual caben varias posibilidades:

A. Podemos deducir que Celia ha recibido la carta-prólogo de Nélide y que, a raíz de esto, ha iniciado un cuaderno dedicado a ella y a ella dirigido (de ahí el título, *Querida Nélide*) en el que recuerda su amistad con ella (precisamente, Nélide le pide en esa carta-prólogo que “recuerde”). **Los fragmentos narrativos estarían escritos por Celia quien, en un ejercicio narrativo, se escondería tras el “personaje” Nélide** (lo cual no le resultaría difícil, dado el nivel de compenetración y con-fusión al que habían llegado en el cenit de su amistad). Al final de la novela, Celia recupera su propia voz y firma con su nombre; ha de hacerlo porque es el único modo de decirse a sí misma y de decirle a Nélide la razón de su huida: *de pronto me di cuenta de que ya nada tenía sentido*, esto es, Celia entiende que el único modo de mantener su amistad con Nélide es acceder al viaje, y no está dispuesta a ello. Su relación con Nélide se ha convertido en un laberinto del que debe escapar. La salida es huir, perder todo contacto con ella y recuperar su vida anterior.

B. Ahora bien: tratándose de un texto fuertemente íntimo y subjetivo, ¿por qué Celia decidiría camuflarse bajo otra voz en lugar de emplear la suya propia? ¿No sería más natural empezar su “cuaderno de notas” diciendo algo así como “conocí a Nélide en unas conferencias...” que adoptar un punto de vista externo a ella misma? Las posibilidades son múltiples: tal vez haya en esta novela **un solo personaje (esto es, Celia) que, perturbado por un exceso de imaginación o de inteligencia, se ha inventado a un “compañero invisible de juegos” (Nélide) y ha llegado a creer que existe de verdad**. No sería la primera vez que se produce este hecho en la novelística de Flavia Company: pensemos en Rodrigo, el protagonista de *Círculos en acíbar*, que, como un nuevo Quijote, se inventa a su enamorada¹⁶⁵. Poco a poco Nélide –y, posiblemente, también el viaje– se habrían convertido en una obsesión de la que deseara liberarse. Sólo lo conseguiría al final del cuaderno, momento en el que decide poner punto y final al juego. Ha recuperado su nombre, ha retomado el control. La última frase de Celia, *de pronto me di cuenta de que nada tenía sentido*, terminaría con la existencia virtual de Nélide. Agotadas las posibilidades de este duelo consigo misma, carece de sentido seguir pensando en/como Nélide. La carta-prólogo vendría a ser un desesperado

¹⁶⁵ Hablábamos de posibles paralelismos entre *Círculos en acíbar* y *El Quijote* en las pp. 20 y 21 de la introducción a la biografía y la obra de Flavia Company.

intento de la personalidad supuestamente más fuerte (Nélida) para sobrevivir, para que Celia vuelva a creer en su existencia: *Tu huida de mí no es más que una forma de querer demostrarte que no existo, que jamás he existido en otro lugar que no sea tu imaginación*¹⁶⁶. Desde este punto de vista, *Querida Nélida* sería una carta de despedida dirigida a un personaje inventado.

C. También podríamos pensar, por otro lado, que **el personaje Nélida existió y que Celia y ella se conocieron; que, tras vivir una amistad especialmente intensa y dolorosa que terminó de forma traumática, Celia decidió usurpar la voz de Nélida para dar su propia versión de los hechos.** Una versión escrita donde pudiera humillarla, vencerla y mostrarla hundida por su abandono, cuando tal vez la abandonada, humillada y vencida fue la propia Celia. De ser esto así, la veracidad de esas misivas, que nos parecían tan “auténticas” pierde fuerza, máxime cuando sabemos que la relación entre ambas acabó por romperse y que, en consecuencia, el falseamiento de la relación entre ambas es más que posible. Que el resentimiento sigue en pie lo demuestra la carta que Nélida escribe a Celia (fuera del libro *Querida Nélida*) veinte años después:

*Querías seguridad, y la tienes. Te has comprado un palacio de excelente cemento y compartes la mesa con alguien que jamás va a abandonarte. Nunca habrías alcanzado nada parecido si me hubieses dicho que sí. Y tú lo sabías. Recién ahora caigo en la cuenta de que, ya entonces, tú lo sabías. Por mi parte... sigo moviéndome sin parar. No encuentro motivos para quedarme quieta. Ni los busco. Te parecerá mal. O no te parecerá nada. Antes que un juicio, el silencio. Antes que cualquier riesgo.
Te llamaré, como siempre, en cuanto esté de vuelta.
No voy sola: sé que te lo habrás preguntado*¹⁶⁷.

Así como en otras novelas epistolares podemos creer en la verdad de las cartas, ya que el editor no ha participado en la trama¹⁶⁸ y, además, se presenta como alguien preocupado por consideraciones morales, como acostumbra a afirmarse en el prólogo¹⁶⁹,

¹⁶⁶ p.11.

¹⁶⁷ Carta fechada el 21 de noviembre del 2001. Es curioso comprobar cómo los mismos personajes, Nélida y Celia, aparecen trasmudados en Mila y Laura en “Lo que permanece”, un cuento de *Género de punto*. En él continúan manteniendo distintas formas de ver la vida, pero parecen haber superado su distanciamiento o su rencor.

¹⁶⁸ Dolores PICAZO comenta que el uso de la carta permite dotar a los personajes de mayor credibilidad, especialmente si, como en el caso de *Las amistades peligrosas*, el narrador se presenta como editor. Ello le permitirá “comunicarse directamente con ellos y penetrar con mayor facilidad en su intimidad” (*op.cit.* pp.31-32).

¹⁶⁹ Conocido ejemplo es el prólogo de *Las amistades peligrosas*, publicada –según su editor– para desvelar los procedimientos por los que algunos desalmados pervierten a los jóvenes virtuosos, y para

no sucede lo mismo con una Celia que pudiera tener motivos para falsear la imagen de su antigua amiga¹⁷⁰.

Sea cual fuere la versión que aceptemos, Celia es quien nos habla a través de Nélide, a la que ha convertido en personaje; ella es quien decide qué cartas “publica” y cuáles no¹⁷¹. Ella es, pues, la “editora” de las cartas de Nélide. Dependiendo de su intención (el recuerdo o la venganza) la veracidad de las cartas aumenta o disminuye. Cuál sea la interpretación correcta, no lo sabemos. Las tres interpretaciones que hemos ofrecido (Celia que huye, que inventa o que manipula) son posibles en el texto. Como en *Luz de hielo*, la autora nos ofrece la posibilidad de entender el sentido final de la obra de varias formas, todas ellas igualmente correctas porque el texto ha sido construido de tal manera que permite pensarlas¹⁷².

En *Querida Nélide* cada carta ha sido escrita por una sola persona; sin embargo, a veces se entrecruzan las voces de ambas corresponsales, ya que en varias ocasiones Nélide y Celia incluyen en sus cartas citas, fragmentos de los cuadernos o las cartas de su corresponsal¹⁷³. Ya hemos comentado en alguna ocasión que la identificación entre ambas llega a ser tan completa que resulta difícil distinguir a cuál de las dos pertenece el fragmento citado; ellas mismas lo reconocen: *Es como sentirte en mí como a mí misma...¿Has dicho esto ya? ¿Lo has dicho tú antes? Releo tu última carta y me doy cuenta de que sí. Tú lo has dicho todo y yo voy repitiéndolo. ¿Y yo podría decirte algo nuevo? ¿Algo que tú no sepas ya?*¹⁷⁴.

mostrar a los padres los peligros de no saber ganarse la confianza de sus hijos. El editor espera que, como le ha confesado una de sus lectoras, su libro sea un buen regalo para las hijas de las buenas familias en el día de su boda” (pp.71 y 72).

¹⁷⁰ En *Querida Nélide*, como afirma Vicenç PAGÈS JORDÀ refiriéndose a *Hamlet* y *Madame Bovary*, los lectores acceden “a una lectura de las cartas menos ingenua que la que hacen los dos corresponsales” (PAGÈS JORDÀ, Vicenç: “Una literatura a la carta”, p.12). Janet ALTMAN GURKIN comenta que “epistolary literature intensifies the awareness of the gaps and traps that are built into the narrative representation of intersubjective and temporal experience” (*op.cit.* p.212).

¹⁷¹ “Celia, con sus cartas, [que no vemos en el libro] insistía continuamente en esta idea” (p.32). Otra prueba de ello es que Nélide le escribió a Celia “numerosas cartas” durante uno de sus viajes, de las cuales sólo se nos transcribe una (p.63).

¹⁷² Para las posibles interpretaciones de *Luz de hielo*, vid *supra* p.157, n.106. *Querida Nélide* ofrece también diversas interpretaciones, todas ellas posibles y excluyentes a la vez: el viaje es real o es metafórico/alquímico y busca la perfección espiritual; es metafórico pero no alquímico y es, en realidad, una invitación al suicidio; no es real y es tan sólo un juego; podemos pensar que Celia es sincera en todas sus cartas o que no lo es; que Nélide y Celia son dos personas diferentes; que son la misma; que Nélide se inventa a Celia o Celia se inventa a Nélide... Todo es posible en esta compleja construcción (sorprendente para una primera novela) que es *Querida Nélide*.

¹⁷³ Por ejemplo, la cita de un fragmento de los cuadernos de Celia en la carta-prólogo de Nélide (p.12), o la cita que hace Celia de uno de los cuadernos de Nélide (p.33).

¹⁷⁴ p.65.

Luz de hielo, a diferencia de las demás, es una carta escrita a dos voces: Jef incluye en su carta las palabras de Silvia (sin que ésta lo sepa¹⁷⁵). Jef no es el editor, sino el transcriptor de las palabras de Silvia en cuanto no selecciona fragmentos del discurso de Silvia, sino que manifiesta su intención de ir transcribiéndolo palabra a palabra para enviárselo a su antigua amante. No suprime nada, ya le resulte agradable o desagradable¹⁷⁶. Insiste en la meticulosidad y la constancia con las que realiza esta tarea: *dije que escribiría todo lo que ella dijera, para ti, y lo hago, lo estoy haciendo*¹⁷⁷. No pretende modificar las palabras de Silvia; por eso expresa su opinión mediante la inserción de algunos fragmentos que cortan las palabras de ésta. La destinataria de la carta dispondrá así de dos puntos de vista: el de Silvia y el de Jef mismo, y podrá decidir a cuál de los dos prefiere creer¹⁷⁸.

No hay editor ni transcriptor en *Dame placer*, pero sí hay un público interpuesto que no participa en la acción aunque escuche las palabras de la autora: la supuesta psicóloga (o el lector), pero no disponemos de pruebas textuales que nos lleven a pensar en la posibilidad de que la silenciosa interlocutora de la protagonista haya grabado primero y transcrito después las palabras de ésta.

2.11. Poder y peligro de las cartas

Querida Nélide, *Fuga y contrapuntos* y *Luz de hielo* son claros ejemplos del poder que puede llegar a tener una carta, un artefacto peligroso tanto si se abre como si no¹⁷⁹. Si ignoramos su contenido podemos cometer errores imperdonables, actos terribles; si nos atrevemos a saber, las consecuencias pueden ser aún peores. La carta pone en juego nuestra libertad, nuestra capacidad de decidir qué hacemos con ese inocente sobre blanco que tenemos en las manos¹⁸⁰.

¹⁷⁵ “Evidentemente, ella no sabe que le estoy grabando con magnetófonos escondidos todo lo que dice (...) con la intención, ya desde el principio, de irlo transcribiendo para enviártelo como muestra real de lo que puede llegar a sentir una persona, de lo que una mujer ha sido capaz de hacer por mí” (p.17). En otra ocasión se refiere a “todo esto que te escribo y que, de manera indirecta, te escribe la pobre Silvia sin saberlo” (p.53).

¹⁷⁶ p.17. Poco después copiará para ella “lo que ha hablado sola durante el día de hoy” (p.21).

¹⁷⁷ p.99.

¹⁷⁸ pp.17-18.

¹⁷⁹ Ante la carta de Óscar a Sílvia que ha interceptado Jef en *Luz de hielo*, éste nos dice: “Era una carta. Y la tengo aquí, y me da miedo abrirla, el mismo que dejarla cerrada” (p.124). Y también: “será que soy cobarde, pero no tengo coraje para abrirla” (p.138).

¹⁸⁰ “¿Y si lo rompo? ¿Y si lo quemó? ¿Y si me olvido y finjo que jamás ha existido? Es un riesgo, lo sé. ¿Pero no será más grave aún el de atreverme a ver qué hay en su interior? Me encuentro solo ante la libertad y siento el vértigo sólido de estar a punto de decidirme.” (Jef ante la carta de Óscar en *Luz de*

La amistad entre Nélide y Celia depende de la respuesta a un ultimátum por carta: tras ceder a la petición de su amiga (*De acuerdo, estoy dispuesta a realizar contigo el viaje de los sueños*¹⁸¹) y recibir sólo evasivas por respuesta, Celia reacciona de forma tajante: *Tu respuesta me ha parecido fría y descortés. No es necesario que digas más. Si te has arrepentido de viajar conmigo, no hace falta que ocultes que recibiste mi carta. No finjas, responde claramente*¹⁸². En este caso es evidente que, como indica Enric Bou en su ensayo *Papers privats*, en las cartas *adquieren una gran importancia los compromisos entre los correspondientes*¹⁸³; de un sí o un no a esa propuesta de viaje depende toda la amistad entre ambas mujeres¹⁸⁴. Jugando al escondite en sus cartas, Nélide olvida que está manipulando material explosivo.

En algunas ocasiones, la desesperación de Celia y de Nélide tiene su origen en una carta o en la espera de una respuesta escrita que parece no llegar jamás¹⁸⁵.

La carta de Esteban en *Fuga y contrapuntos* –una carta que, recordémoslo, ni siquiera es leída en su totalidad- provoca cambios en el estado de ánimo de los personajes y les hace percibir el tiempo de modo distinto¹⁸⁶; de hecho, esa carta es capaz de acelerar o detener el tiempo¹⁸⁷ y determina la dirección y el sentido de varias vidas humanas, como revela Carlos en su borrachera : *¡Por supuesto! ¡La carta! Todo el mundo está pendiente de él. Se ha marchado hace un año y todos estamos dirigidos por*

hielo, p.139). En *Fuga y contrapuntos*, Gabriela afirma : “todos creemos que al final del texto encontraremos la solución a nuestras vidas, la fórmula de la continuidad y del triunfo... Lo único que descubriremos es que estamos atados de pies y manos, ya solos ante la libertad. ¿Y qué vamos a hacer con tanta?, ¿eh?” (p.101).

¹⁸¹ p.49.

¹⁸² p.51.

¹⁸³ BOU, Enric: *op.cit.* p.150. La traducción del catalán es mía.

¹⁸⁴ Como la antigua amante de la protagonista de *Dame placer*, Nélide podría decir: “Me duele darme cuenta de que todo lo que fue verdad era mentira, pero eso mismo es lo que debió pensar ella cuando advirtió que yo no daba el salto mortal. ¿En nombre de qué iba a seguir arriesgando tanto?” (*Dame placer*, p.154).

¹⁸⁵ Un claro ejemplo de ello es la carta de Celia de la p.52.

¹⁸⁶ Marga comenta con Mario que (p.102) “El hecho de que haya llegado el texto de Esteban, quizás, ha cambiado mi estado de ánimo. El tiempo ha empezado a transcurrir de otra manera. Me siento diferente... Cuando se está esperando algo es como si el tiempo se detuviera sin parar, cada instante es más largo que el anterior...” Mario también confiesa que “he notado un cambio en mi forma de sentir el paso del tiempo. No es con exactitud más rápido sino menos detenido” (pp.102-103). Y concluyen los dos: “Nos ha cambiado el ritmo. (...) Esteban nos ha enviado una forma nueva, sin saberlo, de vivir nuestra vida. La misma partitura, la misma melodía...pero ha logrado modularlo, o no modularlo sino...acompararlo de otra manera...” (p.103). Hasta ahora, han sido notas detenidas (“creo que Esteban nos ha impuesto un compás. Es como si nos hubiera sido aplicada no una pausa, no un silencio, sino una terrible detención. No salimos de este compás, Oscar. Somos notas, puntos que se repiten sin descanso, puntos contra puntos.” (habla Gabriela, p.119); la lectura de la carta activa el movimiento de esas notas hasta el final de la fuga.

¹⁸⁷ “Estaba seguro de que la carta había logrado lo que él perseguía: detenerlo todo, provocar la inmovilidad.” (habla Carlos, p.143).

*la misma batuta, sólo que esta vez no se trata de interpretar con instrumentos una obra, sino nuestra propia vida*¹⁸⁸.

La redacción de la carta es lo único que sostiene a Jef en el infierno en que se ha convertido su existencia¹⁸⁹; recibir una respuesta de su destinataria es lo único que podría salvarle¹⁹⁰. La existencia del emisor e incluso del destinatario dependen de esa carta: según Jef, destruir su misiva equivaldría a eliminar no sólo el recuerdo de su antigua amante sino que, incluso, él podría llegar a convencerse de que ella no existió jamás y que es tan sólo un producto de su imaginación, como teme Nérida respecto a Celia en la primera novela de Flavia Company¹⁹¹.

La carta de Óscar a Silvia muestra cómo la recepción y lectura de una carta repercute en la trama en cuanto las palabras sobre el papel pueden retrasar acontecimientos o, como en este caso, acelerarlos¹⁹². Desde el momento en que recibe la carta de Óscar, los actos de Jef quedan automáticamente “secuestrados”. Ya no puede salir de casa para comprar el diario a Óscar, tendrá que decirle algo inevitablemente: *Todo depende de la maldita carta*¹⁹³. Las consecuencias de su curiosidad serán terribles: aunque el contenido de la carta provoque el “despertar” de Silvia, la superación de la muerte de su madre y el deseo de salir del sótano para empezar una nueva vida, posiblemente con Óscar¹⁹⁴, por otro lado la exigencia de respuesta por parte de éste¹⁹⁵

¹⁸⁸ p.105. Laura es consciente de que “si no leía aquel texto se quedaría estancada, paralizada.” (p.124) Habla Gabriela: “Creo que no nos hemos atrevido a variar nada hasta recibir la carta de Esteban. Era como si esperásemos un milagro en lugar de palabras, como si la carta pudiese beberse de golpe el tiempo que pasó y con él todo el fracaso...No sé, estoy muy confundida” (p.118). Gabriela sabe que el texto en sí no salvará su relación con Carlos, pero que sí va a provocar una serie de cambios en ellos a nivel individual. Está convencida de que en el momento en que acaben de leer la carta de Esteban, ella tendrá la fuerza suficiente para liberarse del tiempo detenido en el que vive (p.118); está convencida de que es “la única forma de escapar, de salir, de fluir hasta el verdadero final.” (p.155). Oscar también opina que “había que esperar hasta el final del texto para saber qué estaba sucediendo o mejor dicho para que ocurriese algo.” (p.120).

Por su parte, la carta que Óscar recibe de su antigua amante rompe para siempre su relación, decide el destino de ambos en cuanto presenta la decisión de ella como irrevocable.

¹⁸⁹ “La fuerza que me impulsa a proseguir reside tan sólo en el estímulo que supone pensar en ti y en el cumplimiento de mi promesa de transcribirte todo lo que dijera durante su encierro” (p.97). Para una actitud muy similar por parte de la protagonista de *Dame placer*, vid. *infra* p. 184.

¹⁹⁰ “Estoy destrozado. Ahora sí que ya no me queda nada. He hecho lo que tenía que hacer, te he escrito la carta que te lo explica, ¿y ahora? Si al menos pudiera ponerme a esperar una respuesta, una reacción... algo de tu parte. Si tuviera la mínima esperanza de salvarme.”(pp.150-151).

¹⁹¹ p.60. En el capítulo anterior hablábamos de aquellos casos en los que un personaje aventura que otro o incluso él mismo sean resultado de la imaginación y que carezcan de existencia real (vid. *supra* p. 113).

¹⁹² Leer la carta de Óscar a Silvia, según Jef, “puede acelerar algunas cosas, o puede retrasarlas, pero debo conocer el contenido antes que se convierta -¡cómo saberlo!- en una trampa -podría serlo igualmente, incluso y ante todo después de abrirlo; entonces ya no habrá marcha atrás-.” (*Luz de hielo*, p.126). Una vez leída, reconoce que esa carta “precipitó, en cierto modo, algunos acontecimientos que yo tenía reservados para más adelante” (p.143).

¹⁹³ p.138.

¹⁹⁴ pp.146,147 y 158.

fuerza a Jef a tomar una serie de medidas definitivas: insinúa que ha matado a Silvia y anuncia que no tardará en seguirla¹⁹⁶. El pacto entre ambos, que estaba a punto de romperse, estalla definitivamente con la carta de Óscar. La última derrota de Jef es oír a Silvia diciendo que *me da igual si tenemos o no un hijo*¹⁹⁷. Él ya no le importa; ha dejado de necesitarlo, igual que Marta no lo necesitó en el momento de su muerte¹⁹⁸. Esta reacción de Silvia (provocada, insistimos, por la carta de Óscar) anula a Jef de nuevo, vuelve a convertirlo en un fracasado, en un hombre condenado al abandono.

2.12. *El factor tiempo*

El uso de las cartas permite al escritor jugar con el factor tiempo en cuanto toda carta mira en tres direcciones: presente, pasado y futuro¹⁹⁹, y que puede jugar en las cartas con el tiempo de los hechos narrados, el de redacción, el de envío, el de recepción y el de lectura²⁰⁰.

¹⁹⁵ “Le he entregado la carta de Óscar porque podía suponer el fracaso de nuestros planes –de los suyos, en todo caso-. No había alternativa. La leí y me di cuenta de que necesitaba una respuesta. Él la pedía: “si no te pasa nada, por favor, contéstame. O iré a buscarte.” (p.145). “O sí, o no”, me ha escrito” (p. 146). La carta de Óscar, como la de Celia en *Querida Nélide*, es un ultimátum ante el que no caben subterfugios.

¹⁹⁶ Lo plantea como una especie de adivinanza: “Todo sigue igual y yo no. Y Silvia menos aún. Pero Marta sí. ¿Qué puedes deducir de todo esto? Piénsalo.” (p.143). “La carta del chico de los diarios precipitó, en cierto modo, algunos acontecimientos que yo tenía reservados para más adelante” (p.143). Esos “acontecimientos” que ha ido anunciando son la proyectada muerte de Silvia (p.113) y su propio suicidio (pp.55 y 82), con lo que la adivinanza queda resuelta. Vuelve a insinuar su suicidio más adelante (p.158).

¹⁹⁷ p.146.

¹⁹⁸ Fue a Silvia, y no a él, a quien llamaba insistentemente cuando presentía su muerte (p.149).

¹⁹⁹ Esta es una característica común con el diario, como indica Janet ALTMAN GURKIN: “Like the diary writer, the letter writer is anchored in a present time from which he looks toward both past and future events. The relationship of both temporal aspects to the present is important in the unfolding of letter narrative” (*op.cit.* pp.117-118). Esta crítica da también mucha importancia a la orientación de la carta hacia el futuro (*ibid.* p.124): “This sense of immediacy, of a present that is precarious, can only exist in a world where the future is unknown. The present of epistolary discourse is vibrant with future-orientation. Interrogatives, imperatives, and future tenses -rather in other types of narrative- are the vehicles for expression of promises, threats, hopes, apprehensions, anticipation, intention, uncertainty, prediction. Letter writers are bound in a present preoccupied with the future”. Memorias y autobiografías, por el contrario, tienen como tiempo fundamental el pasado, o la reflexión sobre el pasado desde el presente. Según Enric BOU, en la carta el pasado puede aparecer tanto en forma de recuerdos como –de forma más simple- un medio de dar respuesta a preguntas o comentarios que se le han hecho al destinatario de una carta anterior (*op.cit.*p.150). En definitiva, como indica Janet ALTMAN GURKIN, “epistolary characters constantly engage in such ritual acts of stocktaking, communicating their “état présent” in terms of what they have already done, where they are now, and what they fear, hope, or plan for the future.” (*op.cit.*p.122). *Vid. ibid.* pp.127 y 128.

²⁰⁰ En la lectura, interpretación y trascendencia de cualquier carta intervienen no sólo el tiempo de la lectura, sino el tiempo en que fue escrita, enviada, recibida, leída o releída; un hecho que Janet ALTMAN GURKIN denomina “polivalencia temporal” (*ibid.*p.118; *vid. ibid.* pp.129-130 y ROSBOTTOM, Ronald C.: *op.cit.* pp.285 y 286).

En el caso de *Querida Nélide*, el tiempo de lectura y de redacción son muy rápidos²⁰¹; el tiempo de recepción es largo, pues debido a la distancia geográfica entre ambas, las cartas acostumbran a tardar semanas o incluso meses; el tiempo de los hechos narrados es anterior a la primera carta fechada (21 de noviembre de 1981), unos acontecimientos que debieron tener lugar muchos meses o hasta un año antes de esa primera carta-prólogo²⁰². Los fragmentos narrativos presentan verbos en pasado, mientras que las cartas apuntan a los tres tiempos: presente, pasado y futuro. La primera carta con la que se inicia *Querida Nélide* nos sitúa en un presente fechado pero dirigido al futuro, y en dos direcciones: Nélide amenaza con encontrar a Celia y le pregunta cuándo podrán reanudar su amistad²⁰³. El resto de cartas que se escriben Nélide y Celia no están fechadas; en ellas se comunican sentimientos, comentan los cuadernos de Nélide que Celia lee mientras su amiga está de viaje, debaten sobre sus formas, tan distintas, de entender la vida...En la mayoría de las ocasiones, sin embargo, estas cartas escritas en presente apuntan en el fondo hacia el futuro, ya que, por un lado, en algunas de ellas Nélide pregunta a Celia cuándo accederá a realizar con ella el extraño viaje que le propuso y que, en primera instancia, ella rechaza para acabar cediendo, también por carta²⁰⁴; por otro lado, también apuntan al futuro aquellas cartas de carácter filosófico/reflexivo de esta novela, pues en el fondo no dejan de debatir sobre la conveniencia del viaje: generalmente, en este tipo de misivas se comentan los cuadernos que Nélide ha redactado en preparación del viaje común²⁰⁵. También hay otras cartas en las que Nélide y Celia se mienten, se atacan o se hieren, siempre en relación con el proyectado viaje²⁰⁶.

²⁰¹ En una ocasión, Celia envía una carta a Nélide tras leer muy rápidamente la que ésta le ha enviado: “Es verdad. Mi impaciencia me hizo escribirte antes de analizar los párrafos que seguían a aquél. Perdona”, p.34. En otra ocasión, Nélide le escribe a Celia: “¡Qué necesidad de tus palabras! Como de las mías propias”(p.64). Estas citas refuerzan la afirmación de Janet ALTMAN GURKIN quien, refiriéndose a la comunicación por carta, afirma lo siguiente: “In no other form of dialogue does the speaker await a reply so breathlessly, in no other type of verbal exchange does the mere fact of receiving or not receiving a response carry such meaning” (op.cit.p.121).

²⁰² En el caso de *Querida Nélide* comprobamos que el lector de una novela epistolar juega con una importante ventaja sobre todos los personajes, esto es, que puede leer de corrido y en relativamente poco tiempo todas las cartas que los personajes se han ido enviado durante meses o incluso años, de forma que, como indica Enric BOU, “tenim en aquell moment [en acabar la lectura] una consciència de la seva relació molt més viva i precisa que no pas els mateixos protagonistes de l'epistolari” (op.cit.p.150). En efecto, en las páginas de *Querida Nélide* asistimos al nacimiento, cénit y degradación de una amistad rayana en el amor que se desarrolló durante meses, tal vez un año, en tan sólo 68 páginas (con amplios espacios y letra no muy pequeña) que pueden leerse en una hora.

²⁰³ “Aunque te ocultes bajo otro nombre, tras el buzón de otra casa, en una calle cualquiera de Barcelona, o de cualquier otro lugar del mundo...voy a encontrarte.”(p.11). “ Y cuándo querrás volver a verme? ¿Cuándo por fin te atreverás a escribirme(...)?” (p.11).

²⁰⁴ Ya hemos visto todo el proceso (vid. supra p.157, n.104).

²⁰⁵ Hay dos cartas de Nélide y dos de Celia en este sentido, pero de hecho tres corresponden a Nélide, en cuanto Celia, en su carta 2 (p.31), cita un fragmento de carácter filosófico de uno de los cuadernos de su

El pasado tiene también una gran importancia en las cartas de *Querida Nélide* en cuanto todo el libro ha sido escrito con la intención de recordar una amistad que murió hace tiempo; así lo indica la propia Nélide en la carta-prólogo (*¿Lo recuerdas?*²⁰⁷). *Querida Nélide* viene a ser, de este modo, una especie de memoria de una amistad. El final del libro no da esperanza alguna a la carta-prólogo de Nélide, que quedará, posiblemente, sin respuesta. O peor aún: con un libro entero por respuesta, una carta-libro (el título es, de hecho, el encabezamiento de una carta, “Querida Nélide”) en el cual se le deja clara la imposibilidad de llegar a una reconciliación.

En *Fuga y contrapuntos* encontramos el caso de mayor alejamiento entre tiempo de los hechos narrados (Esteban empezó a elaborar su teoría sobre el tiempo dos años atrás), tiempo de recepción (los destinatarios de la carta de Esteban llevan esperándola todo un año²⁰⁸), tiempo de lectura (dos días²⁰⁹) y tiempo de redacción (desconocido, pero supuestamente reciente²¹⁰). Presente, pasado y futuro confluyen en la carta de Esteban: explica a sus destinatarios cuál era su estado de ánimo hace dos años, cuando empezó a mostrarse extraño y distante con sus interlocutores (especialmente con su compañera, Marga), aclara cómo se encuentra ahora y pretende compartir con ellos su descubrimiento sobre el tiempo de manera que ellos, en un futuro cercano, puedan acceder a la dimensión temporal en la que ha logrado instalarse.

El factor tiempo es fundamental en esta novela, pues los personajes viven su presente atrapados por un hecho del pasado (la huida, el abandono de un personaje que les fascinaba y su promesa de volver a ellos por carta un año después), obsesionados por

amiga. En ese fragmento, se trata del desarraigo y del deseo de lanzarse a la aventura, y se insinúa una identificación entre aventura y muerte. En la carta 7 (pp. 40-41), Nélide envía a Celia un fragmento de prosa poética en el que habla del agua y de su relación con la muerte, y en la carta 9 (pp. 42-43), vuelve a hacer lo mismo, esta vez con un fragmento que habla de la relación entre nosotros y las cosas. La única carta de Celia con reflexiones propias de carácter filosófico es la número 16 (pp.47-48), aunque en realidad el lector tiene la impresión de que Celia se ha empapado de tal modo de los cuadernos de Nélide que escribe y piensa como ella. En el fragmento que encontramos en esta carta, Celia reflexiona sobre la muerte, la vida y la determinación.

²⁰⁶ Para este tipo de cartas (cartas-cortina de humo o cartas-barrera), *vid. infra*. p.204 y n.399.

²⁰⁷ p.13.

²⁰⁸ Es el único caso, de las cuatro novelas que comentamos, en el que sabemos exactamente cuánto tiempo se tarda en recibir una carta.

²⁰⁹ La lectura de la carta se inicia de día (p.63), pasa una noche (Laura se acuesta y cuenta ovejas en las pp. 124-125) y continúan la lectura a las cinco de la tarde del día siguiente (p.129).

²¹⁰ La redacción de la carta no puede haberse producido inmediatamente después de la “huida” de Esteban, pues entonces no habría completado su investigación sobre el tiempo, investigación cuyos resultados expone en su carta. Por otro lado, no sólo desconocemos el lugar (físico) desde el que Esteban ha enviado su carta, hecho que influye obviamente en el tiempo que tarda en recibirse una carta, sino que desconocemos también (y esto es lo más importante) el tiempo concreto en el que se encuentra: Gabriela nos advierte que Esteban se encuentra antes o después de su tiempo, no en el mismo tiempo en el que ellos viven (p. 119).

una misiva en la que ese personaje reflexiona sobre la variable “tiempo” y en la que pretende, además, enmendar el daño que causó a sus destinatarios ahora hace un año.

La carta de Esteban ha sido escrita no tanto desde el sentimiento como desde la reflexión y la inteligencia; no pretende tanto emocionar como transmitir ideas y, por esta razón, surge no de forma impulsiva, sino como el producto meditado que es, con mucho más de carta didáctica que de misiva privada. Una carta escrita a *tempo lento*. Esteban mismo reconoce que podría haberse explicado oralmente de forma rápida, directa; sin embargo, prefiere hacerlo por escrito: así puede escoger las palabras con calma y transmitir las, también, con un ritmo más pausado. Las palabras que se pronuncian viven poco, atrapadas como están en las garras del tiempo; él quiere dilatarlas mediante la escritura²¹¹.

Así como Esteban ralentiza el tiempo de escritura de las cartas, Óscar y los demás miembros del grupo ralentizan también el tiempo de lectura de la carta de Esteban (los fragmentos de la carta de Esteban que aparecen en *Fuga y contrapuntos* podrían leerse en cinco minutos, pero se leen en voz alta en dos sesiones durante dos días) y llevarán esa buscada lentitud hasta la detención total del proceso lector. En un principio, Óscar no lo pretende; simplemente la emoción puede con él y se le rompe la voz a cada instante²¹². Sin embargo, con el tiempo su lentitud será voluntaria²¹³.

Sabemos que la carta a Jesús que aparece en *Círculos en acíbar* ha sido escrita por Rodrigo en un plazo máximo de unas horas²¹⁴ (tiempo de redacción). Conocemos el tiempo de envío y de recepción de su carta al juez, una carta que Rodrigo *ya había remitido y llegaría un par de días más tarde*²¹⁵. En sus cartas al juez y en la que entrega a Jesús habla de su estado de ánimo actual (tiempo de los hechos narrados), pero en ese estado de ánimo se concentra todo el tedio vital que ha ido acumulando, al menos, durante los últimos meses, en los que ha meditado más profundamente sobre la posibilidad de suicidarse²¹⁶.

Luz de hielo es un claro ejemplo de que, tal y como indica Janet Altman Gurkin, la narración de los hechos en presente, característica de las cartas, hace que el lector se vea

²¹¹ pp.50-51.

²¹² p.68.

²¹³ “Querían pensar que era una locura. Deseaban no entender, no saber nada más. Apenas quedaban páginas por leer. Sería todo de pronto. Súbito desarraigo. Óscar leía cada vez con mayor lentitud. En lugar de acelerar el ritmo para saber aquietaba su lectura”(p.140).

²¹⁴ Piensa en escribir la carta desde la mañana y sabe que Jesús sólo podrá venir a su casa a última hora de la tarde (p.14).

²¹⁵ p.100.

²¹⁶ p.63.

fácilmente inmerso en la trama y en los sentimientos de los personajes²¹⁷. Al leer las palabras de Jef y Silvia, los lectores de esta novela experimentamos la falsa impresión de conocer los hechos *casi* al mismo tiempo que se producen; “casi”, porque al leer no contamos con el tiempo que Jef tarda en “pasar a limpio” las palabras de Silvia grabadas en un magnetófono, por un lado, ni con el tiempo que tarda en llegar la carta definitiva a manos de su destinataria, suponiendo que llegue a sus manos (cosa que desconocemos²¹⁸).

Disponemos de una serie de datos concretos que nos llevan a pensar que esta carta necesitará un *lapsus* generoso de tiempo para llegar a su destino: en primer lugar, los corresponsales viven separados por doce mil kilómetros²¹⁹; en segundo lugar, Jef no envía la carta al domicilio de su destinataria, pues desconoce su dirección actual; quizás ella viva en otra ciudad u otro país con otro hombre y haya cambiado su apellido²²⁰... Por eso Jef decide enviar su carta a la casa de sus antiguos suegros (una casa que ella, teóricamente, no iba a vender nunca). Aunque ella no viva allí, sabe que nadie se atreverá a abrirla antes de que ella la lea y que procurarán hacérsela llegar²²¹. En el caso

²¹⁷ *Op.cit.* p.124. Sin embargo, esta noción de “presente” en las cartas no es, sin embargo, tan sencilla como parece: “The epistolary present is caught up in three impossibilities: 1. The impossibility of the narrative’s being simultaneous with the event (when the event is not part of the writing itself); hence a time of narration that must always be out of phrase with the time of the event narrated. That is, the letter writer can only say “I have just done” or “I will soon do”. 2. The impossibility of the written present’s remaining valid (especially when the important events are the writing itself- e.g., the expression of sentiments); the unseizability and precariousness of *now* is constantly reflected in the epistolary seismogram, wherein one moment’s sentiment is contradicted or modified by the text. That is, though the letter writer can say: “I feel, I believe, I am writing...”, his present is valid only for that moment, as subsequent moments demonstrate. 3. Since the present of the letter writer is never the present of his addressee, epistolary discourse is caught up in the impossibility of a dialogue in the present. That is, “I feel” cannot be interpreted by the addressee as “you feel” but rather as “you felt when you wrote this letter...”. Epistolary narrative plays constantly on the disparities between these various times” (*ibid.* p.129).

²¹⁸ En este caso, como en el de *Dame placer*, desconocemos las reacciones de las destinatarias. La novela es la carta misma; no hay narrador interpuesto que comente las palabras de los protagonistas.

²¹⁹ “Me fui de tu ciudad, y después de tu país, y por fin de tu continente –tuyo, sí, todo tuyo porque lo habitabas y no dejabas espacio para mí. (...) Nadie está demasiado cerca si se encuentra a doce mil kilómetros de distancia” (pp.49-50). No deja de ser curioso comprobar que ésa es la distancia entre Barcelona y Buenos Aires... Los parientes de la antigua amante de Jef son catalanes (“Mitx, Jou y Fran. Siempre me pareció grotesco que los llamaras así. Miquel, Joan y Francesc, ¿por qué no? Pero yo mismo acepté llamarme Jef – y desde entonces nunca más he utilizado mi nombre verdadero, el que me pusieron mis padres, como antes de conocerte.-” (p.63). Se nombra también a “la prima Mari” como familiar de su ex amante en la p.65 de *Luz de hielo*. Los nombres de Marta y Silvia tienen ortografía castellana (catalana en la versión original). Podemos suponer, entonces, que Silvia y Marta podrían pertenecer a una familia catalana – o castellana, según la traducción que escojamos- que vive en América del Sur.

²²⁰ Jef se pregunta si su carta provocará alguna reacción en el amante que tenga ahora su destinataria (pp.52-53).

²²¹ p.141.

de que, como Jef mismo supone²²², sea la policía quien encuentre la carta y se la haga llegar a su destinataria, el tiempo de recepción puede alargarse aún más.

Cabe la posibilidad, sin embargo, de que ella haya muerto, con lo que Jef puede ver frustradas todas sus expectativas²²³; quizás ella no desee establecer contacto con su antiguo amante y sea capaz de reprimir su curiosidad hasta el punto de no leer la carta...Sin embargo, él mismo afirma que una especie de comunicación sobrehumana entre su alma y la de ella le indica que ella no está muerta, que recibirá su carta, y que también le ama²²⁴. Un argumento poderoso desde su punto de vista pero poco menos que ridículo desde nuestra escéptica perspectiva. De hecho, en alguna ocasión él mismo confiesa sus dudas de que la carta llegue algún día a su destino²²⁵.

Sólo en esta novela encontramos datos concretos sobre el tiempo empleado en la redacción de la carta: empieza a escribirse cuando *hace tres días que [Silvia] está encerrada*²²⁶, y en una ocasión su emisor nos informa de una detención en el proceso de escritura de la carta: *me he pasado dos días sin escribirte*²²⁷. Probablemente el tiempo de redacción abarque un mínimo de cuatro días: suponemos que Silvia está encerrada en el sótano durante una semana y que él ha iniciado la carta cuando han pasado tres días desde su encierro²²⁸.

²²² p.161.

²²³ Jef sopesa esa posibilidad en la p.53.

²²⁴ pp.144. “Con sólo desearlo, tú descubrirías mi escondrijo. Al fin y al cabo, si quisieras buscarme, significaría que al fin te habrías dado cuenta de que me quieres y, si así fuese, quedaría confirmada mi teoría respecto al destino, es decir, que estábamos hechos el uno para el otro y que, por consiguiente, tu espíritu intuiría sin posibilidad de error por dónde vagaba el mío. Yo tengo presentimientos sobre ti, cada día (...) Sospecho que no te encuentras bien, por ejemplo; o que has tenido problemas en el trabajo -¿aún darás clases? No tengo una visión clara sobre esto-; o que has tenido un mal día y, por extraño que parezca, has llorado...” (pp.114-115). Nada en la actitud de ella hacia él nos permite dar crédito a esta posibilidad, pero Jef necesita creerlo para que su “proyecto” tenga un sentido (p.53).

²²⁵ p.21.

²²⁶ p.21.

²²⁷ p.143. Insiste en ello en dos ocasiones: la primera cuando, tras unas páginas en las que transcribe las palabras de Silvia, continúa diciendo: “ya te he dicho que me he pasado dos días sin escribirte; hay muchas palabras de Silvia para copiar. Me canso de oírla hablar en el magnetófono una y otra vez, de volver para atrás para poder transcribir íntegra y fielmente su discurso maniático y estúpido” (p.149). La segunda, cuando se justifica por su retraso: “aún queda un buen trozo de cinta, grabado a lo largo de los dos días durante los que no te escribí. Pero es que me canso, ¿sabes?”(p.161).

²²⁸ Silvia no nos es de ayuda, pues desconoce cuánto tiempo lleva encerrada. Afirma que pueden haber pasado siete días a juzgar por los litros de agua que ha bebido (acostumbraba a beber uno al día, y ya lleva siete, p.29) pero ella misma reconoce que en esas circunstancias (recordemos que sólo come sardinas, tal vez haya bebido más de lo normal por día) es difícil saberlo con seguridad. De todos modos, Jef afirma que (p.161) “su [de Silvia] noción del tiempo no está tan atrofiada como pensaba. De alguna manera inconsciente, su cuerpo se ha acostumbrado a contabilizar las horas, o más que las horas, los períodos”. Por eso Silvia se dará cuenta de que Jef se ha saltado algunas de sus “horas de comer”. Jef tampoco tiene mucha noción del tiempo transcurrido, porque a veces la bebida lo anula (p.161) y tiene todas las persianas bajadas, de modo que a veces no distingue bien entre noche y día (p.99).

En sus respectivas intervenciones, tanto Jef como Silvia pasan con facilidad del presente al pasado y, en menor medida, al futuro. A veces, incluso, los tres tiempos se mezclan en el mismo párrafo, como en éste de Jef: *en este momento llora. (...) Marta dilapidaba sus fuerzas cuando los otros no teníamos bastante con las propias (...)Mañana tendré que llevarle más agua*²²⁹.

En una carta como la de Jef –también en la carta-monólogo de *Dame placer*, como veremos- donde el recuerdo tiene un papel fundamental, el pasado se subdivide en múltiples niveles: el tiempo de los hechos narrados en la carta de Jef se remonta a su infancia²³⁰, a diez años atrás (recuerdos de la relación entre el emisor y una antigua amante), a tres o cuatro años atrás (recuerdos de la relación con Marta y la muerte de ésta), a un momento lejano en el tiempo pero próximo al encierro de Silvia (el tiempo – desconocemos cuánto- en que ambos vivieron juntos antes de realizar el pacto del sótano) y, por último, a otro tiempo también indeterminado, pero que se refiere a hechos que han tenido lugar antes del final (tal vez del envío, suponiendo que se produzca) de la carta, en la que Jef y Silvia ponen en práctica su pacto.

La carta de Jef viene lastrada por el enorme peso del pasado. Los recuerdos de su amor traicionado son para Jef una rémora que no le deja avanzar, hasta el punto de que todo su presente con Silvia no puede reconfortarle del fracaso sentimental que lo marcó a fuego hace diez años²³¹. Todo le recuerda a su antigua amante, el amor y el odio siguen intactos en su interior, como el día siguiente a su partida. Jef sigue necesitando a la mujer que lo abandonó con una desesperación que, según él, justifica su carta y todas sus acciones²³². La redacción de esta carta diez años después de su ruptura es, precisamente, la mejor prueba de esa dependencia.

Frente al pasado, las referencias al presente se concentran en la exposición de su estado de ánimo (*Estoy destrozado. Ahora sí que ya no me queda nada*²³³) o los acontecimientos que vive en la casa con Silvia (*Ahora está durmiendo. Puedo verla, si*

²²⁹ p.43.

²³⁰ Hay sólo un recuerdo de la infancia de Jef, un episodio muy humillante para él: se orinó en la cama a los doce años y su madre se lo explicó, en su presencia, a sus amigas (p.12).

²³¹ “Mi sufrimiento ha continuado intacto – se trata de lo único que ha seguido exactamente igual a sí mismo después de todos estos años- y no ha experimentado ninguna clase de mejora. Más bien al contrario, se ha oscurecido todavía más, y ahora tiene el aspecto de un animal enjaulado que ha dejado de buscar la salida. ¿Puedes imaginar tormento más intenso?” (pp.14-15). En cambio, la reflexión sobre el pasado es precisamente lo que llevará a Silvia –y también a la protagonista de *Dame placer*- a superar sus temores y su lastre interior.

²³² Isolina BALLESTEROS indica que la novela picaresca es un antecedente de esta necesidad de autojustificarse ante un interlocutor (*op.cit.* p.42, n.55).

²³³ p.150.

*quiero*²³⁴) y, en menor medida, fuera de ella (*Hoy he encontrado un mensaje de Óscar en el buzón*²³⁵).

El futuro es la variable temporal de menor importancia en *Luz de hielo*, al menos desde el punto de vista cuantitativo: el uso que hace Jef de este tiempo verbal aparece cuando se pregunta qué hará respecto a Óscar (la vuelta de tuerca de la novela)²³⁶, cómo reaccionará la destinataria de su carta cuando la reciba²³⁷ y qué hará respecto a sí mismo, esto es, matarse: *ya no estaré aquí para recibir tu respuesta*²³⁸.

En el caso de *Luz de hielo* y *Dame placer* podría darse una coincidencia casi absoluta entre el tiempo de lectura que necesitarían los personajes a los que se dirigen los protagonistas en estas novelas-carta y el tiempo que nosotros, los lectores, necesitamos para leerlas²³⁹. Esto es posible porque cada una de estas dos novelas es una sola carta sin fragmentación alguna, desde la primera línea hasta la última; no son un *corpus* epistolar, como *Querida Néliga*.

En el caso de *Dame placer* coinciden tiempo de redacción (oral, en este caso) y tiempo de lectura (tenemos la impresión de asistir “en directo” a las palabras-carta de la protagonista). El presente ocupa muy poco espacio en estas páginas: poco hay que decir al respecto, y ese poco se expresa en esta corta pero lapidaria frase: *estoy destruida*²⁴⁰, destrozada, sostenida sólo por el deseo de recordar a su antigua amante y de comunicarle su amor²⁴¹. Ha rechazado un empleo fijo con muy buen sueldo que alguna de sus amistades ha encontrado para ella; se ha quedado atrapada en el recuerdo de su amada –como Silvia en el de su madre²⁴²– lo cual le impide reaccionar. Renuncia a ese trabajo que sería su tabla de salvación porque no quiere ni puede cambiar su modo de vida, una existencia sin seguridades absolutas, siempre en vilo²⁴³.

²³⁴ p.49.

²³⁵ p. 151

²³⁶ Por ejemplo, en las páginas 138 y 139.

²³⁷ Como lo ilustran estas dos citas: “Ya lo verás cuando al fin recibas esta carta y no puedas contestármela jamás y sientas el dolor de haber perdido sin remedio a alguien que quería dar la vida por ti.” (p.144). “Todo lo que ha pasado y pasa (...) no significará nada para ti” (p.13).

²³⁸ p.48.

²³⁹ Como indica Ronald C. ROSBOTTOM, “epistolary novels are *about* the process of reading (...) and our chronological experience, or experience of reading-time, is often a subtle reflection of those of the fictional readers.” (*op.cit.* p.286).

²⁴⁰ p.138.

²⁴¹ pp.155-156. Nótese la velada alusión al mito de Ícaro en la p. 155: “se me ha deshecho la vida como un helado bajo el sol. El sol era ella. Tengo el corazón lleno de ampollas.”

²⁴² “Se ha quedado colgada del hilo de la muerte de su madre. Se ha quedado enganchada, como un mosquito en la telaraña; igual-” (*Luz de hielo*, p.26)

²⁴³ pp.152-153.

Las referencias al futuro son, también, mínimas. La protagonista de *Dame placer* se muestra convencida de que nunca logrará superar este fracaso emocional²⁴⁴. Está sólo a un paso de vivir en la calle, y ha perdido completamente la ilusión por el futuro²⁴⁵. Conseguir olvidar a la mujer que ama en un futuro cercano o lejano le parece imposible²⁴⁶.

Este presente y futuro desesperanzados se mezclan en la novela con un pasado traumático que la protagonista rememora por extenso y que se divide en tres épocas: la infancia, la adolescencia y la madurez. De su infancia hay pocos recuerdos agradables, como las mañanas junto a su abuela o los tazones de leche con galletas que comía el abuelo²⁴⁷, la alegría de tirarse a la piscina y nadar con la seguridad de que ya había aprendido a hacerlo bien²⁴⁸, un fascinante viaje en avión²⁴⁹ y el juego de policías y ladrones²⁵⁰. Pero también hay otros recuerdos, muchos, que conforman los *días infernales de mi infancia*²⁵¹: su primer –y frustrado- amor de niña por una compañera de colegio²⁵², los deprimentes inicios de las vacaciones con sus padres²⁵³, la tristeza del beso de buenas noches de su madre²⁵⁴, su rígida educación²⁵⁵, una patética fiesta de cumpleaños²⁵⁶, el melancólico recuerdo de su primera yegua, regalo de su padre²⁵⁷, la criada que planchaba mal las camisas de su padre²⁵⁸, el primer cambio de casa, la sensación de no tener adónde volver²⁵⁹ y sus infructuosos intentos de ir en bicicleta²⁶⁰.

²⁴⁴ “Pero ¿cómo voy a masticar todo esto? ¿cómo voy a convertirlo en una papilla? Nunca podré tragármelo”(p.123).

²⁴⁵ “He dejado de trabajar. Me lo he vendido todo y no sé de qué voy a vivir. No querría pasar frío, ni hambre, pero es como si estuviera a la espera, impasible, de la ruina total. La ruina total ya ha llegado. Sólo queda este último paso. No me siento con fuerzas de detener este tobogán resbaladizo por el que me tiré tras ella, consciente no obstante de que el final estaba hecho de arena y piedras y nada más. (...) No espero órdenes ni consejo. No espero, y punto” (p.132).

²⁴⁶ pp.150-151. En las cartas de la monja portuguesa se observa una constante oscilación entre memoria (pasado) y esperanza (futuro), como bien indica Janet ALTMAN GURKIN (*op.cit.* p.128) en cuanto la emisora de las cartas aún conserva la esperanza de recuperar a su amado. Esta esperanza no existe en el corazón de la protagonista de *Dame placer*; de ahí la escasa presencia del tiempo futuro, una característica que comparte con ese otro gran desesperanzado que es el protagonista de *Luz de hielo*, Jef.

²⁴⁷ pp.17, 30-31, 147.

²⁴⁸ pp. 42-43.

²⁴⁹ pp.84-85.

²⁵⁰ p.98.

²⁵¹ p.50

²⁵² pp.48-49.

²⁵³ pp.50-52.

²⁵⁴ pp.60-61.

²⁵⁵ pp.78-79.

²⁵⁶ pp.89 y 90.

²⁵⁷ pp.91 y 93.

²⁵⁸ pp.99-100.

²⁵⁹ pp.124-125.

²⁶⁰ pp.127-128.

De la adolescencia rememora su dificultad para hacer la vertical en clase de gimnasia²⁶¹ y, sobre todo, la tensa relación con su madre –hay una referencia al primer psiquiatra al que la llevó su madre a la fuerza²⁶²–, un enfrentamiento característico de los años de la adolescencia pero que perduraría en la madurez²⁶³.

En su mayoría, como vemos, son recuerdos tristes, melancólicos, incluso desagradables. De sus últimos años sólo refiere su truncada relación con la mujer a la que dedica todos sus pensamientos, una relación que supone su ruina, su destrucción aparentemente irreversible. Lo hace de forma extensa y casi *ab ovo*²⁶⁴. Describe sus relaciones sexuales²⁶⁵, nombra detalles como los pañuelos de tela, con florecitas bordadas, de su amada²⁶⁶, la forma en que abría el paraguas²⁶⁷, su risa y sus lágrimas cuando la protagonista regresaba de uno de sus viajes²⁶⁸, su belleza²⁶⁹...También recuerda las sensaciones que experimentaron –y que ella relaciona con el sexo– cuando subieron juntas a la montaña rusa²⁷⁰. Evoca sobre todo la pasión que vivieron, una relación que se siente como única e irrepetible, en la que –aparentemente– la comunicación entre ambas era absoluta²⁷¹. Recuerda, también, la incomunicación de fondo que fue derrumbando su relación²⁷²; la inclusión en sus juegos eróticos de una tercera persona y las primeras sospechas del engaño²⁷³; el progresivo distanciamiento entre ambas, el inicio de la infidelidad de su amada y la incapacidad de reacción por

²⁶¹ pp.153 y 154.

²⁶² p.110.

²⁶³ pp.62, 128.

²⁶⁴ Con la excepción de la p. 20, en la que se anuncia “la perfidia de un amor nuevo” y una traición de la que no tendremos detalles hasta mucho más adelante (pp.140 a 146). Explica cómo se conocieron en las páginas 29, 30 y 31.

²⁶⁵ Entre ellas, entre ellas y la modista, con y sin prácticas sadomasoquistas (pp. 38, 55-60, 63-64, 72-73, 80 a 84, 106, 108-109, 116-117, 120-122, 130).

²⁶⁶ p.36.

²⁶⁷ p.37.

²⁶⁸ p.45 (risa) y pp.45 y 46 (lágrimas).

²⁶⁹ pp.77 y 83.

²⁷⁰ p.38

²⁷¹ pp.46-47, 76-77, 79-80, 94-95, 126.

²⁷² pp.74-75, 154.

²⁷³ pp.102 a 107. Encontramos aquí muestras del discurso autojustificativo y acusador de muchos personajes femeninos abandonados por sus seductores, y que en ocasiones se ha relacionado con las declaraciones en un juicio, como lo hace Linda S. KAUFFMAN (*op.cit.* p.21): “The abandoned heroine accuses her seducer of infidelity, impugns his motives, demands justice, threatens vengeance, and justifies herself. The language of the genre is not just a dialogue but a trial, a contest, a debate”. Es lo que BAJTIN define como “discurso del pathos”, y que aparece con mucha frecuencia en cartas firmadas por heroínas literarias maltratadas y abandonadas por sus amantes (citado por KAUFFMAN, Linda: *op.cit.*p.131, quien aplica este concepto a Clarissa Harlowe). En el caso de la heroína de *Dame placer*, el peso de la comprensión es mayor que el de la acusación. Es cierto que se considera traicionada y que cree haber vivido una mentira (posiblemente, como sospecha, su amante no la amó de veras, sólo se “distrajo” con ella mientras maquinaba el modo de regresar con la modista (pp.104-105), pero también es capaz de admitir su parte de culpa en ese desastre que se avecinaba y que no supo evitar.

parte de la protagonista ante el inminente desastre²⁷⁴; la incredulidad de la narradora ante el nuevo enamoramiento de su amada²⁷⁵ y por último el hundimiento, la ruptura definitivos²⁷⁶.

Tanto en el caso de Jef como en el de la protagonista de *Dame placer*, las referencias al pasado no tienen valor por sí mismas, sino que aparecen siempre y de forma explícita en relación con la historia de amor que marcó su existencia. Tanto en el único recuerdo de infancia que explica en su carta como en el recuerdo de su abandono por su amante, Jef experimenta la misma humillación pública, y por eso ambos recuerdos aparecen unidos en su mente: *no he querido imaginar tus conversaciones con los amigos, con los conocidos, con la familia: me matarían la pena y la humillación*²⁷⁷. En el mismo sentido, la protagonista de *Dame placer* relaciona su dificultad para hacer la vertical durante su adolescencia con su incapacidad para dar el “salto mortal” que su amada le pidió que diera en un determinado momento de su relación²⁷⁸.

No hay tiempo de envío ni de recepción en *Dame placer*, ya que esta carta ha sido escrita oralmente (valga la paradoja) y en intención, pero *dentro de la novela* aún no han tenido lugar, propiamente, el proceso de redacción y de envío de la misma²⁷⁹. Por otro lado, su protagonista se muestra convencida de que su monólogo-carta-confesión no llegará jamás a su destinataria²⁸⁰ y, de hecho, aunque así fuera, tampoco tendría éxito comunicativo: este texto *no va a ser nunca la carta que yo querría escribirle para hacer que volviera*²⁸¹.

²⁷⁴ pp.135-136, 140-141, 145 a 149, 151a 153.

²⁷⁵ p.62.

²⁷⁶ pp. 97 y 98, 135, 154 y 155. Aparte de esta rememoración de su relación amorosa, hay otros recuerdos, que pertenecen a un tiempo indeterminado, y que no tienen relación con esta historia, como una fugaz referencia a la relación de la narradora con una amiga suya tras el fin de la historia de amor que nos está narrando, la historia de amor de esa amiga con una pareja anterior, que murió (pp.110 y 111) y una relación años atrás de su antigua amante y una profesora de la universidad (pp.115-116), o el recuerdo de una niña que, aunque es todavía muy pequeña, ya ha perdido la capacidad de quejarse (pp.133-134).

²⁷⁷ p.12.

²⁷⁸ pp.153-154. Otro ejemplo sería el deseo de “comerse” a su amada con la misma ansiedad con la que deseaba de pequeña comer los tazones de leche con galletas que desayunaba su abuelo cada mañana (pp.30-31).

²⁷⁹ Extratextualmente, sí se habría producido la redacción (la novela) y el envío (la publicación) de la carta. Pero esta interpretación exigiría que, por un lado, los hechos narrados en *Dame placer* fueran estrictamente ciertos (autobiográficos) y que, por otro lado y en consecuencia, existiera una destinataria real para esa carta, lo cual es imposible de comprobar y, por otro lado, queda muy lejos del propósito de esta tesis. Lo que importa destacar aquí es que el último párrafo de la novela *Dame placer* abre una fisura entre mundo ficcional y mundo real que, como hemos visto en el capítulo dedicado a El rostro y la Máscara, es muy característica de la obra narrativa de Flavia Company.

²⁸⁰ “En el fondo, qué más da, qué más da si ella no va a enterarse de nada” (p.142).

²⁸¹ p.142.

Sólo en *Querida Nélide* encontramos una carta de justificación por el retraso en el envío de una carta: es Celia quien se disculpa, alegando que no supo encontrar palabras de consuelo para una Nélide débil y derrotada que le escribió por última vez, tan distinta de la amiga fuerte y segura de sí misma a la que estaba acostumbrada. Le pide que regrese para poder hablar con calma²⁸².

En *Querida Nélide* y (en menor grado) en *Fuga y contrapuntos* encontramos casos de manipulación del *tiempo de envío* de las cartas. Nélide juega con los sentimientos de Celia manipulando el tiempo en sus cartas, no dentro de ellas, sino en su vertiente exterior, esto es, retardando el envío de sus cartas con la intención de inquietar a Celia y provocar así su “rendición” respecto a la espinosa cuestión del proyectado viaje. Así sucede en la carta 13, en la que pide a Celia que reflexione sobre su propuesta, ya que (afirma) no tardará en volver de su viaje²⁸³ cuando, en realidad, como ella misma confiesa, *pensaba tardar algunas semanas en regresar, pero no quería comunicarme con nadie durante algún tiempo. Con nadie, ni siquiera con Celia*²⁸⁴. Sólo rompe su silencio para anunciar que volverá mucho más tarde de lo previsto y para insinuar la posibilidad de su suicidio (se encuentra completamente bajo el poder de un *taedium vitae* insoportable²⁸⁵). Tras esta dramática misiva, Nélide rompe toda comunicación con Celia, hasta el punto de que, tras varios meses de silencio, ésta se desespera y acaba cediendo a sus deseos²⁸⁶.

Esteban también manipula a sus destinatarios con el factor tiempo en cuanto los mantiene esperando su carta durante un año, pero su intención no es la de causarles dolor ni presionarles para que realicen determinadas acciones²⁸⁷; necesita tiempo para terminar sus investigaciones sobre el tiempo lejos de ellos y para ponerlas por escrito de forma clara y efectiva.

Encontramos referencias al *tiempo de relectura* de las cartas en cuatro novelas de Flavia Company: *Querida Nélide*, *Círculos en acíbar*, *Luz de hielo* y *Melalcor*. En el primer caso, encontramos un período de tiempo en el que las dos amigas no se escriben; durante esos días, Celia relee las cartas de Nélide en un desesperado intento por sentirla más cerca²⁸⁸. Rodrigo no ha recibido cartas de su amada, pero le hubiera encantado

²⁸² Carta 15, p.47.

²⁸³ p.46.

²⁸⁴ p.46.

²⁸⁵ p.46.

²⁸⁶ p.49.

²⁸⁷ Óscar lo define ante Laura como “un ser incapaz del engaño” (p.73).

²⁸⁸ pp.48 y 65.

*poder releer algún escrito de ella*²⁸⁹, aunque sólo pudiera observar su hermosa letra sobre el perfumado papel. La referencia al tiempo de relectura en *Luz de hielo* no se refiere a un hecho real sino a una suposición: Jef está convencido de que su destinataria releerá su misiva durante días²⁹⁰. En *Melalcor*, el personaje protagonista relee un par de veces la carta que enviará a su hermano antes de enviarla²⁹¹. En este último caso, la relectura no es un ritual de amor, como en las novelas que hemos citado, sino un simple acto de carácter práctico dirigido a comprobar si se ha olvidado algún detalle o, incluso, a eliminar posibles errores de redacción.

Las dos cartas insertas en *Luz de hielo* y una de *Fuga y Contrapuntos* (la de una antigua amante a Óscar) comparten una misma función respecto al tiempo: revelan hechos que tuvieron lugar antes de los acontecimientos narrados en las novelas a las que pertenecen y establecen un contraste con el tiempo presente de quienes las recibieron: Óscar vuelve a amar de nuevo, superando así el pasado que simboliza la carta de aquella misteriosa mujer; Silvia ha perdido a su madre e intenta recuperarla mediante el recuerdo; Óscar intentará, también, recuperar a Silvia, perdida en las profundidades del sótano. En el caso concreto de la carta de Óscar a Silvia, también encontramos preguntas sobre el futuro (*¿me obligarás a acostumbrarme?*²⁹²) y afirmaciones sobre el presente (*Sólo tienes veinticinco años y yo aún te quiero*²⁹³). Esto es así porque la misión de esta carta no sólo se limita a hacer que Silvia recuerde su pasado común, sino a provocar en ella una reacción, abrir sus ojos a la situación presente y recordarle que tiene todo un futuro ante sí.

2.13. El objetivo del emisor

Ya nos hemos referido a los objetivos de algunas cartas insertas, como la que acabamos de comentar (Óscar a Silvia en *Luz de hielo*); el de la carta de Marta es reconciliarse con su hija. El propósito de la antigua amante de Óscar en *Fuga y contrapuntos* es el de acabar con una relación y exponer los motivos de la ruptura. Desconocemos los motivos de la carta inserta de Jorge, pues sólo leemos las primeras líneas de una de sus cartas. Los objetivos de las cartas insertas en *Melalcor* son muy

²⁸⁹ p.31.

²⁹⁰ p.52.

²⁹¹ p.157.

²⁹² p.146.

²⁹³ p.146.

variados: Johnny Dos Dados pretende mantener el contacto con su destinatario (o destinataria); Mel aspira a lograr que el personaje protagonista recapacite y cambie su actitud. Sus misivas son una llamada al amor: *date, danos, dame una única oportunidad*²⁹⁴. El objetivo fundamental de la carta que el personaje protagonista dirige a su hermano (el Primogénito) es invitarle a una cena, aunque en realidad pretende intrigarle para que acceda a un encuentro que no es de su agrado.

En las cartas de Nélide, el objetivo cambia a medida que avanza (o empeora) la relación entre ambas protagonistas: Nélide pretende en primera instancia convencer a Celia para que realicen juntas un viaje; cuando esa posibilidad parece esfumarse por completo, descubrimos que el propósito que persigue Nélide ahora es el de la comunicación pura. Y lo es en el sentido de que transmite a Celia su estado de ánimo, incluso cuando no desea recibir cartas de ella. No puede resistirse a su obsesión por esa amiga-amada que se encuentra lejos en el espacio pero dentro de sí, constantemente: *Creo que no quiero recibir cartas tuyas. Todos mis planes son un absoluto fracaso y necesito la soledad. Permítame, sin embargo, que me remita a ti para preguntarte y decirte de todo aquello que te está lejos pero que te incumbe*²⁹⁵. Nélide acaba confesando que *Todo me remitía a su recuerdo. Celia me obsesionaba. Necesitaba comunicarme con ella y sin embargo lo evitaba. Escribía innumerables cartas y las rompía. Llamaba por teléfono y colgaba cuando atendía...Fue terrible. Llegué a enviarle numerosas cartas a pesar de todo*²⁹⁶. El objetivo fundamental de Celia es resistir a la petición de Nélide, aunque más tarde, una vez estalle la crisis, su propósito será el de confundirla primero²⁹⁷ y comunicarle sus sentimientos después, una vez curadas las heridas²⁹⁸. La intención fundamental de Celia, como narradora y compiladora de las cartas que forman *Querida Nélide*, puede ser el recuerdo (tal y como Nélide le pide en la carta-prólogo) o la venganza (si aceptamos la teoría de que Celia pretende dar su “versión de los hechos”, posiblemente en contraposición con la que daría Nélide – si pudiese-)²⁹⁹.

²⁹⁴ p.81.

²⁹⁵ pp.62-63.

²⁹⁶ p.63.

²⁹⁷ Posiblemente, aunque no es seguro, suceda así en la carta 21,p. 52.

²⁹⁸ Carta 24, pp.64-64. Es la última carta que podemos identificar como suya. A continuación sigue una serie de misivas sin firma ni destinatario explícito, que podrían haber sido escritas por cualquiera de las dos.

²⁹⁹ Para el desarrollo de estas dos posibilidades, *vid.supra.* pp. 171 y 172.

Esteban, por su parte, pretende que sus interlocutores ejecuten una doble acción: en primer lugar, que le comprendan y le perdonen³⁰⁰; en segundo lugar – y esto es, para él, lo más importante- desea que, gracias a sus indicaciones, se atrevan a “saltar” a la variable temporal en la que él se encuentra³⁰¹. Utiliza la carta como un medio de regresar a ellos, una manera de estar presente de nuevo entre los que le amaron, casi de forma física³⁰².

La carta de Jef es contradictoria en sus objetivos –como él mismo reconoce³⁰³- porque fluctúa entre dos sentimientos: la indiferencia y la adoración³⁰⁴. De ahí los dos objetivos básicos de la carta: uno, consciente (la venganza, hacer daño a su destinataria) y otro, inconsciente (confesar que todavía la ama, dejarle un testimonio fiel de que su amor por ella, así como su dolor, no ha sufrido modificación alguna en los diez años que los separan).

³⁰⁰ Así se lo dice a Marga por teléfono: “Marga, os enviaré un texto explicándome, diciéndome lo mejor que sepa, ¿uno especial y único para ti? No, no tendría sentido, un texto para todos, un texto que os haga entender, sí, dentro de un año tal vez, no, mejor dicho con seguridad dentro de un año exacto, un año de calendario y entonces podrían entender y perdonar quizás, no miento” (p.51), y también lo afirma en la carta dirigida a todos, después: “Espero que algún día, después de que me haya explicado, sepáis perdonarme” (p.67). Insiste hasta dos veces más al respecto : “Marga, mi amor, lo siento tanto. Y tú, Óscar, perdona esta traición inevitable. Todos tenéis que perdonarme el silencio y la duda, el miedo y la fiebre y mi forma de cambiar tan incomprensible” (p.136). “Espero que estéis empezando a perdonarme” (p.140). Le remuerde la conciencia, especialmente, el comprobar que, tras su marcha, ninguno de sus discípulos haya triunfado en el mundo de la música. En cierto modo, se siente y se sabe responsable (p.67). Intenta justificar que no intentara llevarlos consigo en su búsqueda argumentando que (p.140) “Os hubiera arrastrado a la locura. Sin estar poseído por esta fiebre no puede intentarse el viaje. Se pierde la noción del individuo que se está siendo. He sufrido graves crisis de personalidad y de abandono. Vosotros lo habéis vivido junto a mí. Me parecía un aberración someteros a esta aventura. Por eso os escribo”.

³⁰¹ “Ahora, una vez analizado todo, y con el triunfo en las manos, puedo explicaros la manera de reuniros conmigo” (p.140).

³⁰² Así lo considera Marga, p.85.

³⁰³ “Yo, yo me he pasado toda la vida pendiente de ti. Cuando lo pienso...dejo de quererte. Más aún, te odio. Es como una locura. Estas contradicciones acabarán conmigo, con todo lo que me rodea” (p.147).

³⁰⁴ Jef afirma tajantemente al principio de su carta que ya no ama a su corresponsal, y que si la hubiera conocido en otro momento de su existencia, no se habría enamorado de ella (p.47); más tarde, y aunque sigue creyendo que no la ama, ya no se muestra completamente seguro de ello (p.52, p.54); en alguna ocasión se muestra más convencido de su desamor (pp.78-79) e incluso vuelve a estar completamente seguro de haber dejado de amarla (p. 82), pero vuelve a dudar después (principio de p.89) y a negarlo de nuevo (final p.89), para confesar al fin que “hay momentos aún en los que se me hace insoportable tu ausencia: de pronto, como si no hubiera pasado el tiempo, justo acabaras de despedirte de mí para siempre” (p.103), y la llama “amor mío” de nuevo (p.113). Un momento de debilidad superado por una nueva negación de sus sentimientos (p.119) y una contradictoria forma de expresarlo: afirma no amarla, y como prueba de ello afirma que si él la amara se preguntaría si la culpa de la ruptura entre ellos fue suya. Y entonces, se lo pregunta (p.126), con lo que paradójicamente queda demostrado que todavía la quiere. Insiste por última vez en su indiferencia hacia ella en p.138 para ceder definitivamente en la página 144: “Y lo que yo sé ahora es que sigo queriéndote. Y que tú a mí también. Lo he sabido de repente. De pronto lo he tenido claro. Y es terrible.” Curiosamente, este descubrimiento hace que la odie aún más, pues por ese amor inmenso e inextinguible su vida entera es un fracaso (p.147). En sus últimas palabras, seguridad y duda quedarán unidas para siempre: “porque aún te quiero –eso es lo que creo, aunque no puedo estar seguro; nunca lo he estado de nada-”(p.162).

Desde el principio Jef declara que su objetivo prioritario es vengarse de la mujer que lo abandonó. Su orgullo y su corazón heridos no soportan que fuera ella quien decidiera poner fin a su relación; con esta carta le está diciendo que *esta vez (...) soy –seré-, yo quien te deja*³⁰⁵. Su carta será su triunfo ante ella y ante el hombre que era una década atrás, un hombre débil, derrotado: *ante ti, esto será mi triunfo imposible. Es mi voluntad. Y no sólo eso, sino la sumisión de dos voluntades a la mía*³⁰⁶. Pretende demostrarle que se equivocó al no valorarlo: lleva a cabo su “proyecto” – como él lo llama³⁰⁷ - *con la intención, ya desde el principio, de irlo transcribiendo para enviártelo como muestra real de lo que puede llegar a sentir una persona, de lo que una mujer ha sido capaz de hacer por mí, o sea por el hombre al que abandonaste porque no era nadie*³⁰⁸. Con sus palabras muestra a Silvia como la mujer que le ama como su antigua amante debió amarle. Asimismo, quiere demostrarle que ha superado su “vertiente manipuladora”, de la que ella lo acusaba cuando eran pareja³⁰⁹; por eso deja que sean las palabras de Silvia las que le expliquen qué está sucediendo³¹⁰. Él se limitará a *ir añadiendo algunos fragmentos, de vez en cuando – que reconocerás porque lo haré con letra distinta y por separado, para aclarar un poco el desorden demencial –natural, congénito- de mi “hermanita”*³¹¹. Sabe que para ella va a ser una carta molesta, tanto por el remitente como por el medio –la policía- por el que seguramente llegará a sus manos³¹². Pero su deseo va más allá de ser una simple molestia: pretende aterrorizarla con el contenido de su misiva envenenada³¹³. Enviarle esta carta es ejercer sobre ella la violencia de quien obliga a otro a hacer lo que desea contra su voluntad: *no querías saber nada de mí nunca más. No obstante, ahora, tanto si quieres como si no, esta carta llegará a tus manos –podrías no leerla, pero es improbable que decidas algo así-*³¹⁴.

³⁰⁵ p.162.

³⁰⁶ p.14. En p.162 se refiere a su carta como “mi triunfo. La venganza”. Contrariamente, en *Círculos en acíbar* el protagonista considera que “su triunfo” será evitar que Ana, la mujer que lo abandonó y sin la cual no puede vivir (de ahí su suicidio, p. 112) no pueda sentirse culpable de sus actos. Considera que sólo en él se encuentra la responsabilidad y la causa de su muerte (p.65). En cierto modo, no deja de seguir las indicaciones de su narcisismo (“no quiero que se sienta protagonista de esta historia” (p.111); el protagonista único ha de ser él), pero también reconoce que “bastante hizo con intentar amarme. Y sé que lo intentó. Pero tratándose de mí era misión imposible. No he nacido para ser amado. Y creo que tampoco para amar.” (p.111). Obligarla al remordimiento no tendría ningún sentido (p.111).

³⁰⁷ p.15.

³⁰⁸ p.17.

³⁰⁹ p.18.

³¹⁰ p.48.

³¹¹ pp.17-18.

³¹² pp.161-162.

³¹³ p.15.

³¹⁴ p.141. Sabe del irresistible poder de atracción de una carta cerrada: él mismo no ha podido resistirse a leer la carta de Óscar para Silvia. Para la evolución desde su negativa a abrirla, sus dudas, y la apertura

Por otro lado, con su carta Jef pretende justificar sus actos. Nunca se culpa a sí mismo, a su incapacidad para superar hechos que tuvieron lugar diez años atrás. Incluso afirma que nadie hubiera podido resistirse al impulso que le domina, del que no es responsable: a veces *el cuerpo nos pide bestialidades que la cabeza no puede aceptar y que, no obstante, justifica con la necesidad (...)Irresistible*³¹⁵. Pretende que toda la responsabilidad recaiga sobre su destinataria. Quiere que ella se sienta cómplice del asesinato de Silvia y de su previsible suicidio³¹⁶ y, en consecuencia, que ya no pueda ser feliz, que se sienta tan sola y desgraciada como él se siente desde que ella le abandonó³¹⁷.

La carta de Jef obedece a otro propósito: mantener una especie de “cordón emocional” con la mujer que fue y sigue siendo el centro de su existencia. Desea hacerle partícipe de su estado de ánimo actual, mostrarle en toda su amplitud el mapa de su alma³¹⁸. Admite que desnudarse de este modo ante ella lo reconforta³¹⁹. No pretende “explicarse”³²⁰, pero necesita que ella entienda el porqué de sus actos; sólo así encontrará una salvación³²¹. Sin embargo, impide a su destinataria la más mínima posibilidad de enviarle una respuesta con sus repetidas insinuaciones de suicidio al dar término al texto. *No me contestarás jamás, - o sí, pero no lo sabré, porque ya no estaré aquí para recibir tu respuesta*³²². Con ello pretende, por una parte, protegerse a sí mismo: tal vez ella no tenga ninguna intención de responder; tal vez su respuesta no le agradará. Quizá se reirá de él y de su proyecto, se resistirá a creerlo o no le importará

final de la carta, *vid.* las pp.124, 126, 138, 139 y 141 de *Luz de hielo*. La antigua amante de Jef no quiere saber “nunca más” de él, como la antigua amante de la protagonista de *Dame placer*: “me lo dijo claramente: “nunca más”(*Dame placer*, p.76).

³¹⁵ p.15.

³¹⁶ “Pensé que- esta vez sí se trata de una venganza- , pensé que con esta carta te haría cómplice y víctima de mi culpabilidad y de la tuya. No puedes quedar impune. Me niego.” (p.52). “Si hubieses tenido un poco de paciencia, todo esto no habría ocurrido” (p.143). “Todo por tu culpa, en realidad. ¿Cómo tuviste esa sangre fría? ¿Cómo fuiste capaz?” (p.151). Recuérdese también lo dicho en n. 307 de este capítulo.

³¹⁷ p.162.

³¹⁸ “De pronto sentí la necesidad de dejar una especie de testamento. ¿Y a quién, sino a ti? Miras a tu alrededor y ves que no queda nadie, que de tus viajes por el afecto, por el sexo, por las emociones, no quedan más que sombras sin nombre, o nombres sin realidad en su interior” (p.52). “Me he puesto a escribirte y, una vez puesto, me gustaría contarte toda la verdad (...) incluso la de mis sentimientos.” (p.19).

³¹⁹ p.21.

³²⁰ “No pretendo explicarme - ¡qué necedad!- y por otra parte, cualquier intento en este sentido sería inútil, porque para empezar debería entenderme, algo que no estoy dispuesto a hacer, ni creo que pudiera”(p.15).

³²¹ “Debes entenderme. Es la única posibilidad que tengo” (p.21). En un par de ocasiones, Jef afirma que no sabe por qué escribe, pero sus palabras demuestran claramente que necesita explicarse ante ella, que necesita saber si alguna vez le quiso... (pp.52 y 79-80). Veremos que en esta búsqueda de comprensión coincide plenamente con la mujer abandonada de *Dame placer* (*vid. infra* p.194, n. 329).

³²² p.48.

que toda esa locura suceda por causa suya. Jef debe intuir oscuramente que no soportará la espera de esa carta de vuelta y, por eso, agotado por la terrible experiencia a la que se ha sometido, decide poner fin a sus días antes de sufrir una nueva y definitiva decepción. Por otro lado, con su negativa a recibir respuesta pretende aumentar el sufrimiento de su antigua amante: *Ya lo verás cuando al fin recibas esta carta y no puedas contestármela jamás y sientas el dolor de haber perdido sin remedio a alguien que quería dar la vida por ti. Alguien que la ha dado*³²³. Condenarla a la incomunicación, al silencio, es otra forma de venganza.

La protagonista de *Dame placer*, por su parte, persigue cuatro objetivos fundamentales: por un lado, pretende recuperar a su amada, pero no a la mujer actual, sino a la que conoció y amó en el pasado³²⁴; recordar es para ella una forma de amor³²⁵ y también, en cierto modo, una forma de supervivencia³²⁶, un modo de superar el dolor o liberarse de él³²⁷. Por otro lado, pretende servir de *exemplum* de incautos amadores. De este modo, si logra salvar a otros del infierno en el que vive, su desgracia tendrá algún sentido³²⁸. Recuerda lo sucedido ante su silenciosa interlocutora –ante nosotros– esperando comprensión por nuestra parte³²⁹; y también pretende mostrarle/nos que la vida puede verse y vivirse desde otros puntos de vista, como ella lo hace: desde la

³²³ p.144.

³²⁴ p.142.

³²⁵ “La memoria no deja de ser una forma del amor” (p.86). Como la famosa monja portuguesa, “she is writing in the present, the inescapable epistolary tense, but she is fascinated by the *past*. Memory is her last, weak link with her absent lover.” (ROSBOTTOM, Ronald C.: *op.cit.*p.287) Intenta volver a establecer, inútilmente, lo que fue y dejó de ser (*ibid.* p.288).

³²⁶ “Sigo convaleciente y el suero que me mantiene con vida es el maldito deseo de querer recordar.” (p.87). “Por eso estoy viva. Por el deseo de seguir recordando.” (pp.125-126). El deseo de recordar es un “mecanismo para salir adelante”, como los que utilizaba Silvia en su encierro. La relación entre ambas viene dada, también, por su coincidencia en una frase: como Silvia, que se dice a sí misma “Pierdes. No te encuentras. Pierdes” (*Luz de hielo*, p.29), la protagonista de *Dame placer* se dice: “perdía, perdí. Siempre pierdo” (p.55). También Silvia sabe de la inútil esperanza en la recuperación del amor perdido: “Todo, cuando se repite, deja de tener sentido – te quiero, te quiero, vuelve, vuelve; ¿y qué?-.” (p.29).

³²⁷ “El dolor se ha multiplicado en mi interior para convertirse en un grupo insensato de topos hambrientos de luz que han ido buscando la salida hasta encontrarla en mi voz, el más hábil de los instrumentos contra el olvido” (p.152). Jef ya afirmaba en *Luz de hielo* que no le importa su vida, pero sí los recuerdos, “la única fuente de placer, a pesar de todo el dolor” (p.150).

³²⁸ “Querría que saliera de aquí decidida a que no le sucediera nada parecido, y que para ello transformara usted su modo de vivir el amor, su forma de acercarse a la pasión. En definitiva, su destino. Es escandaloso.. Y absurdo (...) Mi voluntad sería explicarle hasta qué punto he comprendido que sólo quienes se dominan a sí mismos pueden llegar a dominar una pasión; o incluso el mundo” (pp.70-71). “Y ésta [mi confesión] es mi huella. Procure que no marque la horma en donde quede atrapado su paso. Sólo eso. ¿Es mucho pedir? No, no es generosidad. En absoluto. Pretendo, a duras penas, dar a todo esto un sentido. Su salvación sería una especie de redención para mí. Del fracaso me redime la voluntad de haberlo intentado. Con eso basta, ¿no le parece?”(p.96).

³²⁹ “Tiene que creerme, ¿puede? La verdadera dimensión de lo ocurrido sólo encontrará razón de ser al entrar en contacto con usted. Y para ello debo darle hasta el último indicio que le sea útil para comprenderlo” (p.131).

inseguridad y el riesgo³³⁰. A diferencia de Jef, no pretende superar su odio por su antigua amante pues, como ella misma reconoce, *quise odiarla, y no pude*³³¹. El objetivo fundamental de esta novela es, en definitiva, enviar a su antigua amante un mensaje de amor. Como Jef, otro ser abandonado por la mujer que fue el centro de su existencia, ha de acabar reconociendo, en el párrafo final de la novela, que todavía la ama. De ahí el único cambio en la repetición de frases que caracteriza a esta novela: a pesar de todo el daño sufrido, a pesar de la rabia y la locura y el naufragio, el amor *no* es para ella una fuente de desengaños³³².

Todos los objetivos de estas cuatro novelas aparecen en cada caso en momentos distintos de la trama: Esteban nos los hace saber desde el principio de su misiva, Jef presenta la mayoría de ellos al principio de la suya, en *Dame placer* aparecen más tarde, Nélica y Celia desarrollan sus objetivos a medida que avanza la acción, y en el caso de Celia-editora sólo podemos plantearnos cuáles son sus intenciones al escribir el libro-carta que es *Querida Nélica* hasta llegar a su firma, que pone fin a la obra.

Los objetivos que se plantean los protagonistas de las distintas cartas que hemos estudiado se cumplen en parte: aunque Nélica no consiga recuperar a Celia, ésta recuerda – tal y como le pedía Nélica en la carta-prólogo- la amistad / relación que vivieron; aunque no terminen de leer su carta y no se reúnan con él, los amigos de Esteban parecen haberse liberado del peso de la incertidumbre y la obsesión de su recuerdo³³³, y algunos han llegado incluso a concederle el perdón que, por tres veces, les suplica en su carta³³⁴. La protagonista de *Dame placer* parece encontrar algún

³³⁰ Vimos este aspecto en el capítulo de introducción a la vida y obra de Flavia Company (pp.53-54, n.210), donde remitía a las pp.63 y 151 de *Dame placer*.

³³¹ p.53. “No tengo nada que perdonarle, es cierto, si quiere verlo así. Se enamoró de otra, eso es todo.” (p.127) De todos modos, se observa en ella la misma oscilación entre amor y odio de la que hablábamos antes, aplicada a Jef: “ella había dejado de gustarme –pero no- ; incluso la odiaba - pero no-, aunque mi necesidad de ella era innegable y volvía, volvía, volvía a suplicar.” (p.78). Son, en definitiva, las reacciones normales en alguien que ha amado intensamente y a quien han herido en profundidad.

³³² “Ese tiempo [en que ambas se amaron] es un regalo por el que, creo, volvería a pagar exactamente lo mismo aun a costa de la bancarrota” (p.138). Coincide nuevamente con Jef cuando éste afirma que, a pesar de todo, volvería a sentarse espatarrado en la mesa de sus suegros, soportando las burlas de sus cuñados, si con ello volviera a recuperar a la mujer que le abandonó (p. 153).

³³³ Ahora pueden sentirlo, como dijo Mario, “del todo lejano, ajeno, distante... no me parece que tenga nada que ver con nosotros, ha pasado, es sólo recuerdo” (p.84). Gabriela intuye que “Esteban nos ha enviado el texto para que acabemos con los dos a la vez; con el texto y con Esteban mismo” (p.162).

³³⁴ Marga y Óscar, los dos personajes a los que Esteban nombra directamente pidiéndoles perdón, casi logran perdonarlo (Óscar empieza a hacerlo en la p.142; Marga oscila entre perdón y rencor en las pp.85, 147 y 148), aunque el narrador nos advierte que sólo podría perdonar a Esteban al acabar de leer el texto (cosa que no se produce) y por motivos egoístas: Marga y Mario “sabían que iban a perdonarle [a Esteban] su partida una vez leído el texto, pero presentían que no por amor sino por alcanzar un pequeño paraíso personal donde el recuerdo sin tormento impregnara con calma todas las horas, sin rencor, sin conflicto. Y sentían que ese mismo egoísmo del deseo de felicidad era el que los indujo a perdonar a

consuelo en su confesión desgarrada (a juzgar por el último párrafo de la novela, en el que sigue creyendo en el amor). Desconocemos, por su falta de cierre, si Jef alcanza alguno de sus objetivos. Sin embargo, es innegable que logra, mediante su carta, dejar a su lectora o lectores un “mapa de su alma”, un reflejo en papel de su vida y sus sentimientos.

En *Melalcor* encontramos el único caso de carta enviada sin propósito claro³³⁵, aunque estos objetivos ocultos hasta para su propio emisor se desvelarán tras su envío. En principio la carta es una invitación para una cena íntima entre hermanos, pero el emisor (el personaje protagonista) invita a más personas (Álex, Robert y Casilda) sin saber tampoco por qué motivos está aumentando el número de invitados³³⁶. De hecho, sólo antes de abrir la puerta a su hermano el mismo día de la cena el emisor de la carta comprende que, en realidad, el auténtico objetivo de su misiva era tener una excusa para llevar a su hermano hasta su casa y matarlo allí³³⁷. Entonces descubre también cuál era el motivo que le impulsó a aumentar la lista de invitados: inconscientemente sabía que no se atrevería a asesinar a su hermano ante testigos³³⁸. Tras la expulsión de su hermano, el Primogénito, golpeado, humillado y desplumado (ha tenido que pagar una indemnización a Robert y Casilda por el destrozo de su casa a manos de los Savalt), el personaje protagonista se dice a sí mismo (o a sí misma): *me maravillo de lo fácil que ha resultado encontrarle un sentido a la invitación y al dinero que le pedí*³³⁹.

Ya hemos comentado que las cartas de Mel que el personaje protagonista lee, come y quema³⁴⁰, las cartas en las que Mel le pide que se atreva a amarla, no cumplen en principio su objetivo, pero sí podrían tener un efecto “retardado” en cuanto aumentan la

Esteban su comportamiento día a día hasta que se había marchado. No habían querido saber. Eran cobardes (...) Perdonaron para no sufrir. Se preguntaban si al final del texto no les esperaba la aflicción y la culpa. Y sentían temor.” (pp.69-70. *Vid.* también, para entender a Marga, la p.163 de *Fuga y Contrapuntos*). Mario confesará que perdonar a Esteban le está resultando muy difícil (p.147), ya que le duele que Esteban no le haya nombrado directamente en la carta y teme que no lo haga en las páginas que faltan por leer (p.147). Gabriela lo disculpa en cierto modo (aunque experimente por él cierto rechazo, como se ve en la p.154) cuando afirma que Esteban no es la causa de su fracaso profesional; él simplemente veló la mediocridad de todos con su genialidad, inconscientemente. Su carta no va a ayudarles a conseguir el éxito (pp.100-101). Carlos no puede disculparlo porque en su estupidez no llega ni a entenderlo y cree que está loco (p.149). Paradójicamente, si Esteban estuviera loco, Carlos sería el único lúcido de los destinatarios de la carta de Esteban. De todos modos, el perdón de Carlos es, muy probablemente, el que menos importe a Esteban.

³³⁵ “No tenía ni idea de lo que iba a hacer con el primogénito la noche del sábado. Se había pasado tres días pensando, desde que envió la carta, y no le venía a la cabeza ni una sola buena idea”(p.161).

³³⁶ pp.161 y 181.

³³⁷ p.187.

³³⁸ p.188.

³³⁹ p.183.

³⁴⁰ Hablábamos de ellas en la nota 73 de este capítulo.

presión a la que está sometido (o sometida) su destinatario (o destinataria). Las cartas que intercambia el personaje protagonista con Johnny Dos Dados o Robert y Casilda para mantener contacto con ellos (y ellas) sí cumplen su objetivo.

2.14. Distancia emisor-destinatario. Intensidad emocional de las cartas

Casi todas las cartas que aparecen en las novelas que comentamos son muy intensas desde el punto de vista sentimental³⁴¹. Esa rara intensidad se presupone y hasta se exige a las cartas clasificadas como “privadas”³⁴², entre otras razones, porque generalmente existe una distancia física entre los interlocutores³⁴³. Cuando la relación entre los correspondientes es buena, esta distancia en el espacio provoca un fuerte sentimiento de añoranza. Lo vemos en una carta de Nélide: *Mi viaje continúa. ¿Cómo será ahora tu estado de ánimo? Me preocupa. ¡Y cómo me gustaría verte y que me lo contases...! Qué cosa extraña la distancia. Cuando se está dispuesta a la ausencia tanto da uno como miles de kilómetros de lejanía. Es lo mismo. La distancia no está en el espacio sino en el tiempo, distante de por sí*³⁴⁴, y también en la carta de Johnny Dos Dados: *¡Cuánto me gustaría ir a verte!*³⁴⁵.

Curiosamente, en *Querida Nélide*, las protagonistas parecen sentir más la existencia de su correspondiente en la ausencia (recuerdo) que en la presencia: *Pienso detenidamente en ti muchas veces. Te recuerdo, tu existencia me crea cierta ansiedad. Porque estarás conmigo en que el recuerdo es una forma de existir, a veces más obsesiva que la presencia, ¿no?*³⁴⁶. La añoranza multiplica los deseos de reencuentro: Celia le escribe a Nélide que la espera *con la impaciencia misma con la que espero despertarme cada mañana*³⁴⁷. La necesidad de mantener el contacto perdido se hace urgente a veces, como vemos también de forma clara en alguna carta de *Querida Nélide*: Celia pide a su amiga

³⁴¹ Excepto en las cartas dirigidas a amistades (Johnny Dos Dados, Robert y Casilda) en *Melalcor*, de tono agradable pero no emocionalmente “intenso”. *Luz de hielo* también presenta una diferencia importante respecto al resto de casos: la carga emocional de la carta de Jef no se debe sólo a la expresión de sus sentimientos, sino también al deseo explícito y expreso de aterrorizar a su destinataria.

³⁴² “La intensidad emocional (amorosa, amical, intelectual) és un dels trets més inequívocs de qualsevol carta que valgui la pena de llegir. Si no, se'ns cau literalment de les mans.” (BOU, Enric: *op.cit.*p.141). Incluimos aquí el texto de Esteban por los elementos que tiene de carta privada (expresión de sus sentimientos).

³⁴³ *Ibid.*pp.140 y 141.

³⁴⁴ p.64. Ya desde la carta-prólogo sabemos que la distancia espacial no es tan dolorosa (o peligrosa) como la temporal: “Es curioso notar que te distancias en el espacio y sentir que eso no significa nada.” (p.11).

³⁴⁵ p.50. No se ven desde hace diez años, pero han mantenido contacto por carta (pp.50-51).

³⁴⁶ Nélide a Celia, p.48.

³⁴⁷ p.65.

que dé alguna señal de vida, que le escriba pronto, *aunque sólo sea un telegrama*³⁴⁸ y le expresa vehementemente su deseo de que regrese pronto de su viaje³⁴⁹.

La intensidad emocional de las cartas obedece a también a otro tipo de distanciamiento entre los correspondientes: el que conlleva el rencor, el odio o la incomunicación tras la ruptura o el abandono. Estos factores aparecen en varias obras de Flavia Company, como en la carta-prólogo de *Querida Nélide* y las cartas de Esteban, Jef y la protagonista de *Dame placer*.

La separación entre los correspondientes, ya se deba a razones externas o internas a la relación entre ambos, les lleva a intentar salvar la distancia mediante el recuerdo de experiencias y sentimientos comunes³⁵⁰ -como hemos visto al comentar las abundantes referencias al pasado en cartas como la de Jef o la protagonista de *Dame placer*³⁵¹-, y también es posible tender puentes por medio de la rememoración de elementos físicos. Este tipo de referencias se da, por lo general, en el caso de los amantes (Jef, la amante abandonada de *Dame placer*), aunque no de forma exclusiva: también aparece entre amigas, aunque sean unas amigas tan especiales como las que encontramos en *Querida Nélide*. Tras una larga separación entre las dos correspondientes, debida a que Nélide ha partido de viaje, Celia recuerda la sonrisa de Nélide, aunque reconoce que *no sé cómo me acuerdo de tus gestos. Posiblemente son imaginaciones mías las que te dibujan*³⁵². En otra ocasión, le dice que *recuerdo tus formas, tus miradas, tu cabello... Te recuerdo, sencillamente toda. No podría olvidar nada. Es como sentirte en mí como a mí misma (...). Tus ojos brillan en mis ojos cada vez que miro al espejo*³⁵³. Encontramos en esta obra ejemplos de la característica *predisposición para adoptar un tono afín a la relación amorosa* que conlleva, según Enric Bou, la distancia física prolongada entre los correspondientes³⁵⁴. De hecho, un tema recurrente en la novela epistolar es el de la

³⁴⁸ Carta 16, p.49.

³⁴⁹ Carta 21, p.52.

³⁵⁰ Como indica Janet ALTMAN GURKIN, “to write a letter is to map one's coordinates -temporal, spatial, emotional, intellectual- in order to tell someone else where one is located at a particular time and how far one has travelled since the last writing. Reference points on that map are particular to the shared world of writer and addressee: underlying the epistolary dialogue are common memories and often common experiences that take place between the letters” (*op.cit.* p.119).

³⁵¹ *Vid. supra* el factor tiempo, pp. 180 a 187.

³⁵² p.48.

³⁵³ p.65.

³⁵⁴ *Op.cit.* p.140. La traducción del catalán es mía. Enric BOU afirma que las cartas entre mujeres son más emotivas, y cita como ejemplo una carta de Mercè Rodoreda, en la que se dirige a una amiga con expresiones que, según él, son impensables en una correspondencia entre hombres. La frase de Mercè Rodoreda es : “t'he recordat molt més que no et penses i he enyorat més que no imaginaràs les teves sol·licituds maternals” (*ibid.*p.134). Para una confusión entre hombre (amigo) y mujer (amante) debida al tono casi amoroso de una carta, *vid. supra* p.148, n.58.

amistad iniciada por carta y que deviene en amor³⁵⁵. En el caso de *Querida Nélide*, más que amor declarado, físico y carnal (como el de *Dame placer*) deberíamos hablar de una identificación-fusión total entre dos personas del mismo sexo, aunque en ocasiones el lenguaje roza claramente lo sexual: *¿no estoy ya un poco dentro de ti como tú misma te estás ocupando? Sin violarte, entro dentro de tu persona haciéndola mía, que no es al fin y al cabo sino lo mismo que ser tuya (...) No te duela esta irrupción de mí en ti, que no es otra que la de ti en mí. Los mismos límites que se entrelazan, se miran, se miden, se recorren, se reconocen, se aman, se contaminan...*³⁵⁶ *Me perdería por ti, para viajarte*³⁵⁷.

Esteban sólo hace referencia a *la maravilla de tu cuerpo* refiriéndose a Marga³⁵⁸, referencia necesariamente breve y pudorosa, ya que su carta es de tipo público. Jef es bastante más detallista, y nos habla de los labios y uñas de su antigua amante, generalmente pintados de rojo³⁵⁹. El tiempo no ha dañado el recuerdo, como lo demuestra esta rememoración extasiada:

*Eras preciosa. Tu cabello largo, rojo, espeso, el escote huesudo, orgulloso, las manos grandes y fuertes, las piernas esbeltas, los pies. Tu voz, tus pechos, la espalda ancha y musculosa. Eras perfecta. No he olvidado un solo centímetro de tu cuerpo. Ni un solo gesto de los que tuve la oportunidad de conocer*³⁶⁰.

La mayor cantidad de detalles sobre el físico del destinatario de una carta en las novelas de Flavia Company la encontramos en *Dame placer*, hecho lógico si tenemos en cuenta que la relación entre ambas corresponsales fue altamente pasional y que, como ya comentamos antes³⁶¹, en esta novela el erotismo juega un importante papel. *Dame placer* se inscribe, como las cartas de otras muchas amantes literarias y no literarias, en el discurso del deseo³⁶². La protagonista rememora los labios pintados de rojo de su amada³⁶³, los pechos *duros, amplios, generosos, como manzanas verdes, crujientes, brillantes, ácidas y dulces a la vez. Hambrientas de mi boca hambrienta. Sonoras, jugosas, perfectas. Del árbol de la vida. Yo sentía por ellas verdadera*

³⁵⁵ Janet ALTMAN GURKIN le dedica a esta cuestión el primer capítulo de su estudio *Epistolarity. Approaches to a form*.

³⁵⁶ p.64.

³⁵⁷ p.42.

³⁵⁸ p.134.

³⁵⁹ p.46. Recordemos que la mujer amada por Rodrigo en *Círculos en acíbar* (p.13) y por Jef en *Luz de hielo* (p.46) comparten su predilección por pintarse los labios de rojo.

³⁶⁰ p.51.

³⁶¹ *Vid supra* pp.56 y 57.

³⁶² Linda S. KAUFFMAN comenta esta presencia del cuerpo y el deseo en las cartas de Heloísa en su citado estudio *Discourses of Desire. Gender, genre and epistolary fictions*, p.76.

³⁶³ p.121.

*adoración*³⁶⁴; sus nalgas *redondas y perfectas*³⁶⁵, sus gemidos, indescriptibles, distintos a los de cualquier otra mujer³⁶⁶.

Sin embargo, la rememoración del cuerpo de su amada no se enmarca siempre en un contexto sexual, como las ocasiones en las que recuerda el modo en que doblaba su cuello (*una suave inclinación de la cabeza, un sutil desmayo que quebraba por la nuca su cuello delicado*³⁶⁷), la cascada de su cabello brillante y oscuro *—un poco desordenado, como si hiciera bastantes horas que no se peinaba—* largo hasta la espalda³⁶⁸; el modo de caminar, *con una elegancia fuera de lo común, ligera, pero con aplomo*³⁶⁹, los hombros anchos³⁷⁰, los pies *—preciosos—*³⁷¹ ... Era, en definitiva, una mujer hermosa: *los ojos de la gente se le iban detrás, no sólo los míos*³⁷².

La memoria de experiencias comunes y de rasgos físicos del destinatario es un modo de salvar la distancia entre el yo y el tú, entre presente y pasado. Sin embargo, cabe preguntarnos hasta qué punto los destinatarios de las cartas en las novelas de Flavia Company son realmente aquellos que tienen en mente los emisores de las cartas. Tiempo, espacio y dolor pueden haberlos separado mucho más de lo que suponen Nérida, Esteban, Jef y la mujer anónima de *Dame placer*.

2.14.1. Relación entre el destinatario “real” de las cartas y su destinatario implícito

Como indica Janet Altman Gurkin³⁷³, *the time gap between writer and addressee makes of any epistolary verb a potentially polyvalent one. In his statement the I can*

³⁶⁴ p.38. Recordemos que esta relación de la amada con el árbol de la vida aparece en una novela anterior, *Círculos en acíbar* (p.18). Ana en *Círculos en acíbar* y la amante de la protagonista de *Dame placer* son el árbol de la vida en cuanto, por medio de su amor, otorgan la inmortalidad (otorgan lo perfecto, lo imposible) a quienes han “comido” de ellas (*cf. Génesis, 3-22*). En este sentido, la ruptura de la relación será vivida por el amante abandonado como una expulsión del paraíso.

³⁶⁵ p.121.

³⁶⁶ p.56.

³⁶⁷ p.30. Repite esta frase en p. 147.

³⁶⁸ Todas las referencias al cabello hasta ahora provienen de la p.30. En p.46 vuelve a hacer referencia a la melena de su amada, que “le caía por la espalda. Aunque en casa muchas veces lo llevaba recogido en un moño. Se recogía el cabello con los elementos más variados e impensables, desde un bolígrafo hasta una cañita de refrescos. A veces, cuando la acariciaba, le deshacía el peinado, y me abstraía viendo cómo se desparramaba por sus hombros, por mis manos.”

³⁶⁹ p.30. “Se me contagiaba el ritmo de su paso, y el leve movimiento de sus caderas me hipnotizaba sin que yo pudiera oponer resistencia.” (p.147)

³⁷⁰ p.30.

³⁷¹ p.56.

³⁷² p.83. “Mientras estuve lejos le envié cada día un montón de telegramas para llamarla hermosa: la única mujer a quien he dicho esa palabra. Porque ésa es, en mi opinión, una palabra cara, que no puede decirse con ligereza”(p.77).

³⁷³ *Op.cit.* p.132.

address only a you who is an image persisting from the past; likewise, the you who receives the message exists in yet another time, which was future to the I sending the message.

En la carta-prólogo con que se inicia *Querida Nélide*, vemos que la distancia espacial entre las corresponsales no parece inquietar demasiado a su redactora: *es curioso notar que te distancias en el espacio y sentir que eso no significa nada*³⁷⁴. El factor temporal sí ofrece motivos de preocupación, pues las separa *un océano de tiempo*³⁷⁵. Lo que realmente dificulta la comunicación entre ellas, sin embargo, el enorme escollo que deben superar, es la distancia emocional entre ambas, como lo demuestra el tono amenazador y herido de Nélide: *Aunque te ocultes bajo otro nombre, tras el buzón de otra casa, en una calle cualquiera de Barcelona, o de cualquier otro lugar del mundo...voy a encontrarte*³⁷⁶. Celia ha huído de ella y se oculta en algún lugar donde Nélide no pueda localizarla: *no quieres saber nada de mí ni de nadie*³⁷⁷.

La distancia entre emisor y destinatario aparece también en *Fuga y contrapuntos*:

- *Si pudiéramos comunicarnos con él [Esteban], tal vez...*
- *No serviría de nada - dijo Gabriela-; Esteban no sabe lo que nos ha hecho. No tiene ni idea. Sería imposible comunicarnos con el Esteban de ahora porque nosotros, de forma irremediable, estamos antes, o mucho después, pero no cuando él.*³⁷⁸

Si bien es cierto que en el caso de Esteban este distanciamiento se debe a una disfunción temporal provocada por él, no es menos cierto que las palabras de Gabriela pueden aplicarse a dos corresponsales entre cuyas cartas hubiera pasado “un océano de tiempo”, como sucede entre Nélide y Celia (la carta-prólogo de *Querida Nélide*) o entre Jef y su antigua amante.

En *Luz de hielo* la distancia es aún mayor: por un lado, es temporal (han pasado diez años desde la ruptura entre los dos interlocutores³⁷⁹); por otro, es emocional (el rencor y el odio los separan³⁸⁰) y también espacial (hay doce mil kilómetros entre ellos³⁸¹). Jef escribe a la mujer que le abandonó hace diez años, pero ésta puede haber sufrido cambios considerables en su forma de pensar y de sentir durante este tiempo. De

³⁷⁴ p.11.

³⁷⁵ p.12.

³⁷⁶ p.11.

³⁷⁷ p.11.

³⁷⁸ p.119.

³⁷⁹ Este dato aparece en la p.52.

³⁸⁰ “Los tiempos han pasado, como era de esperar y yo había previsto, sin perdonarnos” (*Luz de hielo*, p.11).

³⁸¹ p.50.

hecho, sabemos con certeza que Jef ha cambiado notablemente: ella se sorprendería al saber, por ejemplo, que Jef ha abandonado por completo su afición a la lectura³⁸². Y lo más importante:

*Hace diez años, estoy convencido de ello, habrías puesto la mano en el fuego pensando que no te quemarías al asegurar que yo sería absolutamente incapaz de hacer, de hacerte, algo así [su pacto con Silvia, el envío de la carta]. También yo lo habría firmado. Pero entonces te quería. Y ahora no. Y eso cambia mucho las cosas*³⁸³.

En el mismo sentido, Óscar envía su carta a una Silvia muy distinta a la que él conoció antes de su encierro: ya no es la muchachita extraña, insegura y frágil que conoció; es una mujer decidida a luchar por su vida y por su derecho a ser feliz³⁸⁴.

En el caso de *Dame placer*, la distancia no parece ser espacial (es muy posible que su antigua amante viva con su nueva pareja en la misma Barcelona en la que se encuentra la protagonista de la novela³⁸⁵); tampoco el tiempo parece ser un obstáculo importante entre ambas (posiblemente sólo hayan pasado unos meses desde su separación). En este caso, la distancia entre emisora y destinataria es, fundamentalmente, emocional: la protagonista de *Dame placer* es plenamente consciente de que no hay vuelta atrás, que es imposible –aunque su deseo se atreva todavía a fantasear con ello- que su amada vuelva y que se amen como lo hicieron en el pasado, cuando su relación era –aparentemente- algo claro, profundo, único y real³⁸⁶. Quedaron en el pasado las amantes que fueron. La mujer que la abandonó, la que

³⁸² p.44.

³⁸³ p.89. Ya desde el inicio de su carta le propone a su destinataria el siguiente juego: “Me gustaría que antes de continuar la lectura hicieras una lista de las cosas que tú piensas que me han podido pasar durante estos años. Estoy convencido de que, a pesar de todo, las coincidencias con la realidad serían poquísimas” (p.21). Del mismo modo, en un relato de una obra muy posterior, *Género de punto*, una mujer se reencuentra con una antigua amiga y, tras volver a conversar con ella, descubre que (p.201) “creía saber que sus ideas eran las mismas de antes y que sus ilusiones andaban por derroteros parecidos a los que solían recorrer en horas perdidas, tiempos muertos de café en bares de mesas de mármol sobre armazones de máquinas de coser. Me equivocaba”.

³⁸⁴ Tras leer la carta de Óscar, Silvia afirma: “Las cosas han cambiado. Yo he cambiado. (...) Esto ya no tiene sentido. Se ha acabado. He estado ciega” (p.145) y “ahora soy capaz de enfrentarme con su [de Marta] ausencia” (p.146); “lo único que deseo es salir de aquí y empezar de nuevo”(p.158).

³⁸⁵ Sabemos que la protagonista de *Dame placer* seguía a su todavía pareja hasta la casa de la modista, se quedaba allí, apoyada en una pared de ladrillos de un colegio que había enfrente, sabiendo que estaban las dos en esa casa, en esa habitación, amándose (p.146). Es muy posible que ella viva ahora allí con su nueva pareja.

³⁸⁶ “Una carta que le pida que vuelva, que siga queriéndome como antes” (p.141). Más adelante habla de “(...) la carta que yo querría escribirle para hacer que volviera, pero no ella y ya está, sino ella en el pasado, y también yo, e incluso el pasado mismo tal cual era el día en que comencé a perseguirla” (pp.142-143).

probablemente continúe todavía en brazos de otra y que recibiría teóricamente su carta, es una persona muy distinta, que tal vez no desee mantener con ella ningún contacto³⁸⁷.

2.14.2. Reacciones de los destinatarios de las cartas

A diferencia de lo que sucede en el resto de casos, en *Querida Nélide* conocemos las reacciones de las destinatarias con una gran inmediatez y sin necesidad de elucubraciones y suposiciones por parte del emisor. Ello es posible gracias a la reciprocidad característica de las cartas en esta obra. Las reacciones frente a las cartas en *Querida Nélide* van desde el tono amable de las seis primeras cartas³⁸⁸ al tono evasivo, justificativo e incluso a la defensiva de algunas cartas de Celia³⁸⁹, hasta la reacción ofendida de Nélide primero y de Celia después³⁹⁰. En una sola ocasión, la reacción de Celia es el silencio. Un silencio extraño si tenemos en cuenta que se produce tras una oscura y preocupante carta de Nélide, donde no sólo detectamos un estado de ánimo identificable con el clásico *taedium vitae* -*un cansancio ancestral me aturde*³⁹¹-, una carta en la que confiesa sentirse deprimida (hundida por no poder vivir todas las vidas posibles³⁹² ni tener control alguno sobre su propia existencia³⁹³) sino en la que llega, incluso, a insinuar la posibilidad de suicidio: *es como si todo ese yo que no soy yo tuviese unas inmensas ganas de morir, de desentenderse para siempre de todo. Y este yo mío, tan débil, prácticamente se deja vencer. No puedo oponer resistencia. Se desvanece. De forma casi imperceptible intenta sobreponerse. Este sopor, este dolor tan vasto, tan terriblemente extenso*³⁹⁴. La misma Celia, que la conoce bien, se muestra confusa ante esta debilidad de su amiga³⁹⁵. De hecho, como ella misma confiesa en su

³⁸⁷ Reaccionaría así del mismo modo que lo hace Celia respecto a Nélide, Ana respecto a Rodrigo (en *Círculos en acíbar*) o la mujer desconocida que fascinó y abandonó a Jef en *Luz de hielo*. Es curioso constatar que en muchas de las novelas de Flavia Company el protagonista es un amante abandonado. Incluso en el caso de *Fuga y contrapuntos*, una novela preocupada por cuestiones más bien filosóficas, dos de los personajes han sido abandonados por sus parejas: Marga (por Esteban) y Óscar (por una mujer anónima). Sólo en *Melalcor* se produce el reencuentro entre un personaje con la mujer a la que abandonó (Mel).

³⁸⁸ pp.30 a 35.

³⁸⁹ Cartas 8 (p.42) y 10 (p.43).

³⁹⁰ Cartas 9 (pp. 42-43) y 12 (p.45), con una carta conciliatoria de Nélide en pp 44-45.

³⁹¹ p.46.

³⁹² “Mi añoranza es tal... Añoranza de las cosas que jamás he poseído” (p.46)

³⁹³ “El tiempo es incontrolable. Ahora empiezo a descubrirlo. De la misma forma son incontrolables la dicha y la desdicha” (p.46).

³⁹⁴ p.47.

³⁹⁵ p.47.

carta, ha tardado mucho en responder a Nélide, argumentando que *tu último mensaje me aturdió*³⁹⁶. ¿Es lógico responder con tanta lentitud a la carta de una amiga envuelta en sombras sólo porque nos sorprende ese estado de ánimo en ella? El juego entre Nélide y Celia en las cartas, un juego en el que es posible la manipulación y la mentira, nos lleva a sospechar de la falsedad de algunas que, en una primera lectura, nos parecieron sinceras, como ésta que ahora comentamos: la desesperación de Nélide, la insinuación de su posible suicidio, ¿son reales o no son más que un señuelo para provocar la “rendición” de Celia –cosa que sucede, efectivamente, un par de cartas después-? Tal vez Celia sospechó que Nélide estaba fingiendo en su carta sentimientos que no es capaz de experimentar, y de ahí su calma en responder. El descubrimiento, al final de la obra, de la firma de Celia trastoca la interpretación inicial de la novela y nos fuerza a contemplar la relación entre ambas desde otra perspectiva, en la que el engaño y la manipulación podrían ocupar un destacado lugar.

Las cartas provocan a veces miedo en sus destinatarios, como nos confirma un fragmento narrativo de *Querida Nélide: Tenía miedo de escribir. Pensé que lo mejor sería contestar sin hacer alusión a su última carta*³⁹⁷. Esta reacción se produce como

³⁹⁶ p.47.

³⁹⁷ p.50. En la carta de Esteban vemos cómo, por segunda vez (recordemos *Querida Nélide*) un personaje propone por carta a otro (o a otros) un “viaje” (Esteban define su búsqueda de inmortalidad como un viaje en la p.140) que puede parecer descabellado pero que en el fondo no lo es, un viaje impulsado en los dos casos por el miedo a morir (como vemos en la p. 40 de *Querida Nélide* y en las pp.132 a 134 de *Fuga y contrapuntos*), y los personajes que han recibido esa invitación la rechazan por miedo, por temor a la libertad en estado puro : “Todos creemos que al final del texto encontraremos la solución a nuestras vidas, la fórmula de la continuidad y del triunfo... Lo único que descubriremos es que estamos atados de pies y manos, ya solos ante la libertad. ¿Y qué vamos a hacer con tanta?, ¿eh?” (Gabriela, p.101) Gabriela considera que los demás miembros del grupo son cobardes y egoístas por no querer seguir adelante con la lectura de la carta (pp.141 y 203); de hecho, Marga define su actitud al evitar definitivamente la lectura de la carta como una “huida traidora, huida cobarde, huida, la vida por fin.” (p.199), y ya antes el narrador los había llamado, a ella y a Mario, cobardes (pp.69-70). La misma cobardía de Celia, que no se atreve a viajar con Nélide, o la cobardía de Nélide cuando tiene la oportunidad de viajar con Celia. En el mismo sentido, Óscar se recrimina no haber seguido a una antigua amante en un viaje que él no se atrevió a realizar por su amor a la música, en un fragmento que nos recuerda inevitablemente al drama de *Querida Nélide*: “Si las cosas hubiesen ido de otra forma aún estaría con ella. Quién sabe si por ella no lo habría abandonado todo, incluso la música. Ahora ya no, pero entonces... Se habrían marchado lejos, él para perderse un poco a sí mismo y encontrarse distinto en cualquier otro lugar, junto a ella, y ella para confirmar, para comprobar que en cualquier lugar era la misma, invariable y única. Y hermosa, tanto como él jamás se habría atrevido a soñar y a pesar de todo la perdí – pensó- , por idiota la perdí y nunca voy a perdonármelo.”(pp.37-38). Tal vez como recuerdo o eco de esta idea, en *Luz de hielo* Jef afirma: “porque lo cierto es que hay viajes en que la compañía es imposible. Alguien dice: “Querría ir contigo, querría que vinieses conmigo”, pero es materialmente impracticable el soñado camino en común.” (p.13). En *Círculos en acción*, Jesús califica al suicida (y, por extensión a su amigo Rodrigo, que desea poner fin a sus días) como “un cobarde que no sabe enfrentarse a la vida” (p.105), ante lo que Rodrigo afirma: “no me preocupa que me llamen cobarde. Puede que lo sea. Qué más da.”(p.107). De nuevo encontraremos esa cobardía en la narradora de *Dame placer*, cuando se autoacusa de no haber sido capaz de realizar “el salto mortal sin red” de su vida cuando su amante se lo

respuesta a una carta de Celia en la que ésta accede a viajar con Nélica. Entonces ésta se asusta –en realidad, para ella era sólo un juego, nunca pretendió llevar a cabo ese viaje en ningún lugar excepto en su imaginación³⁹⁸- y reacciona con dos cartas cuyo propósito es distraer a Celia, retrasar el momento en que ésta descubra la verdad: son dos cartas que podríamos clasificar como “cortina de humo”³⁹⁹.

Poco después, encontramos una misiva muy inquietante de Celia en la que parece aterrada y fuera de sí; en esta carta Celia suplica a Nélica que regrese a su lado. Ante el tono de esta carta, las palabras sobran y sólo cabe actuar: poco después de leerla, Nélica coge el primer avión de vuelta e intenta localizar a su amiga con la mayor celeridad posible⁴⁰⁰. La última carta que conocemos de *Querida Nélica* en la que remitente y destinataria aparecen con claridad es una carta de Celia respondiendo a otra anterior de Nélica⁴⁰¹. Por su tono de voz, las heridas parecen curadas. Su carta muestra una ternura que no deja lugar a dudas sobre el amor que las une. Una ternura, sin embargo, que llegará a su fin con un nuevo silencio, esta vez definitivo, de Celia.

En ninguna obra de Flavia Company como en ésta comprobamos cómo las cartas pueden actuar en una doble dirección: unir (ser puente) o separar (ser barrera) a los corresponsales⁴⁰². A veces las cartas unen a las dos interlocutoras, reforzando su amistad hasta el punto de confundirse con las palabras y los sentimientos más propios de una relación amorosa⁴⁰³; en otras ocasiones, sin embargo, se convierten en el campo donde se enfrentan o se huyen, como aquellas en las que alguna de ellas miente, confunde a su corresponsal o bien le escribe con la intención manifiesta de herir sus sentimientos o contraatacar ante sus ofensas⁴⁰⁴.

pidió (pp.153-154). En *Melalcor*, Mel también acusa al personaje protagonista de cobardía por haber renunciado a ella a cambio de estabilidad económica y una vida supuestamente “normal” (p.239).

³⁹⁸ p.52.

³⁹⁹ Cartas 18 y 20 (pp. 50 y 51). La carta 20, de hecho, es un ridículo intento de confundir a Celia haciéndole dudar de su propia existencia y de la realidad en general .

⁴⁰⁰ pp.52-53.

⁴⁰¹ pp.64-65.

⁴⁰² The letter's mediatory property makes it an instrument that both connects and interferes (...) As an intermediary step between indifference and intimacy, the letter lends itself to narrative actions that move the correspondents in either direction (ALTMAN GURKIN, Janet: *op.cit.* p.186).

⁴⁰³ Para este aspecto, *vid.supra* pp.198 y 199.

⁴⁰⁴ Dentro de las cartas-barrera encontramos la “carta-cortina de humo”, de la que ya hemos hablado (*vid.supra* p.204, n.399) y la carta manipuladora (que miente), como la número 11 de *Querida Nélica* (pp.42-43), escrita por Nélica: aparentemente es de carácter filosófico, pero en realidad esa cariñosa carta tiene el propósito de evitar que Celia renuncie a ser su compañera de viaje. Así nos lo revela el fragmento narrativo que la sigue: “No tenía ganas de volver a verla ni de escribirle, pero la obsesión del viaje iba más allá de mis deseos” (p.43). Se contradice, sin embargo, supuestamente su acompañante debía ser perfecta. Ahora está dispuesta a realizar su soñado viaje a pesar de las imperfecciones de Celia... Posiblemente ello se deba a que de hecho no pretende realizar el viaje; sólo le importa continuar “jugando” con Celia, y para eso necesita mantenerla, por así decirlo, en el tablero de juego.

En cambio, en el caso de las cartas de Esteban, las de Rodrigo, la protagonista de *Dame placer*, y las cartas insertas de Mel en *Melalcor*, al no haber carta de respuesta, sólo disponemos de cartas-puente. La carta de Jef en *Luz de hielo* es, al mismo tiempo, puente y barrera: pretende comunicarse con su antigua amante pero al mismo tiempo, como hemos visto, intenta evitar que ella le responda⁴⁰⁵.

En el caso de *Fuga y contrapuntos*, conocemos las reacciones de los destinatarios frente a la carta de Esteban antes, durante y después de su lectura. La carta llega tras un año de espera y es recibida por unos personajes que, un año atrás, después de que Esteban les abandonara, se sentían *desconcertados, desprotegidos*⁴⁰⁶, *derrotados*⁴⁰⁷, *sobrecogidos*⁴⁰⁸, y que en el momento de recibir la carta aún tienen *la misma sensación de falta, de ausencia, de desequilibrio, de proyección frustrada*⁴⁰⁹. Son personajes hundidos por su falta de éxito profesional –todos excepto Gabriela– un marasmo que el mismo Esteban les recrimina en su carta⁴¹⁰. El sentimiento que une a todos los destinatarios de la carta de Esteban antes de recibir su carta es el miedo: *terror a descubrir que el texto no estaba. Y terror a descubrir que sí. Terror a haber esperado en vano y terror a ver la espera finalizada*⁴¹¹. Cuando lo reciben, experimentan sentimientos de dicha y turbación⁴¹². Cuando empiezan a leer la carta, dos de ellos (Marga y Mario) confiesan sentirse *exhaustos, deprimidos*⁴¹³. Tras una primera interrupción de su lectura, Óscar confiesa a Laura que *tenemos miedo, estamos*

Celia también manipula a Nélide en la carta 21 (*Querida Nélide*, p.52): ya hemos dicho que, aterrada ante la ausencia de comunicación con Nélide, pues hace meses que no sabe nada de ella, Celia le suplica que regrese y que vuelva junto a ella. La reacción de Nélide es abandonarlo todo y volar a su lado, mas, cuando por fin, tras días de misteriosa desaparición de Celia, Nélide consigue ponerse en contacto con ella, ésta no muestra interés alguno en hablar con ella en ese momento e incluso la trata con indiferencia (p.53). Podría ser una “venganza” de Celia tras comprender que Nélide ha estado jugando con ella. Algunas cartas en *Querida Nélide* han sido escritas con la clara voluntad de herir a su destinataria: son las cartas 9 (p.43) y 11 (p.45), en las que Nélide ofende a Celia acusándola de cobardía. En la carta 12 (p.45) Celia contraataca afirmando que Nélide viaja cada dos semanas porque necesita huir de sí misma. La cobarde pues, en realidad, es Nélide.

⁴⁰⁵ Vid. *supra* p. 193. Hay una carta de Nélide en la que también detectamos esa intención de no recibir respuesta: “no te doy mis señas para que me escribas, ni una referencia de mi paradero. No creas que los sellos son una buena pista. No porfíes. Hago de modo que se intercambien con puntos por donde yo no he pasado y no pasaré. Y es que creo que no quiero recibir cartas tuyas.” (p.62). Se acusa de egoísmo: “¡Qué egoísmo el mío! Te impido comunicarte conmigo, te dejo sola.”(p.64). Sin embargo, acaba poniendo remitente a una carta y así Celia puede escribirle de nuevo (pp.64-65).

⁴⁰⁶ p.53.

⁴⁰⁷ p.54.

⁴⁰⁸ p.63.

⁴⁰⁹ p.63.

⁴¹⁰ Vid. *supra* p.168, n.152 y p.190, n.300.

⁴¹¹ p.64.

⁴¹² p.64.

⁴¹³ p.69.

*asustados*⁴¹⁴. La lectura de la carta de Esteban despierta en ellos emociones muy intensas: *las ganas de gritar, de llorar, de desahogar la rabia de tanta espera; todo lo acumulado y contenido por el miedo de que no iba a ser verdad y de que podía ser cierto... y ahora que lo era, detenerse un instante más*⁴¹⁵. El hecho de haber esperado su carta durante tanto tiempo repercute lógicamente en la intensidad con que ese mensaje es recibido.

Algunos de los destinatarios de la carta de Esteban manifiestarán su deseo de no haberla recibido jamás. Es el caso de Marga y Mario, quienes califican la redacción y envío de la carta de Esteban como un “error”, un “fallo”⁴¹⁶. De no haberlo hecho, todos podrían haberle olvidado y continuar con sus vidas. Marga recrimina a Esteban que haya utilizado su poder de fascinación para mantenerlos esperando durante un año, y que les someta a la tortura en que se está convirtiendo la lectura de la carta⁴¹⁷. Por su parte, Mario considera que Esteban está resucitando sentimientos muy intensos que tal vez debieran haber continuado en el estado de letargia en el que habían quedado tras un año de distancia⁴¹⁸: *Si no hubiera enviado el texto, las ansias habrían caído de golpe, se habría acabado la espera interminable absorbiendo aquel maldito año. Ahora todo volvía a ser realidad. Ya nada era pura contingencia*⁴¹⁹. Laura, en cambio, *pensó que era maravilloso que Esteban hubiera mandado una carta*⁴²⁰ porque esta misiva la une a Óscar, de quien se está enamorando. Para ella, la carta de Esteban ha convertido su anodina existencia en una emocionante aventura. Pero su caso es diferente al resto: ella no ha estado esperando ansiosamente la carta de Esteban. Ella no vive angustiada por el miedo de continuar con la lectura; de hecho, al igual que Gabriela, desea llegar hasta el final⁴²¹.

⁴¹⁴ p.72.

⁴¹⁵ p.68.

⁴¹⁶ pp.85 y 115.

⁴¹⁷ p.85. Sin embargo, más tarde reconoce que Esteban no se dejaría llevar tan sólo por un impulso egoísta, y que debe haber algo “grandioso” oculto en la carta prometida (pp.86-87). En las opiniones de Marga vemos el duelo que libran en su interior el amor y el rencor (*vid. supra* p.195, n.334).

⁴¹⁸ p.115.

⁴¹⁹ p.115.

⁴²⁰ p.158.

⁴²¹ No se atreve a exigirlo al considerar que no tiene el mismo derecho que los demás miembros del grupo: ha sido la última en incorporarse, y sólo conoció a Esteban durante unas horas (p.141).

La respuesta a la carta de Esteban en *Fuga y contrapuntos* se lleva a cabo, en este caso, no con la redacción de un texto conjunto, sino con actos: acuerdan no seguir leyendo su carta y vivir sus vidas con un ritmo distinto⁴²².

Rodrigo desconoce en *Círculos en acíbar* las reacciones de su amada respecto a sus cartas, porque jamás recibió respuesta a las que le envió⁴²³, pero se imagina los sentimientos del juez al leer la carta en la cual explica los motivos que lo han llevado a suicidarse⁴²⁴. Otra de sus misivas, destinada a Jesús, en la que justifica su suicidio y exculpa a todos los que, de un modo u otro, le han hecho daño, es el único caso en las novelas de Flavia Company en que un personaje afirma que no le importa quién recibirá su carta; lo que le importa es su contenido⁴²⁵. La reacción del destinatario respecto a la carta en la que Rodrigo explica a quien quiera leerla sus razones para suicidarse, y que lee en voz alta a Jesús, no recibe una buena acogida por parte de éste: no sólo se niega a acceder a la petición de Rodrigo, sino que le parece algo absurdo y sin sentido. Sospecha que su amigo ha perdido el juicio, y califica su carta y su plan de suicidio de “montaje teatral”⁴²⁶. Esta reacción de su amigo es la única que recibe Rodrigo de sus correspondientes: ya hemos visto que Ana nunca respondió a sus cartas de amor y, presumiblemente, el juez tampoco querrá ni podrá responderle por escrito, bien porque considerará que se trata de una broma de mal gusto, bien porque piense que es demasiado tarde para actuar.

Nada sabemos de la reacción de la destinataria de la carta de Jef, pues *Luz de hielo* es, en su totalidad, la carta del protagonista, y no poseemos la carta de vuelta –en el caso de que su destinataria quisiera responderle-. Sin embargo, en esta novela encontramos múltiples datos sobre el modo en que Jef imagina las reacciones de su destinataria:

⁴²² Mario evita la continuación de la lectura emborrachándose (p.191); Marga accede a salir a cenar (y probablemente algo más) con un ejecutivo (p.199) ; Carlos no piensa aparecer por la sala de ensayos en todo el día (p.173), mientras que Laura y Óscar llevarán a cabo una maratón de sexo (p.193). Todos, excepto Gabriela, evitan asistir al proyectado encuentro para continuar leyendo la carta. Así conseguirán liberarse del ritmo que Esteban les impuso desde su partida: “Antes [Esteban] nos ocupaba tan sólo cuando ensayábamos –tú y yo somos casos especiales- , ahora es una obsesión continua para todos. Impone la necesidad de un ritmo único a nuestras vidas. Desde que se marchó hemos estado esperando a que transcurriera el año prometido, quizás con la esperanza de verlo aparecer a él en lugar de al texto. Y todos nos hemos reunido hoy con puntualidad y nos hemos despedido para reunirnos mañana con la misma puntualidad. Es una pauta, un *ostinato* inevitable...”(p.84).

⁴²³ p.31.

⁴²⁴ Lo imaginaba “vestido de negro en el momento de profanar el misterio de su sobre nacrado” y le supone “un morboso placer de testigo privilegiado durante la lectura impersonal de su confesión” (p.18).

⁴²⁵ p.64. Se supone que todos ellos recibirán esa carta indirectamente, durante las investigaciones posteriores a su muerte.

⁴²⁶ p.105.

fantasea con el lugar y el modo en que ella recibirá su carta⁴²⁷ y se complace en imaginar sus reacciones al leerla: *me gustaría observarte a través de un agujerito mientras lees todo lo que has hecho de mí y que, de rebote, has hecho de dos mujeres que no tenían nada que ver con nosotros...*⁴²⁸. Se contradice cuando afirma que no le afectará que su antigua amante reciba y lea su carta con indiferencia⁴²⁹, ya que para él sería una tragedia⁴³⁰, más aún desde el momento en que identifica salvarse y recibir de ella *una respuesta, una reacción*⁴³¹. Le aterroriza la posibilidad de morir no porque valore su vida, tampoco por el temor de que Silvia quede encerrada para siempre en el sótano, sino porque la mujer a la que está escribiendo la carta *ya nunca sabrá que he muerto, que le escribía, que todavía pensaba en ella, a pesar de que ya no la quería*⁴³². Su amor enfermizo le lleva a fantasear, incluso, con la posibilidad de que ella esté soltera aún, sola y pensando en escribirle una carta⁴³³.

En el caso de la carta inserta de Óscar a Silvia en *Luz de hielo*, la reacción de la destinataria es rápida y contundente: *no quiero contestar su [de Óscar] carta. Lo único que deseo es salir de aquí y empezar de nuevo*⁴³⁴. Ella también desea responder a su interlocutor con actos y no con palabras. La carta de Óscar es para ella una puerta a la esperanza, a una vida nueva ahora posible, tras la superación de la muerte de su madre. Tras su lectura toma conciencia de su situación y toma la decisión de ponerle fin. Quiere regresar al mundo exterior, fuera de las paredes de su prisión hasta entonces voluntaria, y volver a sentir su mano cogida a la de Óscar, sentirla mientras cae la lluvia y ellos la contemplan desde la seguridad y el calor del quiosco...⁴³⁵

En *Dame placer* no hay elementos textuales que nos lleven a deducir las posibles reacciones de la destinataria; sin embargo, ya hemos comentado antes⁴³⁶ que la protagonista no confía en el poder de sus palabras para convencerla de que vuelva; tampoco cree que su mensaje de amor le sea transmitido, y se muestra firmemente

⁴²⁷ p.53.

⁴²⁸ p.15. Está seguro de que esta carta provocará cambios en ella, cambios “inesperados” (p.53). Según su situación personal, su carta la alegrará o tal vez la entristecerá (p.53).

⁴²⁹ “Lo que pasa es que, con sinceridad, creo que me resulta bastante indiferente todo lo que pueda pasar después de esta carta. Me parece que su final será al mismo tiempo el mío. Porque estoy abatido, demasiado, y ni siquiera tus caricias podrían aliviarme” (p.54).

⁴³⁰ p.48.

⁴³¹ pp.150-151.

⁴³² p.81.

⁴³³ p.53.

⁴³⁴ p.158.

⁴³⁵ p.147.

⁴³⁶ *Vid.supra* p.147, n.55.

convencida de que la distancia entre las que fueron y las que son es demasiado grande para soñar en una posible reconciliación.

En todos estos casos, sin embargo, hay un destinatario final para estas cartas pues, como afirma Rousset en su *Narcisse romancier*,

*Faite pour la communication, la parole épistolaire y tourne au solipsisme et fait retour sur celle qui l'émet; elle conduit, en dépit de sa destination, à l'introspection narcissique, en quoi elle obéit à l'un des besoins de la première personne. La lettre passionnée se transforme en un soliloque sur la passion, sur l'être souffrant sa passion*⁴³⁷.

Los personajes que escriben las cartas que encontramos en las novelas y relatos de Flavia Company logran siempre, con independencia de su éxito comunicativo final, esto es, tanto si llegan a manos de sus destinatarios como si no es así, tender puentes con seres a los que amaron, zanjar una situación que quedó en suspenso en el pasado, librarse del peso del odio, perdonar y perdonarse, aceptar unos hechos que les hirieron, autoafirmarse en lo que son; logran mostrarnos un mapa exacto de su alma en un momento crucial de su existencia, y están ahí para decirnos que estos sentimientos pueden ser los nuestros algún día, si no lo han sido ya. Todos nosotros somos, hemos sido o vamos a ser, en un momento u otro de nuestras vidas, seres sufriendo una pasión, con suerte seres que, como los personajes de Flavia Company, encuentren en la carta un vehículo para expresar el amor y el dolor, el odio y el arrepentimiento, la felicidad y la desgracia, la desesperación y la calma, la añoranza y el deseo.

⁴³⁷ Citado por ROSBOTTOM, Ronald C.: *op.cit.*p.294.