



**UNIVERSIDAD DE GRANADA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL Y TEORÍA DE LA  
LITERATURA**

## **TESIS DOCTORAL**

*La carta literaria: historia y formas*

**Doctoranda: Florie Krasniqi  
Director: Francisco Linares Alés**

Editor: Editorial de la Universidad de Granada  
Autor: Florie Krasniqi  
D.L.: GR 2106-2014  
ISBN: 978-84-9083-134-2

## *Índice*

### INTRODUCCIÓN

### CAPÍTULO 1. METODOLOGÍA

#### PRIMERA PARTE

### CAPÍTULO 2. INTRODUCCIÓN A LA TEXTUALIDAD EPISTOLAR

- 2.1. El texto epistolar como género histórico
- 2.2. El vocablo "carta". Acercamiento terminológico
- 2.3. Establecimiento de tipos de cartas
- 2.4. La dimensión social del fenómeno epistolar
- 2.5. El género epistolar como objeto institucional

### CAPÍTULO 3. TEORÍA DEL GÉNERO

- 3.1. Introducción
- 3.2. Gérard Genette
- 3.3. Jean-Marie Schaeffer
- 3.4. Tzvetan Todorov
- 3.5. Wolfgang Iser

### CAPÍTULO 4. LA CARTA COMO GÉNERO

- 4.1. La carta como género del discurso
- 4.2. Estrategias comunicativas de la carta
- 4.3. La dimensión psicológica de la carta
- 4.4. La carta como género literario

### CAPÍTULO 5. RELACIONES TRANSTEXTUALES E INTERDISCURSIVAS

- 5.1. Introducción
- 5.2. Dimensiones interconectadas en cada género

- 5.3. La carta en relación con otros géneros literarios
- 5.4. La carta en relación con otros géneros testimoniales: autobiografía, memorias y diario
- 5.5. La carta en relación con ámbitos diferentes al discursivo-literario
  - 5.5.1. El formato epistolar en el ámbito de la política
  - 5.5.2. El formato epistolar en el ámbito de la filosofía y la ética, la prensa y el Derecho
- 5.6. Descripción de la escritura epistolar a partir de la teoría del transtexto

## CAPÍTULO 6: BASES PARA UNA POÉTICA DE LA CARTA

- 6.1. Introducción. El cuerpo epistolar como *mundo* posible
- 6.2. Ficción y texto epistolar
- 6.3. Aspectos narratológicos del texto epistolar
- 6.4. El pacto epistolar
- 6.5. El sujeto epistolar
- 6.6. Teorías de la Recepción: el sujeto destinatario
- 6.7. El texto epistolar en el sistema genérico literario

## SEGUNDA PARTE

### CAPÍTULO 7. LA ANTIGÜEDAD DE LA CARTA: MESOPOTAMIA, FENICIA, EL AMARNA Y EGIPTO

- 7.1. Introducción
- 7.2. Institucionalización económico-social: la figura del escriba en los primeros sistemas administrativos
- 7.3. La red epistolar en los primeros complejos urbanos
- 7.4. La correspondencia de El Amarna
- 7.5. La carta en el imperio egipcio

### CAPÍTULO 8. LA EPISTOLARIDAD EN LA ANTIGÜEDAD GRECOLATINA

- 8.1. La carta en Grecia

- 8.1.1. Instituciones económico-sociales
- 8.1.2. Contenidos prácticos de la carta griega
- 8.1.3. Estructura y estilo de la carta griega
- 8.1.4. Actantes del intercambio epistolar
- 8.1.5. La carta como representación estética. Presencia de lo epistolar en la poesía, el teatro y la novela griega
- 8.1.6. El discurso sobre la carta
- 8.2. La carta en Roma
  - 8.2.1. Dimensión institucional de la carta romana
  - 8.2.2. Contenidos de la carta romana
  - 8.2.3. Estructura y estilo de la carta romana
  - 8.2.4. Actantes del intercambio epistolar en Roma. El discurso metaepistolar
  - 8.2.5. La carta como representación estética. *Las Heroidas*, de Ovidio

## CAPÍTULO 9: LA CARTA EN LA EDAD MEDIA

- 9.1. Introducción: presencia de la carta en la sociedad medieval
- 9.2. Instituciones económico-sociales
- 9.3. Tipos, estilos y contenidos en la carta medieval
- 9.4. El pacto epistolar. Epistolarios personales
- 9.5. El discurso sobre la carta. Retórica y *ars dictaminis*
- 9.6. La carta como representación estética
- 9.7. Epistolaridad en la Literatura árabe
  - 9.7.1. La carta como objeto
  - 9.7.2. Diversidad temática y funcional
  - 9.7.3. Influencia de la poesía en la prosa y la epistolaridad árabe
  - 9.7.4. El estilo literario de la carta árabe, y la estructura epistolar
  - 9.7.5. La carta como representación estética: la *risala* literaria y la novela epistolar
- 9.8. Epistolaridad en la Literatura china
  - 9.8.1. Introducción: indicios históricos de escritura epistolar en China

- 9.8.2. La carta en China como objeto físico
- 9.8.3. Funciones, estilo y tipos de carta
- 9.8.4. Epistológrafos: el pacto epistolar y el sistema editorial
- 9.9. Epistolaridad en Japón

## CAPÍTULO 10: LA CARTA EN LA EDAD MODERNA

- 10.1. Introducción. La carta como objeto de cambio: institución y economía
- 10.2. La carta como objeto
- 10.3. El discurso sobre la carta: tratadismo y pacto epistolar
- 10.4. Representación de lo social a través del dispositivo estructural y estilo epistolar
- 10.5. La carta como representación estética
- 10.6. Cartas de Indias y literatura epistolar hispanoamericana

## CAPÍTULO 11: LA CARTA A PARTIR DEL ROMANTICISMO

- 11.1. Introducción. El sujeto epistolar entre lo verosímil y lo verdadero
- 11.2. Representación social de la carta en el siglo XIX: sujeto e institución
- 11.3. El pacto de representación: el discurso sobre la carta
  - 11.3.1. Tradición retórica y epistolaridad decimonónica
  - 11.3.2. Manuales y formularios preceptivos
  - 11.3.3. Algunas muestras de preceptiva epistolar
- 11.4. La carta como representación estética. Género literario, canon e interrelación transtextual
- 11.5. Migración y literatura epistolar canadiense
- 11.6. Emergencia de la literatura epistolar en África

## TERCERA PARTE

## CAPÍTULO 12: LA CARTA Y LA ESCRITURA DE KAFKA (LECTURA DE UN EPISTOLARIO)

- 12.1. Introducción

- 12.2. Análisis de la historia: dimensión semántica
- 12.3. Análisis del relato: dimensión sintáctica
- 12.4. Análisis de la narración: dimensión pragmática
- 12.5. Consideraciones semántico-pragmáticas, hacia una hermenéutica de lo kafkiano
- 12.6. Otros puntos de vista críticos para una definición lo kafkiano
- 12.7. Estructura del epistolario Franz Kafka –Felice Bauer.
- 12.8. Estructura del epistolario Franz Kafka-Grete Bloch.
- 12.9. Estructura del epistolario Franz Kafka- Milena Jesenská.
- 12.10. *Carta al padre*
- 12.11. Análisis narratológico de los epistolarios
- 12.12. A propósito de la epistolaridad en Kafka. Una textualidad entre la autobiografía y la ficción

## CAPÍTULO 13: LA EPISTOLARIDAD A TRAVÉS DE LOS TEÓRICOS DE LA LITERATURA

- 13.1. Introducción
- 13.2. La carta como objeto de cambio
- 13.3. Contenidos prácticos de la carta
- 13.4. Dispositivo estructural de la carta
- 13.5. El pacto de representación
  - 13.5.1. El sujeto emisor: construcción de una primera persona
  - 13.5.2. El sujeto receptor: tú, la segunda persona implícita
- 13.6. El discurso sobre la carta: historia y teoría
  - 13.6.1. Representación del mundo en la carta a través de ‘nosotros’: tensión y correspondencia entre primera y segunda persona gramatical
- 13.7. El estilo como representación social y cultural
- 13.8. La carta como género literario
- 13.9. Algunas conclusiones sobre el estatus de la carta en el ámbito de la Teoría de la literatura

## CAPÍTULO 14. TEXTUALIDAD EPISTOLAR EN LA ERA DIGITAL

- 14.1. Introducción
- 14.2. Estructura de la carta: formato físico *versus* formato digital
- 14.3. Algunos usos epistolares, de la carta al *email*
- 14.4. El proceso de adaptación de lo epistolar a la comunicación virtual escrita
- 14.5. Sujeto y epistolaridad digital
- 14.6. Algunas conclusiones

## CAPÍTULO 15: LA TEXTUALIDAD EPISTOLAR EN EL SISTEMA EDITORIAL DE LA ÚLTIMA DÉCADA

- 15.1. Introducción
- 15.2. La presencia del género epistolar en las editoriales
- 15.3. Últimas tendencias editoriales
- 15.4. Conclusiones

## CAPÍTULO 16. LA EPISTOLARIDAD COMO ACTO DE ESCRITURA

- 16.1. Una definición de la escritura epistolar
- 16.2. Escritura epistolar e Historiografía
- 16.3. Escritura epistolar y sujeto
- 16.4. Escritura epistolar y verdad
- 16.5. Caracterización de la escritura epistolar
- 16.6. La epistolaridad como acto de escritura

## CAPÍTULO 17. CONCLUSIONES

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS





## INTRODUCCIÓN

La presente tesis doctoral aborda la textualidad epistolar desde un punto de visto teórico, histórico, metateórico y crítico. Utilizamos el término “carta literaria” en sentido amplio, es decir que con él no nos referimos exclusivamente a un tipo de misiva generalmente de carácter didáctico-ensayístico y con pretensiones estéticas y de permanencia, ni a las cartas que constituyen la estructura de una novela o se integran en textos de este u otro tipo, porque entendemos que toda carta, bien sea en su construcción, circulación, conservación o interpretación, atañe bajo algún aspecto a lo que llamamos “literatura”. Ciertamente entran de lleno dentro de la literatura los textos que forman parte del género literario epistolar, sin embargo la investigación que aquí se propone parte de la consideración de la carta como realidad antropológico-cultural y no limita de antemano su objeto. A partir de ahí, trataremos de dilucidar los procesos históricos según los que, aun sin alterarse sustancialmente la estructura fundamental de la carta, se ha ido modificando su forma y funcionalidad participando en alguna medida de la literatura, y aun considerando que la carta en cuanto escrito se halla en los orígenes de la literaturización de lo escrito. Por ello, cuando nos referimos a la carta bajo esta concepción general –que va desde la epístola literaria a la carta común-, utilizamos también los términos “literatura epistolar”, “carta”, “carta literaria”, “textualidad epistolar”, “modo epistolar”, “epistolaridad” y por supuesto “género epistolar”. De este modo, una carta literaria no es exclusivamente aquella que se ha

compuesto con fines didáctico-ensayísticos y estéticos, y tampoco la limitamos a su forma ficcional, porque consideramos que el texto epistolar desde el momento de su producción participa de lo literario en cuanto desencadenante o consecuente.

La carta literaria y la escritura epistolar constituyen un tema de investigación que participa de la problemática de los géneros literarios, pero en este caso cobra un interés especial por las siguientes razones:

-Actualmente, aunque existen muchos estudios parciales, no contamos con ninguna monografía que aborde de un modo general y solvente la carta. Se dispone de algunos estudios del género epistolar por periodos históricos, pero no de una teoría o una historia que aborde de forma integral el fenómeno de la carta, y tampoco con una historia del género epistolar, de modo que el propósito de esta tesis ha radicado sobre todo en elaborar un estudio monográfico de la carta literaria desde un punto de vista teórico e histórico, a partir de aportaciones teórico-críticas y panoramas histórico-culturales que hemos considerado pertinentes para el estudio de la carta, así como estudios parciales.

-Sin embargo, aun siendo una forma de comunicación muy común, en su dimensión literaria no se puede considerar un género literario más, ni de carácter menor, pues el hecho de que la inicial carta meramente comunicativa se escriba sobre un soporte material –de este soporte precisamente recibe el nombre-, sea remitido a otras personas y tenga la posibilidad del perpetuarse culturalmente más allá de ese circuito inicial de comunicación, está en la base misma del fenómeno de la literatura.

-En relación con lo anterior, la carta es un género de importancia constitutiva para otros géneros como son la narración, el teatro, la poesía, las memorias o la autobiografía.

-No solo llega a ser un objeto estético en sí mismo, sino que en la historiografía literaria la carta cumple un papel crucial en lo que respecta a la interpretación de las obras de arte literarias, sobre todo si se siguen métodos biografistas, para los cuales las cartas del autor son representativas de los estados mentales de los que surgen también dichas obras.

-Por último, esta realidad que nos resulta tan familiar, está a punto de desaparecer en la forma en que la hemos conocido hasta ahora debido a que desde la aparición de la informática e Internet, el soporte ya no es necesariamente material sino que puede presentarse de forma virtual. De este modo, con la emergencia del soporte digital, la carta está sufriendo un viraje históricamente brusco, con una tendencia a la proliferación y la liberación de la forma, así como con mucha menor fijación y valor, todo lo cual supone no su declive sino una forma de culminación refuncionalizada del género epistolar.

Estas son las razones por las que hemos estudiado el devenir del texto epistolar. Justifican, por tanto el objetivo del estudio histórico de la forma carta; un estudio que arroje luz sobre la metodología que se pueda emplear y se ponga a prueba en la explicación de al menos algunos hechos ejemplificadores.

El mayor reto que se plantea la investigación es de tipo teórico y metodológico. Se trata, en primer lugar, de articular una teoría -sobre la base de teorías literarias y de los géneros- que delimite el objeto epistolar en una doble dimensión técnico-formal e histórico-social. Esta teoría se perfilará en su desarrollo como una historia de la carta literaria, ya que dicho objeto es fundamentalmente de naturaleza histórica. Además de la teoría, en cuanto a la metodología se habrá de resolver las siguientes cuestiones:

-Localización de las fuentes, que son fundamentalmente los tratados normativos sobre la redacción de cartas, los epistolarios, las obras que integran en su textualidad la forma 'carta'. También es preciso una selección de las mismas, dada su abundancia.

-Para su base teórica se tendrá en cuenta las teorías más relevantes sobre los géneros del discurso y géneros literarios en particular.

-En el estudio histórico se conjugará información sobre la práctica común y literaria de la carta en distintas culturas, con las manifestaciones textuales de estas prácticas y los metadiscursos técnicos o interpretativos que las acompañan.

-Se atenderá igualmente a sus interrelaciones con otros géneros con los que se mezcla: poesía, teatro, narración, autobiografía, ensayo, etcétera.

- Dado que las fuentes bibliográficas son parciales y, en concreto las que se construyen según los planteamientos que nos proponemos aplicar, relativamente escasas, hemos elegido como apoyo teórico e histórico aquellos trabajos que nos han

parecido más significativos en función de sus contenidos y bibliografía, y en función del punto de vista que adoptaban: teórico, histórico, sociológico o literario.

Siguiendo esta metodología por la que extrajimos ideas concretas sobre el género epistolar a partir del estudio de los textos y de bibliografía general sobre historia y literatura, elaboramos un estudio diacrónico de la carta literaria y una teoría discursiva y literaria de la carta como género textual. Esto es lo que se sintetiza en el título de la tesis: *La carta literaria: historia y formas*. “Formas”, en plural, y no “forma” porque lo que interesa para dilucidar este género es su carácter cambiante en sus facetas social y cultural.

Se realiza, pues, un estudio de la carta como objeto práctico, como género del discurso –en intersección con otros tipos de discurso- y como género literario, observando en su recorrido histórico cómo los tres niveles de funcionalidad se van recomponiendo, abriéndose espacios para la esteticidad literaria de la carta, en relación con las cristalizaciones del sistema literario, ya fijado en la Edad Contemporánea.

## CAPÍTULO 1. METODOLOGÍA

La presente exposición del trabajo se estructura en tres partes. La primera parte consiste en un estudio fundamentalmente lingüístico-discursivo y genérico literario. Se comienza con un estudio de la denominación “carta” y otras denominaciones afines con el fin de que desde un procedimiento semasiológico se diferencien a partir de los términos, las realidades de las que nos ocupamos. Esto se hará además referido a distintos ámbitos culturales.

El grueso de esta parte del trabajo está dedicado a la carta como género del discurso y como género literario. Son sabidas las conexiones apuntadas por algunos teóricos entre géneros del discurso y géneros literarios.

-La carta como género del discurso se da en intersección con diversos discursos de la cultura, el Derecho, la Filosofía, etcétera. Ahora bien, en sentido estricto, la carta se somete a unas condiciones estructurales, estilísticas, que son independientes de esos discursos. Por ello es interesante ver en qué medida el género carta se puede visualizar dentro de esos discursos como género epistolar filosófico, género epistolar jurídico, etcétera (a modo de hipótesis).

Otra cuestión es que la carta sin quedar adscrita a esos discursos pueda tratar de todas esas materias y otras muchas. En la medida en que la carta nos aparece como recurrente en esos discursos, podemos hablar de la carta como un género transdiscursivo. Al teórico y al comparatista le cumple un estudio teórico literario de la

carta en términos de Poética, Retórica, Narratología y diferentes teorías literarias o filosóficas acerca de la ficción, el lector y el sujeto.

Partiendo de la idea de que la carta es un género del discurso que simultáneamente se literaturiza gracias a un uso de la retórica y de la subjetividad por parte del sujeto, iniciamos la investigación con un análisis de la estructura, formas y límites de la carta como género del discurso y como género literario.

Para la metodología aplicada a esta Primera parte, que trata de definir el género epistolar, hemos utilizado por una parte una bibliografía especializada, sobre teoría del género, de autores canónicos, y hemos tratado de aplicar estos conocimientos generales aunque especializados al género epistolar; por otra parte, una bibliografía especializada sobre lingüística, pragmática y teoría del discurso, de los nombres más relevantes en la materia, donde hay algunas alusiones a la carta, pero ningún estudio completo. En definitiva, hemos aplicado conocimientos generales sobre teoría del discurso y teoría de la literatura, al objeto de nuestro estudio, en un esfuerzo de observación de este objeto con apoyo de una terminología científica general.

Precisando más el contenido de esta primera parte, comienza con una metodología, presentación y estado de la cuestión, un estudio lingüístico del término 'carta' desde un punto de vista lexicológico y una revisión de la teoría del género, antes de entrar en el estudio de la carta como género discursivo, como documento social y como texto literario.

De este modo, después de delimitar el objeto 'carta' a través del estudio histórico y horizontal del término en distintos idiomas y periodos históricos, por medio del cotejo de numerosos diccionarios institucionalmente reconocidos, nos disponemos a realizar un estudio de la carta como género del discurso y como género literario, y para ello, proponemos antes una cuestión crucial: ¿Cómo una serie de textos, o un texto particular, se convierte en un género literario? Pregunta que subyace de una interrogación previa: ¿cómo determinado texto se convierte en texto literario? Precisamente, el texto epistolar es una clave para responder a estas cuestiones, porque sigue el mismo proceso que cualquier otro texto susceptible de convertirse en literario, con el añadido de que la carta como mero mensaje escrito representa los orígenes de la textualidad, ya que se encuentra en los inicios de la historia de la escritura.

Como texto, la carta sigue el mismo proceso que cualquier texto genérico habitual: es puesto por escrito, transmitido, leído, determinada sociedad decide conservarlo, lo estudia, edita, comenta, etcétera.

Estas reflexiones sobre el origen de los géneros literarios, y sobre los inicios de la carta como género textual, nos ha llevado a un posicionamiento pragmático para su estudio. Si la carta es un género del discurso, hallamos la necesidad de estudiar las estrategias comunicativas que hacen esto posible. Siguiendo este hilo, realizamos un estudio de las estrategias pragmáticas, estéticas y retóricas que hacen que un texto discursivo se convierta simultáneamente en un género literario, y las condiciones que permiten esta transformación.

Por ello, realizamos a continuación un análisis de las estrategias comunicativas de la carta y sus implicaciones psicológicas y sociológicas, que nos lleva a una reflexión sobre la carta como espacio de intersección entre ficción y verdad, trabajando sobre la hipótesis de que al tratarse de comunicación escrita, con uso de recursos pragmáticos retóricos y estéticos, en ausencia física del destinatario y en primera persona, se produce una literaturización del texto, esté enmarcada o no por una obra literaria reconocida institucionalmente.

El estudio de las características psicológicas y sociales del texto epistolar, viene precisamente a reforzar la idea de la carta como un texto susceptible de literaturizarse en la propia práctica epistolar, sea o no literaria la intención del autor o la recepción institucional del texto final. La carta es un agente ficcionalizador, desrealiza o hiperrealiza, al sujeto, que textualiza su visión de sí y del mundo a través de la memoria y la subjetividad. Es una construcción del *yo*; y por ello, representa también la construcción del sujeto social, que transmite el tejido sociocultural en el que se ha construido como sujeto individual, a través del texto: una carta, como producto de un sujeto social, remite a las normas de la carta y también a circunstancias particulares.

Dado su alcance en la psicología individual y la realidad social, el texto epistolar encuentra muchas similitudes con otros géneros escritos en primera persona, y con géneros literarios escritos en primera y tercera persona. Por ello, completamos la Primera parte proponiendo un estudio comparativo del texto epistolar con otros géneros escritos en primera persona, y también con los tres géneros o modos literarios clave



(poesía, narrativa y drama), mediante el estudio de los rasgos comunes que constituyen el espacio de intersección que se establece entre ellos. Se concluye de este estudio que el carácter transdiscursivo de la carta la relaciona con textualidades discursivas y/o literarias tan diversas como la prensa, la filosofía, la autobiografía y la novela, entre otros.

Convenimos que el género carta se encuentra en un espacio de intersección entre los estudios lingüístico-pragmáticos y los estudios literarios, ya que el texto epistolar comparte con ellos recursos pragmáticos y literarios, y actitudes discursivas y retóricas, así como incide en la siempre candente cuestión de la ficción y la verosimilitud, ya que se suele asociar los géneros discursivos escritos en primera persona con la verdad, obviando los valores ficcionales de la subjetividad a través del ejercicio de la escritura, cuando son precisamente la causa y el efecto de literaturización de la textualidad epistolar.

El interés de realizar un estudio genérico del texto epistolar, reside en primer lugar en la carencia de este tipo de textos que la teoría del discurso y la teoría de la literatura, y otras ramas afines, presentan.

Finalmente, y con el fin de profundizar un poco más en la textualidad epistolar, proponemos una serie de bases para una poética de la carta, donde estudiamos sus distintas partes desde un punto de vista teórico literario aplicando, por ejemplo, la teoría de los mundos posibles, la narratología y la teoría de la recepción.

Con todo, en la Primera parte se estudia el texto epistolar en sus dos dimensiones: como género discursivo y como género literario, llamando la atención sobre algunos de los aspectos de este carácter bidimensional. En primer lugar, proponemos un estudio pragmático de las características del texto epistolar como género discursivo, en atención a su faceta más comunicativa y social. En segundo lugar, realizamos una reflexión sobre la transformación de la carta en literatura, en particular la transformación en literatura de las cartas no ficcionales y la apropiación de los textos de este género por parte de los géneros literarios canónicos, apelando a la existencia de recursos pragmático-discursivos que llevan a la literaturización del texto epistolar. El estudio del texto epistolar se encuentra en una intersección entre los estudios lingüísticos y los estudios literarios, no solo por la inserción de textos, motivos y

formatos epistolares en obras literarias, sino por la influencia común de la retórica en la inestable frontera entre ficción y verdad.

Siendo consecuentes con estos presupuestos, que llevan a atender al sistema de la carta en relación con el desenvolvimiento de otros sistemas de la cultura, se ensayará una Historia de la carta, considerando en paralelo el punto de vista práctico o de la comunicación usual y el punto de vista literario. La Tercera parte estudia el texto epistolar de nuevo de forma teórica, pero con un acento más especializado, teórico-literario y en el horizonte del siglo XX y principios del siglo XXI. Nos detenemos, así, en algunos asuntos clave del texto epistolar, con un análisis narratológico de su estructura y contenidos, un estudio de su culminación con el advenimiento de los medios digitales, una reflexión del impacto que hasta nuestros días el género epistolar produce en las casas editoriales, una relectura de los teóricos de la literatura que han reflexionado parcialmente sobre el texto epistolar (Shklovski, Derrida, Claudio Guillén, Gilles Deleuze...) y un estudio monográfico del epistolario de un autor contemporáneo, Franz Kafka, como muestra de la práctica epistolar en el contexto de la obra de un autor canónico, entre otras temáticas abordadas.

El plan de trabajo previsto para la Tercera parte de la tesis, consistía en una serie de ejemplos de aproximación al estudio histórico de la carta. En primer lugar, un epistolario y biografía: seleccionamos un autor canónico para comparar en su obra la dimensión del epistolario con la de la biografía. En segundo lugar, un estudio de la carta como objeto social y estético, concentrado en un periodo histórico concreto, con el fin de sistematizar los rasgos de la carta en dicho periodo.

En efecto, la Tercera parte de la tesis, como veremos, sigue estas dos líneas de investigación, sin embargo, hemos introducido una serie de variaciones y matizaciones, por las razones que siguen.

En primer lugar, proponemos una lectura de una serie de textos de Kafka, en busca de elementos comunes en su escritura epistolar y su escritura ficcional.

En segundo lugar, y por la tendencia a la autoreferencialidad que observamos en la carta durante el estudio histórico, desde los epistológrafos romanos hasta nuestros días, nos pareció necesario detenernos en esta parte, y a modo de desarrollo del estudio teórico de la Primera parte, al estudio de la metareflexión sobre la carta, que representa

además un índice de literaturización del género. De este modo, hemos enmarcado el estudio histórico con un estudio teórico (previo) y un estudio metateórico (posterior). Para ello, nos adentramos en una serie de artículos, capítulos y volúmenes compuestos por teóricos de la literatura canónicos: Roland Barthes, Gilles Deleuze, Tzvetan Todorov, Jacques Derrida, Víktor Shklovski entre otros, y como representante de la teoría literaria española, Claudio Guillén. Organizamos por temas las reflexiones más relevantes sobre el texto epistolar que encontramos en estas lecturas, temas tales como la carta como objeto de cambio, contenidos prácticos de la carta, dispositivo estructural de la carta, el pacto de representación, el discurso sobre la carta: historia y teoría, el estilo como representación social y cultural y la carta como género literario, siguiendo los tópicos fundamentales sobre los que organizamos también el estudio histórico de la Segunda parte, como veremos. Este estudio resulta fundamental para el estudio del fenómeno epistolar, porque algunas de las ideas de estos autores coinciden con las teorizaciones más tempranas de la carta, otras resultan novedosas, y algunas son contradictorias entre sí, mostrando cómo cada estudioso de la epistolografía, y epistológrafo, comprende la textualidad epistolar desde un punto de vista diferente, lo que es indicio del carácter camaleónico del formato epistolar a pesar de la rigidez histórica de sus formas.

En tercer lugar, a la hora de estudiar la literatura epistolar en el siglo XX, encontramos una serie de indicios que nos llevaron a realizar un análisis del impacto de la textualidad epistolar en el sistema editorial, incidiendo en la última década, ya en el siglo XXI, que supone una enfatización de rasgos característicos del siglo XX. Sacamos una serie de conclusiones acerca de las últimas tendencias editoriales en referencia a la textualidad epistolar observando el catálogo de editoriales conocidas de distinta envergadura, en España, Francia e Inglaterra y Estados Unidos, en los que comprobamos cómo las líneas editoriales no han abandonado la publicación de textos epistolares, con un constante goteo de reediciones de epistolografías y novelas epistolares canónicas, así como de títulos contemporáneos que recuperan el formato epistolar, lo que demuestra que el género no ha sufrido con el paso de los siglos el anquilosamiento que abatió otros géneros.

En cuarto lugar, y precisamente, el estudio teórico lingüístico y genérico que constituye la Primera parte de este trabajo, y el estudio histórico de la Segunda parte, nos ha llevado a la necesidad de considerar, para completar el panorama de la evolución histórica del género epistolar con los nuevos soportes digitales que, por cierto, la escritura epistolar no decae, como se espera dado el nuevo contexto de los medios de comunicación de masas, sino que culmina. Además, y dado que nuestra investigación nos ha conducido a revisar una serie de aspectos epistolográficos del siglo XX, ya considerado como histórico, hemos elegido también un autor del siglo XX como centro del estudio monográfico sobre un autor y su obra en relación con su producción epistolar. Para ello revisamos una serie de textos teóricos y generales sobre la textualidad y la literatura digital y tratamos de aplicar las claves de la teoría emergente sobre estos objetos nuevos, a la también novedad de la epistolaridad digital, insistiendo en el hecho de que a pesar de que muchos vaticinaron la decadencia del texto epistolar con la sociedad de los medios de comunicación de masas, como Marshall McLuhan, que en su estudio de los medios de comunicación del siglo XX reflexiona sobre el telégrafo pero ignora la carta, y Jacques Derrida, que considera la carta postal y el teléfono como indicios del fin de la era epistolar, el *email* representa en realidad la culminación histórica del impulso epistolar. Así, en este apartado, proponemos un estudio comparativo de los rasgos epistolares en dos formatos: la carta física o postal y la carta digital o *email*. Estudiaremos la evolución de la carta física a la digital y su incidencia en la construcción del sujeto actual en el contexto de la globalización, los medios de comunicación de masas y, sobre todo, Internet. El interés del estudio de la carta a través del soporte digital, también radica en que nos permite regresar a la reflexión acerca del sujeto, psicológico y social, que proponíamos en la Primera parte, comprobando ciertos índices de evolución entre el sujeto epistolar original y el actual.

En quinto lugar, concluimos nuestro estudio del texto epistolar retornando a los orígenes de la carta, que coinciden con los de la escritura. Realizamos una pequeña reflexión diacrónica y horizontal, aplicando los conocimientos históricos y teóricos adquiridos en la investigación sobre la carta literaria, acerca de la epistolaridad entendida simplemente como acto de escritura. Este estudio final nos permite cerrar cuestiones tratadas a lo largo de la tesis desde distintos puntos de vista, en función del

desarrollo de la investigación: epistolografía e historia, epistolografía y sujeto, epistolografía y verdad, epistolografía y literatura, y realizar un breve repaso a la caracterización de los rasgos de la escritura epistolar, a la luz de esta exploración diacrónica a través del fenómeno epistolar .

En la Segunda parte se presenta un estudio diacrónico-histórico del texto epistolar postal y ficcional, desde Mesopotamia, la Antigüedad Grecolatina, la Edad Media, la Edad Moderna (siglos XVI-XVIII) y la Edad Contemporánea (siglos XIX-XXI). Sin perder de vista las bases teóricas, desarrollaremos un estudio diacrónico del género epistolar. El estudio pretende idealmente contar con todo el corpus de textos literarios de tipo epistolar conservados, en un recorrido a través de una completa línea de tiempo, y tomando en consideración todas las Literaturas conocidas. El resultado final, obviamente, no deja de ser una panorámica histórica, interesada sobre todo en una propuesta metodológica para una Historia del género epistolar, cuyos contenidos se concentran en caracterizar la carta como objeto social, objeto del discurso, de la literatura y de la teoría a lo largo de su trayectoria histórica, y la tendencia de cada época hacia la literatura epistolar de ficción o cuando menos a la retorización y simbolismo social de la correspondencia “real”, teniendo en cuenta que en ambos casos se produce una literaturización del género discursivo carta.

Con todo ello, se pretende realizar un estudio exhaustivo del género epistolar, comenzando por la realidad denominada ‘carta’ y desembocando finalmente en problemas de carácter teórico-literario y filosófico relacionados con la Escritura, Recepción y Conservación de los textos epistolares.

Ya que este estudio histórico parte de las cuestiones teóricas que han sido abordadas en la Primera parte, organizamos los contenidos históricos en distintos bloques temáticos de corte teórico, con el fin de canalizar los datos históricos en consonancia con las reflexiones teóricas.

La primera cuestión que se nos plantea, dado que lo que interesa es la variación histórica, es la de la periodización. La compartimentación de periodos históricos ha de ser previa e importada desde otros ámbitos de estudio, con otros objetos diferentes, hacia el nuestro. Pero ¿nuestro objeto de estudio tiene entidad suficiente para que pensemos en una periodización que le es inherente? Ni siquiera para la literatura en

general está resuelta la cuestión, primando la división según los grandes periodos que la historiografía ha establecido para la Historia de Occidente. Cabe, por tanto, dejar en suspenso la cuestión y comenzar intentando desvelar la historicidad del objeto sin prejuicios periodizadores, y menos aun sin verse condicionados por la división meramente cronológica por milenios o siglos. *A posteriori*, sin embargo la distinción por épocas se impondrá, si la dificultad persiste, al menos habrá que tomar una decisión con fines expositivos.

No podemos observar qué cambia y en qué sentido y con qué repercusiones, si no nos formamos una idea sobre aquello en que consiste el cambio histórico de la carta. Dicho de otro modo, planteamos, aunque sea hipotéticamente, una teoría sobre su entidad histórica. A este respecto la carta cambia como cambian los textos en la historia (Segre, 1985) y el género epistolar lo hace del mismo modo que cambian los géneros literarios. La peculiaridad, sin embargo es muy grande dada la variabilidad y versatilidad cultural del género epistolar.

Aprehender su entidad en su devenir histórico requiere tener en cuenta que el texto posee una triple dimensión: semántica, sintáctica y pragmática, y que las transformaciones pueden afectar a rasgos de cualquiera de las tres dimensiones y también a diferentes aspectos y medidas al entramado de textos de la cultura. Hemos considerado también que los objetos de la cultura cumplen funciones en tres niveles: el nivel material, el simbólico social y el nivel simbólico estético; así, el encaje histórico del tipo de texto llamado carta depende de la función que cumple según esos tres niveles y el cambio en el predominio de unas sobre otras.

Del cruce de unas funcionalidades con las otras se nos dibuja una casuística teórico-histórica lo suficientemente rica como para radiografiar la polisistematicidad o múltiple funcionalidad de la carta y explicar el sentido histórico de su transformación.

Esta casuística es la que utilizaremos para estructurar cada apartado. Las posibilidades son las siguientes:

1. Según la pragmática  $\cap$  nivel económico: el pacto de intercambio de y a través del objeto carta;

2. Según la semántica  $\cap$  nivel económico: la representatividad de bienes de interés práctico: información, mandato, título de propiedad, etcétera;

3. Según la sintáctica  $\cap$  nivel económico: dispositivo estructural básico de la carta;

4. Según la pragmática  $\cap$  nivel del simbolismo social: el pacto epistolar (acerca de las formas del sujeto de referirse a sí mismo y al mundo); las explicitaciones sobre dicho pacto (así como sobre la temática y el estilo) constituyen el discurso sobre la carta o el metatexto;

5. Según la semántica  $\cap$  nivel del simbolismo social: la carta como representación social y cultural, con las temáticas socialmente y culturalmente relevantes;

6. Según la sintáctica  $\cap$  nivel del simbolismo social: las formas (el estilo especialmente) asociadas a la representatividad social y cultural antes aludida.

7. Según la pragmática  $\cap$  nivel del simbolismo estético: el pacto de uso estético y/o ficcional de la carta. La representación estético-epistolar, ya se da en la carta corriente (en esa dirección se explica su literaturización en función de los recursos pragmáticos, retóricos y estéticos elegidos)

8. Según la semántica  $\cap$  nivel del simbolismo estético: la representatividad de su simbolismo estético.

9. Según la sintaxis  $\cap$  nivel del simbolismo estético: la construcción literaria de la carta y su intervención en la conformación de textos literarios diversos.

De este modo, en la dimensión pragmática, en relación con la producción e intercomunicación del objeto, observaremos la carta como objeto de cambio: se trata de los condicionamientos sociales e institucionales, por ejemplo, del desarrollo de transacciones comerciales o de la administración central, que tienen que ver con la comunicación en general y en concreto con la comunicación postal; en relación con la representación social, el pacto para hablar de uno mismo y de su contexto; en relación con la representación estética, el pacto para la representación estético-epistolar.

En la dimensión semántica, en relación con la producción e intercomunicación, tendremos en cuenta las temáticas y contenidos expuestos en una carta en función de la época; en relación con la representación social, el discurso sobre la carta (tratados, manuales, comentarios en el seno de la actividad epistolar, es decir, la carta como medio

de información sobre sí mismo y los sistemas a los que pertenece); en relación con la representación estética, la carta en la literatura.

En la dimensión de la sintaxis, y en relación con la producción e intercomunicación, estudiaremos el dispositivo estructural del género epistolar; en relación con la representación social, el estilo; y finalmente, en relación con la representación estética, la carta como objeto formal-estético y la literatura que integra el texto epistolar.

De esta casuística teórica, depende la aprehensión del complejo sistema histórico *carta* y de la transformación de su funcionalidad dentro de la cultura. Los contenidos adscritos a estas categorías se desarrollarán en cada apartado en distinta proporción, en función de su relevancia respecto de la etapa histórica tratada.

En primer lugar, describiremos cuál ha sido nuestro proceder una vez delimitadas las cuestiones de interés. Existe en este terreno cierta escasez bibliográfica y sobre todo una parcialidad bibliográfica. Se han publicado muy diversos trabajos que tratan de la carta ilustrada, otros sobre alguna novela epistolar romántica concreta, o estudios sobre el epistolario de un autor concreto. Por ello, como anuncié, hemos elegido algunos trabajos que nos han parecido representativos, completos, o focalizados sobre algún aspecto concreto de la literatura epistolar, y también tratados históricos e histórico-literarios, y epistolarios concretos, con la intención final de ofrecer un panorama general pero riguroso que refleje la tendencia de cada época.

Una teoría de la textualidad epistolar nunca ha sido concretada satisfactoriamente para nosotros, pues aunque en ciertas épocas, como la Edad Media, se han escrito numerosos tratados sobre la carta, sin embargo fueron textos prescriptivos más que descriptivos, como ya lo eran en Grecia y a menudo lo son también en nuestros días los extensos volúmenes que recopilan ejemplos de cartas según su funcionalidad: cartas de pésame, cartas de motivación, cartas comerciales, etcétera.

Si esto sucede en el ámbito de la teoría de la carta, lo mismo ocurre en el de la historia. Para empezar, la escasa bibliografía construida según los planteamientos que queremos aplicar, suele comenzar en Grecia, obviando periodos anteriores como la Antigüedad mesopotámica y egipcia, y raramente sale de lo que convenimos en llamar



el contexto occidental, ignorando manifestaciones epistolares tempranas en otras culturas, como por ejemplo en China.

Debido a ello, y para realizar esta propuesta de estudio diacrónico de la carta, tuvimos que adentrarnos en primer lugar en libros de historia general de la Antigüedad mesopotámica y egipcia respectivamente, así como en estudios más especializados, esencialmente aquellos que trataban de arqueología y excavaciones, y sobre todo aquellos que historiaban las condiciones de la administración y burocracia de las primeras ciudades.

Cada capítulo dedicado a una época histórica, se organizará en distintos epígrafes, en función del énfasis que cada sistema puso en cada momento, a las distintas facetas observables del objeto carta. Esta casuística general, aunque invisible, organiza todas las ideas expuestas en el apartado histórico. La necesidad de esta estructura generalizadora, se debe en primer lugar que no podemos desarrollar una exposición sobre la historia de la carta en general o en una determinada época sin estructuración – una historia no es un repertorio bibliográfico o un compendio de datos-. Cabrían otras estructuraciones, sobre todo si nos limitamos a hablar de la carta literaria por países, por subgéneros, pero nos ha parecido de mayor interés seguir un proceso más integral, atendiendo a la cultura y a la historia en su globalidad, en la medida en que esto pueda hacerse, pues nuestra perspectiva es inevitablemente de tendencia eurocéntrica. En segundo lugar, se requiere que atendamos a esos sistemas previos en teoría pero ya integrados a la carta propiamente literaria, porque la cultura es un sistema de sistemas. Solamente si lo consideramos así podremos detectar cuándo hay un desequilibrio importante en los sistemas que nos permitan decir que se produce un cambio de época. Esto nos debe prevenir para no caer en una concepción evolucionista y gradual de la Historia y de la práctica historiográfica, porque si hay un cambio de época es porque se produce una desestructuración-reestructuración significativa de los sistemas. Al mismo tiempo, nos debe prevenir para no caer en la idea de que los periodos vienen dados y que de lo que se trata es de ver cómo se comporta la carta en cada periodo; busquemos este comportamiento en cuanto funcionalidad, entendiendo que la carta, siendo un modesto sistema entre sistemas, también hace Historia, no solo porque sea

condicionante documental de la historiografía, sino porque contribuye a cambiar la Historia.

Aflora aquí de nuevo el problema de la periodización, que si bien se ha comprobado que no se puede resolver como una periodización exclusiva de la historia de la carta, sí es necesaria para compartimentar la exposición de dicha historia. Hemos optado por atenernos a los grandes periodos que la historiografía –desde un punto de vista occidental, es cierto- ha establecido para la Historia universal: Edad Antigua, Edad Media, Edad Moderna y Edad Contemporánea.

Cada capítulo dedicado a una época histórica se organizará en distintos epígrafes que responden a las posibilidades teóricas descritas pero que simplifican la casuística, agrupando dichas posibilidades y por tanto el número de epígrafes en consonancia con las particularidades del periodo histórico en cuestión.

Así, proyectando una teoría de lo epistolar en paralelo al recorrido a través de su historia, hemos observado que la carta es en primer lugar un objeto de cambio en el circuito de producción e interacción social. En función de esta faceta se elabora el dispositivo estructural del texto epistolar, adaptado al pacto entre el emisor y el destinatario y que produce un discurso paralelo sobre la carta, de carácter descriptivo y prescriptivo, con variaciones en distintos periodos históricos. Una vez las coordenadas de la comunicación epistolar se fijan, la carta entra también en un pacto de representación estético epistolar, tanto en la asimilación de recursos retóricos estéticos dentro de la carta postal, como en la inserción de textos con forma epistolar en ficciones literarias. Estas distintas etapas son a menudo simultáneas, es decir, se concentran en un mismo periodo histórico, e incluso en la producción de una sola carta, que se constituye en su escritura en objeto de cambio social, a la vez que se desarrolla como un género del discurso, que experimenta una simultánea literaturización y que puede llevar a una ficcionalización de sus contenidos, o al menos influir su época en la producción de obras literarias de forma epistolar.

En definitiva, en *La carta literaria: historia y formas* se ha puesto el acento en explicar cómo la carta incide y funciona en la Historia a través del sistema literario. Sin embargo, la carta literaria y sus formas han sido abordadas por decisión metodológica dentro del sistema de relaciones de la cultura de su transformación histórica tomando en

consideración necesariamente aquello que es carta –o sociedad- y no siempre es un producto literario pero sí un correlato de la textualidad literaria.

## PRIMERA PARTE



## CAPÍTULO 2. INTRODUCCIÓN A LA TEXTUALIDAD EPISTOLAR

### **2.1. El texto epistolar como género histórico**

El género epistolar surge de una comunicación real o ficcional, que implica un contexto comunicacional en que los destinatarios se encuentran en ausencia y a menudo a una distancia considerable. Existe por lo tanto la circunstancia de un desfase espacio-temporal, tanto en la carta real como en la ficcional. El desajuste de las categorías espacio-tiempo es propio también de la comunicación literaria. La carta real o postal comparte con el texto ficcional características pragmáticas y de elaboración retórica. Por su parte, la carta ficcional instauro un género que retoma categorías comunicacionales y temáticas cercanas al contexto comunicativo real. En esta primera parte proponemos una revisión del género epistolar como género del discurso y como género literario, y de las relaciones transdiscursivas y transtextuales que ha establecido con otros tipos de textos, precisamente dada su condición reconocida como género independiente.

La carta nace como un género del discurso y se convierte en un género literario. La teoría e historia literarias se han hecho eco de esta transformación, y del creciente valor cultural de la carta, tanto de la denominada carta literaria como de la documental e informativa. Como todo género convencionalmente definido, aceptado y practicado, se debate entre la norma y la libertad. La norma mantiene la identidad formal y funcional

del género, delimita los rasgos de su identidad. La libertad favorece la actualización de la norma mediante la práctica combinatoria de los elementos lingüísticos a disposición de los miembros de una comunidad cultural determinada.

La compilación de recurrencias y afinidades con fines clasificatorios no es suficiente: es necesario tener en cuenta también la fuerza generadora de estas recurrencias y su capacidad de metamorfosearse, dando lugar a una evolución y/o construcción genérica. Todorov (1988), por ejemplo, explica el nacimiento de un género literario como el proceso por el cual una sociedad institucionaliza dentro del discurso literario un tipo de textos que ha destacado por una serie de rasgos recurrentes. Esta es una teoría aplicable al género epistolar.

Se insiste en el carácter escrito de la carta y de la epístola. El discurso oral tiene evidentemente características diferentes a las del discurso escrito, que mediante la conservación y fijación consecuente permite una generación y regeneración constante de sus especificidades. Se habla de géneros en función de diversos factores sociales y estéticos, y se estudia su forma, y estructura, que soportan el contenido de manera significativa, mientras que el discurso oral proporciona ese equilibrio entre significado y significante utilizando medios muy diferentes.

El género epistolar ha sido menos atendido que otros géneros. Sin embargo, que su paso por la Historia de la literatura haya sido más discreto no se explica por una falta de valor funcional o estético. La carta está tan arraigada en la vida cotidiana que el escritor de cartas común no se detiene a pensar que está construyendo un discurso –y todo discurso, como construcción, es susceptible de literaturizarse-.

Si se realiza una revisión diacrónica, puede observarse cómo la carta es una de las primeras manifestaciones de documento escrito –aunque pasó por la expresión oral como sucedió también en los orígenes de los géneros canónicos-: la urgencia de su invención nace por supuesto de necesidades socio-comunicativas muy concretas.

La existencia de la carta en la Antigüedad europea, e incluso antes en otras civilizaciones –como por ejemplo la china-, es tan palpable y está tan extendida que el personaje de Mercurio en la mitología griega parece, en proporción, anecdótico; o, desde otro punto de vista, es la materialización simbólica –valga la paradoja- de una realidad que sutil aunque ineludible invadía de forma temprana las relaciones sociales.

El recorrido cronológico de la práctica de la epistolaridad conduce a un traumático siglo XX, resultante del definitivo fracaso del Humanismo renacentista y que asiste a una revolución de las formas y de los estilos, así como de la temática y motivos elegidos, a menudo tomados de pasados literarios recientes; la carta, no obstante, se mantiene en sus parámetros originales, al menos en aquellos que fueron fijados cuando se la consideró conscientemente como objeto textual. Sin embargo, podría decirse que de alguna manera la carta del siglo XX, plurifuncional, variada y convulsa, recoge la experiencia del ser humano emergente de las revoluciones técnicas de fin de siglo y superviviente de dos conflictos mundiales, y al mismo tiempo reescribe las señales emitidas por la producción literaria.

Señales de desaliento y de esperanza, y también indicios claros de la necesidad comunicativa de una sociedad que no en vano, y no de forma casual, evolucionaba hacia la sociedad de las telecomunicaciones que hoy en día conocemos.

Por otro lado, gran parte de la literatura del siglo pasado se construye sobre la idea de la parodia, del pastiche o de la reescritura paradójica. En este último caso, el texto literario trata de poner del revés una realidad, un texto o un personaje: un signo, en definitiva. El texto epistolar, aunque seleccione retazos de distintas realidades y textos – como un espejo frente al cerebro hiper-estimulado del sujeto del siglo XX- no pretende ironizar o desmontar la realidad; tampoco se trata de mimesis aristotélica, sino de una forma textual que tiene la buena fortuna de mostrarse capaz de contener la psicología de un sujeto y las coordenadas de la sociedad en la que se inserta: ciertamente, de forma fragmentada.

## **2.2. El vocablo "carta". Acercamiento terminológico**

Antes de entrar en el laberinto teórico de la carta como género (literario), es necesario analizar con cierto detenimiento el campo léxico y semántico de la carta: se dice que el lenguaje recorta la realidad, por lo tanto será útil hacer un estudio de cómo el término “carta” ha sido considerado en distintas culturas.

Actualmente, el significado del término “carta” aún coincide con los rasgos pertinentes de las primeras definiciones; Vaumorière, por ejemplo, definía en el siglo



XVII, la carta como “un escrito enviado a una persona ausente para hacerle saber lo que diríamos si estuviéramos en condiciones de hablar con ella”: se trata de una definición afín con la forma y la funcionalidad de la carta, válida hasta hoy.

Sin embargo, desde un punto de vista etimológico, la vida léxica y semántica de la idea de ‘carta’ ha sido compleja y significativa.

La palabra “carta” tiene en castellano numerosas acepciones, algunas de ellas relacionadas con el ámbito literario y otras con muy diferentes facetas culturales. Además, la palabra “carta” cuenta como sinónimo con el término “epístola”, del que ha derivado el término “epistolar”, fechado a mediados del siglo XVII, cuyo uso se refiere acertadamente a ciertas facetas literarias del objeto ‘carta’.

Por otra parte, la palabra “carta” es acepción en latín de un término que también designaba la ‘escritura’: *littera*. El origen de ambas formas textuales se encuentra en los comienzos de la escritura, y en la necesidad comunicativa y/o expresiva del ser humano.

Las fuentes consultadas coinciden en atribuir a la palabra “carta” un origen latino, en *charta*, cuyo significado es ‘soporte sobre el que se escribe’, ‘papel’ diríamos hoy, y proviene a su vez de la palabra griega *khartes* cuyo significado también es ‘papel’, y ‘papiro’.

La acepción más habitual define la “carta” –y la “epístola”- como un ‘escrito’ que contiene cierta información comunicada de manera unilateral a un destinatario explícito. Generalmente se espera una respuesta, se habla entonces de correspondencia, o incluso de correspondencia epistolar; el resultado material de una correspondencia se denomina “epistolario” (h. 1611) y cuando se delimita con una finalidad literaria o por afán de conservación histórica, se intenta reunir las cartas de ambos extremos del vínculo comunicativo epistolar, lo que no siempre es posible, como es el caso del epistolario kafkiano –solamente se conserva una carta de Felice Bauer, y no se dirige a Kafka-.

Tal y como viene confirmado en el artículo “La carta y su transformación en los medios electrónicos: proyección pedagógica del estudio de su denominación y de su discurso” (Ávila, 2007: 4), la filiación de la carta con lo escrito está sujeta a su primera

etimología: ‘papel’ o ‘pergamino’, es decir, y en todo caso, ‘texto’, ‘material que contiene un mensaje explicitado por la escritura’.

El término “epístola” proviene del latín *epistula* y éste del griego *epistole*, con el significado de ‘carta’ en el sentido de ‘escrito’ que se envía a un destinatario concreto; el sinónimo de ambos términos es “misiva”, de aplicación más limitada: precisamente, ‘epístola’ y ‘misiva’ se refieren a composiciones cuyo estilo es más elevado o incluso, más literario. El término “epístola” no tiene acepción en campos léxicos ajenos al significado de ‘misiva’, a la acepción literaria y a la religiosa (aunque en menor medida).

La acepción literaria suele definir la “epístola” como una composición literaria, poética o lírica. Se insiste en que va dirigida a una persona real o imaginaria, y algunos diccionarios se ciñen a los orígenes de la literatura y añaden que este tipo de composición tiene siempre función didáctica y/o moralizante, o de crítica satírica en otros casos, quizá debido a su estructura. Sin embargo, la literatura epistolar ha evolucionado de modo que abarca numerosas funcionalidades, entre ellas la puramente ficcional. De hecho, es interesante observar que esta acepción literaria del sinónimo de “carta” introduce una problemática literaria de la que la literatura epistolar será uno de los exponentes más evidentes: la confrontación entre realidad y ficción, puesto que el emisor y el destinatario pueden ser reales o ficticios.

En cuanto al término derivado, “epistolar”, con él aparece un matiz de carácter genérico; los diccionarios se refieren a género epistolar, y también a novela epistolar. Más allá de los rasgos genéricos, estructurales y de contenido, también se habla de estilo epistolar. Si bien el género epistolar se desarrolló en verso en algunas etapas de la historia de la literatura, en los últimos tiempos la novela se ha apropiado de esta forma, restableciendo el carácter formalmente prosaico de la carta. De hecho, algunos diccionarios recogen la entrada “epistolografía” como equivalente a un género epistolar formado por colecciones de cartas, y se insiste en que éstas pueden construirse tanto en verso como en prosa. Algunas fuentes ejemplifican la denominada epístola en verso con el caso de la literatura castellana, en que las epístolas solían construirse exclusivamente con tercetos.

Las palabras derivadas de “epístola” y de “carta”, respectivamente, no siempre permanecen en el mismo campo semántico, por ejemplo, “epistolero”; en cambio, “epistológrafo” es, como su aparición etimológica indica, alguien que se dedica, profesionalmente y en calidad de experto, a escribir cartas.

De “carta” deriva “cartear”, “carteo”, “cartelera”, “cartera”, “cartería”, “cartón”, “cartucho”, “cartilla”, etcétera, palabras de larga historia etimológica, no siempre relacionada con la etimología de “carta”, fechadas aproximadamente entre 1460 y 1729. En “La carta y su transformación en los medios electrónicos: proyección pedagógica del estudio de su denominación y de su discurso”, se muestra el campo léxico de carta en el *Diccionario de uso del español* de María Moliner: “ ‘cartel’, ‘cartela’, ‘cartelera’, ‘cartelero’, ‘cartelón’, ‘carteo’, ‘cartera’, ‘cartería’, ‘carterista’, ‘cartero’, ‘cartilla’, ‘cartón’, ‘cartonaje’, ‘cartoné’, ‘cartonería’, ‘cartonero’, ‘cartucho’, ‘cartuchera’, ‘cartulario’, ‘cartulina’, ‘cartapacio’, ‘sobrecarta’, ‘encartar’, ‘cartearse’, ‘descartarse’ ”. En cuanto al campo semántico, “La estructuración (...) de este campo semántico podría partir de un hiperónimo que sería *escrito*. Contienen algún semema contextual coincidente: *mensaje, papel, nota, letras, frases*” (Ávila: 2007: 5).

La palabra “carta” pertenece a distintos campos léxicos, a saber, los del ‘derecho’, de la ‘política’, la ‘náutica’, la ‘historia’, la ‘religión’, etcétera. De este modo, y en otros ámbitos de la vida cotidiana o de la social, la palabra “carta” responde a acepciones referentes a realidades más tangibles, lejos del ámbito de lo estrictamente “epistolar”; por ejemplo, equivale a ‘menú’, ‘naipe’, ‘ley’, ‘certificado’ o ‘mapa’.

La palabra “carta” unida a ciertos adjetivos o sustantivos adjetivados, adquiere nuevos significados, generalmente bajo forma de locuciones adjetivales; por ejemplo “carta blanca”, “carta credencial”, “carta radar”, “carta municipal”, “carta de ajuste”, “carta de ciudadanía”, “carta de pago”, “carta pécora”, “carta verde”, “carta puebla” o “carta pastoral”. En definitiva, la problemática abordada en el presente trabajo de investigación debe partir necesariamente de la consideración de estas caracterizaciones lingüísticas. Más allá de los campos léxicos ajenos a la faceta comunicativa y a la literaria de los términos “carta” y “epístola”, un matiz los diferencia. Ambos términos se refieren a una comunicación directa con una persona o un personaje, ausente, o

dialógicamente ausente, pero epístola" es un concepto más especializado en una época y/o en un subgénero literario.

Finalmente, el texto "carta" implica cierta autonomía respecto de otros tipos de texto, incluso con respecto a otros de su género en el caso de la epístola literaria. La presentación 'cerrada', encerrada, resguardada, de la carta, es decir, recluida en un sobre sellado, desaparece materialmente en el ámbito de la carta literaria; sin embargo, el libro, como objeto, implica cierta apertura y disponibilidad para ser cortejado por destinatarios ajenos; de hecho, en el ámbito literario la carta adquiere potencialmente una capacidad de expresar desde lo individual contenidos de interés general. En la literatura epistolar, se produce un pacto convencional entre el lector y el autor. El destinatario –en forma de narratario- de la carta literaria no es único, porque otros lectores podrán acceder a la correspondencia ficcional; la convención de la escritura literaria se enfatiza bajo el enfoque de la literatura epistolar.

La carta, la epístola, la misiva, tanto reales como ficcionales, se caracterizan por estos parámetros y al mismo tiempo los desafían. La carta real recibe influencia del estilo epistolar establecido por la práctica literaria, y la carta literaria readapta estos tópicos y los *hiperliteraturiza*.

### **2.3. Establecimiento de tipos de cartas**

La carta es uno de los géneros cuya estructura una vez fijada se ha mantenido sin grandes alteraciones, sin perder además su funcionalidad social, su flexibilidad temática y utilidad cotidiana.

Millares de cartas son enviadas a diario, aunque hace más de un siglo que existen otros medios de comunicación, si cabe más inmediatos y eficaces –a corto plazo-, desde el telegrama hasta el *email*, pasando por el teléfono y todas las posibilidades comunicativas que actualmente ofrece Internet con texto y/o voz e incluso imagen.

Sin perder su identidad, la carta se ha ido tipificando, pero no se ha dividido simplemente en distintos subgéneros sino que ha dado lugar a diferentes usos que por razones prácticas exigieron leves cambios, o bien añadidos, en su estructura principal.

De este modo, una carta de amor y una carta comercial, comparten ciertas convenciones. Cambia el contenido y algunas estrategias con el fin de conseguir ciertos objetivos de expresividad, de persuasión o de información.

En concreto, una carta es un texto de extensión variable aunque generalmente breve a causa del carácter directo de su difusión, y de su naturaleza fragmentaria – respecto de un conjunto global conocido como epistolario-, y que pretende transmitir un mensaje determinado a un destinatario elegido previamente y con el que mantiene un pacto epistolar.

La naturaleza de esta formación textual la ha llevado a derivaciones, que analizaremos con mayor profundidad en el penúltimo capítulo de esta Primera parte. Uno de estos textos derivados es la carta con intención filosófica, que toma el formato epistolar para que su mensaje resulte más accesible al interpelar al lector/auditorio de forma directa, por medio de la espontaneidad formal, el espíritu argumentativo y el carácter abierto y directo que puede tener una carta escrita de un sujeto emisor para su destinatario.

De esta manera, la carta, hilo comunicativo y por tanto social, que singularmente nace en el ámbito de la intimidad, del diálogo entre dos personas y del ambiente de confianza que supura la situación comunicativa epistolar, consiste además en una puesta por escrito del discurso oral, lo que otorga a la palabra corriente cierto deje literario, al tejer el escritor de cartas un estilo que lo represente, que construya su proyección textual y asegure la reciprocidad epistolar.

La estrategia por la cual el filósofo, ensayista, político, etcétera, estructura su mensaje en forma de carta –en estas circunstancias es lógico pensar que la espontaneidad es una pose, al igual que la estructura epistolar-, tiene sus raíces en los diálogos de Platón, que representan una estrategia paralela.

La necesidad de transmitir un mensaje, como forma de diálogo diferido que supera los obstáculos espaciales, existía en los inicios de la vida en sociedad, antes del mito, del canto ritual y por supuesto del texto físico.

Con la ayuda de retóricas que hacen referencia o incluso que tratan exclusivamente del arte de componer epístolas, existentes desde la Antigüedad, la carta ha ido fijándose en el tiempo hasta llegar intacta, en cuanto a estructura, hasta nuestros

días. Cada parte de la carta, todos sus elementos, responde a una necesidad de paliar la distancia que separa a los *actantes* de un acto comunicativo epistolar concreto, de contextualizar el mensaje, de dar una imagen situacional del emisor del mensaje, de iniciar las diferentes partes de este diálogo dilatado en la escritura y de marcar la entidad, el rol y la importancia de cada una de las partes: fecha y lugar, saludo y despedida/firma, enmarcan el cuerpo del mensaje, cuya flexibilidad aparentemente ilimitada se ve teóricamente escindida por la posdata porque, precisamente, el *post-scriptum*, lo que se escribe ‘después’, pone de relieve el hecho de que lo único que limita la carta es el instante, y de que cuando se firma una carta ya no se vuelve atrás sino que se continúa avanzando en el espacio físico del soporte textual. Esta circunstancia imprime la carta de una vitalidad, espontaneidad y expresividad que sugieren al destinatario el carácter supuestamente genuino y sincero del mensaje, olvidando que la subjetividad manipula la proyección de la realidad y el punto de vista del sujeto, que la memoria, los intereses o el subconsciente distorsionan la verdad pura con la que los filósofos han soñado desde tiempos inmemoriales. La falacia de la absoluta sinceridad epistolar no es sino un pacto de lectura semejante al pacto autobiográfico, y al pacto literario, que facilita la fluidez de la correspondencia, y le da sentido más allá de su función meramente informativa –que ha quedado relegada a otros medios, con el paso del tiempo, como por ejemplo, el telegrama, y hoy el mensaje de texto enviado por teléfono móvil-.

Las cartas no solamente han dado lugar a géneros paralelos (como la carta-ensayo, que no es una carta real sino una muestra de prosa reflexiva con forma de carta, y la carta al director, en la prensa), sino que también se han literaturizado –sobre todo en manos de escritores afamados que combinaron su trabajo poético o novelístico con la práctica personal de una correspondencia- y han entrado a formar parte de la literatura también como motivo o como estructura de un texto ficcional que reconstruye la relación entre sus personajes en formato epistolar (un conocido ejemplo es la novela de Choderlos de Laclous, *Les liaisons dangeureuses*).

Con el tiempo, la carta corriente se ha ido especializando en distintas variedades; existen tantos tipos de cartas como de relaciones humanas: la carta comercial, la carta laboral, la carta de presentación y renuncia, la carta documento, etcétera, tipos que a su

vez se han ido concretando en numerosas variantes, y que han llegado a fijarse hasta tal punto que no solamente la estructura se predetermina, sino también el contenido, que a causa de las normas convencionalmente aceptadas que rigen los ámbitos laborales, económicos, jurídicos y políticos, se va transmitiendo en retóricas contemporáneas y manuales constituidos por modelos reales o ficticios, que el usuario solamente tiene que copiar sustituyendo los espacios por sus datos.

Resulta obvio que estas cartas escritas por interés comercial, han alcanzado cierto nivel de sofisticación, que sitúa el texto epistolar entre la sencillez de la comunicación corriente y la complejidad de un nivel más elevado de lengua, y respetando siempre la distancia entre los interlocutores, la formalidad de los enunciados, la estrategia perifrástica, la intención diplomática y la actitud protocolaria.

Entre las distintas variedades de cartas oficiales nombraremos también la carta de agradecimiento, la carta de recomendación, la carta de despido, la carta ‘memorando’, la carta de motivación, la carta de poder, la carta circular, la carta de denuncia, la carta currículo, etcétera, y en un ámbito más personal, la carta de pésame, la carta de despedida y por supuesto la carta de amor con toda una plétora de manifestaciones.

Las cartas oficiales están descritas en manuales con tanto detalle que estos volúmenes no solamente ofrecen modelos con ejemplos de saludos y despidos protocolarios, ideas para organizar el contenido y las leves variaciones que se han de operar en la estructura (como incluir un membrete o una dirección al inicio), sino que además contienen indicaciones respecto al espaciado, los márgenes, el tamaño del soporte en papel, etcétera.

#### **2.4. La dimensión social del fenómeno epistolar**

La institucionalización en diferentes planos como son el del mercado, el de la adecuación a distintos fines de representación social y el artístico-estético, se dan simultáneamente en todo texto, también en el epistolar, y se decantan a medida que se va cristalizando el espacio de la literatura.

La carta ha vivido un proceso de institucionalización como objeto cultural (como objeto físico inserto en el sistema político, cívico, económico, etcétera), como objeto simbólico (en su faceta de representación social) y como objeto estético, y ha sufrido un proceso de codificación y fijación estructural.

La carta pronto evolucionó hasta alcanzar objetivos y posibilidades temáticas que se han desarrollado y mantenido hasta nuestros días. En Egipto, 2500 años a.C., ya se enviaban mensajes escritos, y hace 4000 años, la correspondencia personal, escrita en papel de arroz, era habitual en China. Poco a poco se institucionalizó un sistema postal organizado, que se aplicó en Europa a través de la figura del emperador Augusto. El sistema de sellado postal, sin embargo, es más tardío: nace en 1839, en Gran Bretaña.

El género epistolar desde sus inicios contiene implicaciones de carácter social y psicológico –reacciones textuales de la psique individual influenciadas por el colectivo cultural al que pertenece el emisor del texto epistolar-, y se encuentra condicionado por su contexto histórico-social que determina su evolución en cuanto a usos y modos.

En la actualidad, nuevas formas de comunicación se han sumado –e incluso se han solapado, en algunos contextos- a la comunicación epistolar; con algunas variaciones estructurales, ciertas diferencias en el ritmo y la extensión, el *email* y la mensajería instantánea generan nuevas formas de comunicarse y también una nueva epistolaridad.

En cuanto a la carta construida con fines conscientemente ficcionales, se desarrolla en Europa en la Edad Media –aunque ya existen ejemplos de novela epistolar en la Antigüedad, notablemente en Egipto y con posterioridad en Grecia-. A partir del Renacimiento, la carta fija su funcionalidad y aplicación dentro del sistema literario.

La literatura, el ensayo y la novela epistolar, viven un gran desarrollo a lo largo de la Edad Moderna, con ejemplos como el *Proceso de cartas de amores* de Juan de Segura y la *Carta atenagórica* de Sor Juana Inés de la Cruz, *Les liaisons dangeureuses* de Choderlos de Laclos, que ya hemos mencionado, *Las cuitas del joven Werther* de Goethe, *Pobres gentes* de Dostoievski o *La estafeta romántica* de Galdós, etcétera.

El género epistolar sigue el mismo procedimiento de institucionalización que cualquier otro género textual: escritura, transmisión, recepción, teorización, crítica, pero lo hace simultáneamente desde dos espacios: el del discurso y el de la literatura. En



definitiva, el fenómeno epistolar ha arraigado en el hombre a lo largo de la Historia, en estos tres ámbitos interrelacionados, el material o económico, el social e individual y el estético y/o literario.

## **2.5. El género epistolar como objeto institucional**

El sujeto es social y comunicativo, está dotado de la capacidad del lenguaje, herramienta y código con que emite textos y actúa, innova y construye su representación del *yo*, su comunicación social, su visión del mundo. En paralelo se produce como decíamos una institucionalización, normalización y fijación del género discursivo.

Si la sociedad cambia, y evoluciona como un cuerpo orgánico, las formas de comunicación evolucionan y con ellas el texto epistolar. La necesidad comunicativa motivadora de la redacción de una carta se institucionaliza socialmente a través de una serie de constantes formales en el tiempo y en el espacio. El texto epistolar se institucionaliza como género, en su faceta discursiva y comunicativa, y en la estética y literaria.

Llovet (2005), explica la noción de género como

un marco teórico que orienta tanto la creación como la comprensión de las obras susceptibles de ser acogidas en su ámbito. Y si cumple esta función orientadora es porque, como ha observado Pozuelo Yvancos, al haber sido institucionalizados, convencionalizados, las normas genéricas son de obligado cumplimiento y no de libre elección (Llovet, 2005: 278-279).

Se hace hincapié en el hecho de que el género es un modelo situado en un contexto que lo acoge como parte caracterizadora e identitaria, previa elección, a través de la norma y la convención. El contexto acepta convencionalmente ser textualizado mediante un género determinado, y al mismo tiempo el género moldea su sentido, y su forma, según el contexto. Recuérdese en este punto la definición de Raible del género como modelo de sentido: un esquema que perpetúa los sentidos propios o necesarios a una sociedad/cultura/marco/contexto determinados. Las convenciones determinan la *semiosis*, reduciendo y delimitando las posibilidades interpretativas, a

favor de una dirección ideológica o imaginaria concreta y predeterminada, incluso si trata de romper con este marco que lo acoge. El género siempre es el modelo que se sigue o contra el cual se rebela el sujeto institucional, constructor de textos, en su aproximación hermenéutica al texto literario (Llovet, 2005: 283).

La institución es un elemento fijador pero no constriñe radicalmente una natural evolución histórica –o no puede impedirlo-. De este modo, constatamos que la historia de la reflexión sobre los géneros ha afectado en alguna medida a la práctica de estos géneros, en distintas fases de su desarrollo.

Sin embargo, la normalización de un género provoca efectos periódicos de desnormalización, por ejemplo con el movimiento prerromántico conocido como *Sturm und Drang*, que reacciona –entre 1770 y 1785- contra el orden institucional, a raíz de su rechazo al extremado afán de normativización en la construcción, clasificación y recepción de los textos. Como sabemos, los miembros del *Sturm und Drang* denunciaban un extremo induciendo a otro, el de considerar cada obra como única y nunca en relación de afinidad con otras de su especie. Este rechazo a la clasificación genérica de los textos literarios será matizada poco después por autores representativos del movimiento romántico, como Schiller, F. Schlegel, Schelling y Hegel.

El texto epistolar se adaptará bien al periodo romántico, dado su equilibrio entre la norma estructural y la libertad de contenido y estilo. Como veremos en la Segunda parte de este trabajo, cada etapa histórica ha dado usos especiales del texto epistolar en función de su mentalidad y estructura social.

Como apuntó Raible (1988), el género como institución constituye un marco para el texto, pero no solamente un marco en el que encajar y clasificarse por afinidad, sino más bien un contexto que define sus límites significativos. La convención y la institución moldean todos los elementos del proceso de *semiosis*, de modo que apuntan hacia un sentido y al mismo tiempo limitan el acceso a otros. Se trata de una estrategia hermenéutica, que el lector demanda consciente o inconscientemente (habituado como está a su horizonte de expectativas), y por la que al mismo tiempo está limitado en su lectura. De este modo, se entiende que el sistema no solamente moldea el texto sino también, como es lógico, al escritor, pero sobre todo, y de manera que el resultado sea satisfactorio para la institución, moldea al lector. La carta, con una estructura muy

definida, también inspira un horizonte de expectativas –empezando por su estructura-, y por lo tanto los demás procesos evolutivos se suceden.

Si en lugar de hablar de modelos de sentido, hablamos de estereotipos, se añade un matiz que permite cierto juego con el lector. Se trata de un procedimiento consistente en abusar del conocimiento de estereotipos literarios, y concretamente genéricos, por parte del lector, presentando un texto en un marco genérico y con algunas variaciones, con el fin de provocar un efecto de extrañamiento (Shklovski). Sin embargo, es un proceso doblemente arraigado en el sistema genérico: por un lado, porque el efecto de extrañamiento no existiría sin el conocimiento y la práctica del género concreto al que se aplica la variación; por otro lado, porque este efecto está en el origen del nacimiento/construcción de géneros (o subgéneros) nuevos, tal y como acredita la historia literaria. En el caso del texto epistolar, el estereotipo genérico más afianzado en los productores y receptores de textos epistolares, es el de la verosimilitud. Se suele tomar la carta como un testimonio veraz entre otras muchas razones por estar narrado en primera persona gramatical. Por ello, la carta postal muestra una gran tendencia a literaturizarse, en el esfuerzo retórico del emisor de producir una imagen de sí y del mundo, afín a su punto de vista o bien a sus expectativas, y por su parte, la carta ficcional tiende a sufrir una desliteraturización, por ejemplo mediante una simplificación o banalización del estilo, con la idea de enfatizar el estereotipo de verosimilitud, que favorecerá el conjunto de la ficción literaria en el que se inserta.

La carta también ha evolucionado a base de superponer niveles de extrañamiento nuevos sobre los obsoletos, aunque quizás estos se hayan producido más por necesidades prácticas –que han fomentado la apertura del género *carta* a campos y modalizaciones cada vez más amplios-, que por intenciones metaliterarias, como por ejemplo de intento de originalidad o de reacción frente a la tradición vigente.

El proceso generador de géneros explicado por el efecto de extrañamiento es la razón por la que se puede hablar de institucionalización en cadena, o producción en cadena de géneros textuales, entendiendo por *cadena* el parentesco filial de cada género o subgénero nuevo/emergente con el anterior. Así, la compilación de recurrencias y afinidades con fines clasificatorios no es suficiente: es necesario tener en cuenta también la fuerza generadora de estas recurrencias y su capacidad de metamorfosearse,

dando lugar a una evolución y/o construcción genérica. En el caso del texto epistolar, que se encuentra históricamente en los orígenes de la escritura como medio de comunicación y por tanto también de la escritura literaria, su conexión con los géneros literarios canónicos por este origen y por las relaciones que se establecen entre ellos a lo largo de los siglos, ofrece un fuerte esquema de parentesco, abundante en movimientos de influencia mutua.

Estos modelos hermenéutico-estructurales están anclados (consagrados, en términos de Wellek y Warren) en la tradición, de existencia también convencional y cuyos elementos han pasado por un proceso de institucionalización más o menos consciente. La historia se convierte en sinónimo de tradición: lo que es, lo que debió ser y lo que aún no ha sido y sin embargo debería ser, se institucionaliza. La carta se convierte en exponente del peso de la tradición en la forma textual –y también en su contenido, o al menos en la forma de distribuirlo y presentarlo-.

El carácter institucional de los géneros literarios tiene una serie de implicaciones que anotamos a continuación porque es conveniente tenerlos en cuenta antes de enfrentarnos al análisis del género epistolar como género del discurso y literario.

Como ya se ha sugerido anteriormente, los procesos de institucionalización no solamente se centran en la producción de textos sino también en la recepción, tal como se plantea desde Todorov hasta Culler, pasando por Jauss y Wellek. Todorov y Jauss se apoyan en la existencia del horizonte de expectativas, Culler en el aspecto hermenéutico y comprensivo de la recepción como polo opuesto pero cómplice, necesario, al polo de la producción literaria, y Wellek-Warren ponen énfasis en el carácter social de la institución y de su esfuerzo institucionalizador.

La institucionalización implica la existencia de una competencia lingüística (Chomsky), de una competencia literaria (Van Dijk) y de una competencia genérica (Marie-Laure Ryan), interrelacionadas y necesarias la una para la otra tanto en el polo de la producción como en el de la recepción. En un efecto de retroalimentación, que caracteriza sin duda la escritura epistolar, estas competencias no solamente permiten la recepción de los textos sino que también fomentan y caracterizan su producción.

Frente al concepto inicialmente todoroviano de generación encadenada de géneros, la teoría literaria ha producido el conflictivo concepto de *contragenericidad*. El

fenómeno de *contragenericidad* produciría un género totalmente nuevo, sin embargo, no hay que olvidar que este género nuevo nace de la deconstrucción de un género previo. Viene a ser sencillamente una ruptura de expectativas y un juego entre el reconocimiento de rasgos y sus variaciones, variaciones que en caso del *contragénero* serían radicales, rupturistas, hasta tal punto que en lugar de introducir leves cambios, termina por modificar globalmente un género dado. El género epistolar es un caso de género discursivo y literario que en su evolución desarrolla relaciones de inclusión y de influencia con respecto de otros géneros, no obstante, no experimenta una metamorfosis identitaria completa durante su evolución. En lugar de ser modificado hasta ser destruido y desaparecer, para reaparecer bajo una nueva forma, el género epistolar suma nuevas funcionalidades, virajes estilísticos, aplicaciones estéticas, a partir de una forma original siempre visible.

La estructura –en todo género, incluido el epistolar-, no supone una delimitación empobrecedora de las posibilidades textuales, sino un medio de comunicación entre los *actantes* del proceso literario –escritores y lectores-. Con esta conceptualización de lo original respecto de la institución, se supera la aprensión de los románticos y posteriormente de autores como Croce, a que la clasificación genérica envenenara la literatura. En cualquier caso, la incapacidad del género epistolar para autodestruirse por estancamiento o agotamiento, no significa que no evolucione ni adquiera elementos, funciones y modos novedosos.

## CAPÍTULO 3. TEORÍA DEL GÉNERO

### 3.1. Introducción

Como se ha apuntado anteriormente, partimos de la consideración del género epistolar como un género del discurso y un género literario.

La noción de género del discurso puede ser entendida en sentido restringido —es decir, una denominación aplicable a todos los tipos de textos escritos u orales con una función comunicativa e informativa—, o en sentido amplio: es obvio que toda manifestación de la palabra oral o escrita es discurso o texto; el término ‘género del discurso’ engloba tanto el género ‘discursivo’ como el género ‘literario: todo género literario es un género del discurso, pero no todo género del discurso es un género literario. El género epistolar lo es, o al menos presenta una tendencia constante a la literaturización de su forma discursiva.

Un género literario es un tipo de texto susceptible de ser reproducido en el tiempo y en el espacio debido a su carácter modélico consensuado por una comunidad a partir de una serie significativa de similitudes con otros textos que forman parte de la misma red. Es decir que se trata de un texto que se constituye como modelo en un contexto social determinado.

Algunos autores como Northrop Frye y Theodor Nelson adoptan un punto de vista pragmático, según el cual son las condiciones pragmáticas del texto las que incitan

a la institucionalización de determinados textos como literarios, y no una serie de especificidades literarias. Desde este punto de vista, el género literario es enunciación más que enunciado, y el texto se considerara de forma dinámica y discursiva, aun admitiendo que las afinidades pragmáticas entre textos fomentan la existencia de géneros más o menos fijos. Los argumentos que avivan este estudio pragmático del género giran en torno al carácter situacional y la relación entre escritor y lector. Este punto de vista teórico incita a la consideración de la carta como género constituido e independiente, puesto que es un híbrido entre lo meramente discursivo y, por el curso de la historia y la tradición, lo llamado literario.

En segundo lugar, el sistema genérico se basa en las relaciones de afinidad o de diferencia entre textos. Por tanto, todo sistema genérico constituye una red intertextual, pero también metatextual, paratextual e hipertextual. El lector o destinatario es partícipe de la red textual, tanto como el escritor o emisor. El género epistolar también participa de este carácter intertextual: el paratexto forma parte integrante de su estructura visible, mantiene una relación intertextual con otros textos intercambiados en una correspondencia dada, también una tendencia metatextual porque incluye constantes reflexiones sobre el acto de escritura en general y el acto de escritura epistolar en concreto, y sobre todo, el texto epistolar constituye un hipertexto por su relación jerárquica y/o retroalimentativa con respecto de otros textos, que son producto del pacto epistolar que da lugar a cada carta de una correspondencia (Schaeffer, 1988).

En tercer lugar, es obvio que no existe un consenso definitivo sobre la clasificación de los géneros literarios:

(...) continuamente se alzan voces exigiendo una unificación de principios que se inicie con un deslinde terminológico destinado a clarificar qué se entiende exactamente por conceptos como *género*, *subgénero*, *forma*, *especie*, *modo*, *tipo*, *clase*, etc., con excesiva frecuencia usados como si fueran sinónimos sin otra justificación que la costumbre o la mera arbitrariedad. Y del mismo modo se exige que, antes de desarrollar una propuesta de clasificación genérica, se lleve a cabo la tarea indispensable de especificar el tipo de enfoque que va a adoptarse. (...) Junto a las exigencias señaladas se encuentra también la de precisar los niveles de abstracción del corpus con el que se trabaja, pues es la única manera de evitar la confusión que surge de una

situación en la que, como denunciaba hace ya años Wolfgang Kayser, « en un mismo género se incluye, por ejemplo, la novela, la novela epistolar, la novela dialogada (...)» (Llovet, 2005: 264).

La carta por su naturaleza puede ser estudiada desde estos diferentes puntos de vista, en colaboración o de forma independiente. La historia textual del género, que tanta polémica ha vivido desde el siglo XX al romperse sus límites hasta el punto de negar su existencia, se remonta a Platón.

### 3.2. Gérard Genette

A raíz de una necesidad de controlar el ámbito de la poesía y su repercusión en la sociedad, Platón ordena las distintas formas textuales según un criterio enunciativo modal, presentando la oposición narración/representación.

Gérard Genette volverá sobre ello, por ejemplo en su artículo “Géneros, tipos, modos” (1988: 183-233), y también en *Palimpsestos* y en *Introducción al architexto*, donde recupera la iniciativa platónica al hablar de *modos* en tanto que situaciones enunciativas, en lugar de un sistema de géneros anquilosado por el uso y la convención.

El concepto de ‘modo’ permite una categorización más sutil de los tonos e intenciones que sostiene la musculatura del género y resulta útil para referirse al tipo de discurso que conforma el género epistolar. Con este concepto se propone, por ejemplo, una división sencilla y primordial entre narración y drama, es decir, entre relato operado por un narrador y escenificación directa de los hechos, de los actos. Los dos modos principales vienen auxiliados por *medios* (imagen, sonido, ritmo); y los modos, a través de los *medios*, ponen en acción una serie de *objetos*, la materia de qué trata el texto, las acciones humanas. A menudo el género epistolar incluye distintos modos –el narrativo, el lírico,...- o se manifiesta en distintas modalidades, en función del grado de literaturización de su forma (con un trabajo retórico del texto) o de su contenido (como ficción o dentro de una ficción). Fuera de la diferenciación modal de Aristóteles, la carta comparte con otros géneros modos de representación como el expositivo, el incoativo y el argumentativo, entre otros.



Además de hacer esta relectura de la teoría del género literario, Genette realiza un recorrido por su historia, revisando la clásica atribución de la teoría tripartita de los géneros a Platón y especialmente a Aristóteles.

Durante varios siglos, la reducción platónico-aristotélica de lo poético a lo representativo va a pesar en la teoría de los géneros y a mantener el malestar y la confusión.

(...) Las tentativas posteriores de sistematización, al final de la Antigüedad y de la Edad Media, se esfuerzan por integrar la poesía lírica en los sistemas de Platón o de Aristóteles sin modificar sus categorías. De este modo Diomedes (fin del siglo IV) rebautiza como “géneros” (*genera*) los tres modos platónicos. (...) Las *artes poéticas* del siglo XVI renuncian por lo general a cualquier sistema y se contentan con yuxtaponer especies (Genette, 1988: 199-200).

Aristóteles establece las bases de la teoría de los géneros, que vivirá una evolución compleja, hasta fijarse en el siglo XIX con autores como Hegel. Desarrolló sus ideas de forma más descriptiva que prescriptiva puesto que basa sus teorizaciones en la observación de obras canónicas de su tiempo, estableciendo por ejemplo analogías entre la *Iliada* y la *Odisea*. En concreto, la etiqueta de *género* se aplica en Aristóteles sobre todo a la epopeya, la tragedia, la comedia y la lírica, cuya forma y contenido difiere de sus manifestaciones modernas, del mismo modo que una serie de géneros dejaron de estar en uso tras la era grecolatina, como por ejemplo la poesía aulética.

Tras varios siglos de discusión, los románticos establecían la tríada de géneros, que se pretende de inspiración aristotélica. Genette nos sugiere que el origen de la teoría de los géneros también es el de la polémica sobre qué es un género –y en ella radica la mayor prueba de su existencia histórica- y el de la discusión sobre si el uso de tal clasificación es legítima y justa para con la Literatura. La crítica-teoría-historia literaria desde los epígonos de Aristóteles hasta el contexto teórico literario de Genette y Todorov sigue la involuntaria huella del sistema aristotélico, que se perpetua de forma constante y consensuada pero nunca definitiva ni coordinada. De hecho, de la misma manera que los teóricos clásicos, Todorov se verá obligado a hacer una defensa del sistema genérico, como veremos más adelante.

El nominalismo que se erige desde la Edad Media hasta nuestros días (desde el positivismo lógico hasta la escuela croceana, pasando por el pragmatismo), como postura filosófica paralela y al mismo tiempo opuesta al platonismo, también procede de

la lectura de los textos aristotélicos y aparta el género del estatus ontológico que Platón le había dado ofreciendo así un mayor despliegue de posibilidades en la teorización del género como fenómeno textual y concreto.

La teoría de los géneros aristotélica puede verse como estructuralista *avant la lettre*, puesto que no solamente se interesa por el valor del texto poético –medido según su grado de *virtud, belleza y bondad*–, sino que indaga sobre cómo la obra es posible, cuál es su estructura y de qué manera debe ser armoniosa en sus proporciones (Cerezo, 1995: 33-44).

### **3.3. Jean-Marie Schaeffer**

Jean-Marie Schaeffer, en su trabajo “Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica” retoma el camino aristotélico. Comienza especificando que la teoría de los géneros –en general y en particular- no es una teoría literaria sino una teoría del conocimiento. Esta idea eleva la teoría de los géneros a un nivel filosófico, y la devuelve al análisis crítico-teórico literario; pero el interés de su matización reside en la consideración de que el género no es una esencia, ni un modelo institucional. Schaeffer se sitúa más allá de ambos extremos y se pregunta si argumentar una teoría del género es posible. También revisa otras teorías de los géneros, como la de Gérard Genette y la de Klaus Hempfer, constructivista, que se posiciona en el ámbito de la Estética de la Recepción y considera como base del estudio genérico la constitución de un corpus textual para el análisis directo.

La tesis de Schaeffer se estructura sobre varios argumentos. El primero es el de que la construcción de un género debe basarse en la observación y notación de similitudes formales y temáticas entre textos, un posicionamiento básico pero que es necesario recordar a la teoría para alejarla de excesivas abstracciones.

En efecto, la especificidad genérica depende de la selección de rasgos que se consideran pertinentes para trazar el perfil de un género y, por tanto, resulta absolutamente necesario que alguien asuma la tarea de fijar los criterios básicos de selección; tarea sumamente complicada teniendo en cuenta que los géneros literarios evolucionan y que de lo que se trata entonces es de

discernir qué permanece en todas las etapas de la evolución de un género y qué aparece solo en alguna o algunas fases de su desarrollo (Llovet, 2005: 270).

En la misma línea, la Sociología, por ejemplo, se concentra en el dinamismo de las variables. Son factores variables aquellos que se mostraron vulnerables a los profundos cambios sociales que han marcado cada época. El propio Georg Lukàcs afirmaba que la progresión genérica es paralela a la progresión/variación social, y viene determinada por el *cronotopo*, en palabras de Bajtín. Estas consideraciones se aplican a la teoría del género epistolar, puesto que no evoluciona de forma drástica, sino que incluye progresivamente novedades formales, estilísticas, funcionales, etcétera.

Por otro lado, hablar de modos de enunciación y tipos de discurso –como hizo Genette inspirándose en Aristóteles- simplifica demasiado, desde su punto de vista, el género, que es sin duda un fenómeno complejo, una clase de texto cuyas manifestaciones la modifican constantemente. Schaeffer soluciona esta cuestión recordando el carácter histórico del género literario; y al hablar de historicidad, propone el término de *genericidad*, más apropiado que el de *género* en tanto que implica una acción progresiva. De esta manera, opone la *genericidad* como *factor productivo de la constitución de la textualidad*, y el *género* como mera categoría clasificatoria. Adoptamos esta concepción histórica de la teoría del género, estudiando la estructura, forma, estilo, contenido, función, del género epistolar desde un punto de vista teórico pero también diacrónico, en la Segunda Parte de este trabajo.

### **3.4. Tzvetan Todorov**

Otro de los posicionamientos a las que nos adherimos es el de Todorov, también de carácter teórico-historicista.

Todorov prepara, desde la cuestión del origen de los géneros literarios, una definición de género proponiendo una pregunta relativa a la cuestión: ¿De dónde vienen los géneros? Proviene de actos de lenguaje, o de actos de habla en un sentido más específico (Austin y Searle), y de clases de discurso, teniendo en cuenta que su configuración histórica recibe la influencia de la configuración teórica de los géneros “clásicos”.

Según Todorov, un género nuevo viene de uno antiguo, por desplazamiento, inversión o combinación, tres operaciones observables en cualquier etapa y objeto perteneciente al género epistolar. Es una evolución textual visible en el género epistolar en general, en su manifestación histórica en una época concreta, o en las cartas de un epistolario dado, porque en definitiva se trata de observar las sutiles transformaciones del género, el juego entre la norma y lo nuevo. Sencillamente, un género proviene de la transformación de un género anterior. Sin embargo las transformaciones del género epistolar no lo llevan a un cambio radical, sino al mantenimiento de su práctica mediante su adaptación a las necesidades funcionales de cada época. Varias son las razones que explican este hecho:

-La carta nace de una necesidad comunicativa primordial, que surge de la peculiaridad humana del lenguaje verbal.

-Su estructura gira en torno a unas coordenadas informativas básicas, a saber: el lugar y la fecha, el destinatario y el destinador-*abajo firmante*, y además cumple con una serie de protocolos sociales derivados también de la actividad comunicativa cotidiana. La carta genera la puesta en escena de un contexto concreto que indica el tiempo, el espacio, en sentido kantiano, y los *actantes* de la acción comunicativa y en la situación lingüística que implica la redacción de una carta.

-Aunque sus posibilidades temáticas se desplazan entre los tópicos más habituales y los temas más alambicados, esta holgura de contenidos se sitúa siempre entre los márgenes de una estructura fija, que por su valor contextualizador e informativo, ha permanecido intacta a través de los siglos en cuanto se hubo configurado.

Todorov define el género como una clase de textos, y profundiza explicando que cada clase se genera mediante la fijación, codificación, normativización e institucionalización de propiedades discursivas. De manera empírica un texto es lo que está escrito, y hay que relacionar este concepto con el de discurso y también con el de acto de habla. Cualquier intervención verbal es un discurso y un texto. Cuando pensamos en el discurso, lo hacemos también de los condicionantes y reglas del acto de lenguaje, sus consecuencias, como un acontecimiento verbal que contiene una lógica,

una finalidad, un mensaje y un carácter social. Todo discurso tiene la posibilidad de ser fijado y reiterado, de que su estructura sea repetida; cuando se convierte en modelo, se repite e institucionaliza, constituye un género literario.

Por otro lado, Todorov plantea el texto como un efecto de doble retroalimentación en que discurso y texto son dos fases de un mismo proceder. En cualquier caso, el texto es una plasmación material del discurso, su cristalización y fijación. El interés de esta teoría como trasfondo, junto a las otras mencionadas, del estudio del género epistolar, reside en primer lugar en esta fusión entre la idea de texto y de discurso, que se produce en el texto epistolar, y su carácter institucional, que incita a la producción de textos normativizados que al mismo tiempo, o por la legitimación estructural que presenta, ofrece gran libertad formal y expresiva al emisor. De hecho, Todorov construye el concepto de género sobre el reconocimiento de propiedades discursivas comunes a una serie de textos. Se trata de un proceso histórico: para que una clase de textos tenga estatus de género, es necesaria una sanción por parte de la recepción y de las instituciones. Sería conveniente plantear este reconocimiento de carácter histórico desde un punto de vista ideológico, porque toda sociedad tiene la necesidad de representar sus valores a través del discurso, y lo normativiza en función de ellos.

Otro concepto fundamental dentro de la Semiótica es el de codificación. El género es código de acuerdo con el que se cifra y descifra el mensaje. En consecuencia, el género incide en la producción y en la recepción. Si un texto se hace de acuerdo con un código, el receptor ha de conocer el código y descodificar el texto para entenderlo. El género es solamente uno de los códigos, pero uno muy importante a nivel estructural, pragmático y semántico. Una de las facetas interesantes del estudio del género epistolar es, precisamente, que permite observar incluso en una sola muestra el proceso de producción y sus implicaciones en la recepción de género discursivo literario.

Finalmente, los géneros pueden describirse de dos maneras: a partir de un análisis abstracto o de una observación empírica. Consideramos que estos dos tipos de acercamiento al texto/discurso son complementarios y, de nuevo, un ejemplo de ello es el estudio de la carta, cuya naturaleza, historia y estructura se presta tanto a uno como a otro modo. De hecho el análisis abstracto se presenta imposible e incluso requiere

observación empírica previa: “A través de la institucionalización los géneros comunican con la sociedad en la que están vigentes” (Todorov, 1988: 38).

El estudio del género epistolar liga lo teórico con lo histórico, porque la carta se manifiesta de manera transhistórica y se beneficia de la movilidad existente entre el discurso usual y el discurso literario, ambos institucionalizados, participando en mayor o menor medida de las codificaciones vigentes.

### **3.5. Wolfgang Iser**

Más reciente, la teoría de Iser se aplica a la construcción de la teoría de un género no siempre considerado como canónico, aunque de presencia constante a lo largo de la Historia, como es el caso del género epistolar.

En primer lugar, Iser conviene en el hecho de que el género es un modelo con estatus convencional que se plasma en un texto; además, se trata de un modelo que está fijado respecto de límites físicos y que sin embargo evoluciona en otros aspectos no estructurales, por lo que un estudio diacrónico es necesario.

Siguiendo su teoría, la construcción de un género se concentra en la sofisticada afinidad existente entre determinados textos, dentro de una conciencia jerárquica, y considerando que cada texto consiste en una compleja mezcla de orden y sorpresa o, dicho de otro modo, de norma y transgresión, y también de elecciones y supresiones (de las que surge el sentido, siendo su función la de delimitar el campo interpretativo), que forman parte de un sistema:

(...) la pertenencia a un género reduce las posibilidades interpretativas, las limita, pues facilita al lector, a modo de orientación previa, información acerca de los rasgos configurativos esenciales del texto al que se enfrenta en la lectura. Lo que de hecho convierte a los géneros literarios en modelos de creación de sentido, en tanto que suministran el marco necesario para otorgar un significado determinado y no otro al texto (Llovet, 2005: 283).

Es una de las razones que explican, por ejemplo, el estereotipo de la verosimilitud y de la verdad testimonial, que se aplica de manera sistemática a cualquier texto que muestra una estructura epistolar visible, o alguno de sus elementos. Iser no

elude el aspecto pragmático del fenómeno literario: si bien la situación comunicativa es determinante del signo lingüístico, en principio no lo es tanto (no es tan directa y funcional) en el caso del texto literario. La carta estaría en un punto intermedio entre la dependencia y la independencia de la situación comunicativa. En cualquier caso, los signos lingüísticos complejos que conforman el texto literario están determinados extratextualmente, como signos de un género convencional y como mensajes resultantes –o constitutivos- de la situación comunicativa indirecta que conecta autor y lector.

El texto epistolar sí depende, como decíamos, del contenido o de la dimensión extratextual, aunque con el paso del tiempo, y sobre todo respecto de la carta que entra a formar parte de la historia de la literatura –bien por su carácter literario, bien por la consagración de su autor- nos dejaremos guiar también por lo inmanente. No obstante, el texto epistolar concreto al que tenemos acceso, habrá sido publicado por su relevancia documental, histórica y/o literaria, por tanto, el contexto no pierde su pertinencia sino que es determinante en la asignación de su valor sociocultural y literario.

Raible establece una metodología de la construcción de una teoría del género que será muy productiva para este intento de teorizar la carta como género. Aconseja en primer lugar tener presente que los géneros son *especies* de textos, y recuerda la necesidad de determinar una serie de oposiciones de características con el fin de establecer *científicamente* una clasificación rigurosa de similitudes y diferencias. Es necesario observar la evolución del pretendido género, sus rasgos formales y semánticos y compararlos con otros géneros ya fijados. El análisis ha de ser sistemático, y contemplar:

1. La situación comunicativa entre emisor y receptor, particularmente interesante en el caso de la carta, cuyo contexto pragmático es más evidente que en el caso de un texto literario propiamente dicho, aun siendo una carta ficcional, puesto que la carta en sí se determina por la presuposición de un contexto comunicativo determinado y reflejado en todos sus rasgos estructurales.

2. La clase de objetos, tipos, individuos, implicados en su entorno.

3. La estructura de ordenación superior (más evidente en el caso de la biografía y la carta).

4. La relación entre el texto y la realidad.
5. El medio textual.
6. Los modos de presentación lingüística: narración, dramatización, argumentación, descripción, etcétera.

Se observará el nivel de modificación de estos rasgos a lo largo del tiempo. Un grupo de textos constituye un género cuando se reconocen rasgos de al menos cinco de las seis dimensiones enumeradas (Raible, 1988: 336), y con un solo rasgo común ya se puede definir un género, si bien inconcreto.

En definitiva, un género (o denominación genérica) incluye textos que se adscriben a un modelo validado convencionalmente y por la institución, y sometido a ciertos cambios históricos que no hacen sino reforzar el carácter genérico de un discurso o texto dado.





## CAPÍTULO 4. LA CARTA COMO GÉNERO

### 4.1. La carta como género del discurso

El desarrollo de la carta como género discursivo justifica un estudio pragmático. La carta puede ser estudiada como género literario y discursivo, sin necesidad de deformar el objeto para adaptarlo a las variadas metodologías de acercamiento analítico.

Recordemos que una carta es, en términos de Austin, un acto de habla, y que por tanto su mensaje y función pueden ser:

-Asertivos/expositivos: una carta puede ser estrictamente afirmativa, aunque a veces también argumentativa; en cualquier caso tiene función referencial, en relación con el mensaje.

-Directivos: si la carta cumple con las funciones desiderativas, instrumentaria (Lyons) y conativa (Saussure); el emisor de la carta trata de imprimir su mensaje con un fuerte valor ilocutivo, impositivo o no impositivo. Ésta función y las siguientes están directamente relacionadas con la representatividad social de la comunicación epistolar.

-Compromisorios o comitivos, si incluye estrategias persuasivas o acciones como las de prometer, permitir, invitar, y otros actos con valor ilocutivo.

-Declarativos, si el emisor del mensaje de la carta toma cierto posicionamiento, negando, asumiendo, rechazando, alegando, adhiriéndose, etcétera.

-Expresivos, respecto de la dimensión relacional o personal de la comunicación epistolar, enfatizando los enunciados del escritor de la carta mediante interjecciones,

verbos como “sentir”, “agradecer”, “temer”, fórmulas y locuciones fraseológicas con función de disculparse, agradecer, despreciar, halagar, etcétera. Las estrategias expresivas están directamente relacionadas con la representación del sujeto y de su visión del mundo.

Saltando unos años desde las teorías austinianas y las incipientes teorías –si no pragmáticas, al menos influenciadas por ellas- del siglo XX, la Poética Cognitiva de Petöfi afirma que las ciencias cognitivas son susceptibles de convertirse en el eje de los estudios literarios. No importan tanto los textos como los procesos de producción y recepción, los procedimientos cognitivos; desde esta perspectiva, la carta y la poesía, por ejemplo, o la carta y la novela, se encuentran en un estadio semejante. De la misma manera, la teoría de las metáforas conceptuales y *blending* propuestas en los años ochenta por Lakoff y Turner, afirman que la metáfora no es ni una figura del lenguaje ni una figura literaria, sino una figura del pensamiento.

El escritor de una carta sigue un guión previamente establecido por convenciones socioculturales, constituyéndose la secuencia tópica de la siguiente manera: localización espacio-temporal, interpelación al lector, puesta en situación relacional y personal, exposición de hechos, preguntas, reflexiones, manifestación de las emociones; finalmente, despedida formal, saludo, y posdata para ideas que no han surgido en el tiempo de redacción del cuerpo de la carta (no hay marcha atrás, a diferencia del texto literario en su composición –y a veces también en su posterior interpretación-, porque en la carta cada parte viene sucedida por la otra en un orden cronológico lógico y convencional).

Los Estudios del discurso también favorecen la consideración de la carta y el texto literario en un mismo plano (tanto del discurso hablado como del escrito) como usos de la lengua y formas de interacción comunicativa. De este modo, el texto literario es un acto de habla, una situación comunicativa, aunque algunos elementos no son propios del texto literario, como la cortesía entendida en términos sociales y actanciales.

La carta se distancia de otros géneros del discurso como el diálogo o la conversación, debido a factores tales como la economía lingüística, la gestualidad icónica, o con toda evidencia el lenguaje corporal.

El texto epistolar comparte con la comunicación oral, ciertas unidades del discurso repetido y algunas estrategias discursivas. Si en la conversación y el diálogo estas unidades son una serie de locuciones, apoyos, estrategias fáticas y deícticas, etcétera, la carta contiene además una serie de parámetros fijos cuyos elementos son los siguientes:

-La fecha en todas las variantes transcriptivas (aunque en castellano suele ser día-mes-año, frente a otros formatos como el inglés: mes-día-año). Algunos autores añaden mayores precisiones, como la hora, la temperatura o el estado de ánimo.

-La localización geográfica general o exacta (una región, un país, una ciudad, según la correspondencia de la que se trate) para todos; o cualquier espacio imaginado, como la Arcadia, en algunos autores de ficciones epistolares (no importa tanto el lugar como la mención de un lugar/espacio, para cumplir con esta convención estructural de la carta).

-Una serie de formas convencionales para el encabezamiento y el saludo.

-El cuerpo, que suele contener en primer lugar alguna referencia a la carta o a cartas anteriores enviadas y recibidas; se agradece al destinatario, se le indica el motivo de la carta, se realiza una puesta en situación del contexto ambiental o incluso vital, en el caso de cartas personales y antes de desarrollar los contenidos concretos de la carta dada. Termina eventualmente por una recapitulación. Sin embargo las cartas reales no suelen concentrar todos estos lugares comunes. A menudo sí presentan todos estos rasgos las cartas de ficción o insertas en una obra de ficción, ficcionales en suma, en un afán por hacerlas parecer reales (paradójico caso de transducción). Algunos tratados han establecido incluso los espacios que debe haber entre cada parte, según lo cual el cuerpo, por ejemplo, debe estar a dos espacios del encabezamiento. No siempre se respeta este protocolo.

-La despedida. Se utiliza fórmulas de cierre como “atentamente”, “sinceramente”, “respetuosamente”, “cordialmente”, “saludos cordiales”, “saludo a usted atentamente”, “con mis mejores deseos/recuerdos”, “reciba un cordial/atento saludo”, “con afecto”, “se despide de usted atentamente”, “quedando a su disposición” (suele el emisor de la carta ponerse a disposición del receptor, de forma tácita o directa, con el fin de prolongar la comunicación epistolar) y un largo etcétera. La elección de la despedida depende por supuesto del grado de formalidad de la carta concreta.

En castellano, actualmente se omite los largos y ostentosos saludos y despedidas, que sin embargo se mantienen imperturbables en otros idiomas, póngase el caso del francés, lengua de la diplomacia, que tiene un amplio catálogo de encabezamientos del que extraemos los ejemplos siguientes: “Veuillez croire, Monsieur/ Madame/ Messieurs, à l'expression de mes salutations distinguées”, “Veuillez croire, Madame/ Monsieur à l'expression de mes sentiments distingués”, “Je vous prie d'accepter, Madame/ Monsieur, mes salutations les plus cordiales”, etcétera.

-La firma, y los textos periféricos, tales como la posdata, de carácter y extensión imprevisibles.

La carta se diferencia de los discursos paralelos *diálogo* y *conversación*, respecto de los suprasegmentos tonales, tonemas, en que estos no pueden aparecer materialmente en la carta. Sin embargo, sí existen en la mente del escritor de la carta y en el instante de su redacción, y pueden ser intuitas en la lectura por el receptor –por el contexto, su experiencia y competencia lectora, o su conocimiento del emisor- aunque también pueden ser interpretadas erróneamente, o ignoradas, llevando a malinterpretaciones de las palabras del cuerpo de la carta –e incluso de sus elementos satélite- y en consecuencia de la intención del emisor. Para evitar estas inconveniencias, la carta trata de suplir sus carencias fónicas mediante el uso cuidadoso de los signos gráficos de puntuación, con el fin de manifestar las relaciones y límites entre enunciados, sus conexiones, su continuidad, y la expresividad de sus propósitos. Algunas palabras funcionan como estructuras retóricas y expresiones de realce. Los enunciados de una carta pueden contener tanta fuerza ilocutiva y perlocutiva como un

texto oral. Cada comunidad lingüística construye sus textos discursivos orales y escritos según una serie de parámetros espacio-temporales y el rol y función de cada participante, así como la intención del mensaje y el contexto sociocultural en que se inserta un escritor de cartas particular, y su receptor.

Además, en la carta encontramos un narrador implicado, protagonista y testigo, situado frente a un receptor concreto y dotado de competencia lectora, que ha aceptado el pacto epistolar activamente, produce una respuesta potencial y asegura de este modo la continuidad del intercambio textual. La literatura epistolar se nutre constantemente de este juego de retroalimentación.

Todo texto tiene una unidad estructural (cohesión) y una unidad de significado (coherencia), y el texto carta en particular pone en juego estos dos ejes sobre tres instancias vivas: el emisor, el lector destinado o destinatario y el lector de cartas, que intercepta su mensaje por razones crítico-literarias y/o históricas. (Se deduce que en el mundo literario hay dos clases de escritores de cartas: aquellos que son conscientes de que su texto epistolar será leído por un público más amplio, y los que no conocieron la notoriedad que les sería otorgada de forma póstuma o tomaron medidas para que su correspondencia no se publicara de manera póstuma). Este circuito doble formado por los referentes, los cohesivos –anafóricos, catafóricos, deícticos...-, marcas personales, elipsis, significados literales y figurados, se sostiene a su vez sobre un triple contexto (cuádruplo si se tiene en cuenta el contexto múltiple al que ha de pertenecer el lector histórico potencial).

#### **4.2. Estrategias comunicativas de la carta**

La pragmática focaliza en la relación entre emisor y receptor, actantes que producen un texto en una situación comunicativa determinada por un contexto espacio-temporal. Existe una primera persona emisora del mensaje, una segunda persona receptora que comparte con la primera un contexto socio-cultural común, y terceras personas que constituyen un contexto referencial.

El carácter de la comunicación es interesado, independientemente de la intención moral; sea interés por comunicar, por relacionarse, por darse a entender o por obtener

algo. Los actos discursivos realizados por medio de la escritura epistolar, producen el mensaje por medio de estrategias textuales como el estilo, las estrategias retóricas y la estructura.

Podría hablarse de la carta como unidad dialogal, puesto que consta de un marco global donde se engrana el encuentro comunicativo y presenta continuidad temática y relacional, que es de secuencia coherente semántica y pragmáticamente (encabezamientos, cuerpo, despedida y cierre de una carta -para la conversación se habla de apertura, transacción y cierre-), y que constituye un intercambio, es decir, la existencia de dos o más cartas en un discurso epistolar continuado –una carta esporádica y sin respuesta o con una sola pierde muchas de las cualidades que una relación pragmática epistolar requiere para constituirse-.

Al tratarse de una comunicación a distancia, la cortesía es el vehículo adecuado para que el mensaje llegue a su destinatario no solo física sino también intelectual y/o emocionalmente, para que al menos uno de los participantes alcance sus objetivos y también para que la comunicación epistolar no sea interrumpida. Además, la carta se encuentra tan fijada por normas convencionales de cortesía que, precisamente, su institucionalización se debe a esta normalización de la estructura ligada a la funcionalidad social. La cortesía no es por tanto un elemento periférico de la carta, sino uno de sus bastiones: un código que rige cada uno de los elementos de la estructura – también existe una cortesía textual, respeto de la puntuación, de la coherencia, etcétera- así como el tono y, en ocasiones, el estilo. La cortesía es pues uno de los límites de la carta como género, sea respetado o no, y completa las estrategias retóricas del texto en función de sus fines, tanto del propiamente literario como del discursivo, y especialmente del epistolar. La cortesía, en efecto y como afirma Escandell Vidal, constituye

un mecanismo de salvaguardia que establecen todas las sociedades para que la agresividad de sus miembros no se vuelva contra ellos mismos (...) En este sentido, la cortesía puede entenderse también como un conjunto de estrategias conversacionales destinadas a evitar o a mitigar dichos conflictos (Escandell Vidal, 1993: 161, 163).

De este modo, la carta se desarrolla en función de ciertas estrategias textuales de persuasión y cooperación. En estos impulsos comunicativos –persuadir, cooperar-, empieza el trabajo del emisor sobre el texto, que tenderá a literaturizarse, por medio de la aplicación de estrategias retóricas y de la manipulación de los contenidos, en distintos grados de ficción. El emisor ha de hacer su “contribución a la conversación, tal como requiere el intercambio, en la escena en que tiene lugar, según el propósito asumido o la dirección de tal intercambio” (Escavy, 2008: 142), léase que el escritor de una carta ha de contribuir a la comunicación, al diálogo diferido, tal como requiere el intercambio, el contexto, según el propósito asumido o la dirección de tal intercambio, y por supuesto, según el nexos y el impulso originales que fomentaron el inicio de una relación epistolar. La carta también responde a la necesidad de cumplir la máxima de calidad (“equivalente a la condición de sinceridad de Searle”, Escavy, 2008: 142), de relación (pertinencia), de manera (claridad), aunque no la de cantidad. Sin embargo, si estas máximas son ideales y teóricamente ineludibles en cualquier intercambio enunciativo, no suelen cumplirse absolutamente, ni en la conversación, ni en la carta, precisamente por la flexibilidad y la conexión directa con el sujeto que tienen estos textos sociales.

En cualquier caso, para que las estrategias de cooperación funcionen respecto del receptor, es altamente necesario que el emisor structure su mensaje desde la coherencia (y cohesión). La coherencia “es la propiedad textual según la cual en el texto se compatibilizan los valores lógico-comunicativos, proporcionando congruencia a la sustancia textual” (Escavy, 2009: 131) y constituye un armazón invisible pero tan significativo como todos los recursos retóricos visibles.

En cuanto al principio conversacional de persuasión, es aplicable al texto epistolar ya que el emisor de un mensaje epistolar puede requerir una reacción por parte de su destinatario, o simplemente convencerle de la necesidad, validez, interés, de su intercambio, o sencillamente ganar su atención. Esta es precisamente la finalidad de la carta: producir un determinado efecto en la mente del oyente, de la misma forma que el escritor en su intervención literaria. Lo literario en la carta empieza por las estrategias textuales que pone en funcionamiento con fines de persuasión.



### 4.3. La dimensión psicológica de la carta

Es necesario detenerse a considerar la noción de sujeto en el contexto del texto epistolar. Además del sujeto gramatical, muy patente en este género y generalmente expuesto en primera persona (en cualquier caso el relato en primera persona es marco fundamental de relatos paralelos en tercera persona), existe un sujeto psicológico que en este caso se identifica con el narrador y el autor, aunque el componente subjetivizador de todo acto de escritura tiene un gran peso en la carta y no se puede hablar de verdad o realidad objetivas, del mismo modo que tampoco se puede hablar de ficción pura con respecto de un texto propiamente literario. Este *yo* psicológico, esta subjetividad individual que organiza sus argumentos, selecciona fragmentos de memoria, y los literaturiza (aportando giros retóricos en la forma, y grados de ficcionalización en el contenido) con distintos fines comunicativos, coincide con el *yo* social que se encuentra detrás del entramado textual, y esta conjunción hace del texto epistolar, como género discursivo y literario, un producto histórico, representativo de la sociedad y del individuo.

En la carta la tensión narrativa recae en el *yo* productor. Sin embargo, este *yo* se posiciona ante una segunda persona, ante *otro* que no es cualquier interlocutor sino un sujeto (un subjetivo) a quien se ha elegido expresamente para un intercambio comunicativo por escrito. La distancia no es la única causa que incita la existencia de una correspondencia, el inicio y la conservación de un epistolario. Se trata de un acto selectivo, en gran medida subjetivo, antropológico, social e interrelacional. Es patente que si la carta muestra el rostro de una imagen de sí mismo, también se refleja en el espejo de una segunda persona. Se produce así no un monólogo hermético sino una comunicación que evoluciona en dos sentidos.

Por otro lado, uno de los rasgos más pertinentemente diferenciadores de la carta respecto de otros textos, remite de nuevo a su filiación con otros géneros: la carta tiene relación estrecha con la novela, el ensayo, la lírica, el dialogismo dramático, en numerosos aspectos: permite abordar temáticas adscritas de manera más o menos

canónica a cada uno de los otros géneros, y reabsorbe el tono propio de cada tema o contexto psicológico y socio-cultural.

De esta manera, la carta, en su estructura formal fijada (fecha, lugar, encabezamiento, cuerpo, despedida, firma, posdata) admite estructuras superpuestas a la suya, pertenecientes a otros géneros por afinidad temática, estilística y de tono, entre otros. De hecho, lo que la carta tiene en común con otros géneros literarios, son precisamente las construcciones que traicionan la “espontaneidad” psicológica.

Una carta puede tratar cualquier materia, combinar un ensayo sobre el arte en el Renacimiento y una efusiva declaración de amor, contar sistemáticamente los acontecimientos diarios, narrar lo cotidiano o proyectarse en un futuro, adentrándose en el campo de la hipótesis.

Por ello, las implicaciones psicológicas y culturales subyacentes en el texto epistolar lo sitúan en una compleja encrucijada, en el límite entre lo social y lo individual. La carta es una herramienta de comunicación; es un texto social, aunque en principio se trate de una comunicación dual privada.

Afirmó en una ocasión Elías Canetti que “Nadie es más solitario que aquel que nunca ha recibido una carta”. El escritor de una carta está realizando un esfuerzo de naturaleza psicológica (es decir, no solo intelectual o textual, sino también emocional y/o racional) para transmitir la imagen de sí, las ideas que ha desarrollado sobre un tema concreto o su posición en una situación interpersonal, utilizando exclusivamente la herramienta de la palabra. Se trata de un proceso de auto-reconstrucción, de selección y ensamblaje, de todo un universo personal real –diferente es el tipo de carta ficticia (sin destinatario real) que compone una novela epistolar-.

El texto epistolar se constituye como un espacio textual equivalente a un espacio mental; puede tener consecuencias vitales más visibles y en todo caso más frecuentes que otra clase de texto y sobre todo en el marco del destinatario y del destinador; sin embargo, adquiere una profundidad semiológica concretizada en su relación directa –al menos según el pacto epistolar- con la realidad o con algún fragmento de realidad subjetivizada, con una experiencia vivida aunque interpretada y literaturizada. Por ello, la carta es una construcción discursiva de la identidad que requiere la confirmación del otro. Suscita pues dos reacciones aparentemente opuestas, pero cuya coexistencia no es

paradójica, y se explica por la diferencia entre el acto de escribir la carta, de leer la respuesta, y el hecho de ser meramente un lector de cartas ajenas.

#### **4.4. La carta como género literario**

El nacimiento de la carta es paralelo al de la escritura. Se trata de comunicación a distancia, y “comunicación a distancia” significa ‘literatura’, utilizando el término en sentido amplio y con atención al trabajo retórico, estilístico, estético, que se opera sobre el texto como fijación escrita de la materia prima, la palabra.

En paralelo con su desarrollo como género discursivo, el texto epistolar ha tendido hacia una literaturización de sus formas. Desde la Antigüedad se observa en el texto epistolar un cuidado estético o comunicativo y en la sociedad un interés por la conservación del texto muy patentes. El espacio teórico de la literatura en el que nos situamos actualmente se fijó en el siglo XIX y es entonces cuando el texto epistolar se confirma como común denominador de los dos grandes grupos genéricos, opuestos solo en apariencia: los géneros del discurso y los géneros literarios. La literatura es discurso, si bien un discurso específico al que llamamos discurso literario. Como ya se ha apuntado los géneros literarios son géneros del discurso, pero los géneros del discurso no son todos géneros literarios. La carta es un género del discurso que se ha convertido en género literario, pero que también se mantiene como no literario, como texto de comunicación informativa y práctica, con tendencia a asumir rasgos literarios, por ejemplo, en la elaboración de intención estética de sus formas y contenidos.

La carta tiene de los géneros discursivos las características propias del habla situacional, y su circunstancia escrita la desvía hacia un texto cercano a lo literario –y en ocasiones radicalmente literario- al atraerlo hacia espacios lingüístico-simbólicos más amplios a medida que se alejan del necesario pragmatismo de la lengua oral.

En un texto discursivo oral y el contexto de dos personas que tratan de convencerse mutuamente de argumentos opuestos, cada interlocutor tratará de enriquecer su texto mediante giros retórico-discursivos, es decir, al trabajar sobre el discurso primario, creará un discurso secundario, o modelizante secundario, al igual que si estuviera haciendo un esfuerzo literario sobre un texto en proceso de constitución.

No se trata solamente de adscribir la carta –tradicionalmente discursiva- al sistema genérico literario, sino de dar cuenta del hecho de que todo texto es discursivo, y todo texto discursivo hace uso de recursos y herramientas propios de la transformación del texto en un discurso que va más allá de la construcción sintáctica de enunciados y aplica un tratamiento literario a su materia prima la palabra. Ya lo decía Mijail Bajtín, los diferentes estilos lingüísticos se aplican a los diferentes géneros según la función del texto.

Estos géneros discursivos secundarios vienen generados por un modelo comunicacional más complejo adscrito a la ciencia, a la cultura, al arte, y generalmente puesto por escrito. Cabe interpretar las palabras de Bajtín afirmando que él mismo está dando la clave de la coyuntura epistolar, clasificando la carta como género discursivo, y afirmando a su vez que el modo literario viene determinado por su filiación cultural e intención artística, y su carácter escrito. La carta, aunque por la fuerza de la costumbre suele adscribirse a lo discursivo, también participa de las características del texto llamado literario. De hecho, unos años más tarde Iuri Lotman afirmaría que los *géneros discursivos secundarios*, es decir del lenguaje modelizante secundario, reconstruyen géneros primarios desde la forma hasta el contenido pasando por la estructura.

Se podría añadir que cada estilo lingüístico ha favorecido un tipo de textos, que al institucionalizarse como géneros han sacado a la superficie una serie de recursos textuales, llamados literarios, por el esfuerzo ejercido sobre la lengua natural y su consecuente efecto sobre el lector –que no es el meramente informativo o fático-, y los recursos institucionalizados a través del género han pasado a formar parte no solo de la competencia literaria sino también de la capacidad lingüístico-situacional, pragmática, del usuario. Cada manifestación textual, utilice recursos del sistema literario o del sistema propiamente discursivo, es decisiva en función de su relevancia en cada determinado contexto.

El texto epistolar, además de recursos pragmático-discursivos, asimila otros modos, como lo dramático, narrativo o lírico.

Según Bajtín, existen géneros discursivos primarios, como la carta o el diálogo, que son manifestaciones espontáneas del discurso cotidiano, y géneros discursivos secundarios, o literarios, que surgen en condiciones no cotidianas sino culturales y

sociales, es decir, construidas. La carta en su evolución ha acogido lo literario, lo que la convierte en un género híbrido de ambas modalidades. Es un documento directo que retrata la sociedad y espacio donde el sujeto puede moldear lo estético, erigir lo artístico. De hecho, el propio Lotman amplió la teoría bajtiniana afirmando que los géneros secundarios no solo contienen géneros primarios sino que los reconstruyen: de esta manera un texto como la carta tiende a literaturizarse.

La crítica y teoría literaria reconoce que a menudo la clasificación genérica –o al menos subgenérica- se basa en criterios de extensión. Es esta una delimitación coercitiva que el género carta no experimenta respecto de su especificidad.

Por otro lado, los géneros literarios canonizados evolucionan gracias a un fenómeno de reacción, es decir que la tensión entre elementos del sistema, del polisistema, produce una decantación de los géneros y/o modos vigentes, haciéndolos evolucionar, o desaparecer, para ser sustituidos por otros que han generado (pasando de la periferia al centro). La carta evoluciona de esta manera pero sin llegar a perder su identidad primigenia.

Además, el texto epistolar responde en su forma y en su estructura a una necesidad hermenéutica, como los géneros literarios. Sin embargo, esta tensión entre el horizonte de expectativas y el texto real con el que se confronta el lector, que denominamos distancia estética, acaso acompaña la carta pero no la delimita y por tanto tampoco la limita en ningún sentido. Se espera de una carta rigor en su estructura (presencia de todos sus elementos, fecha, saludo, cuerpo, despedida, firma, posdata, etcétera) pero su extensión, forma, tono y contenido son libres, pudiendo como género alcanzar paisajes nunca imaginados por otros géneros propiamente literarios e ir más allá en lo individual y lo social, a través de la literatura como mecanismo textual y con el marco legitimador de lo verosímil, aceptado por el pacto epistolar.

En cuanto a su estatus genérico, la carta muestra tal constancia en su estructura – precisamente esta extremada constancia le permite mayor libertad en las otras esferas- que no sufre el problema institucional a la hora de distinguir constantes y variables para el establecimiento de un género o subgénero.

Los fenómenos de correferencialidad y comunicación a distancia, no alteran el texto (no se habla aquí de una alteración forzosamente negativa) sino que lo alimentan.

El género literario depende de la presunción de que existe un destinatario concreto, o un lector potencial. La carta, por su parte, lo posee por definición, constituyéndose en el género por excelencia –conocido, practicado, leído por todos-.

Emil Staiger sustituyó las denominaciones épica, lírica y drama, por “lo épico”, “lo lírico” y “lo dramático”. El género epistolar, tradicionalmente considerado como discursivo (frente a los tradicionalmente considerados como literarios) puede contener, como decíamos, estas tres categorías, estos tres grandes modos, y otras submodalidades. La polifonía no es una característica exclusiva de la literatura, sino también del discurso, de una manera más literal; la carta como la literatura, plasma lo polifónico, y lo plurisignificativo y pluridimensional, en el texto escrito, haciendo un esfuerzo retórico, estético, literario.

Northrop Frye enuncia modos expresivos anteriores a los géneros y las voces, funciones, modos, que implican y que también los precedieron. Los denomina *mythoi* y los explica directamente a través de la disciplina antropológica. Estos universales son el romance, la tragedia, la comedia y la ironía, modos/tonos/argumentos que las cartas también acogen.

Es conocida la consideración de la novela como la épica de los tiempos modernos. Se configura un concepto de carta como novela, en sentido amplio, como epopeya encubierta que relata el pasado, y como épica de nuestro tiempo. La carta, esencialmente narrativa, capaz de contener todos los tonos, modos, todas las voces y los hechos, es una novela potencial –que se desarrolla de manera *espontánea*-. Se trata de poner de manifiesto la especificidad de la carta como texto concreto y como género discursivo y literario, así como sus afinidades con otros géneros –o las características que la invitan a pertenecer al sistema genérico-.

En cualquier caso, la carta ha sido un género ignorado respecto de otros por la teoría literaria. Sin embargo, tiene un uso universal debido a su funcionalidad informativa, comunicativa, apelativa y expresiva y a que permite la construcción de un mensaje, de un contenido, muy maleable; precisamente esta universalidad debe devolver al género epistolar un espacio en el polisistema literario, como exponente de las características literarias de la textualidad que conlleva el acto de escritura en sí

mismo, más allá del sistema genérico, donde lo discursivo se construye en potencia con lo literario:

(...) la conferencia, el cuento, el artículo de fondo, la lista de la compra, la carta, la llamada telefónica, el tratado científico, las instrucciones de uso, la inscripción en las paredes, la entrevista, la conversación, el chiste, la oración, la habladuría, etc. El hecho que la lista de los géneros del discurso pueda parecer interminable (o que admita subgéneros, como la carta de amor, o géneros compuestos, como la entrevista por teléfono) no ha de sugerir que sea imposible clasificar el caos de la producción lingüística (Brioschi, 1992: 75).

La diferencia entre el impulso que conduce a la escritura literaria y el que lleva a la escritura epistolar es mínima. De hecho, existe una semejanza primordial que descansa sobre una paradoja que se remonta al origen de la “literatura” en su sentido etimológico relacionado con la acepción de ‘letra’ y, por extensión, de ‘texto escrito’: la carta, *lettera* en latín, como objeto práctico en sus comienzos, pudo haber dado nacimiento a la literatura, en particular a la narrativa. Si alguien tenía la necesidad de enviar un mensaje para superar las carencias comunicativas provocadas por la distancia, escribía unas palabras, sin ambición estética alguna, con un objetivo práctico; se trataba de textos de modalidad enunciativa declarativa o imperativa, en la mayoría de los casos; y representan la primera manifestación escrita de la necesidad del hombre de exponer/relatar hechos.

Desde otro punto de vista, el cultivo de la narrativa ha motivado el perfeccionamiento del texto epistolar, por mimesis y por mera necesidad evolutiva. Si la carta impulsó la Literatura –junto con el canto, los mitos, la poesía...-, la Literatura impulsa el desarrollo del texto epistolar. De este modo, y a medida que la narrativa se impregna de matices pertenecientes a otros géneros (o tradicionalmente asociados a ellos), por ejemplo el lirismo, la carta también lo hace, como se verá más adelante.

El escritor francés y figura fundamental del Nouveau Roman, Alain Robbe-Grillet, afirmó que “sólo es novela lo que esté construido de acuerdo con los cánones de sus propias narraciones”. Sábato construye en contraste su propia definición:

Si esto fuera correcto, quedarían por ahí, como una fauna solitaria y desamparada, como un conjunto de monstruos que nadie quiere ni en sus corrales ni en sus zoológicos, como apátridas del arte y del espíritu, inmensas cantidades de obras que *no serían nada* (Sábato, 2001: 246-247).

Una novela,

es una historia (parcialmente) ficticia (...), un tipo de creación espiritual en que (...) las ideas aparecen (...) mezcladas a los sentimientos y pasiones (...), un tipo de creación en que (...) no se intenta probar nada (...), una historia (parcialmente) inventada en que aparecen seres humanos, seres que se llaman <<personajes>>; aunque según la época, el gusto y la mentalidad de su tiempo, (...) van desde corpóreos y sólidos seres (...) hasta transparentes individuos (...). Es, en fin, una descripción, una indagación, un examen del drama del hombre (...) (Sábato, 2001: 246-247).

El texto epistolar comparte los rasgos principales de la novela: es una historia parcialmente ficticia, tiene parte de *inventio* porque la carta representa una selección subjetiva, consciente y/o inconsciente, por parte de su autor, que escoge una serie de contenidos, con o sin fines prácticos, y un modo de transmitirlos, envueltos en un tono, un estilo y un *alter ego* aplicados a la escritura de la carta concreta. En segundo lugar, el texto epistolar es un tipo de construcción de discurso psíquico, donde las ideas se funden con los hechos.

Nos encontramos ante un texto de contenido libre, cuyo autor utiliza el formato epistolar para fines comunicacionales dirigidos y concretos. El narrador se auto-analiza, estudia su propia subjetividad, con el fin de presentar su perspectiva de sí mismo y del entorno al destinatario; es una primera diferencia entre el texto epistolar y la novela tradicional. Una segunda diferencia reside precisamente en la naturaleza del destinatario: si existe forzosamente un narrador, en términos narratológicos, es decir, el autor de la carta (y en este punto encontramos una tercera diferencia, puesto que autor y narrador se confunden en la carta y no en la novela) es narrador para un narratario-lector, es decir, para un lector que, contrariamente a lo que sucede en la novela, es al mismo tiempo lector real, virtual e ideal.



Es evidente que una carta no es una novela; en un acercamiento superficial, centrándonos en el formato, podríamos decir incluso que la extensión separa diametralmente estas dos formas textuales: el relato breve estaría más cerca del texto epistolar. Sin embargo, si extraemos las características esenciales de la novela: ficción – y no forzosamente ficción autobiográfica-, estructurada para la construcción de una trama concreta, encontramos semejanzas fundamentales entre la novela y la carta. En cuanto a los elementos que permiten la construcción de una narración, la novela y la carta utilizan mecanismos y personajes (entendidos como ‘funciones’ narratológicas), muy similares. Las diferencias básicas se reducen pues a su función y a su formato; considerando la trayectoria de la novela a través del siglo XX, ni siquiera sería necesario establecer una diferencia fundamental de contenido entre la carta y la novela: ambas tienen tendencia a la digresión, a la referencia, a la metalengua, a la intertextualidad.

El mismo ejercicio comparativo puede aplicarse a este pequeño análisis a partir de definiciones de novela en apariencia más cerradas. Por ejemplo, podría decirse de la carta que es una “(...) narración literaria directa del autor (...)” –aunque teniendo en cuenta las variantes e idiosincrasias habría que poner “literaria” en letra cursiva- y que comprende “(...) diversas formas literarias del lenguaje extra-artístico del autor (razonamientos morales, filosóficos, científicos, declamaciones retóricas, descripciones etnográficas, informes oficiales, etcétera)”, en palabras de Bajtín (2001: 59). Es más, en su desglose de “(...) los tipos básicos de unidades estilístico-compositivas en que se descompone generalmente el todo novelesco (...)”, se refiere a la inclusión de texto epistolar en el seno de la novela, inclusión que ayuda a que la novela sea novela: “Estilización de las diferentes formas de narración semi-literaria (escrita) costumbrista (cartas, diarios, etcétera)”, donde la carta se conforma como acto textual con tendencia a estilizarse hacia un producto literario, con o sin intención de hacerlo.

Existe una mutua influencia entre texto narrativo-ficcional y texto epistolar –en teoría más anclado en la realidad inmediata, puesto que su primera función es otra que la de crear un *mundo posible*-, y llegan a confundirse en algunas obras, por ejemplo, en *Carta al padre* de Franz Kafka.

La carta es un agente ficcionalizador, desrealiza, o hiperrealiza, al sujeto, aunque exprese o crea expresar la verdad. Es una construcción del *yo* que se produce a causa de dos de sus cualidades psicológicas:

-la memoria: que provoca omisiones, variaciones, desplazamientos temporales, añadidos, en el texto epistolar, de manera generalmente inconsciente.

-la subjetividad: que manipula la memoria, la forma que el sujeto tiene de recordar y sobre todo de mostrar (decir, escribir) lo recordado. Esta manipulación puede producirse de manera consciente o inconsciente.

Por tanto, hablar de epistolaridad no impide hablar también de ficción, teniendo en cuenta que la ficción no es una *mentira* o una invención sino una construcción o transformación (que en muchas ocasiones sí puede producirse de manera consciente) de realidades percibidas subjetivamente. La literatura crea duplicados de la realidad (Garrido, 1997: 11), siguiendo la teoría mimética de Aristóteles, y también es una forma de consciencia de la propia realidad, según concepciones modernas (a partir del siglo XVIII).

A este respecto, Doležel reenunciaba la teoría de los *mundos posibles* atribuida a Leibniz (pero que surgió en el ámbito de la lógica modal de la mano de Kripke), dándole un cariz menos polémico, y afirmando la existencia de una “(...) permeabilidad de fronteras entre el mundo ficcional y el actual” (en Garrido, 1997: 16), entre texto y realidad. Según Breitinger, “(...) el mundo real se encuentra rodeado de infinitos mundos posibles que son fruto de la actividad poético-imaginativa” (en Garrido, 1997: 14), afirmación que puede leerse de esta manera: el mundo real, la realidad –otro producto de la subjetividad colectiva- no es un ente invariable sino la suma de las subjetividades –que emanan inevitablemente de todos los sujetos, influenciados por condiciones psicológicas y experienciales individuales, en confluencia y coinfluencia con el discurso cultural e ideológico que sostiene su contexto- y por lo tanto no es un objeto físico tangible.

El texto epistolar puede ser leído como una ficción colectiva que integra ficciones individuales y variables. Así, la ficcionalización de los hechos por la subjetividad y sus cualidades (razón, imaginación, memoria, percepción, etcétera) no es algo propio del acto literario, sino que sucede en todos los ámbitos de la vida, como el epistolar; según Doležel, “los mundos ficcionales son fruto de la actividad textual” (en Garrido, 1997: 31). Precisamente, aclara Garrido Domínguez,

(...) la existencia ficcional es inseparable de los textos en cuanto expresión de ese acto de habla a través del cual lo no existente cobra existencia y adquiere credibilidad gracias, como quedó apuntado anteriormente, al poder legitimador del discurso del narrador (Garrido, 1997: 31).

En conclusión, lo literario en el texto epistolar se produce con el trabajo retórico sobre el texto y/o la ficcionalización de los hechos, entendida como una gradación variable de la interpretación y reproducción escrita de experiencias dadas en un sujeto individual cuya memoria utiliza estrategias retóricas para almacenar y reproducir el mundo *real* tal y como lo percibe, pasado por el filtro de convenciones socio-culturales concretas. Son factores, entre otros, que explican la literaturización potencial de la carta postal.

La carta es un acto comunicativo social inmediato, donde el horizonte de expectativas es más socio-relacional y estructural que estilístico y/o temático. No obstante, la voz narrativa sí pretende condensar su visión de sí, del otro y del mundo: como en el texto autobiográfico, las selecciones de lo que se muestra son realizadas por el autor mediante mecanismos inconscientes de la memoria y también por decisiones conscientes de la razón, como en la novela las selecciones dependen de motivos estructurales y propiamente narratológicos.

## CAPÍTULO 5. RELACIONES TRANSTEXTUALES E INTERDISCURSIVAS

### 5.1. Introducción

Edmond Cros (2009), plantea que todo género literario se forma a partir de una serie de coacciones (literalmente ‘constricciones’), es decir que pone el énfasis en la tensión normativa. En el género epistolar la tensión normativa estructural coexiste con las variables producidas por una evolución formal, pragmática y semántica. Por otra parte, Cros se refiere a dos dimensiones textuales: la *transdiscursividad* (el discurso social, en que suele estar inserto la ideología) y la *transtextualidad* (los modelos textuales).

En el caso del género epistolar, la dimensión transtextual se muestra más rígida –de mayor fijación- que la transdiscursiva, puesto que la carta atraviesa la Historia y lo hace a través del individuo antes que del grupo, y no forzosamente en nombre de la Historia ni de la literatura. En el texto epistolar, las constricciones se manifiestan tanto en la estructura como en el contenido, o en parte de él (un ejemplo claro es la introducción o saludo, en estrecha relación con la despedida, puesto que en la primera uno se dirige al otro de forma que se establece un pacto social y textual, y se despide poniéndose a su disposición para recibir una respuesta, constriñendo el receptor a la reciprocidad).

La carta se encuentra en una encrucijada entre el sistema modelizante secundario y el primario –que se desarrolla en el ámbito de una serie determinada de instituciones-.

Cros también habla de la lengua elaborada como sistema modelizante secundario, y con ello se refiere a “macrosistemas artificiales dotados de trayectos de sentido que representan de alguna manera puntos de paso obligado que no pueden ser eludidos por los mensajes que transiten por ellos”, (Cros, 2009:197).

Por tanto, el texto es una realidad social, aunque se basa en modelos estructurales que pueden rebasar la Historia. La carta es un ejemplo constante de historicidad, dado su carácter transversal y transhistórico. El discurso epistolar se relaciona con la Historia mientras que sus modelos textuales se relacionan con la transhistoria, sobrepasando los condicionamientos históricos.

Por todo ello en este capítulo estudiaremos el texto epistolar como transtexto, sujeto a relaciones transdiscursivas con diferentes géneros discursivos y/o literarios.

## **5.2. Dimensiones interconectadas en cada género**

Al institucionalizarse, los textos de un género deben tener un mensaje similar, un código semejante, un medio verbal, un contexto (movimiento cultural, periodo histórico, educación y clase social, generación), un emisor y un receptor, es decir, un autor y un lector potencial (dotado probablemente de un horizonte de expectativas determinado por la época o incluso por el propio género).

La construcción de un género literario se basa en la constatación institucional de una serie de afinidades (y diferencias). Procedemos por tanto a desmenuzar qué elementos y afinidades textuales convierten la carta en un género, y de qué clase o clases.

Podemos aplicar en primer lugar el clásico esquema de Jakobson, que explica la relación directa de un emisor o destinador con un receptor o destinatario. Esta relación se manifiesta en un mensaje, que se encuentra definido por un contexto, es transmitido a través de un canal y encriptado convencionalmente por medio de un código.

Cada uno de estos componentes de la comunicación implica un modo lingüístico-pragmático concreto según el componente que predomine. Si lo hace el emisor o destinador, el modo o función será expresivo. Si en cambio el receptor o destinatario tiene la dominante, la función es conativa (el emisor ha influido en la

conducta/reacción del receptor). Si predomina el mensaje, la función es poética (en sentido muy amplio). Si domina el contexto, la función es referencial; fática (con marcas que enfatizan sobre el discurso y la atención que se ha de prestarle) si domina el canal, y metalingüística si lo hace el código.

Desde un punto de vista sintáctico, la carta mantiene una estructura concreta que se ha ido forjando con el tiempo en función de una serie de necesidades prácticas: fecha y lugar, encabezamiento con expresión de cortesía y mención del destinatario, cuerpo de la carta, despedida, firma, posdata. Una vez adquiridos, el texto epistolar ha mantenido sus hábitos formales, hasta tal punto que la estructura formal representa su identidad desde los inicios de su práctica.

Desde un punto de vista semántico, la carta incluye toda temática posible en el cuerpo sostenido por esta estructura. Un género suele tener preferencia por alguna clase de temas. Sin embargo, la carta como género se caracteriza precisamente por su flexibilidad. Por ello, también puede afirmarse que el texto epistolar tiene un valor semántico en sí mismo, en su estructura, al organizar por escrito el dialogismo oral. Al tiempo que lo fija con la escritura, lo moldea convirtiéndolo poco a poco en un texto más elaborado, que puede llegar hasta la literaturización del texto.

La dimensión pragmática domina el ámbito de la carta, en primer lugar por la ya mencionada conexión con la comunicación oral, en segundo lugar por lo concreto de sus participantes: no se trata aquí de un autor desconocido y de un lector potencial, sino que se dirige a un destinatario concreto con el fin de comunicarse con él de una forma y con fines determinados. La pragmática de la carta es paralela a la de la conversación: el discurso epistolar es un acto de habla. Por supuesto que en el caso de que un lector anónimo más o menos especializado lea las cartas publicadas de un autor consagrado, canónico o de suficiente interés para el sistema editorial actual, se produce un cambio de coordenadas, pero solo para el lector, porque la carta original sigue existiendo en función del destinatario al que se dirigía en el momento de su composición.

La carta depende, como otros actos sociales, de una serie de fórmulas que han de ser utilizadas y colocadas en el lugar correspondiente, es decir, desveladas en el momento correcto. Por ello la carta responde a un pacto autor-lector.

Los contenidos, organizados de forma libre por la memoria del emisor, y manipulados retóricamente en el acto de escritura, deben estar situados en un marco convencional, admitidos socialmente.

Los actos factibles por medio del lenguaje se deben en parte a la acción de los verbos. Austin hace una exhaustiva clasificación de verbos, pudiendo casi todas estas acciones coincidir con las funciones del texto epistolar.

Le relatif succès de l'hypothèse étendue conduit Austin à établir un classement des valeurs illocutoires. À cette fin, il construit une typologie qui comporte cinq rubriques, différenciées selon un ordre conceptuel. Ce principe de classement s'inscrit dans la droite ligne des *Thesaurus*: verédicatifs (*acquitter, décréter*), exercitifs (*ordonner, démissionner*), promissifs (*promettre, consentir*), comportatifs (*s'excuser, remercier*), expositifs (*affirmer, conjecturer*) (Austin en Paveau, 2003: 212).

Grice por su parte, pone énfasis sobre el carácter intencional de la comunicación. Significar algo implica establecer una relación comunicativa con una intención determinada. El acto de habla que se establece en el texto epistolar, sigue determinadas convenciones lingüísticas e implicaciones socioculturales. Todo ello se rige por un principio de cooperación. Así, la carta, como acto de habla es susceptible de provocar la función fática y conativa y de contener actos elocutivos y perlocutivos con efectos reales.

En cuanto al proceso de Semiosis hay que considerar la relación entre el estímulo, la reacción, y el objeto que los suscita. El estímulo viene dado por el signo, el interpretante y las reacciones textuales realizadas por los intérpretes, de modo que el objeto se presenta con las significaciones que se le adhieren, determinadas por condiciones impuestas por el contexto. Encontramos en la semiótica una manera de reformular el fenómeno de la carta, según la cual la carta física sería el signo. Es fundamental el contexto porque, por ejemplo en cuanto al interpretante, su acción es determinada por la reacción del intérprete, por lo tanto, por la función conativa aplicada al receptor o destinatario y el efecto retroalimentativo y de pactada reciprocidad del proceso comunicativo o acto de habla *carta*. Todo sistema de signos se basa en el sistema de valores, una serie de convenciones y una destreza retórica, en la producción

del mensaje, en función de la finalidad del texto: expresiva, informativa, ilocutiva, en cualquier caso comunicativa.

¿En qué momento una carta se convierte en arte, en literatura, en un producto de representación estética? Charles Morris establece la diferencia entre:

-Discurso de ficción, que considera designativo y valorativo.

-Texto poético, apreciativo y valorativo.

En el primer caso, una carta ficcionalizada adquiere un valor superpuesto al original, al formar parte de la obra de arte y metabolizarse en ella. No hay duda de que existe el arte de escribir cartas, sean reales –con destinatarios y destinatarios concretos- o ficticias. A menudo la carta inserta en un texto de ficción, emitida por un personaje, tiende a una desliteraturización, en un énfasis sobre su faceta discursiva, para enfatizar en el efecto de verosimilitud de un tipo de texto considerado históricamente, por su práctica, como una reproducción testimonial y fidedigna de la realidad. La carta es un motivo importante de la literatura de ficción, como elemento de la trama y como recurso para resolver una trama. A menudo en poesía se ha utilizado el motivo epistolar, o alguna de sus convenciones estructurales. Además, desde el Renacimiento, el formato epistolar se ha utilizado para escribir ensayo o incluso libelos.

En el segundo caso, la carta postal, personal o intelectual, y la carta literaria – carta postal con intención estética consciente- que emergen de un contexto real, de un emisor existente, comparten por ejemplo con la poesía la pretendida inmediatez y la fuerza narrativa, que se desarrollan en el acto de escritura y comparte con el texto ficcional la estructura narrativa, la libertad del contenido y la subjetividad de la selección, como se verá a continuación.

### **5.3. La carta en relación con otros géneros literarios**

Se registra definiciones del texto epistolar desde muy temprano. Uno de los ejemplos más antiguos es el de Liu Xie (ca. 466-ca. 521) en *El corazón de la literatura y el cincelado de dragones*, obra de la que resulta imprescindible reproducir algunos fragmentos:



El gran Shun dijo: <<Las epístolas se utilizan para registrar (acontecimientos)>>, esto es, recoger los eventos del momento. Palabras y discursos de santos y sabios se reúnen para formar epístolas. La epístola como género tiene por objeto las palabras. Yang Xiong dijo: <<Las palabras son la voz del corazón, las epístolas son su retrato; la voz y el retrato toman forma, entonces aparece el hombre virtuoso o el miserable>>. Por eso epístola significa <<extender>>, extender y mostrar las palabras, expresarlas en tablillas de bambú. Su símbolo es el hexagrama <<resolución>>, que valora la claridad y la decisión (Liu Xie, 1995: 185).

En una nota a pie de página, Alicia Relinque (trad.) indica que este capítulo de la Poética de Liu Xie, “Epístolas y otros escritos”, es “un cajón de sastre de los escritos sin ritmo”. De esta manera, comprobamos que lo lírico y lo íntimo va ligado a la epístola, que es una práctica socio-cultural inherente a la existencia del sujeto en su constructo social. No hay ritmo, aunque esto no aleja forzosamente el texto epistolar del modo lírico. La epístola se convierte en un retrato del sujeto escribiente, y por ello, reúne alternativamente, dentro de la estructura preestablecida y fijada, rasgos de distintos modos literarios.

Esta influencia modal se dará también en otras épocas y culturas, por ejemplo en Europa sobre todo a partir de la Edad Moderna; ya en el siglo XX se observa una mayor permeabilidad entre géneros; de hecho,

(...) la noción de lírica, por ejemplo, difícilmente se puede relacionar con una parte de la producción poética contemporánea. La denominación de <<novela>> puede aplicarse a escritos en prosa en los que faltan los componentes más característicos del género (personajes, intriga y desenlace, etc) (Brioschi, 1992: 99).

Rasgos que la novela y el relato breve comparten con la poesía, también son compartidos por el texto epistolar. La carta es permeable y recoge rasgos asociados a otros géneros, entre los suyos propios; por ello, en ocasiones la definición de carta se desborda, como en Kafka: “La sencilla posibilidad de escribir cartas tiene que haber provocado –desde una perspectiva puramente teórica- una terrible conmoción en las almas” (Kafka, 2003: 188).

Según Holthusen, en palabras recogidas por Kurt Spang (1996: 57-61), la poesía no reside tanto en la expresión de las emociones sino en un *enamoramiento* del lenguaje que las expresa. Spang añade que según algunas teorías histórico-literarias, tanto la carta como la poesía compartieron en sus orígenes funciones materiales, directamente aplicables a la realidad, a la vida cotidiana.

Kurt Spang desarrolla su “definición de la lírica” en base a diez rasgos que resumimos a continuación con el fin de establecer diferencias y semejanzas fundamentales entre el texto epistolar y el lírico:

1. Interiorización: el escritor se expresa sobre su visión del mundo desde un punto de vista muy subjetivo.
2. Ausencia de trama (matizamos que esto depende del autor, de la época, incluso de la obra).
3. “Predilección por la <<instantánea>>”: el texto lírico es breve y condensado.
4. Aspecto monotemático: se profundiza en un aspecto, en una emoción, una relación o una situación.
5. Predominio de la función poética.
6. Versificación opcional.
7. El ritmo como clave de la estructura textual.
8. Importancia del aspecto oral y visual.
9. Musicalidad, en la elección de las palabras por sus sonidos –más allá del ritmo, basado en la frecuencia de la aparición de estos sonidos-.
10. Recepción diferida.

Podría decirse que, en cuanto a contenido, la definición del texto lírico coincide con la práctica del texto epistolar, aunque, cierto es que en una carta, no hay preocupación por efectos de sonido tales como aliteraciones, asonancias, encabalgamientos, rima interna, etcétera.

En cambio, es aplicable el llamado ‘estado de interiorización’ –con o sin identificación en la lírica, aunque en el texto epistolar generalmente con identificación-; la ausencia de trama en sentido estricto, brevedad –respecto de otros textos en prosa- y condensación, el aspecto monotemático –sobre una noticia, una vida, un cambio, un año, una relación, una persona-; la presencia indudable de la función poética, de manera

consciente o inconsciente, y especialmente en epistolarios pertenecientes a escritores – por analogía con el trabajo de composición textual-. Respecto de la versificación, no es un requisito imprescindible en el modo lírico; en cualquier caso, existen epístolas en verso, y poemas con préstamo epistolar. Además, el estilo y el tono de una carta pueden coincidir con una manera de aprehender la realidad a través de la percepción subjetiva propia de la poesía: “C’est à la poésie que tend l’homme. Il n’y a pas de connaissance que du particulier. Il n’y a de poésie que du concret” (Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*).

Por otro lado, la conexión del género epistolar con el ensayístico no debe ser ignorada, puesto que el cuerpo de una carta puede acoger modos habituales del ensayo – tanto tonos como temáticas-. Además, el siglo XVIII adoptó el formato epistolar para presentar textos ensayísticos al público lector.

Muestra de su carácter social, es la definición de la carta que podemos leer en *Autobiografía y modernidad literaria*, expuesta, brevemente, bajo la etiqueta “Correspondencias”. Este volumen de teoría literaria centrado en el estudio del *yo* plasmado en la literatura, expone una definición de la carta que termina de contextualizarla, esta vez no en relación de analogía, sino de oposición, respecto de los otros géneros:

Aunque fechadas y escritas bajo el efecto de un impulso momentáneo –como si de un fragmento de diario se tratase-, las cartas siempre van dirigidas a un receptor concreto, un destinatario definido, presente en la conciencia del autor y condicionante fundamental de la escritura. Tal es el rasgo fundamental que separa este género literario de sus convecinos, haciendo de él un mundo aparte (Prado Biezma, 1994: 243).

De este modo, podríamos esquematizar los rasgos exclusivos de la carta de la siguiente manera:

1. Son impulsivas –no provenientes de la disciplinada construcción literaria-.
2. Mantienen relación con el diario –y por extensión, con otros géneros autoconstructores de la identidad-, aunque “la carta se expansiona” con el fin de poner al

lector en el contexto adecuado para la comprensión “allí donde el diario se limita a anotar” ( Prado Biezma, 1994: 243).

3. Se dan en una situación comunicativa constante; requiere la existencia de un narratario explícito.

En cuanto al modo dramático –y salvando las distancias técnicas- encontramos en el texto epistolar una mezcla de íntima subjetividad y de polifonía implícita. Una relación epistolar es un largo diálogo, que incluirá probablemente la inclusión de voces *satélite*

#### **5.4. La carta en relación con otros géneros testimoniales: autobiografía, memorias y diario**

Una carta se redacta como manifestación autobiográfica del sujeto individual, de forma dialógica, porque se dirige a un lector hipotético.

El género autobiográfico se ha cultivado en Europa como en Asia, primero en forma de diario, después de autobiografía como tal, finalmente con forma de memorias, un tipo de texto más afín a la idea de producto editorial pero que se constituye como una autobiografía al uso. En Europa se remonta a la Antigüedad grecolatina y se menciona, como primer ejemplo de autobiografía propiamente dicha, *Las confesiones* de San Agustín; en Japón, las cortesanas practicaban la escritura de diarios, entre los que se encuentran textos muy literaturizados a partir del siglo X. El modo autobiográfico se sitúa junto con el género epistolar entre los textos considerados como documentales o testimoniales, escritos en primera persona gramatical.

Entre las manifestaciones literarias del acto de contar hay un cierto número de ellas que coinciden en su objeto: contar la propia vida del sujeto de la enunciación que lo es también del enunciado. Pero desde tal coincidencia los medios y modos divergentes que el escritor emplee en la empresa dan lugar también a modalidades tan diferenciables como lo puedan ser la autobiografía propiamente dicha, las memorias, los diarios, los autorretratos, los epistolarios y los poemas y novelas autobiográficas, que yo prefiero denominar líricas (Villanueva, 1993: 18).

En esta comparación del género epistolar y el autobiográfico, nos concentraremos en las similitudes antes que en las diferencias.

El género autobiográfico presenta las siguientes características:

-El autor de una autobiografía editada suele ser un personaje conocido, con un pasado intelectual o artístico relevante, o un personaje anónimo testigo de una experiencia universal o histórica. Esta clase de texto, al igual que las memorias, presenta una apertura pública y una estructura similar a la de la novela, y no prescinde de los ejercicios de estilo pertinentes en una obra literaria.

-La autobiografía puede presentar una finalidad diferente según la clase de imagen pública que representa o quiere proyectar. Así, una autobiografía puede desvelar asuntos privados que desmitifican premeditadamente al autor, o al contrario adornar la realidad de tal forma que lo transforma en un mito. Estos efectos suelen ser meditados por el autor de forma consciente. En referencia a la construcción del sujeto autobiográfico:

(...) a partir de cierto momento, fundamentalmente el siglo XVIII, comienza la narración de sí mismo a ser también un fenómeno de salvación personal, frente a los otros y también frente a uno mismo, de restitución del pasado como modo de conjurar la fugacidad y restauración de la vida perdida, como postergación de la muerte, pero postulación falsa, como figurada, de un sentido que construye la inteligibilidad narrativa y depende de ella (Pozuelo Yvancos, 2006: 32).

-Obviamente, no todos los personajes públicos y/o históricos se plantean escribir su autobiografía. En general, aquellos que lo hicieron habían alcanzado la notoriedad suficiente y recibían el impulso, directo o indirecto, de la institución. Actualmente, puede tratarse incluso de una sugerencia directa, proveniente del sistema editorial. Se trata de convertir una experiencia global en un objeto compacto, en un texto donde la selección positiva de los hechos y el juego de reminiscencias estimule la memoria individual y colectiva, y fije una trayectoria personal relevante por medio de la escritura.

-La autobiografía suele organizarse como una narración cronológica, no forzosamente lineal, pero sí sujeta a ciertos anclajes contextuales y con tendencia al salto temporal anunciado. Sin embargo, existen textos autobiográficos que en lugar de priorizar la cronología o la lógica temporal, organizan su narración según otros criterios, por ejemplo, ordenando los contenidos por temas, por asociación de ideas o de forma deliberadamente digresiva. En definitiva, cualquier formato y temática puede constituir una autobiografía, al igual que sucede con el texto epistolar, precisamente por su compartida inspiración testimonial.

La autobiografía comparte en muchos casos estos rasgos con el texto epistolar. Además, ambos géneros se escriben en primera persona (si bien existen excepciones en los dos, sobre todo en la autobiografía) y se ven sometidos al capricho de la memoria y de la subjetividad: olvido, deformación, transformación, hiperbolización, y en paralelo, de la intención (omisión, deformación, transformación, hiperbolización y autocensura).

La carta comparte también con la autobiografía, la convención de verosimilitud. El pacto epistolar funciona de manera muy similar al autobiográfico, salvo algunas diferencias determinadas por el proceso de composición y de difusión.

El género epistolar y la autobiografía no solo comparten algunos rasgos propios de los modos testimoniales de narración, sino que a menudo la carta es un documento clave para la construcción de la autobiografía, que se convierte en este caso en una forma de canalizar el material epistolar en otro producto literario:

Il y a, en effet, à cet égard, au moins deux sortes d'autobiographes: ceux qui s'aide d'une documentation (vieilles lettres, coupures de journaux et surtout journal intime) et ceux qui dépendent de leur seule mémoire, soit de parti pris, soit parfois faute de mieux, comme Rousseau qui déplore au début du livre VII des *Confessions* de tenir sous la main << tous les papiers que j'avais rassemblés pour suppléer à ma mémoire (May, 1979: 79).

Las reflexiones expuestas en el punto anterior pueden aplicarse también al tipo de texto etiquetado como 'memorias', y así la estrecha relación de semejanza de la

autobiografía con el texto epistolar. Por ejemplo, presentan la misma flexibilidad en cuanto a temática, y una tendencia similar a la literaturización formal.

En cuanto al diario, se considera que el diario fue en Europa el medio de expresión de la pequeña nobleza y de la alta burguesía. Precisamente, esta afirmación viene del hecho de que se suponga imposible la aparición del diario antes de la existencia de estas clases que, por su estilo de vida, podían volcarse textualmente sobre sí mismas. Se convendría por tanto que el diario como práctica habitual nació en el siglo XV. Philippe Lejeune (1975) indica el origen del diario en Europa en la Baja Edad Media, con los libros de cuentas y en las memorias.

Sin embargo, en otros contextos como por ejemplo en Japón desde el siglo X, ya se registraba la composición de diarios, entre otros géneros testimoniales. Se conserva por ejemplo el diario conocido como *El libro de la almohada* de Sei Shonagon, dama de compañía de la emperatriz en la era Heian. La costumbre de redactar diarios floreció en esa época de manera ejemplar, y continuó a lo largo de siglos posteriores.

Aunque sería más sencillo clasificar el diario como literatura documental privada, no se debe ignorar su dimensión pública, en textos construidos sobre el concepto tradicional de diario como un simulacro, testimonial o ficcional, notablemente a partir del siglo XX:

De nos jours cependant, beaucoup d'auteurs de journaux intimes n'écrivent plus seulement pour eux, mais pour un public potentiel. Le marché littéraire étant disposé à absorber tout ce qu'ils ont à exprimer, la publication de toutes sortes de journaux est devenue monnaie courante (Boerner: 1975: 217).

La estructura tradicional de una entrada de diario presenta datación y firma, emulando la estructura epistolar. Cada entrada permite libertad temática, presenta longitud variable, se construye sobre la inmediatez del hecho y su anotación no premeditada desde un punto de vista narratológico y/o estilístico, y se encabeza eventualmente con una fórmula de cortesía de tipo epistolar.

Se da, no obstante, una diferencia fundamental: no hay destinatario potencial, salvo un *alter ego* confidente, premonición de un futuro *yo*. Si bien el pacto de

verosimilitud se cumple sin juegos pragmáticos y sin demasiado esfuerzo de transformación por parte del sujeto, al tratarse de un texto privado que se define, precisamente, en forma y estructura por el pacto de privacidad al que se someten sus contenidos. Sin embargo, al igual que en la carta, la textualización selectiva puede llevar a una literaturización de las formas, en función del estilo del autor.

Desde un punto de visto lingüístico, el diario, como todas las literaturas del *yo*, entre ellas la epistolar, es texto de pronombre singular en primera persona, subrayando *singular* y *primera*, de adjetivación frecuente y de tiempo verbal presente –para la descripción de la propia identidad- y pretérito imperfecto para las confesiones y regresiones, más propias de las memorias y la autobiografía, así como de la carta, pero no inexistentes en el diario, aunque suele mantenerse en un pasado reciente (o pretérito perfecto).

En definitiva, los géneros autobiográficos se definen como una “forma del lenguaje (narración en prosa), tema (vida individual), situación del autor (su identidad en cuanto persona real con el narrador) y posición retrospectiva de este último, identificado asimismo con el personaje principal”, si bien, añade Darío Villanueva, “en la carta y el diario el ejercicio de retrospección es menor, pero no inexistente” (Villanueva, 1993: 16-29). Como el texto epistolar, son narraciones autodiegéticas en busca de un narratario, de un *tú* oyente, que

justifica éste la existencia del discurso en sí y es figura que otorga a la comunicación su dimensión de pacto. Y de pacto personal no sólo con un lector implícito, con un *tú* transhistórico, sino con un *tú* cifrado en su calidad de receptor inmanente, codificado en el texto como receptor (Pozuelo Yvancos, 2006: 61).

### **5.5. La carta en relación con ámbitos diferentes al discursivo-literario**

La carta puede ser un soporte, una estructura comunicativa, de ensayos y disquisiciones sobre distintas materias, dirigida a diferentes tipos de destinatario, público o privado, individual o colectivo.



En este apartado haremos alusión a algunos tipos de textos derivados del género epistolar:

-Textos que no son cartas pero toman su formato, o su nombre, porque focalizan en un tipo de difusión de su mensaje.

-Textos que se llaman cartas tradicionalmente pero que se han convertido con el tiempo en textos extraños a lo epistolar.

En cualquier caso, no se trata de cartas convencionales en su forma y función, pero imitan o hacen alusión a la estructura, forma o denominación de la carta, con el fin de apropiarse de ciertas cualidades discursivas de lo epistolar que favorezcan la transmisión de su mensaje.

#### *5.5.1. El formato epistolar en el ámbito de la política*

Actualmente, un discurso es una serie de razonamientos que se organizan con finalidad argumentativa, que trata de convencer a un auditorio. Ya no se atiende tanto a la armonía de las partes y la hilazón de las ideas como al efectismo verbal y al acto de habla ilocutivo.

Sin embargo, según la disciplina retórica clásica, un discurso debía organizarse en tres partes, de las que la teoría y sobre todo la práctica epistolar en la Antigüedad también se inspiró, dejando algunas marcas de ello en la estructura epistolar fijada hasta nuestros días:

-*Exordium*: con función fáctica y la idea de trasfondo de captar y persuadir la audiencia. Incluye la presentación oral de un índice temático, adelantando para el público la evolución del mensaje.

-*Narratio*: es la suma de hechos presentados para probar las tesis propuestas e ilustrar cada paso de la argumentación.

-*Peroratio*: vuelta a la función fáctica y conativa, tratando de atraer racional, moral o emocionalmente (según si la argumentación gire en torno al *logos*, al *ethos* o al *pathos*) la atención y el favor del auditorio.

Un discurso bien construido se apoyaba en la retórica, cuya huella también se observa en la consideración clásica de la carta, y que se ha perpetuado de diferentes

maneras a lo largo de su historia: *Inventio* (establecer temas y contenidos del cuerpo del discurso), *Dispositio* (organizar los temas y contenidos de la manera más favorable para la argumentación), *Elocutio* (redacción, en lo que respecta a la elección de las palabras, y esfuerzo de estilo) y *Compositio* (redacción, material o mental), subordinada a la *Elocutio*.

Por influencia de ello, una carta presenta una estructura similar: una primera parte que trata de captar la *benevolentia* de su destinatario, una segunda parte que argumenta sobre el *yo* emisor, es decir sobre sus intereses, expresivos o actanciales, y una parte final que vuelve a apelar a la presencia física, en el texto *carta*, del destinatario, invitándole a la acción, aceptación o al menos a la reciprocidad del acto epistolar.

La historia contemporánea cuenta entre sus páginas con discursos que muestran una intención formal epistolar. En definitiva, si el discurso clásico influyó el género epistolar, más tarde el género epistolar influirá también el discurso porque, como la carta, requiere de estrategias fáticas para establecer la necesaria conexión que requiere un tipo de comunicación dirigida, premeditada y directa, porque se dirige a un destinatario concreto, sea individual o colectivo, cuyas características determinan el perfil del texto.

#### *5.5.2. El formato epistolar en el ámbito de la filosofía y la ética, la prensa y el Derecho*

El texto epistolar es a menudo una forma de ensayo, capaz de canalizar contenidos filosóficos y científicos desde antiguo, y sobre todo en los siglos XVIII, XIX y XX.

La filosofía siempre ha hecho uso de distintos géneros textuales para transmitir ideas, desde el diálogo al drama, del ensayo a las memorias, de las confesiones a la carta.

La carta como marco textual de un mensaje filosófico, ético, sociológico o moral, ha visto su apogeo en el Siglo de las Luces. Anteriormente, las cartas bíblicas adquirieron relevancia en la Edad Media, y por ello fueron copiadas y conservadas,

como las Epístolas de San Pablo, las de Ignacio de Antioquía y las Epístolas de Bernabé. En el siglo XVIII, y aparte de formas más efímeras como la noticia, el libelo o el panfleto, existen ensayos literarios en forma de repertorio de cartas: Las *Cartas marruecas* de Cadalso, las *Cartas persas* de Montesquieu y las *Cartas eruditas y curiosas* de Feijoo. Como toda obra propia del Neoclasicismo ilustrado, estos textos están contruidos sobre la ironía, la sátira, la razón, el decoro, con un espíritu colectivo, laico y civil, didáctico, moralista y social, con afán histórico y científico.

La prensa presenta ejemplos de mensajes abierto a un amplio público, imitando algunos elementos de la estructura y del estilo epistolar; por ejemplo, cartas reportaje, cartas al director y cartas abiertas. El objetivo de utilizar el formato epistolar es convertir los textos en mensajes más accesibles, y de implicar al lector.

La carta abierta a menudo presenta un destinatario, sin embargo se trata de un texto público que busca alcanzar muchos lectores a través de periódicos u otros medios, con distintas finalidades, como polemizar, debatir, denunciar, mostrar o anunciar. Un ejemplo clásico de carta abierta es el famoso *J'accuse* de Émile Zola, así como muchos de los discursos mencionados en el apartado anterior.

Algunos textos jurídicos han heredado el formato epistolar o simplemente el título *carta*, debido a la funcionalidad de lo epistolar como mensaje directo entre dos interlocutores oficiales, a su inviolabilidad, a su estatus de documento, su dimensión social, su forma medida y fijada y su conexión tradicional con *lo verdadero*.

Por ello la carta ha adquirido una dimensión y un valor jurídicos para identificar, otorgar un privilegio o un título, transmitir poderes, legitimar un estatus, extender un cheque, etcétera.

El ejemplo más conocido es la carta de poder, documento privado cuyo fin es permitir a una persona la realización de un acto jurídico en nombre de otra persona (delegar un acto perlocutivo). Esta carta debe contener el nombre del destinatario, una declaración explícita (cuerpo), fecha y lugar, con el nombre de los testigos presentes, y firma del emisor, e implica un pacto epistolar que debe respetar la voluntad del emisor y corresponderle, relación que se mantiene durante el tiempo de duración del poder.

La patente de letras, en cambio, es un documento público además de un documento jurídico. El emisor es un miembro del gobierno, el mensaje o cuerpo de la carta interesa a un destinatario colectivo, en su totalidad o para diferentes sectores (grupos políticos, sectores sociales, el conjunto de una nación, etcétera).

La carta de derechos también es un tipo de documento muy extendido (teniendo en cuenta que existen otros documentos similares, como el denominado ‘tratado’). Por ejemplo, la *Carta de los derechos fundamentales de la Unión Europea*, donde se nomina constantemente a miembros de un colectivo global, que constituyen un destinatario con distintos niveles de generalización: la persona, los partidos políticos, la investigación científica, el ciudadano de la Unión, los nacionales de terceros países, la empresa, los empresarios, los trabajadores, la propiedad intelectual, los refugiados, todas las personas hombres y mujeres, los niños, los jóvenes, las personas discapacitadas, la familia, el medio ambiente, los consumidores, los diputados del Parlamento, el acusado. Por medio de distintas estrategias pragmático-discursivas se mantiene constante la conexión entre emisor y destinatario. Esta relación determina el valor locutivo, ilocutivo y en ocasiones perlocutivo de las estrategias discursivas, con ayuda de recursos pragmáticos de función fática y conativa. El contexto de imitación epistolar viene recordado en numerosas ocasiones –siguiendo la tendencia metatextual del género epistolar-, a menudo de forma sencilla, con la locución ‘la presente Carta’. El texto comienza declarándose una “Proclamación solemne” realizada por parte de los emisores de la carta, autor –o firmante- colectivo: El Parlamento Europeo, el Consejo de la Unión Europea y la Comisión Europea. Tras este acto identificatorio (acompañado de las firmas de los mayores representantes de cada organismo), la carta cumple con su convención espacio-temporal, legitimando el documento con fecha y lugar: “Hecho en Niza, el siete de diciembre del año dos mil”. En algunos pasajes se explicita esta autoconsciencia de una tendencia hacia lo *epistolar*, lo que da cuenta del valor social, oficial y documental del formato *carta*, en la vida jurídica y política tanto como en la vida corriente, e incluso se hace mención a otras cartas, las Cartas sociales de la Unión y el Consejo.

## 5.6. Descripción de la escritura epistolar a partir de la teoría del transtexto

La carta es un tipo de texto común. Sin embargo, más allá de su dimensión discursiva se encuentra la literaria, a menudo ignorada.

El género epistolar no solo se remonta a los orígenes de la escritura sino que se encuentra entre los impulsores de la producción de textos. Incide en el desarrollo, e incluso es constitutivo, de otros modos como la narrativa y subgéneros como la autobiografía.

En paralelo, la carta se ha configurado a través de los siglos también como un objeto predominantemente estético, además de histórico, cultural y psicosocial, con un potencial de funcionalidad en la producción e interpretación de otros textos.

A pesar de su relevancia, se ha producido escritos parciales sobre el fenómeno epistolar, que se concentran en un epistolario, un autor o una época, y muy poca teoría sobre la carta; las monografías de este tipo que existen se concentran en algún aspecto de su textualidad, sin atender a su complejidad como sistema.

Por ello, es fácil encontrar un artículo que verse doctamente sobre *Las amistades peligrosas* de Choderlos de Laclos, pero no encontraremos un trabajo integral sobre el género epistolar. La definición de este género suele obviarse, y las monografías sobre la cuestión se concentran en un aspecto concreto olvidando otros que pueden resultar importantes para la comprensión histórica del género.

Por esta razón queremos proponer una revisión de la definición de texto epistolar, aplicando en este caso la teoría de la transtextualidad de Gérard Genette que desarrolla en su libro *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, un clásico del estructuralismo, publicado en 1982.

Para ejemplificar las sucintas reflexiones que proponemos a continuación, recurrimos a dos libros de género epistolar, el primero, la correspondencia de Franz Kafka a Milena Jesenská, editada en España como *Cartas a Milena*, y la novela epistolar que enmarca un ensayo teórico literario y de denuncia política y acoge cartas reales del autor, dirigidas a Elsa Triolet: *Zoo o cartas de no amor* de Viktor Shklovski, publicado por primera vez en 1923.

## *Intertextualidad*

Gérard Genette recupera el término de Julia Kristeva que inspiró su teoría de la transtextualidad, y la redefine como una categoría del transtexto, en lugar de un equivalente. Para Genette, la intertextualidad es un fenómeno concreto, referido esencialmente a la cita y la alusión.

Precisamente, una de las características esenciales de la comunicación textual epistolar, se concentra en el juego retroalimentativo que se produce en el interior del texto global, y dual, de la correspondencia. El autor de una carta, tiende no solamente a escribir en un marco abstracto compuesto por distintos *topoi*, como veremos, sino que a menudo incluye citas textuales de pasajes de otras cartas, sean suyas o recibidas por su destinatario, tanto en estilo directo como indirecto.

La escritura epistolar se basa en gran medida en este impulso, puesto que su devenir se alimenta de otros textos con los que está directamente conectado. Por ello, es habitual la necesidad de manifestar esta conexión de forma explícita, produciendo constantes relecturas y reescrituras en su producción y consecuentemente en la de su destinatario.

Por medio de la intertextualidad, manifiesta en el texto o simplemente presente durante el proceso de escritura, se define la carta como producto independiente y al mismo tiempo fruto de múltiples conexiones que se recuperan sucesivamente siguiendo estímulos psicológicas y sociales durante el proceso de escritura.

En la correspondencia de Franz Kafka a Milena Jesenská, encontramos notables ejemplos de esta práctica. En el ejemplo que reproducimos a continuación, se observa una reelaboración de los enunciados de una carta recibida, por parte del emisor de la carta, a través de interrogaciones retóricas y afirmaciones sin precedente directo, contextualizadas con aposiciones:

Hoy Max recibirá tu carta. No he leído más de lo que podía leerse sin abrirla. Sí, hay que reconocer que tienes realmente mala suerte con el ensayista Landauer. ¿Y todavía te gusta el alemán? ¿Qué has hecho, pobre niña (¡no niñita, cuidado!) atormentada y enloquecida por mis cartas? ¿No tengo razón al decir que mis cartas te perturban? ¿De qué sirve tener razón?

Mientras reciba cartas siempre tendré razón y todo, y cuando no reciba ninguna no tendré ni razón ni vida ni ninguna otra cosa.

¡Sí, ir a Viena!

Por favor, envíame la traducción, nunca serán suficientes las cosas tuyas que puedo tener en mis manos (Kafka, 1999: 131).

En otros casos, la intertextualidad se produce por cita directa:

Sólo una cosa te pido: En tu carta de hoy hay dos frases muy duras. La primera (“y no vienes porque prefieres esperar hasta sentir tú la necesidad de venir”) tiene en verdad cierta justificación, pero de ningún modo demasiada; la segunda (“que te vaya bien, Frank”), y luego sigue, para que puedas oír el sonido de la frase: “por tanto no tienen ningún sentido que te mande el telegrama falso, en consecuencia, no te lo mando”; porqué me lo mandaste, entonces?; ese “que te vaya bien Frank” no tiene ninguna justificación. Esas son las frases. ¿No podrías, Milena, retirarlas de algún modo, retirarlas explícitamente, la primera en parte, si quieres, pero la segunda en su totalidad? (Kafka, 1999: 166).

Estos hábitos pragmáticos de la escritura epistolar, son también una temática abordada en las cartas. De la misma forma que la carta se estructura en parte con base en la cita y la alusión a otros fragmentos de una correspondencia, el significado a menudo gira en torno a actos y actantes propios de la actividad epistolar y sin importancia material fuera de ella: por ejemplo, el hecho de anunciar la llegada de una carta, propia o de otro corresponsal; las referencias a la lectura de la carta; digresiones acerca del efecto producido por el intercambio epistolar; la declaración de una necesidad vital de que la correspondencia se perpetúe, como un medio de persuasión. Sin duda, el texto epistolar es profundamente autorreferencial, una funcionalidad que completa con su herencia de la retórica tradicional en cuanto a formas y contenidos persuasivos, afines a la comunicación textual que desarrolla y mantiene activa.

También en la ficción epistolar encontramos ejemplos de intertextualidad, de hecho muy frecuentes, en tanto que el texto epistolar experimenta en su transposición al texto de ficción un efecto paradójico de hiperrealismo, con el fin de legitimar su función primordial: la de otorgar verosimilitud a un constructo ficcional. A continuación reproducimos un ejemplo extraído de la novela epistolar *Zoo o cartas de no amor* de

Viktor Shklovski, un libro de gran sutileza teórica y literaria: “Hoy es 5 de febrero... No he escrito ni una palabra sobre el amor tal como me pedías en tu carta” (Shklovski, 2010: 43).

### *Paratexto*

El paratexto es la segunda modalidad de transtextualidad que describe Genette en *Palimpsestos* como las posibilidades comunicativas de título, subtítulo... y otros elementos, visibles o no visibles (como el manuscrito borrador) en la estructura física del libro.

En la literatura epistolar el paratexto adquiere un relieve especial. El formato epistolar debe su permanencia a través de los siglos, con un desarrollo constante en expansión (y también en estilos y soportes, pero no tanto en estructura), a que se construyera en función de las necesidades marginales, paratextuales, de la comunicación epistolar.

El texto epistolar presenta una estructura fijada, como es sabido: fecha, saludo – a modo de identificación del destinatario y conexión con el mismo-, cuerpo, despedida, firma, posdatas, etcétera. Si bien la identidad del género se produce en el cuerpo de la carta, el paratexto representa de forma visual la especificidad epistolar.

Genette incluye, en relación al texto en general, entre los tipos de paratexto, prefacios, ilustraciones, anotaciones, que generalmente tienen un espacio otorgado físico y visible en el texto impreso. En el caso de la carta, los elementos paratextuales no solo acompañan y delimitan sino que definen el intercambio epistolar: se trata de una textualidad con el esqueleto al aire. Descarnada, la epistolaridad muestra como particularidad imperante la exposición directa de su estructura, que redundante en su identidad como texto, como constructo y como género discursivo literario.

Genette anunciaba en su definición del paratexto al inicio de *Palimpsestos* (1982), un campo de estudio por laborar:

Je ne veux pas entamer ou déflorer ici l'étude, peut-être à venir, de ce champ de relations, que nous aurons d'ailleurs maintes occasions de rencontrer, et qui est sans doute un



des lieux privilégiés de la dimension pragmatique de l'oeuvre, c'est-à-dire de son action sur le lecteur (Genette, 1982: 9).

En paralelo, aprovechaba el anuncio del advenimiento de un nuevo campo de estudio para definir sus claves: el estudio del paratexto incide en el carácter pragmático del texto y en su relación con la existencia real o ideal de un lector. No cabe duda de la pertinencia de este punto de vista para el estudio del texto epistolar, cuya literariedad potencial comparte escenario con un tratamiento pragmático de la textualidad y un foco ambivalente que se desplaza entre el autor y un lector concreto, en un constante movimiento de vaivén entre lo psicológico y lo social.

Por la importancia de la paratextualidad en la escritura epistolar, se halla en el cuerpo de la carta abundantes referencias metatextuales a los elementos que configuran este paratexto. Sirva de ejemplo una frase de Franz dirigida a Milena: “Recibí tu última carta el lunes pasado, y te contesté inmediatamente” (Kafka, 1999: 242).

El texto epistolar se muestra siempre kantiano, necesitado de fijar y especificar el espacio-tiempo para realizar el acto de escritura, situarlo en el mundo real, fuera de la mente que lo ha compuesto, y así volverse accesible a su destinatario; por ello las cartas de Kafka abundan en alusiones a la hora, al destinatario, al lugar, al escritorio, al soporte. En la carta, el paratexto no solo se muestra de manera explícita, sino que también se narrativiza en el cuerpo de la carta. Si bien en el epistolario de Kafka a Milena se elude en ocasiones algunas manifestaciones del paratexto como la firma o la fecha, precisamente por la frecuencia del intercambio –no sucede igual en otros epistolarios de este autor-, los sujetos interlocutores y sus coordenadas forman parte cuando no del significante siempre del significado.

Sin embargo, en un texto que ficcionaliza el intercambio epistolar, se produce lo contrario: un respeto minucioso del paratexto tradicional, con el fin de dar a la carta ficticia un aspecto de realidad. Así por ejemplo en la novela de Shklovski: “Escrito entre las seis y las diez de la mañana. El exceso de tiempo alargó la carta” (Shklovski, 2010: 83).

### *Metatexto*

En la aplicación de los términos intertexto y paratexto redefinidos por Genette, ya encontramos algunas muestras de metatextualidad: en su autorreferencialidad intertextual y en su narrativización del paratexto, la escritura epistolar produce *metatexto*.

Genette define esta modalidad de la transtextualidad como un ‘comentario’: “qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer” (Genette, 1982: 10).

Lo que diferencia por tanto el metatexto del intertexto, es la conexión del texto presente con un texto pasado o lateral, propio o ajeno. Se trata de un enlace implícito entre contenidos y no de una alusión directa a un pasaje concreto. Si el intertexto reproduciría, en términos narratológicos, la ‘trama’ del epistolario, en la copia o alusión en estilo directo de uno de sus fragmentos, el metatexto es una reacción a la ‘historia’ de ese mismo epistolario. En efecto, la comunicación epistolar es un fenómeno de pura escritura, de producción del texto: se trata del desarrollo cronológico y siempre en avance de un texto global, el epistolario; sin embargo, al tiempo que la comunicación epistolar es una actividad de ‘escritura’, con todo lo que ello conlleva, es también un ejercicio de la memoria, porque la carta registra un texto más o menos fidedigno al producido físicamente sobre su soporte, con el que el epistológrafo interactúa constantemente para poder llevar a cabo la lectura y proseguir con la escritura que corresponda al intercambio epistolar y le dé continuidad.

En todo caso, aquello que la novela experimental ha descubierto hace más de un siglo, desde la corriente de la conciencia hasta el gusto por la metatextualidad, la escritura epistolar lo había puesto en práctica desde sus inicios. Como queda expuesto más arriba, la escritura epistolar suele ser autorreferencial, y se proyecta en varias direcciones: en primer lugar, se recrea en lo dicho por uno y por el otro, en el acto de escritura en sí, en el acto de escritura epistolar, en los avatares físicos de la correspondencia: el soporte, el sistema de correos, el espacio-tiempo y por último en los efectos psicosociales de la experiencia epistolar, tales como los efectos de la lectura, las estrategias impuestas sobre la atención del lector y el proceso de producción de la carta.

Kafka, en especial a lo largo del epistolario con Milena Jesenská, puebla sus cartas de metatextualidad atravesando diagonalmente todos estos contenidos, por ejemplo, los avatares postales, el espacio-tiempo y el efecto sobre el lector:

*Martes por la noche*

Ya ves, Milena, que yo mismo te mando la carta y no sé lo que dice. Pasó lo siguiente (...) anoche me había acostado muy tarde y casi no había dormido, por lo tanto le mandé temprano un mensaje, le dije que tenía que dormir un rato por la tarde y que iría a las seis. En mi inquietud, que no se satisfacía con todas las cartas y telegramas de precaución, le agregué: “No mandes tu carta a Viena hasta que no hayas hablado conmigo”. Ahora bien, medio enloquecida, ya había escrito la carta por la mañana –ni ella sabe lo que ha escrito- y la había echado inmediatamente. Al recibir mi mensaje, la pobre muchacha corre angustiada, tan contenta está que le da al empleado todo el dinero, luego se aterra por lo que le ha dado y por la tarde me trae la carta. ¿Qué hago ahora? Mi esperanza de una solución rápida, definitiva y feliz depende, en verdad, de la carta y del efecto de tu respuesta (...) (Kafka, 1999: 96),

o efectos psicológicos de la experiencia epistolar y el influjo físico del texto sobre el cuerpo, y sobre la experiencia vital: “De todas maneras: esta carta es un alivio; en efecto, uno se enterraba vivo bajo las otras y sin embargo creía que debía quedarse inmóvil ya que quizá estaba muerto de verdad” (Kafka, 1999: 176).

Estas constantes reflexiones sobre el proceso de comunicación epistolar, desde una faceta más práctica hasta una más literaria, pasando por lo vital, social y psicológico, son sujetas a imitación en la producción de cartas ficticias,

Escribiré la carta. El anuncio puede esperar.

Te escribo esta noche, después rompo la carta y arrojó los pedazos a la papelera. Luego renacen, vuelven a pegarse y se escriben de nuevo.

Te mando todo lo que escribo. (Shklovski, 2010: 84),

donde Shklovski, como Derrida en *La tarjeta postal*, asocia la práctica epistolar con la escritura literaria; en todo caso, esta hiperrealización del texto epistolar en el texto de ficción, llega en ocasiones a hiperbolizar el formato carta en algunos pasajes,

por ejemplo éste de *Zoo o cartas de no amor*: “Me escribe cada día una carta, y hasta dos, me las trae en persona, se sienta dócilmente junto a mí y espera que las lea” (Shklovski, 2010: 37).

### *Architexto*

El architexto es la cuarta modalidad de la transtextualidad que Genette describe. Se trata de una categoría más abstracta, de una conexión implícita con el texto, puesto que engloba características genéricas a nivel de estructura y de sintagma. Schaeffer propondrá una matización:

Me parece, sin embargo, que hay una diferencia fundamental entre la architextualidad y las demás formas de transtextualidad: cada hipertexto posee su hipotexto, cada intertexto su texto citado, cada paratexto el texto que incluye, cada metatexto su texto-objeto, mientras que si bien hay architextualidad, no hay en cambio architexto, sino en sentido metafórico (Schaeffer, 1988: 171).

Según Genette, lo primero que caracteriza esta modalidad es su ausencia del texto en sí: como mucho, indica, forma parte del paratexto, de existir una indicación genérica dispuesta a modo de subtítulo. Al mismo tiempo, incide en el hecho de que la categorización genérica del texto no es tanto responsabilidad suya como del contexto que lo recibe, de la crítica al lector, y subrayamos que tiene en cuenta la variabilidad del horizonte de expectativas en función de la época.

Por el contrario, en el caso del género epistolar, el architexto forma parte explícita de la carta, que en su metatextualidad suele referirse a sí misma como carta. Bien podría tratarse este de un detalle, no obstante el architexto no solo aparece en la carta de forma taxonómica, sino que de la mención del género epistolar en el cuerpo de la carta derivan generalmente numerosas reflexiones acerca de las implicaciones identitarias del género y sus especificidades textuales. Cuando un epistológrafo hace referencia literal a su ‘carta’, se prepara para alguna reflexión, como mínimo metatextual, y posiblemente definitoria de su actividad y del proceso de escritura de la carta. Es de este modo cómo la carta, que no forma parte de la tríada canónica de

géneros, se ha construido como tal y se ha fijado y teorizado a sí misma en durante el propio instante de su escritura. Se trata por tanto de un género discursivo literario que aúna en un solo acto distintas fases de otras textualidades: la construcción, producción y emisión del texto (entre otras, la *inventio*, la *dispositio*, explícitas entre la estructura visible y los contenidos organizados por medio la herramienta del lenguaje, con todas las atracciones retóricas y literarias que recibe sobre sí en el momento mismo del acto de escritura), la teoría y la crítica. Es decir que el texto epistolar, en el instante en que se produce, se construye como discurso –en su conexión pragmática consigo mismo, el lector y el contexto-, literatura –en su trabajo de expresión y fijación de la memoria a través de la escritura-, teoría –en sus impulsos metatextuales- y de crítica –cuando el metatexto se produce bajo el otro signo de la teoría-:

En el fondo siempre decimos lo mismo. Te pregunto si estás enferma, luego tú me preguntas, digo que quiero morirme, y tú también lo dices (...). Y una y diez mil veces y siempre quiero estar junto a ti, y tú también. Basta, basta (Kafka, 1999: 149).

En el caso de la novela epistolar de Shklovski, el architexto es triple: por una parte teoriza sobre el género epistolar, y por otra sobre la novela, y además, sobre la escritura literaria. Por ejemplo, en la “Quinta carta”, más extensa que las anteriores, cuenta varias historias con el fin de exponer “unas observaciones teóricas acerca del papel de lo personal, como materia prima para la creación artística” (Shklovski, 2010: 49).

Se trata en este caso de una reflexión sobre el género epistolar a través de la reflexión sobre el género literario, mostrando de este modo la conexión entre la escritura epistolar y la literaria, en una confluencia entre carta, novela y teoría.

### *Hipertexto*

Genette ha dejado el hipertexto, categoría abstracta aunque menos que el architexto, para el último lugar, porque asume una propiedad globalizante por parte de esta modalidad sobre las otras modalidades transtextuales. Construye su definición del

hipertexto en oposición con la de ‘hipotexto’: se trata de una relación jerárquica de un texto respecto de otro, en la que el segundo se adscribe (se *injerta*, en la definición quirúrgica de Genette) al primero. Utiliza como ejemplo el *Ulises* de Joyce como hipertexto de *La Eneida* y la *Odisea*, entre otros ejemplos. En el campo de la literatura epistolar precisamente, existen varios ejemplos de este mecanismo literario, como las *Heroidas* de Ovidio.

De este modo, Genette considera el hipertexto como una herramienta útil para el estudio e incluso la definición de ciertos textos literarios, y es cierto; sin embargo, una vez más, el género epistolar muestra amoldarse también a esta modalidad transtextual. En el caso del texto epistolar, la relación hipertextual no se aplica a algunos textos solo por una consciente adhesión, sino que todo su mecanismo de producción funciona a partir del impulso hipertextual.

La escritura epistolar es sistemáticamente y por definición escritura hipertextual, si aplicamos la definición genettiana del término.

Como se ha visto en la aplicación al texto epistolar de las cuatro modalidades previas de transtexto, es decir, intertexto, paratexto, metatexto y architexto, cada una de estas operaciones de escritura implica una relación hipertextual entre distintos estratos de la textualidad epistolar, o del corpus que compone un epistolario cerrado o en desarrollo.

Por ejemplo, en el siguiente fragmento de una carta a Milena, Kafka alude a la carta recibida y manifiesta sus efectos mediante el acto de escritura epistolar:

*Jueves*

Primero leí la carta escrita a lápiz; en la carta del lunes sólo vi así por encima una frase subrayada, preferí esperar un poco a leerla mejor; qué ansioso estoy y qué desgracia que uno no pueda volcarse entero en cada palabra, con todo lo que uno es, así, si la palabra es atacada, uno se defiende entero, o es aniquilado por entero (Kafka, 2010: 204).

Shklovski, para construir su ficción epistolar, de nuevo enfatiza, en este caso el aspecto hipertextual de la escritura epistolar:

¡De qué escribir! Toda mi vida es una carta para ti (Shklovski, 2010: 57).

Hemos tratado de proponer una definición del género epistolar atendiendo a sus aspectos más específicos que la aplicación de la teoría de la transtextualidad de Genette permite expresar de forma técnica.

De esta manera, se define el género epistolar a través de su carácter intertextual, en cuanto los procesos de reescritura de fragmentos de la correspondencia global; paratextual, por las características estructurales de las manifestación del género; metatextual, por su constante autorreferencialidad; architextual, por cuanto esta autorreferencialidad conduce la escritura epistolar a autodefinirse y en definitiva a teorizar sobre sí misma al tiempo que realiza una crítica del texto producido y del recibido; y finalmente, hipertextual, por cómo en su devenir escritural la carta necesita de otros textos para producirse.

Si a cada texto literario se puede aplicar de dos a tres de las cinco modalidades de transtextualidad definidas por Genette, en el caso de la escritura epistolar, sea postal o ficcional, las cinco categorías son aplicables, y no solo para estudiar diferentes objetos epistolares, sino para definir su especificidad discursiva y literaria.

Por otro lado, Genette propone la fundación, a través de su teoría del transtexto, de una teoría de la “literatura en segundo grado” (como indica el subtítulo de *Palimpsestos*), que estudiaría el texto como un sistema de relaciones formales y de contenido más allá del sintagma e incluso de la estructura. Precisamente, el mecanismo de la escritura epistolar se sostiene sobre la constante retroalimentación de textos y de la memoria de estos textos que se construye en la mente del autor en consecuencia de su actividad epistolar.

En la carta se produce manipulaciones de la memoria y del lenguaje, en constante interacción. La escritura epistolar constituye un ejercicio de comunicación y de construcción del individuo, a la vez que una asimilación y reescritura del tejido social. El epistológrafo realiza un esfuerzo *poético* en sentido platónico, donde trata de ajustar su visión de la realidad y de sí mismo ante un interlocutor concreto, transformando esta realidad en el límite entre la subjetividad y la ficción, por medio de la escritura.

Tal y como afirmó en una ocasión Gilles Deleuze (1990): “Es de esta manera que hay que pensar en las cartas en general, completamente pertenecientes a la escritura,

fuera o no de la obra”. En el proceso de escritura de la carta funciona un juego hipertextual, intertextual y metatextual en un segundo nivel, un nivel interno, donde la permutación de textos sucede entre la memoria individual, transformada en texto través de la escritura, texto que volverá a desmaterializarse en la memoria, materia prima de futuros intercambios epistolares, en un vórtice hipertextual fluido y continuado. El resultado final es una escritura críptica hecha a medida de dos interlocutores. De forma paradójica, este hermetismo de la intimidad epistolar lleva a la reproducción de modos, formas y puntos de intersección universales, hasta el punto de que el género epistolar, ligado en la experiencia del lector de hoy tanto al secreto como a la exhibición, atraviesa intacto las barreras del sistema editorial actual, que ha convertido el libro, en detrimento de otros géneros, en un producto de consumo: “Sí, hay también una tercera frase en tu carta que quizá esté dirigida contra mí, aún más que las ya mencionadas. La frase sobre los dulces que empalagan”. (Kafka, 1999: 167).





## CAPÍTULO 6: PARA UNA POÉTICA DE LA CARTA

"Puisque nous avons admis avec Jakobson qu'une théorie de la littérature est une poétique" (Genette, 1991: 15)...

### **6.1. Introducción. El cuerpo epistolar como *mundo posible***

La teoría del género epistolar es susceptible de ser enfocada según algunas de las teorías que han dado juego en las últimas décadas en la teoría literaria. Es el caso de la teoría semántica de los *mundos posibles*, en relación con la construcción textual -la subjetivización que teníamos interés en aplicar a la carta debido su situación entre ficción y realidad-.

La expresión “mundo posible”, importada de la filosofía de Leibniz, es esencialmente una metáfora de ‘texto’. En la carta se elabora un constructo textual donde la psicología es dada a conocer a través de la narración de un contexto común o aprehensible por ambos actantes gracias al esfuerzo focalizador de cada emisor sobre sí mismo y su destinatario, en una constante consciencia del autor y del lector concreto al que se dirige.

El texto epistolar constituye un *mundo posible* cuyos mecanismos y normas son diferentes según pertenezcan a un epistolario o a otro, y según lo que preestablezcan emisores y destinatarios en su pacto epistolar. No solo depende de la figura de un autor,

sino también de la mecánica de funcionamiento establecida entre dos productores de texto que mimetizan la realidad para comunicarla y en el acto de escritura la manipulan y transforman. No se trata solo de un texto de emisor, sino también de un texto de destinatario, que en colaboración con el emisor conforma un *mundo posible* dentro del texto epistolar y con influencia del contexto experiencial y sociocultural de ambos correspondientes. El emisor es destinatario y el destinatario es emisor, los dos producen y los dos reaccionan sucesivamente. Precisamente, en la comunicación epistolar, la realidad es aquello que establecen por consenso emisor y destinatario. Además, los intercambiantes comparten contexto, memoria, y el estímulo de la correspondencia, de la escritura, de la lectura: una realidad paralela, textualizada por el *yo*, por el *tú*, y el *nosotros* resultante. Se construye una nueva memoria, la memoria epistolar, un sistema de referencialidad común cuyos elementos acaban por asimilarse entre ellos y constituir una forma de *mundo posible*, o una forma de ficción.

De esta comunicación dual surge una serie de lugares comunes; una simbología a veces indescifrable a primera vista por un interviniente externo a la comunicación epistolar, y una serie de mecanismos textuales y literaturizaciones como filtrado de la realidad: no de la verdad, sino de una verdad subjetiva, reelaborada a través de la escritura.

Las motivaciones de los actantes, aparte de la adecuación al destinatario, se concentran en el hecho de interrelacionarse con el otro en un contexto común previo y otro en constante construcción.

Con el contacto textual, se desencadena un juego de persuasión, que se constituye como un sistema de oposiciones en permanente tensión, con influencia del bagaje experiencial de emisor y receptor. Este hecho no distancia la carta del texto literario canónico, más bien al contrario. Incluso en la literatura de ciencia ficción, cuya proyección prospectiva dispara el nivel de ficcionalidad, en un texto en que se desplaza desde un presente fijado por la escritura hacia espacios retrospectivos y prospectivos ficcionalizados por la memoria y la incertidumbre, se espera la actividad del lector real para actualizar esta construcción textual.

Por otra parte, el hecho de estar conectada de forma más directa que otros tipos de texto con la *realidad* tangible, no desliteraturiza la carta, más bien al contrario. Este

proceso de literaturización se construye al hilo de la escritura: se trata de un género que evoluciona, en sus verdades y sus ficciones, siguiendo el ritmo de desarrollo de la correspondencia, en un movimiento respectivo.

La carta es la escritura literaria sorprendida en el momento de su producción, un borrador legitimado como texto final que se configura y reescribe de forma fragmentaria, a medida que recibe respuesta, alimento; reconstruye su identidad y su visión del mundo y del otro, accediendo a la *realidad* por medio del texto solamente:

Me permiten dar forma a los sentimientos que experimento, ordenar el curso de los pequeños acontecimientos que constituyen mi vida... Como la filosofía, como las ciencias humanas, la literatura es pensamiento y conocimiento del mundo psicológico y social en el que vivimos. La realidad que la literatura aspira a entender es sencillamente (aunque al mismo tiempo nada hay más complejo) la experiencia humana (Todorov, 2009: 83-84).

## **6.2. Ficción y texto epistolar**

Antes de adentrarnos en el debate sobre "ficción" *versus* "verdad" en los géneros en primera persona, conviene repensar la ubicación genérica del texto epistolar. A lo largo de este trabajo consideramos distintas facetas históricas y técnicas de la carta que conducen a pensar que el epistolar es un género autónomo.

Sin embargo, la institución no siempre lo considera de este modo. Es cierto que de un tiempo a esta parte se habla de géneros en primera persona, o de géneros 'autobiográficos' con autonomía reconocida. Generalmente se menciona o trata la carta como uno de ellos, aunque alguna vez es omitida.

La cuestión es que el texto epistolar no forma parte institucionalmente del sistema de los géneros literarios.

Cabe preguntarse por qué un género cuya Historia remonta a los primeros tiempos de la textualidad y que tiene rasgos, conductas y efectos propiamente literarios, no tiene un espacio propio. La respuesta quizá esté en que precisamente su constancia histórica lo ha envuelto en un halo de discreción implícita, integrándose en los géneros de la tríada o influenciándolos, y recibiendo su influencia, desde un margen del sistema.

Sin embargo, nos inclinamos hacia una segunda opción en relación con la 'tríada' de géneros. Solo caben tres textualidades, épica, lírica y drama, porque así se ha querido ver a partir de la relectura de las teorías de Aristóteles y sobre la base de su *Poética* hemos construido la nuestra, fijada en el siglo XIX; no podemos dejar de puntualizar que estos tres tipos textuales canónicos han vivido más fluctuaciones y ambigüedades teóricas que la perenne textualidad epistolar. Si bien es cierto que lo epistolar recibe, como se ha dicho, influencia de los usos literarios que se configuran a través de la Historia, es igualmente cierto que como textualidad escrita la carta precede a las demás. Se trata por tanto de un juego de influencias.

En cualquier caso, no importa tanto que la carta no tenga espacio propio en el sistema genérico literario, puesto que dicho sistema es una convención tautológica. Lo que sí nos importa es establecer en estas páginas las razones por las que la epistolaridad es una textualidad literaria.

Sin duda, la literatura es "varias cosas ligadas entre sí" (Genette, 1991: 11), de modo que una definición de la literatura depende del punto de vista; por ejemplo, podemos adoptar un posicionamiento esencialista/constitutivista o bien contenidista (Genette, 1991: 15-16) en función de si tendemos a buscar la literatura en el texto antes que en el mensaje, o si consideramos razones contextuales. En cualquier caso, vuelve a plantearse la cuestión del canon.

El texto epistolar es un texto híbrido de "realidad" y "ficción", y con unas condiciones textuales fijadas pero compatibles con variaciones ilimitadas de estilo, contenido, funcionalidad, etcétera. Entrecomillamos "realidad", porque una de las razones por las que el género epistolar no ha sido canonizado institucionalmente como género literario es porque se confunde, en primer lugar, "ficción" con literatura", y en segundo lugar "epistolaridad" con objetividad, confesión veraz: realidad. Sin embargo,

La frase real auténtica es aquella que, como producto sensible de la acción comunicativa del hablante (emisor de signos), hace efectiva la comunicación, causando en el oyente (destinatario) la percepción y aprehensión de ella como signo comunicativo (Martínez Bonati, 1983: 125).

Si la frase es real, el conjunto no constituye a la fuerza una verdad pura, igual que la ficción nunca es pura ficción.

Por una parte, el texto epistolar desarrolla distintos grados de literariedad en función del grado de elaboración de la materia de base, la palabra.

Por otra, el texto epistolar sería considerado literario como tal en función del contexto. De hecho, el contexto puede suscitar muy diferentes criterios de reconocimiento del carácter literario de una carta. Por ejemplo, en algunos contextos, la carta es considerada literatura solo si es ficcional, si está enmarcada en una obra de ficción, considerada por un canon. Finalmente, una carta sería literaria en contextos donde la forma, el trabajo textual, la *poiesis*, son razón *sine qua non* para que un texto sea literatura, lo que nos remite a la primera teoría, de la que por cierto habría que quitar los presupuestos universalistas.

Decíamos que el texto epistolar no forma parte institucionalmente del sistema de los géneros literarios, un sistema que conviene desmitificar. La tríada de géneros impermeables se debe a la intención de Aristóteles de paliar la indefinición genérica literaria de la época (la falta de especificidad en la práctica literaria, diría Genette, 1991: 16), definiendo tipos en función de sus rasgos. No debemos olvidar que no estaba retratando formas universales, sino prácticas textuales concretas que con el tiempo sufrirían una evolución o desaparecerían respecto de cómo se conocían en ese momento.

A veces también se olvida que Aristóteles

avait établi un partage entre deux fonctions du langage: sa fonction ordinaire, qui est de parler (*légein*) pour informer, interroger, persuader, ordonner, promettre, etc., et sa fonction artistique, qui est de produire des oeuvres (*poiein*). La première relève de la rhétorique -on dirait plutôt aujourd'hui de la pragmatique-, la seconde de la poétique (Genette, 1991: 16).

Existe por tanto una forma de *hablar*, un tipo de construcción discursiva que en determinados contextos y bajo determinadas circunstancias, produce obras de arte. Por eso en la carta su estructura pragmática es el primer paso hacia la “literariedad”. El discurso epistolar es un tipo de expresión que al ser textualizado por una subjetividad concreta en un producto finito y definitivo con expectativas de lectura, se literaturiza. No nos sorprendemos de ver compartir las gradas más altas de la literatura, obras que

para un contexto determinado o para un sujeto concreto no responden a las mismas expectativas. Sin embargo, nos extraña que un texto que funciona literariamente conforme un género literario, y esto por tres razones:

-En la textualidad epistolar se reajusta la idea de "ficción", con nuevos matices y nuevos niveles en los que desarrollarse.

-La carta presenta una indudable dimensión pragmática y a menudo representa una influencia 'factual' en la existencia del lector.

-Se constituye sobre tres tipos y/o modos textuales, el narrativo, el dramático y el lírico.

Con F. Schlegel, nos recuerda Genette (1991: 21), para quien la novela epistolar es un género esencialmente contrapuntístico (o del fragmentarismo, en palabras de Todorov), termina el monopolio de la ficción aristotélica. Genette nos previene seriamente de aquel error que perduró durante siglos, de considerar la "ficcionalidad" como implícita a la literatura: no hay que confundir ficcionalidad y literariedad.

Los actos de lenguaje de un personaje son auténticos en su contexto como lo son en el cuadro de la carta ficcional, y en la carta real respecto del lector original o destinatario:

(...) la literatura no es una palabra que puede o debe ser falsa (...) es una palabra que, precisamente, no se deja someter a la prueba de la verdad: no es verdadera ni falsa. Plantear tal pregunta carece de sentido: esto define el estatuto mismo de 'ficción' (Todorov, 1968: 41).

Aunque la revolución schlegeliana se reseñe comprimida en una nota a pie de página de un texto sobre poesía, es una afirmación que no debe ser ignorada, aun sin intención de destruir la tríada aristotélica, que cambia el sistema dejando entrar lo no ficcional en el canon literario, a través de la poesía. Es solo un matiz aunque fundamental para la consideración de lo literario, que no quedará sin consecuencias teóricas. Será Searle, en su teoría de los actos de habla, quien desmontará estas vertientes teóricas respecto de algunos de estos puntos, que ya habían señalado otros. Por su parte, Kate Hamburger en *La logique des genres littéraires* (1986), ya reduce el

sistema a dos géneros. La ficción no solo es ficción según el grado de verdad y de verosimilitud, y en la poesía hay distintos grados de "ficción" entendida como subjetivización:

-El ficcional, o mimético, establecido desde la teoría aristotélica.

-El lírico, de corte shlegeliano, y mallarmeano, romántico y después formalista.

Como en poesía, la forma de la carta, o al menos su estructura, es indisociable del significado, intenciones y funciones comunicativas, efectos retóricos, pragmáticos y propiamente literarios. De hecho, si la carta está asociada con el habla, nos conviene recordar la teoría de Croce según la cual poesía y habla son idénticas: solo habría una diferencia de grado. Martínez Bonati apunta que es "insostenible" (1983: 131), pero ello se debe a que focaliza sobre la situación y el valor ilocutivo, además de un posicionamiento aristotélico-mimético menos permeable: la conversación está sucediendo, la transposición poética no. Sin embargo, en el texto epistolar sí lo hace, sucede en la mente del emisor y en la del lector. Es más, si tenemos en cuenta la dimensión doble de la carta, como acción pragmática y literaria, comprendemos que la literatura ha de definirse no en función de sus repercusiones sobre la realidad, sino en función de la forma que tiene de sostener esos contenidos, la forma como los construye.

Si bien la literatura no poética tiene, según Jakobson, un alto nivel de función comunicativa, mientras que la poesía muestra niveles más altos de función estética -siempre depende del autor, de la época, incluso de la recepción-, el texto epistolar barre con todas estas indeterminaciones y ambigüedades, como muestra de la unión complementaria entre función comunicativa -a menudo de hechos comprobables- y función estética, canalizando por la forma esa subjetivización del hecho experimentado por un sujeto real, que no es solo voz narrativa o voz lírica sino también autor 'factual'.

Tomaremos prestado un término acuñado por Genette y su consecuente teoría: la idea de un género que no es ficción, ni propiamente lirismo, sino algo intermedio e independiente, que denomina "dicción": "(...) littérature de diction est celle qui s'impose essentiellement par ses caractéristiques formelles" (Genette, 1991: 31).

Ambas modalidades, ficción y dicción, tienen en común su intransitividad (1991: 35) "porque su significado es inseparable de su forma verbal", y que ambas



tienen un sujeto en vías de ficcionalizarse -de subjetivizarse en distinto grado- en un juego de "puesta en intriga" (1991: 38).

En definitiva, los géneros dictionales, como el epistolar, son susceptibles de ser literaturizados como género o en sus manifestaciones concretas en función de su grado de ficcionalidad o bien de su grado de retoricidad.

Los presupuestos que sostienen los sistemas culturales tales como la lengua y la literatura, son “conductores” que llevan mensajes a los destinatarios y receptores de la textualidad. Esas textualidades contienen informaciones actuales e informaciones potenciales porque, como afirma Schmidt, desde un punto de vista ‘bioestético’, la ficción es una necesidad psicológica; literalmente, una necesidad “biológica” de “virtualidad”, de posibilidad (como una plataforma sobre la que expresar, construir, progresar), de evadirse, de expandir las normas y las convenciones, de regular la percepción y de evolucionar como individuo y como colectivo.

Así, la consideración de la escritura epistolar podría zanjar la cuestión que la Teoría y la Crítica se plantean sobre la necesidad y las implicaciones de la ficción desde la relectura de Aristóteles hasta teorizaciones recientes. En concreto, Schaeffer deliberó al respecto en su trabajo *¿Por qué la ficción?*, y sin duda sus conclusiones son aplicables al texto epistolar: la ficción es un “operador cognitivo” (Schaeffer, 2002: 304), que funciona como herramienta psico-social. Un impulso *connatural*, que lleva al desarrollo de ideas y a la acción física y psíquica. En la carta existen distintos grados de ficcionalidad, que organizan y preparan los hechos para ser materializados en forma de texto. No se trata de invenciones, sino de soportes para la textualización de la realidad percibida desde un punto concreto.

### **6.3. Aspectos narratológicos del texto epistolar**

Gérard Genette se detiene sobre el hecho de que la Narratología solo se ocupa de la narrativa ficcional y no, o al menos no directamente, de la narrativa que, en oposición, denomina ‘factual’. Aunque considerase este hecho como una carencia, no se plantea profundizar en ello, porque

(...) il faudrait une vaste enquête à travers des pratiques comme l'Histoire, la biographie, le journal intime, le récit de presse, le rapport de police, la *narratio* judiciaire, le potin quotidien, et autres formes de ce que Mallarmé appelait l'«universel reportage» (Genette, 1991: 66-67).

Sí hará, no obstante, un riguroso aunque breve ejercicio comparatista entre los rasgos narratológicos del relato ficcional y el ‘factual’.

Por ello, al hilo de la reflexión genettiana, y también con el apoyo de la síntesis teórica de la narratología -de ficción-, queremos aplicar aquí algunos aspectos de la teoría narratológica al texto epistolar.

Genette apunta, a través de Searle, un hecho fundamental: no hay ningún indicio físico capaz de resolver si un texto es ficcional o ‘factual’, si un texto inventa la realidad o no, y hasta qué punto es verdaderamente ficcional en el caso de que lo parezca -si acaso eso importa realmente-. Searle, recalca Genette, se refiere a este respecto a una ausencia de indicios sintácticos, semánticos, y narratológicos (Genette, 1991: 67-68).

Por tanto, que un texto sea literario o no, no depende solo de la ficcionalidad, sino que su literariedad se cifra en la textualidad en sí misma, en los procedimientos utilizados para su escritura, sean retóricos, estilísticos, narrativos, etcétera.

### *Manipulación temporal*

El relato epistolar ‘factual’ es propenso al uso de anacronías. Es evidente que se trata de una estrategia de manipulación del lector, de un lector concreto, y no de un lector ideal aunque sí idealizado, lo que hace que estas estrategias difieran o se especialicen según el caso. Se trata de organizar (y no solo por intención expresiva sino también para dirigir la atención del lector y mantener su interés) hechos que supuestamente reproduce. El autor de una carta real o postal está construyendo un *mundo posible*, una ficción cuyos cabos deben ser cuidadosamente atados en razón de su misma existencia. Manipula -ficcionaliza- una serie de hechos no inventados.

Esto no indica en ningún caso que lo narrado sea verdad, ni invención, ni cuál es su grado de ficción como subjetivización y textualización de motivos concretos independientemente de su relación con la realidad empírica. La principal diferencia

entre un relato ficcional corriente y un relato ficcional epistolar reside en el hecho de que en la modalidad epistolar la analepsis o la prolepsis a menudo vienen anunciadas de forma explícita, o bien marcadas por algún elemento textual. En la carta la calidad estructural no depende tanto de esta expresión de la coherencia como en un texto de pura invención sin formato epistolar.

Del mismo modo el ritmo y la frecuencia narrativas funcionan tanto en la carta ‘factual’ como en la ficcional. Teóricamente, y según apunta Genette (1991: 74), la carta responde a la ley de eficacia y economía lingüística con mayor dependencia que el texto ficcional, que para su construcción requiere de esas elipsis, ralentís, resúmenes, descripciones, etcétera, lo que no impide que la carta utilice estos recursos, incluso como consciente estrategia textual. En cuanto a la ‘frecuencia’, en el relato autobiográfico (tanto el real como su variante simulada o ficcional) la presencia de elementos iterativos es una característica propia, según estudios realizados a los que alude Genette: la carta ‘factual’ y su simulacro ficcional presentan elementos iterativos abundantes. De hecho, tanto la carta real como la de ficción tienden a reforzar el efecto de espontaneidad. La configuración del cuerpo epistolar favorece estos vaivenes textuales, el ritmo entrecortado, la simulación del pensamiento en su sintaxis, ritmo y forma, y el efecto de realidad nada exento de retórica y *poiesis*, es decir, de literaturización.

### *Modalización y enfoque*

En el texto epistolar, los mecanismos de modalización no difieren tanto de los géneros narrativos no epistolares como se espera: estilo indirecto libre, tendencia al monólogo, verbos de pensamiento, de dicción y de sentimiento. Es cierto que la carta tiende a la aplicación de ciertos modos, frente a otros. Además, otra de las diferencias existentes, aunque relativas, entre un texto epistolar y un texto no epistolar, consiste en el hecho de que las marcas de subjetividad sean simuladas o no simuladas - independientemente del contenido, de su verdad e incluso de su verosimilitud-. La diferencia fundamental se encuentra entre la realidad y la ficción: entre los grados de realidad y los grados de ficción. Si en la carta ficcional se evita ciertos recursos o imita

demasiado otros, es porque en este caso se trata de un simulacro. Nada tiene que ver que el contenido del simulacro ficcional provenga de un recuerdo, o que el cuerpo de una carta real se componga de invenciones, de idealizaciones o de alteraciones de la memoria.

En cuanto al foco, la carta presenta un relato de focalización interna, centrado en un personaje protagonista o testigo. En el intercambio epistolar el narrador tiene que focalizar en el personaje que se construye para su representación textual, en interacción con el personaje narratario que se figura en su lectura del texto del destinatario en su función de emisor alternativo. El texto remitido por el destinatario se enmarca en un horizonte de expectativas inestable, puesto que evoluciona a medida que se desarrolla la correspondencia. Por tanto, no podemos hablar de un narrador omnisciente, sobre todo si tenemos en consideración el texto ausente (la siguiente carta del destinatario) que forma parte del devenir textual de la narración *principal*.

#### *Construcción de la voz*

De este modo, una carta se construye sobre la figura de un "(...) narrador en cuanto narrador, en cuanto subjetividad que narra (...), instancia que se enfrenta narrativamente al mundo" (Martínez Bonati, 1983: 74).

La voz epistolográfica es a un tiempo narrador y narratario. Además, por su contexto, el epistológrafo real es a un tiempo narrador extradiegético-homodiegético y narrador intradiegético-homodiegético en función de si la narración es retrospectiva o prospectiva. No es de extrañar, por tanto, que la narración en la correspondencia sea de naturaleza "intercalada" (Genette, 1991: 90), ya que representa la alternancia de fragmentos narrados/descriptivos/de 'corriente de la conciencia'. En el texto epistolar también se atraviesa fases heterodiegéticas, cuando se narra sucesos ajenos a la experiencia propia. Es un tipo de narración de apariencia omnisciente, que actúa como tal, pero que no lo es, porque entran en juego coordenadas concretas de la realidad. Por ello es un tipo de texto abundante en contrastes entre paralipsis y paralepsis. La carta supone una "penetración en la conciencia" de la persona o el personaje (paralepsis) (Rimmon, 2001:186) que puede dar lugar a largos monólogos, en el contexto de un

diálogo diferido. Al mismo tiempo, se trata de una manipulación de la información en función de los intereses del *yo* narrador, del *tú* narratario/destinatario y del propio texto, con notables reducciones o síntesis (paralipsis), y manipulaciones (subjektivización, selección o fijación de un cronotopo). En paralelo, se cuenta con la existencia de un lector implícito concreto, existente y actante (el necesario *feedback*), que resulta de la mezcla de focalización externa y la focalización interna propia del discurso auto-textual. Así encontramos un modo híbrido de otros pero específico e independiente, donde la escasa distancia entre el narrador y el texto en cuanto a forma y contenido no impide la sucesión de distintos grados de alejamiento, en un constante vaivén comunicativo.

La narración, en lo que respecta a focalización vocal, no se hermana con la narrativa ficcional solo en estos aspectos:

Además de su función narrativa normal, el discurso del narrador puede tener otras funciones (en el sentido jakobsoniano del término)" y este punto es totalmente aplicable a la narración epistolográfica, "(...) función comunicativa, responsable de mantener la comunicación con el destinatario presente, ausente o virtual (...), función testimonial, que orienta la narración hacia el mismo narrador (...) y función ideológica, consistente en las intervenciones del narrador mediante explicaciones, justificaciones y comentarios de autoridad (Rimmon, 2001: 190-191).

Sin duda esta funcionalidad del narrador ficcional encaja con las funciones narrativas de la voz narrativa epistolográfica real y también del simulacro ficcional. La voz de una carta expone un *yo* a través de la tensión comunicativa entre uno mismo y la alteridad, y además se detiene en un tercer actante, el propio texto, con el que interactúa de forma metatextual.

Todo acto narrativo tiene que partir de un sujeto narrador, protagonista real o ficcional, testigo real o ficcional. Según Genette, la coincidencia de identidad entre narrador y autor define el relato 'factual' (Genette, 1991:80). Añade que su disociación es síntoma de ficción en el sentido de 'invención' o incluso de *poiesis*. No es necesario hablar de verdad o de mentira, de realidad o de ficción, basta con asumir que toda narración parte de una primera persona, con dos vertientes, una identidad actual y una identidad simulada. En concreto, Genette define la narración autobiográfica como la identidad entre autor, personaje y narrador (Genette, 1991: 83), en cualquier caso, la

veracidad del relato "n'interdit le diagnostic de fictionalité ni pour N=P (...) ni pour N ≠ P" (Genette, 1991: 83), es decir que el carácter ficcional o no ficcional de un texto no depende exclusivamente de la persona narradora ni de su estatus respecto de dicha realidad/ficción. Es más, dado que toda narración parte de una primera persona, es decir, de un sujeto -un *sujeto* o ente subjetivo-, el carácter ficcional o verídico de los contenidos que textualiza es irrelevante, y por tanto no determinante en la clasificación de un texto como literatura. La identidad entre narrador y personaje es un compromiso pragmático-lingüístico respecto de las aserciones narrativas (1991: 87) que produce, lo que no garantiza en ningún momento la veracidad del producto original ni del final, y esta ambigüedad no es relevante para la consideración de un texto como literatura, sino la manera como narra estos hechos veraces/falsos, cómo cuenta una verdad o qué fuentes experienciales individuales y sociales elige para construir su ficción: no existen "ni fiction pure ni Histoire" (Genette, 1991: 92).

Hablando de ficción propiamente dicha, o convencionalmente establecida, Genette señala como marcas más fiables para reconocer un texto y clasificarlo, los elementos paratextuales, con un ritmo y un tono que fomentan la costumbre, por asociación intertextual o por convención, y por uso excesivo de marcas ajenas, en el caso de un texto que simulara una textualidad literaria "no ficcional".

En definitiva, la visión genettiana del texto literario no es aristotélica sino estilística: el estilo es indisociable del tejido lingüístico (Genette, 1991: 150); literatura es esa "vision du monde" que "se transmet par cet emploi si particulier des temps, des pronoms, des adverbes, des prépositions ou des conjonctions" (*ibidem*). En definitiva, un uso de la lengua que conforma un discurso textual fijado por el estilo.

#### **6.4. El pacto epistolar**

Entre el sujeto epistolar-emisor y el sujeto epistolar-destinatario existe como hemos apuntado un pacto convencional y tácito, semejante al pacto literario: el sujeto destinatario debe aceptar lo que recibe como verdad. De hecho, Teun Van Dijk ha advertido en varias ocasiones de los peligros de adjetivar con el término "verdadero", porque esa veracidad se mide de distinta forma en función de la comunidad epistémica.

Si atendemos a la definición de la autobiografía de Philippe Lejeune que ha fijado las bases de la teoría de la literatura en primera persona -esencialmente de memorias, autobiografía y diario-, encontramos numerosas similitudes con la textualidad epistolar: relato, en prosa, historia de una vida individual, autor, narrador y personaje coincidentes (A=N=P), perspectiva retrospectiva -en el caso de la carta, el pasado reciente-, etcétera (Lejeune, 1975: 14).

En este contexto, la primera persona presenta dos niveles. Un nivel referencial: pronombres personales vinculados al acto de enunciación, *tú* y *yo*; y un nivel del enunciado, que supone la identidad del sujeto de la enunciación con el sujeto del enunciado (Lejeune, 1975: 19).

Hasta ahora, todo es coincidencia, salvo algunos matices. No obstante, el impulso parece ser diferente: según Lejeune, las memorias y autobiografías responden a un "deseo de permanencia" (1975: 313). La carta en cambio busca comunicar el *yo*, textualizarlo, realizarlo (en sentido fichteano), aquí y ahora -distancia temporal y espacial aparte-.

Otra de las dimensiones que aseguran el pacto epistolar, es el acercamiento tácito y plácido del destinatario a su corresponsal, y viceversa. Como en el campo de la literatura, el sujeto elige el autor que lee, y su lectura del texto.

Sin duda, el hecho de que la comunicación literaria epistolar implique de forma real o ficcional una lectura destinada y realizable, es una de las claves de la fuerza del pacto epistolar, que cree real lo que es un grado de ficción.

Hasta la carta de amor, esa tentativa inocentemente perversa de calmar o relanzar el juego, está demasiado inmersa en el juego inmediato como para no hablar más que de <<mí>> o de <<ti>>, o incluso de un <<nosotros>> salido de la alquimia de las identificaciones, pero no de lo que sucede realmente entre el uno y el otro (Kristeva, 1983: 3).

Por ello, al texto epistolar también se aplica la *différance* derridiana. Existe en la carta lo diferido (espacio/tiempo) y la diferencia (*tú/yo*). Las palabras solo pueden definirse con otras palabras que difieren de ellas, y eso suscita la diferencia. La realidad percibida por un sujeto no puede textualizarse en la carta sin literaturizarse, porque se

trata de una realidad diferida y subjetivizada que se sostiene gracias al pacto epistolar. Toda textualidad es un *nosotros*, un *yo a ti*, y por ello la epistolaridad no supone solamente un elemento no marginal respecto del sistema literario, sino su máxima expresión: un laboratorio donde todos los elementos del proceso literario se encuentran depurados, expuestos en un primer plano, reducidos a su esencia. Un autor, un lector, un texto, distintas realidades y diferentes grados de verdad, igual que existen distintos grados de esteticidad y de capacidad expresiva/comunicativa.

Si Paul Zumthor demuestra en su trabajo que no pudo existir el género autobiográfico como tal en la Edad Media, se podrá comprobar en la Segunda Parte de este trabajo que el género epistolar -con todas sus connotaciones autobiográficas, narcisistas y comunicativas- sí se desarrolló en esa época, como textualidad de lo individual. Evidentemente los contenidos no son modernos, pero si la carta escapa de estas ambigüedades genéricas es porque constituye un género en sí, con una Historia propia. En definitiva, la carta busca la comunicación del sujeto con otro sujeto potencial, un *yo* paralelo a la vez que frontal, activado por la situación comunicativa desde una primera persona modificada por la escritura. De este modo, el pacto epistolar supera las barreras ficcionales y ficcionalizantes. El lector de la carta, sea legítimo, histórico, póstumo, destinado o usurpado, recibe el texto epistolar como un retrato veraz.

### **6.5. El sujeto epistolar**

Sin duda en cada sujeto hay algo “dado” y algo “individual”, siempre influido por lo social histórico: un sujeto se forma rodeado de otros sujetos, transformando a cada momento su identidad y su experiencia individual. Así también el *yo* epistolar se comunica en un movimiento pendular constante entre otredad y narcisismo.

(...) la gran literatura no presenta nunca una imagen plana y simple del "yo", sino todo lo contrario, revela su complejidad, su abigarramiento, sus conflictos y oposiciones, el espacio de fuerzas encontradas que lo llenan (Asensi, 2003: 152 vol II).



Desde la perspectiva del género epistolar, el *yo* es un sujeto construido por la textualidad en progreso, por la escritura, que se adapta y reconfigura en función del medio y del contexto. La carta, por ello, es una textualidad potencialmente configuradora de la identidad, entendida como individualidad, subjetividad y canal del sistema comunicativo (y de los referentes que se comunican). La escritura, literaria y no literaria, no solamente proporciona modelos para el colectivo, sino que también es un instrumento de conformación de las identidades individuales. Una idea parecida había producido Derrida en *La tarjeta postal. De Sócrates a Freud y más allá*: "La carta tiene un lugar de emisión y de destinamiento. No es un sujeto sino un agujero, la falta a partir de la cual se constituye el sujeto" (Derrida, 2011: 321). El *yo* lacanaiano-freudiano se construye en la carta frente al destinatario, como en Fichte el individuo frente a la alteridad.

Según Kant, el *yo* genera la percepción sensible para dar sentido a la otredad.

Para Foucault el sujeto es una ficción, un mito.

Para el Marxismo el sujeto es una clase.

Para Lacan el sujeto es una máscara.

El sujeto es relativo.

Su fluidez contextual encaja con la permeabilidad de la estructura epistolar.

El sujeto es ante todo una subjetividad textualizadora, y para desentrañarla podemos recurrir al Psicoanálisis freudiano como herramienta discursiva. Algo parecido sucede en la textualidad epistolar, en que el *yo* se construye a través de su exposición ante el *otro*: "La identidad es producto de una serie de identificaciones parciales que nunca se completan" (Culler; 2000: 138). El sujeto epistolar se construye a través de la interrelación comunicativa con el *otro*.

El Psicoanálisis también suscita una nueva noción del sujeto a través de la teoría sobre el lenguaje del Inconsciente. El sujeto se construye consciente e inconscientemente en oposición y contacto -positivo y negativo- con el *otro*. Ese sujeto se construye, se manifiesta para sí y para el *otro* por medio de materiales susceptibles de ser desarrollados también en el texto epistolar, como saltos temporales, episodios oníricos, transferencias y otras subjetivaciones de la realidad.

Según la metapsicología lacaniana, el sujeto simbólico se relaciona con lo imaginario y lo real. Traducido en términos epistolares, el autor de una carta construye su texto en constante tensión entre lo real y lo imaginario, entre los hechos y la memoria, entre una objetividad relativa y una subjetividad inevitable. El sujeto debe exteriorizar estos elementos, pertenezcan o no al Inconsciente, sea éste un elemento real o construido, y en esa exteriorización recibe la influencia del *otro*. Así es como se construye, paralelamente, el discurso de la *cultura* y que incluye muchas otras textualidades. En cualquier caso, dentro del sujeto volcado en la carta, se produce un desdoblamiento e incluso una escisión, entre el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación. En ese proceso la carta -y el sujeto que la produce- se convierte en significante para el destinatario, y en el acto de recepción-lectura-escritura de la carta siguiente es cuando se desarrolla un evento de intersubjetividad constructora del *yo* individual y social, y por lo tanto de la sociedad y de la cultura.

La carta forma parte de un sistema que la convierte en objeto de deseo para el sujeto. La suma del deseo (impulso de la acción) y del sujeto (emisor de la acción) construye productos de lo real, como textos literarios y, en todo caso una textualidad producida por una subjetividad concreta y dirigida hacia otra subjetividad, simple o colectiva. Esta realidad se expresa siempre a través del imaginario. El propio sujeto es una suerte de ficción.

Para abordar la “realidad” es necesaria la palabra. Aún más útil resulta la escritura, por su intencionalidad fijadora, y sucesivamente la carta, por su proyección hacia el interior y el exterior en un solo gesto escritural. Una carta es “verdadera” en el instante en que sirve de canal para la construcción de un sujeto orgánico en un momento concreto. Se convierte en ficción una vez el texto se ha dado por terminado y es leído por el propio sujeto o por el *otro*, con o sin intervalo de tiempo separando el instante de escritura y el de lectura. Así funciona la subjetividad, donde lo real solo puede durar un instante, si bien ese instante se fija en el sujeto a través de la escritura. Según el Psicoanálisis, todo esto, el acto y el producto, son síntomas. El propio mensaje es un síntoma de una conexión real entre significado y significante.

La “realidad” es inasible e inefable, nada puede expresarse exactamente tal y como es, pero esa inexactitud refleja lo que el sujeto asimila en su experiencia

individual. La carta es una herramienta para redefinir la perspectiva sobre la realidad, mitad percepción y mitad texto, con influencia de un ideal puesto en el *yo* kantiano, instrumento que construye un puente entre “verdad” y “realidad”, y como son aprehendidas e interpretadas. De nuevo, lo real no puede ser expresado sino a través de lo simbólico y lo imaginario, entendidos como reconstrucción de lo real a través de la psique y del constructo social de cada individuo; de este modo el texto epistolar es una forma de ficción en cuanto que es síntoma del sujeto y de su perspectiva: "La ficción está inscrita en el cuerpo del ser humano antes de encarnarse en cualquier soporte material", (Asensi, 2003: 152). La textualidad epistolar, con una estructura que soporta movimientos similares a una banda de Moëbius, ayuda a poner por escrito el individuo y por tanto una sociedad en su espacio y su tiempo.

#### **6.6. Teorías de la Recepción: el sujeto destinatario**

Todo sujeto epistológrafo es en potencia sujeto destinatario, y hacia esta clase de sujeto se dirige su esfuerzo textual.

Para analizar la naturaleza del sujeto destinatario nos apoyamos en teorías pragmáticas del discurso, en concreto la Teoría de la Recepción.

En el acto de escribir una carta se mezcla lo real con lo imaginario, y el tejido textual, y su proyección comunicativa, son la clave de la literariedad del formato epistolar.

En esta proyección hacia fuera desde dentro tiene mucho que ver la figura del receptor, del destinatario que se encuentra potencialmente al otro lado del canal comunicativo y que supone un estímulo para la escritura. En esa transición entre el texto mental y el texto físico numerosos elementos -incluso en el mismo acto de pensarse- se subjetivizan en su paso de pensamiento a texto por medio de la escritura.

En el desentrañamiento de esas *ficciones* relativas, el lector tiene mucho que hacer, primero por constituir sencillamente el destinatario de una textualidad, y segundo por "encontrarse en la situación de tener que dirimir sobre la asignación de uno u otro contenido a los correlatos que en el discurso del texto han opuesto dificultades" (Acosta Gómez, 1989: 175). La recepción, valoración y hermenéutica del texto epistolar

concreto, recae en el destinatario; desde un punto de vista pragmático, es conocido que el autor de una carta no suele releerla -y si lo hace no será para retocar, eliminar o corregir, pues en caso contrario escribiría más bien una carta totalmente nueva, posdatas aparte-. El lector recibe, interpreta, valora y canoniza el texto individual, no el género, cuya institucionalización tiene otras implicaciones.

De este modo, la carta cubre un horizonte de expectativas, como carta genérica y como carta concreta, hacia un receptor directamente vinculado.

En cuanto a la forma que sostiene esa conexión entre sujeto y realidad (paralela a la comunicación de sujeto a sujeto), el discurso literario es un "acto lingüístico" establecido entre dos sujetos que siguen ciertos presupuestos y gestos convencionales y se muestran predispuestos a un acto comunicativo concreto. Se trata de un procedimiento pragmático, con efectos literarios sobre el lector.

Paralelamente, el contenido del texto epistolar y su tratamiento, es producto tanto de la forma como de la estructura y todo aquello que compone la materialidad del texto, "(...) una ficción, es una construcción que tiene la tarea de decir, de informar algo sobre otra realidad" (Acosta, 1989: 180), es decir, que cada texto representa una reelaboración de la realidad y este acto subjetivo de textualización es un primer indicio de literariedad, o de literatura. Todo texto actualiza la realidad mediante estrategias retóricas algunas de ellas literarias, y con ello "estructura la realidad haciéndola comunicable" (Acosta, 1989: 182). La carta se encuentra en una posición intermedia entre el discurso y la literatura, porque el contexto compartido por emisor y receptor no puede materializarse sino como una serie de conectores, alusiones y referencias. El texto literario produce una "comunicación reactiva" (Acosta, 1989: 187), de la que la carta es otro exponente, ya que se literaturiza para 'realizarse', elabora estrategias, recursos, subjetiviza la realidad percibida para analizarla y transmitirla, y todos estos procedimientos serán devueltos por el destinatario, en su acto de lectura y seguidamente en el acto de escritura.

La carta real comparte con la ficcional las mismas cualidades literarias, en distinto grado o en diferente densidad, en función del autor. Según Austin y Searle "el discurso literario no es que esté desprovisto de convenciones, antes al contrario, lo que ocurre es que la forma de organizarlas es distinta a cómo lo hace el discurso

propriadamente pragmático" (Acosta, 1989: 185). El texto epistolar, sobre la base del acto lingüístico pragmático -es decir, la capacidad para provocar una acción real en el receptor-, también se desarrolla en "combinaciones insospechadas" (Acosta, 1989: 185) y, añadimos, juegos de estilo.

Finalmente, el texto en su actualización durante el acto de lectura propone varias opciones de interpretación/reacción, porque cada sujeto conforma una realidad en función de su hermenéutica personal y de aprendizaje socio-cultural. En este sentido, toda realidad producida por el texto es una ficción: una versión –antes que una imitación-, un reflejo subjetivo de contextos internos o externos dados. El horizonte de expectativas, del autor y del lector, es el alimento de la textualidad epistolar; para que haya correspondencia debe haber un sujeto con expectativas de comunicar con otro sujeto, existente/reconstruido/idealizado. Es decir que en la epistolaridad lo “real” es cuanto se textualiza, ya que se produce una ficcionalización del contenido y también de los dos sujetos involucrados en la acción epistolar y su repertorio de texto, a menudo a través de una literaturización formal.

### **6.7. El texto epistolar en el sistema genérico literario**

Las teorías aristotélicas, a pesar de ser el primer detonante de la no inclusión de la literatura epistolar en el canon, muestran una visión de la textualidad literaria muy afín a ella: la escritura epistolar podría haber encajado en una visión de la literatura donde el autor reproduce una imagen mimética de la realidad para el receptor. Se trata de una literatura estética y comunicativa donde la voz narrativa se desarrolla en el texto algunos casos en modo diegético, como por ejemplo en la epopeya, donde se dirige al auditorio o lector, o como el coro en la tragedia. Además, el objetivo de la retórica enunciado por Aristóteles consiste en la persuasión, en ejercer una influencia en la psicología del receptor.

Encontramos la teoría literaria de Horacio dispuesta en forma de epístola. No en vano elige este formato, puesto que se trata de una teorización en primera persona, propia, filtrada por la ironía y donde la personalidad y las opiniones del autor superan el rigor teórico, sin dejar por ello de ser una obra rigurosa. De hecho, Horacio aboga por la *dificil sencillez*, tan epistolar, y por la libertad del escritor, tan propia de la carta: la

libertad en tiempo, espacio, tema y *dispositio*, el *yo* que se transmite a través de la escritura.

La retórica de Quintiliano es aplicable a la epistolaridad, y notablemente a la carta clásica. De hecho, las teorías de la epistolaridad de época clásica, con la fijación en tres partes de presentación, cuerpo y despedida de la carta, se construyen paralelamente a las tres partes (expandibles a cinco) de la retórica clásica. No se trata de una semejanza total, puesto que la partición de la carta teoriza sobre los contenidos y formas de cada uno de ellos, y en cambio la *inventio*, *dispositio* y *elocutio* representan primero los procedimientos de la construcción del discurso, pero es aplicable al texto epistolar, a pesar de que en la producción de una carta, *inventio*, *dispositio* y *elocutio* se superpongan. El ritmo es diferente, los mecanismos son los mismos.

En el Renacimiento, se bifurca levemente el concepto de imitación de la realidad hacia una versión igualmente fidedigna pero más esteticista, y así mismo el texto epistolar reconstruye la realidad interior y exterior de su autor y destinatario. En paralelo, se trabaja sobre la idea de que la literatura no es sino reescritura de otros textos y de realidades ajenas al texto en sí. La carta encaja con esa concepción, ya que siempre parte de una base real: la experiencia del autor, por muy subjetivizada que se encuentre.

El concepto de literatura vuelve a cambiar en el Romanticismo, pero sus teorizaciones genéricas también habrían sido adecuadas para la inclusión de la epistolaridad en el canon genérico literario. Concepciones como la del sujeto individual son clave de la construcción textual, la expresión de la identidad como impulsos para la escritura, los valores de libertad, originalidad, intuición, puestos por encima de la verosimilitud mimética, una concepción de la forma anormativa y altamente estética, la idea de dar forma a lo que se percibe o siente para darle realidad textual, literaria y artística, y finalmente, necesidad de hacer prácticos los productos del arte, es decir, con efectos concretos, emotivos o intelectuales, por medio de una técnica muy bien aprendida y aprehendida, que se transforma desde la libertad del genio escritor. La literatura es un hacer, un hacer intuitivo y original no exento de técnica y retórica. El texto es un producto artificial proveniente de una realidad: el sujeto. Por ello, más el enfoque narcisista, histórico y biográfico de los elementos literarios, todo apunta a que

la textualidad epistolar habría encajado sin dificultad en el canon genérico literario de la época.

En el siglo XX, los estudios estructuralistas pudieron haber dado un papel central a la textualidad epistolar, ya que se aplica cómodamente el concepto de estructura y de sistema al texto epistolar, y la gramática del texto greimasiana establece los paradigmas de remitente y destinatario, sujeto y objeto, ayudante y oponente, que son válidos para explicar tanto la comunicación epistolar como las acciones que se representan en el enunciado del texto. También pudo tratar el género epistolar en profundidad la teoría de la Deconstrucción, que busca en el texto la máxima expresión mediante la fragmentación de contenidos a través de la forma, de la sintaxis, de la estructura.

La Semiología pudo haber estudiado la textualidad epistolar desde su teoría del sistema de signos que permite la comunicación de autor y receptor. En la carta varios códigos se entrecruzan, como el lenguaje cotidiano y el literario. Se construye un sistema de sistemas, jerarquizado, en cuyos puntos de intersección los textos se enlazan y generan más textos.

Finalmente aunque no en último lugar, la Hermenéutica, que busca la comprensión del texto, y suele situar en su centro de interés la intención del autor, pudo otorgar un espacio al texto epistolar, ya que, por ejemplo, Paul Ricoeur en *Tiempo y narración* (1995) reflexionó sobre cómo el autor no está solo, sino que escribe para un emisor.

Se concluye que la consideración del género epistolar en el sistema aclararía otros aspectos de la literatura, como por ejemplo las estrategias fáticas del modo narrativo y la cuestión de la ficción. Hipotéticamente, si el género epistolar hubiese sido tenido en cuenta en el canon literario, la teoría de la literatura podría haber sido desde sus inicios lo que se propone en la actualidad: un prisma con muchas facetas comprensivas, no excluyentes.

## SEGUNDA PARTE





## CAPÍTULO 7. LA ANTIGÜEDAD DE LA CARTA: MESOPOTAMIA, FENICIA, EL AMARNA Y EGIPTO

### **7.1. Introducción**

A lo largo de la Antigüedad, el texto epistolar se construye sobre una serie de características que constituyen, la mayoría de ellas, el legado formal y estructural de la epistolaridad desde entonces hasta nuestros días. Estudiaremos las variantes que fijarán este proceso evolutivo en épocas posteriores, de la Antigüedad clásica al Romanticismo.

Antes de ello, se expondrá en este capítulo cómo el nacimiento de la escritura y de la ciudad son clave en el desarrollo del texto epistolar y, a la inversa, se propone la idea de que el texto epistolar a su vez ha propulsado el desarrollo de la escritura y contribuido a la organización social urbana.

Es necesario aclarar que al presentar del modo que sigue la historia de la carta en la Antigüedad mesopotámica, se produce la ilusión de que sus ciudades-estado se van sucediendo en el tiempo, cuando de hecho algunas comparten época, y otras desaparecen para ser sucedidas por nuevos enclaves. Cada una de ellas presenta una serie de particularidades que atañen a la evolución del texto epistolar, y se trata de una serie de yuxtaposiciones no estancas.

## **7.2. Institucionalización económico-social: la figura del escriba en los primeros sistemas administrativos**

La existencia de la carta en la Antigüedad no puede rastrearse solo en el ámbito de lo privado. De hecho, la correspondencia no era sino una estrategia práctica de comunicación entre los distintos elementos funcionales del sistema burocrático-administrativo. El escriba de la época es el detenedor de la capacidad de confeccionar cartas: es decir, se trata de un profesional de la producción de textos epistolares, y aún no de un epistológrafo que textualiza su subjetividad con fines personales.

El escriba es una figura esencial para la organización social y económica, y por tanto tenía una posición de prestigio en la sociedad. Estaba libre de obligaciones fiscales y socio-funcionales ajenas a sus tareas de escribanía. Aprendía a dominar un sistema de escritura complejo que estudiaba durante muchos años para adquirir el conocimiento de la técnica de escritura en general, y de la técnica epistolar en concreto, en escuelas especializadas a las que se tenía acceso generalmente por herencia, ya que el escriba solía provenir de clases acomodadas y conservadoras.

La lengua que utilizaban los escribas era el asirio-babilónico, fijada con una escritura silábica y cuneiforme. Con el tiempo utilizarán el arameo, convertido en lengua oficial, para el que se usaba una escritura alfabética y por tanto más accesible y *universal*.

Los escribas eran cronistas oficiales de los hechos de Estado y de guerra, redactores de cartas y despachos entre cargos del gobierno, bien en contexto bélico, bien para comunicarse entre ellos y con los distintos gobernadores a medida que se fueron construyendo nuevas ciudades. También cumplían las funciones de furrieles y contables. Componían las cartas con cañas afiladas sobre tabletas de arcilla, en planchas de marfil con capa de cera o en rollos de cuero y más tarde en papiro. En algunos casos trabajaban en pareja (se diferenciaban, según su grado de excelencia, siendo el uno barbado y el otro barbilampiño). Los signos tenían forma de cuña porque eran trazados sobre la arcilla cruda con cañas afiladas.

Las fuentes históricas no aluden al tipo de texto ‘carta’ hasta avanzado el tercer milenio. Esto se debe probablemente a la costumbre de considerar la carta como un

elemento más de una cultura, sin detenerse en su relevancia política y social —de hecho se suele dar un interés prioritario a textos legales o de contabilidad— y sobre todo sin registrar su existencia hasta encontrarla como objeto formado y fijado en una época determinada.

“Particularmente valioso, entre la información documental de la dinastía (de Ur), son los nombres de los mensajeros o embajadores de los tres estados de Siria del norte, los estados de Ebla, Ursó y Mukiš” (Córdoba Zoilo, 1983: 15). Es ésta una afirmación que testimonia la existencia temprana no solo de cartas sino de un sistema postal para operaciones a gran escala, y la equivalencia entre embajadores y mensajeros. De hecho, existían listas de mensajeros/embajadores, y algunos de sus nombres han llegado hasta nuestros días, por ejemplo el del mensajero real Zalpuhi, embajador de Yamhab en Mari; esto es indicativo de la función social de lo epistolar y del sistema de mensajería en general desde tiempos remotos.

Se relaciona precisamente el nacimiento de la escritura con el de mensajes privados, desprovistos de un sistema concreto de mensajería, y administrativos, organizados gracias a una red de caminos y mensajeros. El impulso epistolar fue estímulo para el desarrollo del sistema escritural: el mensaje, a través de un medio físico, desencadena la escritura; esta escritura, que transmite el mensaje a distancia, promoverá a su vez la producción literaria; carta y literatura tienen desde entonces una existencia solidaria.

Dentro de un envoltorio de arcilla cruda, sellado con la impronta de un funcionario, constituían mensajes que se enviaban de un sitio a otro. Se trataba de una escritura “objetual” de carácter embrionario. El siguiente paso consistió en poder llegar a conocer el contenido del envoltorio de arcilla sin necesidad de abrirlo, para lo cual se grababa sobre la superficie de la impronta del sello del funcionario que lo garantizaba la marca dejada por la señal de los objetos que formaban en su interior el mensaje (Wagner, 1999: 56-57).

En cuanto se organizó un enclave que funcionara como como sistema urbano, siguió la invención de los dédalos administrativos, con el fin de permitir y después de fluidificar el contacto entre las distintas entidades de poder —entre varios niveles jerárquicos—, de organizar los bienes —contabilizando las entradas y salidas de

mercancías en los almacenes, especialmente a partir de la expansión comercial—, de señalar la propiedad, de organizar los hechos susceptibles de ser registrados, etcétera. En definitiva, la existencia de agrupamientos sociales mayores, en las ciudades, llevó a una especialización del trabajo, una conciencia colectiva y normativa, y una jerarquización institucionalizada de las relaciones sociales. En este contexto, el escriba es una pieza fundamental de esta compleja maquinaria burocrática.

Jack Goody en *La lógica de la escritura y la organización de la sociedad* (1990) realiza un análisis exhaustivo de la burocracia a través de la Historia, persiguiendo la respuesta a una cuestión concreta: “¿En qué difieren los regímenes con escritura de los que no la poseen?” (Goody, 1990: 115). Para la construcción de un complejo urbano organizado, de una ciudad *per se*, la burocracia es un requisito para la supervivencia política y social del conglomerado civil, por razones estratégicas, pero también por mera necesidad funcional:

En las sociedades más pequeñas, la comunicación interior puede mantenerse por medio del contacto directo cara a cara (...) pero para un estado, incluso para uno simple, significa que la comunicación entre sus miembros requiere el uso de intermediarios, representantes, mensajeros, etc. (Goody, 1990: 137).

Sin embargo, algunas sociedades se han constituido sin ayuda de la escritura, como sucede por ejemplo en las culturas precolombinas. La diferencia estriba principalmente en el grado de intensidad del sentido de urbanismo: estas sociedades ágrafas no construyeron ciudades-estado como sí sucedió en la Antigüedad Mesopotámica, ámbito histórico rico en ejemplos escriturales y en el que Goody se basa para establecer su comparación con las sociedades orales. Se refiere a las sociedades letradas como “los primeros estados del Cercano Oriente antiguo” (Goody, 1990: 115) e incide en la relación entre escritura y organización administrativa, y entre escritura y comunicación a distancia. Es muy patente la conexión entre organización sociopolítica y organización administrativa, por medio de la que se construye el sistema urbano, distribuyendo tareas y facilitando la comunicación interna, y donde el poder depende de “la capacidad de escritura para comunicar a distancia, almacenar información en los archivos y despersonalizar la interacción” (Goody, 1990: 118).

Goody se apoya para su análisis en la descripción del funcionamiento del sistema burocrático en las sociedades antiguas, y para ello profundiza en el conocimiento de la administración interna, y las relaciones internacionales, dos segmentos opuestos del sistema pero de ninguna manera excluyentes, y dedica un apartado a la “Correspondencia administrativa”, unidad funcional de las dos facetas de la administración (la interna y la externa). Se trata de la evolución del mensaje de arcilla:

(...) el correo está organizado por el estado, en un importante sentido en beneficio suyo, su correspondencia es transportada con prioridad sobre las demás y de forma gratuita. (...). Los archivos de Ebla incluyen mensajes enviados por el rey a los oficiales con misiones en el extranjero o dirigidas directamente a otros reyes, probablemente copias archivadas de los despachos originales (Goody, 1990: 126).

La mensajería postal se convertiría en un sistema capaz de conectar puntos muy lejanos. Uno de los primeros hombres de poder que configura un servicio postal estatal fue el rey acadio Sargón I, en el tercer milenio (entre 2334-2279). El sistema postal implicaba el mantenimiento de infraestructuras (como carreteras), y un esfuerzo económico y físico para la ciudad-estado. Además, los textos surgidos de la comunicación epistolar eran archivados, al ser considerados como contenedores de respuestas a problemas o de planteamientos y argumentaciones susceptibles de ser útiles en algún momento de la vida política y/o administrativa. Si por cualquier razón el texto original no podía ser archivado, se tomaba tiempo para hacer una copia y guardarla — por ejemplo, cada vez que una carta era enviada, se registraba una copia clasificada de su contenido—. Los mensajeros, como los escribas, tenían una serie de privilegios, como la inmunidad, que en realidad no pretendía protegerlos a ellos sino la continuidad de las relaciones epistolares.

Paralelamente al ámbito administrativo, otro tipo de relación socio-económica requería de intercambios epistolares, como por ejemplo los tributos de las ciudades anexadas a una ciudad-estado principal, o los matrimonios concertados: “Las alianzas resultantes se reforzaban aún más mediante matrimonios y se mantenían por el

intercambio de regalos y cartas” (Goody, 1990: 129). En estos procesos la transmisión de cartas se convertía en una compleja coreografía de poderes adheridos:

Un mensajero especial llevaba esta correspondencia de la cancillería, y a veces era despachada por un embajador residente encargado de las negociaciones con el gobernante ante quien estaba acreditado. Se desarrolló una red de relaciones internacionales formales que dependía de las comunicaciones escritas (Goody, 1990: 129).

Los sistemas de entrega de tributos también requerían cartas que acompañaran los obsequios, que constituían descripciones o listados del contenido de la ofrenda con un mensaje ya de tipo personal/individual aunque expresado desde el formulismo protocolario.

### **7.3. La red epistolar en los primeros complejos urbanos**

#### *Uruk*

De la ciudad de Uruk se conserva vestigios que datan del tercer milenio o finales del cuarto; será la matriz de las ciudades de Ur y de Eridu, y se le atribuye la invención de la burocracia, que las demás ciudades adoptarían. Por impulso de necesidades comerciales que requerían unas redes comunicativas fuertes y eficaces, se generó en ella un sistema postal. Uruk fue una civilización urbanita, una organización estatal plena, una burocracia jerarquizada.

Aunque la invención del sello, con que se marcaba objetos con el nombre de quien lo poseía, enviaba, o recibía, está fechada a finales del periodo de El Obeid, es en Uruk donde se produjo la transformación del sello plano en sello cilíndrico, que permite estampar gráficos de mayor superficie. Estos sellos servían principalmente para identificar tanto al emisor como al destinatario de un envío, lo que demuestra la existencia de un sistema postal incipiente pero ya funcional. Los mensajes susceptibles de identificar, describir y acompañar las mercancías enviadas de una región a otra, estaban escritos en tablillas de arcilla. En muchos casos los mensajes se codificaban con formas lingüísticas no sintaxizadas y no específicas, con el fin de facilitar la

comunicación básica entre regiones de distintas lenguas (lo que pone de manifiesto la expansión de la red postal), pero en otros casos las tablillas estaban escritas por medio del sistema de escritura cuneiforme.

En ningún caso se puede hablar, por ahora, de cartas privadas: “Los mensajes codificados eran de carácter administrativo: recibos, lotes, las asignaciones de mercancías y raciones, las asignaciones de responsabilidades a las dependencias, los planes de producción y de trabajo o las distancias entre trayectos” (Leick, 2002: 68).

La escritura sirve como nexo entre distintas regiones y de soporte de un sistema urbano independiente. La carta, transmisora de influencias, ya es texto confrontado a la distancia, con todas sus implicaciones pragmáticas y retóricas.

### *Ur*

En la ciudad-estado de Ur encontramos una significativa innovación, que constituye un valor propio y una huella de la epistolaridad en el contexto mesopotámico:

Se introdujo un nuevo calendario, válido para todo el país, en que se bautizaba retrospectivamente a los años con el nombre de algún suceso significativo: por ejemplo <<Año de la hija del rey se casó con el ensi de Anshan>> o <<Año se inauguró el templo XY>>. Esta costumbre venía utilizándose desde el periodo acadio (Leick, 2002: 161).

Se trata de una sociedad que se organiza en el tiempo y ya también en el espacio. Es además un estado centralizado que se convirtió en la capital de un imperio, susceptible por tanto de convertirse también en el centro de una compleja y necesaria red de correspondencia postal.

Esta ciudad-estado situada entre las primeras, organiza su sistema en torno a una diana textual, la *epistolaridad*:

En la administración central un cargo importante, que equivaldría al de primer ministro, era el de *sukalmah* o “jefe de correos”, ya que éstos, encargados de diversas misiones, poseían amplios y variados poderes. Se trataba en la práctica, más que de mensajeros, de funcionarios



destacados como supervisores que tenían informado en todo momento al rey de lo que acontecía en los diversos lugares del imperio (Wagner, 1999: 112).

Además, había un sistema de tributos, y de envío de regalos, que asegura la existencia de redes postales entre distintos lugares del imperio sumerio. La administración, la burocracia, no solo necesita mensajeros para funcionar, sino que nace de la necesidad de enviar y recibir mensajes para el funcionamiento del Estado.

### *Ebla*

Ebla, en cambio, no es tanto una ciudad-estado como un reino, y presenta por tanto algunas diferencias respecto de otras ciudades-estado mesopotámicas. El estado se constituía en torno a un rey electo, pero su poder era mayor que en otras ciudades donde el gobernante delegaba ciertas acciones e incluso decisiones a los estamentos burocráticos —siguiendo un sistema generalizado y por supuesto aprendido—. En cambio, se apoya estrictamente en una pequeña élite formada por ancianos consejeros y de alto rango social, afincados en el palacio no lejos de los aposentos del rey. Por ello, encontramos en Ebla una sociedad que prescinde de la comunicación de tipo epistolar.

### *Nippur*

Algunos autores registran como primera carta de la Historia, la carta de Innana a Dumuzi, del año 4000 ac. en Nippur (Marina, 2009: 66-67).

La organización de esta ciudad-estado también se sostenía sobre una red de burócratas profesionalizados, formados en escuelas —o casas de tablillas— donde se aprendía vocabulario y expresión mediante la lectura y estudio de textos, alfabetos y silabarios, composición de cartas y métodos técnicos todos ellos ineludibles, desde la producción material de la tablilla de arcilla hasta la manera adecuada de sostener el estilete. Esta institución sentaría los precedentes de la escuela griega, donde se aprenderá a escribir cartas como ejercicio fundamental para cultivar la expresión, también al estilo del funcionariado imperial chino, que exigía años de estudio literario para alcanzar la posición deseada: “La escritura de cartas en babilónico se practicaba

siguiendo recopilaciones de ejemplos y los estudiantes necesitaban ser expertos en el dictado y en la lectura en voz alta” (Leick, 2002: 205).

Algunas cartas fueron halladas en excavaciones, aunque no se han reunido formalmente en colecciones epistolares, pero existen referencias textuales a algunas de ellas y a la institución escolar que formaba a los escribas y administrativos como profesionales de la técnica epistolar (Leick, 2002: 205).

### *Shuruppak*

El apogeo de esta ciudad-estado se corresponde con una evolución en la comunicación epistolar.

Tras la caída de Uruk, y tras una primera etapa de adaptación, se generaliza el sumerio como lengua oficial, y se produce por tanto una complicación del sistema comunicativo escrito. En consecuencia se observa un avance en la comunicación epistolar, ya que una lengua escrita más completa era capaz de reproducir todos los matices racionales y emotivos, de modo que surgen nuevas necesidades comunicativas, algunas personales, a menudo de tipo epistolar.

Por otro lado, con la transformación de la lengua escrita también había de producirse una innovación en el soporte: cambiaba el sentido de la escritura/lectura, la forma de los signos e incluso el estilete, ahora triangular en lugar de puntiagudo. Nació la escritura cuneiforme, revolucionando el aspecto y la funcionalidad del texto y en concreto de la carta, que ya era una práctica habitual en los intercambios económicos entre las ciudades meridionales, llevada a cabo por escribas profesionales y eruditos. La escritura se convirtió en un instrumento ideológico, y no cabe duda de que la propagación epistolar de la ideología, a falta de mítines televisados y otros medios telecomunicativos, era una tentación difícil de resistir por parte de las figuras de poder y sus delegados.

De hecho, como muestra de la apropiación consciente de la dimensión textual en las esferas de poder, proliferan los consejos, proverbios y aforismos. La escritura, tras alcanzar distintos grados de especialización, volvía a estar conectada con el ámbito oral de la lengua y con la forma en que el saber popular y el institucionalizado se transmite y

memoriza. La carta encontraría aquí una oportunidad de desarrollarse, dada la conexión intrínseca que presenta entre escritura y oralidad. En definitiva, la textualidad empezaba a tener importancia más allá de lo administrativo.

Parece que Shuruppak tuvo un importante papel en esta alianza, y no sólo por su localización central. Los esfuerzos de las ciudades para aunar sus recursos y coordinar su defensa no perduraron largamente, como demuestra la repentina destrucción de Shuruppak; la ciudad de Ur sería un posible candidato, pues no mantenía relaciones diplomáticas ni económicas con ninguna de las ciudades aliadas (Leick, 2002: 108).

Una sólida red epistolar pudo haber salvado centros culturales debilitados por un eslabón defectuoso en su cadena comunicativa.

### *Assur*

La capital del imperio Asirio es uno de los focos de actividad epistolar de la Antigüedad: se escribía cartas para comunicar entre sí las diferentes cortes adscritas al imperio, y para mantener correspondencia con zonas ajenas al imperio, como Egipto. Las cartas, enviadas desde Mitanni, Siria y Babilonia fueron archivadas en Tell al-Amarna, en época de Akenatón. Los nombres de los corresponsales, que a menudo eran grandes mandatarios, se han conservado junto con los textos. Al tratarse de cartas escritas por o en nombre de los gobernantes, entramos en el ámbito de la *carta privada*, que aunque presentara intenciones políticas y diplomáticas (por ejemplo, Asur-uballit I entabló relación epistolar con Egipto, en concreto con Amenofis IV), se distanciaba de la carta-misiva funcional y pública propia del funcionamiento interno de las ciudades-estado y de los despachos burocráticos.

La capital de Asiria fue un centro cultural: al igual que en Nippur y otras ciudades, se encontró gran cantidad de tablillas, sobre todo en las excavaciones realizadas en los templos, que también eran centros de estudio. Se hallaron listados, catálogos, recetas, textos literarios bilingües, himnos y mitos e incluso un poema épico. No se sabe si las cartas se conservaban por tener valor más allá del tanteo diplomático y del archivo burocrático. En cualquier caso, algunas, no muchas en proporción, llegaron

hasta nuestros días, como esta carta enviada a Amenofis IV, que se vale de numerosos recursos textuales y particularmente epistolares —la persuasión, entre otros— para cumplir un objetivo y suscitar una respuesta no solamente en forma de acciones políticas sino también de cartas, como acto comunicativo fundamental para fijar los intereses pactados.

Espero que tu persona, tu familia y tus tierras se encuentren bien. La visión de tus mensajeros me llenó de alegría. Tus mensajeros fueron agasajados con los debidos honores en mi corte. Te he enviado como ofrenda de paz un hermoso carro real (de entre aquellos) que yo conduzco y dos caballos blancos que también montaría (yo mismo); un carro sin equipo de caballos y un sello de lapislázuli. ¿Son así las ofrendas de los grandes reyes? En tu tierra el oro es como polvo, simplemente se recoge. ¿Por qué parece tan valioso para ti? Estoy construyendo mi nuevo palacio. Envíame suficiente oro para decorarlo con propiedad. (...). Si tu posición a nuestra amistad es verdadera, ¡envíame mucho más oro! ¡Todo queda en familia! Escríbeme lo que necesitas y te lo proporcionaré. Nos encontramos en tierras distantes. ¿Debe un mensajero correr así de un lado a otro (Grayson en Leick 2002: 255).

Edmond Cros (2003), explica el fenómeno epistolar como un acontecimiento comunicativo donde el emisor de la carta llama la atención de su interlocutor/destinatario con una forma vocativa, y termina poniéndose a su disposición haciendo referencia al propio hecho epistolar, con el fin de *obligarlo* a mantener viva la correspondencia mediante una respuesta. La semejanza de los rasgos de estas cartas con los de una carta actual es patente; no solo comienza con las debidas referencias al destinatario, deseos y preguntas sobre su estado actual, sino que termina poniéndose a disposición de su destinatario. Además, el rey Asur-uballit I, en esta carta a Amenofis IV, alude explícitamente al contexto epistolar, a la distancia y a la relación social que permite el intercambio espontáneo. Veremos más adelante cómo la *amistad* y las constantes referencias a la *ausencia del amigo*, es decir a la distancia entre los dos correspondientes, son los dos motivos fundamentales, o los dos pretextos epistolares, de la carta en la Antigüedad grecolatina, que hereda algunos usos y concepciones de estas primeras civilizaciones epistolarizadas, y que representa una de las etapas más florecientes de la Historia de la carta.

### *Akkad*

El legado textual del Imperio acadio consiste principalmente en tablillas escritas en sumerio, acadio o incluso en edición bilingüe, de contenido histórico relatado con cierta distancia temporal (con un desfase de hasta quinientos años). El estado de Akkad se había decantado antes por la conservación de la memoria en forma de crónicas e historias elaboradas, que por la conservación de los documentos en que se basaban esas historias, de modo que los documentos epistolares desaparecieron con los archivos funcionales desechados por el funcionario en un cambio de ciclo.

### *Epistolaridad en el imperio de Mitanni*

Cuando el pueblo de los hurritas terminó por formar un imperio, no fue directamente su burocracia sino su diplomacia quien adquirió tintes dignos de una Edad de oro de las relaciones internacionales, con una especialización en "(...) mecanismos de relación constituidos por tratados, matrimonios entre las cortes, arbitrajes, intercambio de cartas y regalos, misiones, etc." (Córdoba, 1983: 74).

El sistema epistolar contribuyó por tanto a la formación y mantenimiento de un imperio, con sólidas redes de influencia. Consta en las Historias de la época que no solo había diplomáticos encargados de transmitir mensajes, más o menos complejos, a enclaves vecinos, sino que también había mensajeros, de actividad interna y externa alternativamente. La vida epistolar era por tanto muy dinámica a efectos prácticos. La burocracia epistolar se constituía en cancillerías, como la Cancillería Real de Mitanni. De hecho, una de las mayores colecciones de cartas conservadas hoy en día son las llamadas cartas de El-Amarna y, posteriores, las cartas de Wassukkanni. Además, los mensajeros adquirirían funciones derivadas como la de negociador de matrimonios o la de espía político.

Otro aspecto digno de mención es la costumbre del envío no solo ya de tributos reglamentarios, sino también de regalos personales

Por ejemplo, el rey de Mitanni enviaba a sus vecinos, y especialmente al faraón, objetos de valor, caballos e incluso personas, como "símbolo de fraternal amistad" (Córdoba, 1983: 77). El intercambio de regalos y cartas entre Mitanni y la corte egipicia se perpetuó durante tres generaciones.

Reproducimos a continuación fragmentos de una carta para que el lector pueda reconocer los paralelismos y asimilar la estructura que solía reproducirse en todas las cartas de esta clase:

A Naphurrija, el gran rey, el rey del país de Egipto, mi hermano, mi yerno a quien yo amo, el que me ama, hablo. Así habla Tusratta, el gran rey, rey del país de Mitanni, tu suegro y éste que te manda, tu hermano. Yo estoy bien. Te deseo el bien. Teje, tu madre, tus casas ¡tengan salud! (...) Cuando Mane, el mensajero de mi hermano vino aquí y escuché el saludo de mi hermano, me alegré en gran manera. Los objetos que mi hermano ha enviado, los he visto y me han alegrado mucho. (...). Y sobre su carta tu padre hizo este discurso, cuando Mane trajo el precio de la novia, así dijo mi hermano Mimmurija (Córdoba, 1983: 269).

Los rasgos más destacados de esta carta son la nominalización expresa del mensajero, los deseos de salud y bienestar, el tono laudatorio. Señalaremos algunos de sus rasgos definitorios, la descripción y listado de los objetos enviados/recibidos (en este caso recibidos), la narración de acontecimientos considerados importantes, de anécdotas de interés en el contexto de lo privado, o las alusiones a otras cartas.

### *Epistolaridad en el imperio hitita*

En este caso el sistema monárquico es lo que impulsa la correspondencia epistolar. En principio, el imperio hitita tiene una estructura de poder equivalente al reinado de sistema feudal que conoceremos en Europa siglos más tarde. Un signo de *modernidad* para este tipo de sociedad es la existencia de comerciantes; no obstante aún no forman una clase social independiente aunque poco a poco adquirirán un estatus de individualidad, al vivir de su propio trabajo. Existía un funcionariado, una administración, y el espíritu vasallático que envolvía la dependencia directa o indirecta al palacio propiciaba el envío de una serie de tributos, siendo esta correspondencia

material la más destacada de este periodo: “No se trataba, a diferencia de la relación entre el rey y los súbditos de su reino, de una ficción de intercambio, en la que el súbdito no recibía más que propaganda (...) sino de un intercambio desigual, pero auténtico” (Wagner, 1999: 207).

Los reyes y príncipes menores sometidos al imperio pagaban tributos que enviaban a distancia probablemente acompañados de alguna misiva, puesto que en algunas ocasiones su gesto epistolar era una petición de protección y una declaración, a cambio, de apoyo a la monarquía.

En cualquier caso, no hay constancia de que la administración se valiera de recursos epistolares, aunque es de suponer que así fuera por meras motivaciones prácticas. No cabe duda que existía al menos la figura del mensajero oral.

El hecho de que no haya constancia de ello es indicativo de que no se trataba de un recurso muy desarrollado ni muy valorado, o bien que estaba tan incrustado en el sistema burocrático desde Akkad y Sumer que era considerado como una mera herramienta de trabajo.

### *Reinos amorreos*

Tras la invasión de los amorreos, no se encuentra indicios materiales de cartas, ni de crónicas o de archivos que atestigüen su práctica en este ámbito, sin embargo, la existencia de un sistema legal organizado desde la escritura y sistematizado mediante una serie de profesionales dotados de funciones muy concretas, sugiere la necesaria colaboración de un sistema administrativo funcional y por lo tanto de textos-carta “inscritos sobre estelas y difundidos luego en tablillas” (Wagner, 1999: 135) como los códigos legales.

En cualquier caso, se observa que las agrupaciones organizadas como reinos antes que como estados tienen un dinamismo burocrático más templado, y la introducción de usos como son las epistolares, quedan relegados a un segundo plano.

## *Babilonia*

Los precedentes sumerios y acadios enraizaron en todas las civilizaciones posteriores de tal forma que su influencia ha llegado a verse amplificada. Algunos cargos perdieron su utilidad y fueron reemplazados por otras funciones, pero los correos, mensajeros y escribas epistolares nunca dejaron de existir:

Cargos y funciones. -Cargos importantes de palacio eran el prefecto -shapiru-, el archivero -shaduba- y el tesorero -shanda bakkum-. (...) Como responsable máximo se encontraba un gobernador -sha nakkum-. (...) Contaban para su gestión con escribas, correos y fuerzas de la policía. (...) Había un nutrido cuerpo de correos, ya que la correspondencia administrativa y diplomática era muy numerosa. Igualmente el espionaje era muy activo. La cancillería, mediante sus oficinas de correspondencia, servía de enlace entre la sede del gobierno central, el palacio y las provincias (Wagner, 1999: 144).

El texto epistolar se utilizaba en la actividad diplomática, al igual que en las grandes ciudades-estado mesopotámicas, en el funcionamiento interno de la administración, y en la comunicación entre funcionarios, estamentos e instancias de poder, entre centro y periferia, entre capital y provincias. Se multiplicaban las funciones de la carta: el monarca tiene un escriba personal y nace la intermitente correspondencia privada de la que hasta ahora había pocos ejemplos en proporción con la correspondencia oficial. La existencia no tanto de secretarios sino de escribas especializados en la redacción de cartas, señala la importancia de este tipo de comunicación a distancia, la extensión de esta práctica más allá de la administración y la posible existencia de una red de escribas personales adscritos a distintas figuras de poder inferiores al monarca: como máximo privilegio entre los funcionarios del correo, nace el cargo de 'jefe de correos' o *-kallabi-*.

## *El imperio persa*

También se atribuye tradicionalmente a Atossa, reina de Persia, la invención de la carta, en el año 500 a.c.; por supuesto su manifestación epistolar es tardía respecto de



la trayectoria que este género textual ha entablado desde los inicios de la ciudad en Mesopotamia.

Considerado como la última de las grandes civilizaciones de la Antigüedad, el imperio persa adhirió numerosas colonias mediante la expansión militar y cultural. Lo que caracteriza esta invasión de las tierras situadas entre el Norte de Grecia y el río Indo, con colonias tan destacables como Egipto, el Cáucaso y gran parte de los territorios de Asia Menor y Oriente Próximo, es que la articulación de este extenso imperio no se realizó mediante la fuerza, una vez ocupado el territorio central, sino a través de un sólido sistema administrativo. De hecho, se habla del suyo como de un sistema "avanzado", incluso respecto de las eficientes cancillerías mesopotámicas. La conquista militar hacía innecesario un eje diplomático, pero el centro enviaba a las provincias una serie de inspectores, que debían transmitir al soberano el estado de la provincia en la que estaban destinados, convirtiéndose en mensajeros orales a gran escala.

#### *La cultura fenicia*

Como posible rastro de epistolaridad encontramos una serie de sellos fenicios en Ibiza, como consecuencia de un contacto comercial. No se descarta la posible presencia de mensajeros en los barcos mercantiles, lo que daría sentido a la necesidad de utilizar sellos identificativos, o la posible existencia de mensajes o claves de identificación que acompañan las mercancías. También pudo producirse algún tipo de contacto entre los campesinos emigrados a las colonias y a la metrópoli aunque, teniendo en cuenta que se trataba de una migración individual y no política, y que las familias se desplazaban en bloque, la probabilidad de un contacto epistolar de carácter privado es poca, especialmente si tenemos en cuenta que no nos han llegado vestigios de ninguna red de mensajería. Posiblemente se realizara el intercambio de cartas utilizando la red comercial, pero todavía no se había inculcado al individuo el hábito epistolar.

Las mismas deducciones pueden inferirse de la Historia de los cartagineses. Navegantes, y por tanto nómadas, no concentraron sus esfuerzos en el desarrollo de la

ciudad en tierra, que por tanto no requería una organización burocrática, como sí fue el caso de las ciudades-estado mesopotámicas, y de los imperios que generaron.

No encontramos por tanto un funcionariado tal y como se conoció en Mesopotamia, organizado en torno a una burocracia de amplias funciones y poderes, subsistema imprescindible para facilitar las relaciones internas y externas, y sostener el sistema de poder. Los fenicios se organizaron en torno a una serie de necesidades inmediatas en relación con su modo de vida. Al dedicarse a la actividad comercial, no precisaron de actividad diplomática ni burocrático y/o epistolar.

#### **7.4. La correspondencia de El Amarna**

Fecha en el siglo XIV a.c., la correspondencia encontrada en El Amarna es uno de los compendios de cartas más antiguos conocidos.

Tell-el Amarna comprendía una zona al Este del Nilo, donde se han hallado trescientas ochenta y dos tablas, muestra indudable del valor social de la carta ya que la mayoría de estos textos constituyen mensajes que fueron enviados, recibidos y archivados porque tenían un valor suficiente para incitar a los escribas a guardar una copia. Solamente treinta y dos de estos documentos no son propiamente cartas. El resto son documentos epistolares de contenido legal, social e incluso personal.

Para que una carta fuese conservada o copiada, debía dirigirse a altos dignatarios; además, los ciudadanos aún no acostumbraban a mantener correspondencia privada. Salvo los funcionarios o escribas, nadie tenía contacto directo con el sistema que sostenía la epistolaridad oficial. Así, las cartas, para ser escritas y conservadas, debían pertenecer a destinatarios o emisores destacados o contener información relevante para la colectividad, o al menos para el sistema de poder.

Es lógico por tanto que la mayoría de las cartas conservadas sean el fruto de las ricas relaciones internacionales de la época, lo que explica que estén escritas en lengua babilónica (algunas primero en egipcio, y luego traducidas). También existen ejemplares de cartas enviadas a una provincia hermana, para cuestiones administrativas y legales (por ejemplo, del faraón a un gobernador, de la administración a un gobernador, de un gobernador al faraón). Se trata, finalmente, de un tipo de texto, que

construye su propio lenguaje a través de la yuxtaposición de términos nuevos y arcaizantes, en la atmósfera de una cultura cosmopolita.

La carta presentaba ya la estructura que conocemos, aunque con algunas diferencias, que exponemos a continuación:

-Encabezamiento: lo primero que se inscribía, en un documento con vocación epistolar, era la dirección, con la finalidad de identificar al destinatario, mediante fórmulas fijadas como “A envía X a B”. El protocolo epistolar se adaptaba al estatus del destinatario. Por ejemplo, en caso de tratarse de un destinatario o emisor de clase social más elevada, podía constar su cargo o título.

-Expresiones de sometimiento y deseos de prosperidad (al destinatario, a sus familiares, a sus pertenencias, y así sucesivamente en una progresión de mayor a menor importancia). Es muy común, si se trata de una misiva dirigida al faraón, resumir en dos líneas las causas más actuales de la prosperidad del imperio, balance positivo que también el faraón añadía a sus propias cartas. Son abundantes las fórmulas de prostración en las cartas oficiales/políticas, y declaraciones sentimentales en las cartas familiares de los altos dignatarios.

-Cuerpo: tal y como sucede en todas las épocas, como veremos, el cuerpo es la parte menos fijada y que soporta una mayor variedad de contenido. Aun así, no está exento del uso de fórmulas convencionales.

-Las temáticas abordadas en las cartas internacionales tratan generalmente de asuntos políticos, de alianzas matrimoniales (peticiones de mano), amistad (declaraciones de amistad, peticiones de amistad, alusión a la amistad para obtener algún tipo de favor) o bien son el relato de asuntos políticos (acompañado de peticiones de ayuda por medio de consejos, apoyos políticos o refuerzos militares; de hecho se registran varias misivas que denuncian el caos político, guerras y ataques, donde se solicita ayuda del faraón), balances de prosperidad, informes e intercambio de regalos.

I have given (them) many presents and treated them very kindly, for their report was excellent (...) I send a maninnu-necklace of genuine lapis lazuli and gold as the greeting-gift to my brother. May it rest on the neck of my brother for 100.000 years (Moran, 1992: EA 22).

En ocasiones el faraón se dirige a un cargo para avisarle de que tenga cuidado con el cariz que está tomando su conducta, para llamarlo al orden y contestar sus actos o decisiones.

-En cuanto a las cartas provinciales, encontramos órdenes del faraón, informes de los funcionarios, asuntos administrativos relacionados por ejemplo con los impuestos, y de nuevo, solicitud de protección o de refuerzos. Dentro del ámbito de las cartas *privadas* se han conservado misivas que acompañaban el regalo de una sirvienta a su señora, la denuncia de una injusta marginación social aplicada a un individuo concreto, cartas de padres a hijos e incluso delaciones.

-Despedida: de nuevo, puede incluir un balance de los progresos político-sociales, en las cartas oficiales. Declaraciones de conexión familiar en caso de las privadas. Ruegos y halagos.

-Textos y otros materiales adjuntos: en muchas ocasiones aparecen posdatas, seña de identidad de la carta dado que pone de manifiesto su inmediatez y espontaneidad. También inventarios de los regalos enviados y notas que acompañan esos regalos.

-Rasgos especializados: Se observa fenómenos textual-epistolares como la inclusión –por alusión o referencia directa a terceras personas-, la referencia directa a regalos enviados o recibidos y a la impresión que han causado (quejas en caso de que no hayan causado buena impresión), citas de otras cartas ajenas o propias, petición de respuesta, alusión a la distancia y referencias a la propia correspondencia.

El rasgo más característico de este periodo de la Historia epistolar, y que precisamente viene dado por su *reciente* inauguración, es la importancia que se da al mensajero. Incontables tablas nos ilustran sobre su personalidad, no solo como transmisor del mensaje de un lugar de origen a un lugar destinado, sino también como carta viva. El mensajero, y en ocasiones también el escriba, es concededor del mensaje y a menudo debe transmitir el texto escrito en una tabla, de forma oral. En otros casos, los mensajeros son enviados para observar o hablar con ciertas personas, para luego transmitir esta experiencia a su lugar de origen, que describen de viva voz. Por ejemplo, existe una carta que envía una petición de mano de la hija del destinatario; el destinatario le contesta que ya le dio su hermana, pero que nadie la ha visto en su

territorio, de modo que antes de entregarle otra mujer de su familia quiere enviar un mensajero a quien la hermana desposada debe ser mostrada sin dilación. En otra carta, el emisor se queja de la progresiva ruptura del contacto con su destinatario, alegando que le envió un mensajero seis años atrás, y que fue retenido. No obstante, no solicita la devolución del mensajero sino que invita a su destinatario a la inauguración de una casa que se ha hecho construir.

El mensajero se convirtió en El Amarna en una moneda de cambio, preservado del anonimato, de la fugacidad y discreción que lo caracterizó y aún caracterizará en otros ámbitos y épocas.

### **7.5. La carta en el imperio egipcio**

En Egipto, tanto los escribas como los particulares escribían cartas sobre papiro. Se trata ya de un uso claramente diferenciado por algunas características, como el soporte: por ejemplo, la ostraca se reservaba a cartas privadas. Las cartas oficiales presentan una estructura más rígida e incluso un protocolo de enunciados, cuyas premisas eran concisión, brevedad y funcionalidad.

El sistema de mensajería funcionaba a través de una red de despachos dedicados en exclusiva al servicio postal y se enviaban las cartas de fortaleza en fortaleza hasta llegar a las oficinas tebasianas donde un escriba recopilaba todas las cartas recibidas en un solo rollo por destinatario.

Puede hablarse de dos etapas estilísticas: en una primera época, durante todo el Imperio Medio y el Nuevo, en las cartas corrientes se empezaba a construir la carta literaria, 'literaria' no en el sentido de 'ficcional' sino como texto de forma, estilo y retórica especialmente elaborados. Se habla de "lenguaje florido" y de "extensas fórmulas" (Quirke, 1992: 165); en una segunda etapa, con la demotización de la cultura las cartas adquieren la sequedad estilística que la concisión exige. Sin embargo, "las cartas coptas regresan a las elaboradas fórmulas cortesanas de épocas anteriores, e incluyen epístolas pastorales de los obispos en estilo literario" (Quirke, 1992: 165). Es por tanto una de las claves de la progresiva literaturización de la textualidad epistolar. Por ello, no es extraño que sea precisamente en Egipto donde nazca la novela epistolar.

La carta había asumido las formas físicas de la literatura, y su importancia social creciente la convirtió en un motivo digno de ser ficcionalizado. No obstante, en las etapas aludidas, un serie de fórmulas epistolares convencionales eran siempre requeridas como marco de la carta, con el fin de fijar su identidad genérica.

Como en otras civilizaciones, anteriores o/y paralelas, los escribas se formaban en escuelas especializadas, donde la carta era una materia y una técnica de aprendizaje obligado. Se basaban para su estudio en cartas reales y modelos ficticios: un sistema parecido seguirán las escuelas atenienses. Las escuelas egipcias llegaron al extremo de ofrecer un servicio de dictado de cartas, de manera que hasta el analfabeto pudiese comunicarse por medios epistolares: no se puede esperar, para la época, mayor diplommatización (Guyotjeannin, 2008) de la comunicación epistolar.

Podemos deducir la forma de una carta egipcia del conocimiento de los soportes y formatos escriturales utilizados para la textualización en general. En primer lugar, los soportes utilizados eran variados, desde la piedra y el cincel (piedra caliza plana, sin elaborar) o del marfil (en tablilla) a la arcilla, pasando por la calcita y la madera -útiles sobre todo al aprendizaje o los borradores- cubierta de materiales blandos como la cera o el yeso. Los signos se imprimían hundiendo un cálamo. También se hacía uso del pincel, para una escritura más superficial y nada indeleble, pero el uso del cálamo era más habitual. Los textos se organizaban en columnas, y se leían de derecha a izquierda, hasta que se transformó la columna en una larga línea horizontal de signos superpuestos y carentes de puntuación donde las palabras se yuxtaponían sin espacio ni pausa entre ellas. En todo caso, el temprano advenimiento del papiro cambiaría las costumbres escriturales, y también las epistolares: las cartas adoptaron el formato más portátil del papiro, donde los signos se imprimían con un pincel, "una pluma de junco cuyo final se deshilachaba en forma de pincel y se humedecía en un pequeño barrilete" (Pardo Mata, 2004: 244), y a falta de papiro, cuero, lino u ostracón, cuando no se optaba por reutilizar directamente papiros usados.

Estos textos epistolares contenían ya muchos de los elementos estructurales que constituirían su identidad como género independiente; por ejemplo, los nombres de emisor y destinatario, entre fórmulas de cortesía, y las fechas y lugares (a este respecto, Erik Hornung en su "Introducción a la egiptología" confirma por un lado y desmiente

por otro: "El remitente y el destinatario siempre estaban indicados; no así la fecha de la carta, que no solía aparecer" [Hornung 2000: 60]) son explicitados en las primeras muestras que se conservan. La escritura epistolar se complica, llegando por ejemplo a contener en el cuerpo de la carta un mensaje paralelo proveniente de un segundo emisor: "La carta es de un hombre llamado Meh" pero incluye un mensaje de una mujer llamada Isetnefret que dice "¡Cuánto, cuánto llevo sin verte! Mis ojos son tan grandes como Menfis ¡Así están hambrientos de ti!" (Quirke, 1992: 165). En el texto epistolar se hacía uso, como se puede observar en este breve pasaje, de recursos literarios, enfáticos y expresivos y el motivo de la ausencia ya constituía el pretexto de la carta privada. En cuanto a la carta administrativa y oficial, abordaba cuestiones burocráticas aunque a veces también asuntos personales relacionados con miembros de la esfera de poder o de la burocracia.

Por otro lado, el antiguo Egipto representa cierta novedad en el terreno de lo epistolar, con un tipo de "mensajería" atípica: la carta para difuntos. Las familias egipcias tenían la costumbre de redactar cartas para sus fallecidos, con el motivo de pedir ayuda. Con ocasión de un problema de salud, o de una discusión, la familia acudía a alguno de los parientes fallecidos con la intención de adquirir su favor, confiando en supuestos "poderes" de ultratumba. En algunas ocasiones, las cartas se grababan en vasos de cerámica, es decir que se trata de uno de los primeros casos en los que la carta es transportada a otro soporte desde que pasó de los sellos cilíndricos a soportes planos y más ligeros. En otros casos, este tipo de cartas se redactaba sobre papiro, y se enviaba por correo postal como cualquier otra carta, a la dirección de la tumba en cuestión.

Por otra parte, la faceta ficcional de la historia de la epistolaridad se desarrolla también en este contexto. Se empieza a producir obras literarias ficcionales que adoptan un formato epistolar para estructurar el relato, por ejemplo la *Carta de Hori*, "en la que el escriba Hori se mofa del escriba Amenemipet en una larga carta, desafiándole a que demuestre sus conocimientos sobre todo aquello que debe saber un escriba, de la administración" (Quirke, 2004: 161). Se trata de una obra satírica, construida como una carta y con un interesante juego metadiscursivo, puesto que su contenido alude constantemente a las funciones del escriba, entre ellas la de escribir cartas. No se descarta que la obra fuese pensada como un ejercicio de estilo en la que el autor

pretendía demostrar su habilidad retórica y su técnica epistolar. El segundo ejemplo conocido es el *Kemyt*, traducido como *Compendio*, de estructura epistolar y contenido narrativo-literario.

Si tenemos en cuenta que los aprendices utilizaban modelos de cartas, reales o ficticias, para completar sus conocimientos, no cabe duda que el nacimiento de una literatura epistolar ejemplar y totalmente ficticia naciera en paralelo a la literaturización de la carta real (por ejemplo, en cartas oficiales y privadas construidas sobre un tono lírico).

### *Nínive*

De la ciudad de Nínive se han conservado nombres propios de la historia de la epistolaridad, como el de Esarhadon, que escribía cartas a sus médicos, consejeros y adivinos —y este tipo de correspondencia aseguraba una relación epistolar constante entre el emisor y sus destinatarios—; el segundo nombre ilustre de la epistolaridad en Nínive es el de Asubarnipal. El arqueólogo Henry Layard encontró más de treinta mil tablillas, completas o fragmentarias, en el palacio de Senaquerib, (el abuelo de Asubarnipal), entre las que había gran número de cartas.

En ésta época, que se conoce como etapa neo-asiria, los escribas redactaban con ayuda de un estilete sobre placas de cera con marco de marfil o de madera. Algunos se adelantaban a la tecnología del libro uniendo dos tablillas con una bisagra. Todos los textos que emergían de la burocracia eran cuidadosamente archivados, así también las cartas, organizadas por medio de etiquetas de arcilla.

La comunicación por carta no era solamente un uso o costumbre funcional sino también una práctica social tan arraigada que se había convertido en una necesidad, tanto para el buen funcionamiento de la colmena burocrática, como para facilitar la comunicación entre distintos estamentos y para conseguir propósitos concretos y prácticos.





## CAPÍTULO 8. LA EPISTOLARIDAD EN LA ANTIGÜEDAD GRECOLATINA

### **8.1. La carta en Grecia**

#### *8.1.1. Instituciones económico-sociales*

Es tan destacado el desarrollo de la carta en Roma como práctica habitual, que muchas de las Historias que revisan el fenómeno epistolar en la Antigüedad grecolatina abordan directamente la carta latina, Cicerón y sus epígonos. Sin embargo el ejercicio de la carta en Grecia no es nada desdeñable. Se impregnó de las costumbres de civilizaciones que estaban en auge en el tiempo de su nacimiento —notablemente la de Egipto, de gran desarrollo epistolar—, y transmitió esta herencia al imperio que la asimiló. Sin embargo, existe una razón por la que la carta no sobresale en Grecia como en Roma. Se debe simplemente a la valoración otorgaba a este tipo de texto por los griegos que, aunque no le negaba la utilidad funcional, el interés histórico, el placer de la correspondencia, lo confrontaba con un género que llegaría a su culminación: el discurso. La carta, en contraste con el arte oratorio y su compleja y constante práctica, venía a ser un mero apéndice de aquel arte de la palabra enarbolada en el instante y ante el auditorio. En cualquier caso, y de forma similar a la civilización mesopotámica, la carta oficial constituía una parte fundamental de la administración. De hecho, en época helenística, la administración se complicó debido a la imperialización del estado griego

y se “originó la aparición de un estilo de cancillería dominado por escribas especializados que solían redactar sus escritos según modelos fijos, convirtiéndose en fundadores de una teoría epistolar que habría de extenderse posteriormente a la epistolografía literaria” (Muñoz, 1985: 34).

Por su parte, la carta oficial como práctica administrativa tuvo importancia desde el origen del estado griego, hasta el punto que ciertos documentos epistolares llegaban a ilustrar textos históricos de autores como Tucídides que, por cierto, consideraba que “la carta de Nicias y los discursos se elaboraban siguiendo las mismas reglas” (Muñoz, 1985: 32), pensamiento afín al tratamiento de la carta como un derivado del arte oratorio.

Sin embargo, la correspondencia de Aristóteles es un ejemplo de no dependencia —directa— a la oratoria. Precisamente, el primer texto teórico griego sobre la carta, se debe a Artemón, el editor de las cartas de Aristóteles. Esta afirmación de Demetrio, “En efecto, Aristóteles, que pasa por haber conseguido un perfecto dominio del estilo epistolar, dice: No te escribo esto, pues es impropio de una carta” (Muñoz, 1985: 34), ha sido a menudo considerada por la crítica como una prueba del estado de germinación latente de la carta.

El mundo de la edición también se hace partícipe del desarrollo del género epistolar editando por ejemplo las cartas de Ptolomeo I, y las de Teofrasto, filósofo y botánico, discípulo de Aristóteles de quien quizás aprendió la tendencia epistolar, el impulso de escribir cartas.

### *8.1.2. Contenidos prácticos de la carta griega*

No es extraño que algunas clasificaciones de la carta se inspiren en listas de origen egipcio. De probable influencia egipcia, contamos en Grecia con dos *formularios* (atribuidos a Demetrio y a Libanio o Proclo) que contienen clasificaciones de la carta, las cuales nos ilustran ya no sobre la forma, sino sobre el contenido de la carta, y sus funciones psicosociales: cartas de amistad, cartas *de introducción*, cartas admonitorias, laudatorias, inquisitorias, declaratorias, suplicatorias, de censura, de reproche, alegóricas, etiológicas, acusatorias, apologéticas, irónicas, de consuelo, de crítica, de

amenaza, de vituperio, de exhortación, de felicitación y de agradecimiento (Muñoz, 1985: 50). Observamos diferenciaciones muy minuciosas respecto de matices que en la carta moderna no se tendrían en cuenta; por ejemplo, no se consideraría como una diferencia significativa la existente entre una carta reprobatoria o de censura, de reproche o crítica, y sin embargo el escritor de cartas griego establecía una diferenciación que probablemente se transmitía a la práctica. Por otro lado, se habían configurado cuatro tipos: cartas familiares, de negocios (contratos, recibos), cartas de petición o queja y cartas oficiales, y el propio Cicerón añadía la existencia de cartas-tratado y cartas-dedicatoria o cartas-proemio (Exler, 1976).

### 8.1.3. Estructura y estilo de la carta griega

La retórica epistolar griega más completa se debe a Demetrio por su obra *Sobre el estilo* (III-IV), donde sintetiza su concepción de lo epistolar en su época en los siguientes caracteres:

- Distinción entre el discurso epistolar y el oratorio.

- Diferenciación ejemplificadora de la carta con el diálogo (separando una espontaneidad real con la espontaneidad medida de lo epistolar). La carta imita la palabra dialogada. Al desarrollarse por escrito, toma el cariz de una falsa improvisación, muestra un tipo muy propio de espontaneidad.

- Enumeración de las cualidades fundamentales de la carta: brevedad, claridad, elegancia, sencillez, aunque con cierto esfuerzo de elaboración retórica. Se requiere un estilo algo más elevado que la lengua oral, aunque siempre buscando una apariencia de naturalidad y sencillez.

- Diferenciación necesaria de la carta privada y la carta doctrinal: la carta en sí no es un discurso, ni un ensayo, ni un tratado.

- Contextualización de la carta en la relación amistosa: circunstancia que trascendería hasta culminar en Roma. Se considera la carta como un regalo (Demetrio, 2002: 63-66).

- Temática ligera, lejana de disertaciones filosóficas o científicas. El epistológrafo debe evitar la pomposidad y el artificio ya que el fin de la carta es una

expresión de amistad. Se acepta sin embargo la argumentación (y los proverbios), de forma socrática (ejemplificada en las cartas de Aristóteles).

-(Precoz) reconocimiento de la carta como ejercicio de autorrepresentación.

Aunque la carta “no ha sido objeto de discusión importante en la teoría antigua” (Muñoz, 1985: 45), encontramos menciones más o menos teorizantes en Dionisio de Alejandría, Apolonio Díscolo, Teón de Alejandría y Apolonio de Tiana. El segundo autor destacado por sus teorizaciones sobre la carta en esta época, es el filósofo neoplatónico Proclo, ya en época bizantina.

F.J. Exler (1976) realiza una compilación en versión original de todas las fórmulas utilizadas en las cartas griegas, presentando listas de fórmulas organizadas por tipos. Las fórmulas de apertura llenan varias páginas del volumen mencionado, pero suelen seguir la estructura de “Para A de B”, “De B para A”, “Para B de A o para B-A-“ según el estatus del destinatario. En cuanto a las fórmulas de clausura, Exler llega a la conclusión de que

In the epistolary papyri of the ptolemaic and the roman periods we find that certain letters regularly have for their closing formula the expression: ερωσο (ερωσθε) or its modifications; others end with the verb: ευτυχει, later changed into διετυχει; while a third group of letters has no special formula at all, but simply omits the final salutation (Exler, 1976: 69).

Respecto de los protocolos textuales de datación, se distingue entre dos fases evolutivas: en una primera fase, la fórmula era breve: mes y año, y alguna vez, día. Más tarde se añadió los títulos de emperadores vigentes (en época romana). También se popularizó la fórmula año+referencia a emperador fallecido. Exler incide en el hecho de que, si bien en las cartas familiares hay deseos de bienestar fijados de consenso, las cartas de negocios y oficiales presentan fórmulas convencionales institucionalizadas. En las cartas oficiales o profesionales el escriba debía declarar su presencia y nombre; en las familiares no era necesario, el escriba redactaba en nombre de otro pero no siempre en primera persona gramatical: a menudo lo hacía en tercera persona.

Finalmente, algunas de las cartas ilustran la literaturización de la carta, por ejemplo, la carta alegórica, apologética y etiológica, que utiliza recursos literarios para

llegar a sus fines, epistolares y ensayísticos. De hecho, se aconsejaba el uso de “narraciones, alusiones mitológicas y citas literarias, refranes, opiniones filosóficas” en el cuerpo de la carta (Muñoz, 1985: 53). Los tratadistas y escritores de cartas ya habían extraído tres recursos fundamentales en la carta: el tono, la persuasión, y la interacción social como pretexto para la actividad epistolar de tipo intelectual.

#### *8.1.4. Actantes del intercambio epistolar*

Dos de los mayores epistológrafos griegos son Esquines y Demóstenes (Atenas, s. IV a.c.) . Han llegado hasta nosotros sus cartas junto con los discursos de Esquines, pero muchos no las consideran auténticas, alegando que se corresponden con el estilo oratorio por el que destaca su obra. Sin embargo, es evidente que un buen escritor de cartas había de ceñirse al estilo epistolar, que no debía adoptar los rasgos esenciales del discurso oratorio, a pesar de su conexión con la comunicación oral. El corpus conservado contiene una serie de cartas de factura irregular, quizá porque no se conserva una cantidad de muestras suficiente como para aislar temáticas por grupos, o bien porque el autor utilizaba el medio epistolar solamente en caso de necesidad práctica y no como actividad cotidiana. En cualquier caso, muchas de sus cartas se consideran apócrifas debido a ciertas incongruencias temporales: el caso más llamativo es el de la primera, que contiene propósitos sobre el entierro del propio Esquines. Otras son elogios, advertencias, petición de favores, agradecimientos, reproches por la ausencia del destinatario, noticias sobre su salud, etcétera. La décima carta es un cuento milesio que narra el rapto de una doncella, y dos textos son ‘cartas públicas’ (la séptima y la tercera). La extensión también es muy irregular, y la temática variada: gira en torno al exilio o la educación, temas abordados con adornos retóricos, estrategias discursivas y de persuasión y recursos semánticos como la ironía. Por la confluencia de dos estilos, el bajo y el llano, la crítica habla de varios autores, pero es posible que se trate simplemente efectos textuales producidos por el intento de adecuación al destinatario.

Entre los tópicos epistolares, encontramos muchas referencias a la figura del mensajero:

"Aristón, que te lleva esta carta" (Esquines, 2000: 390).

"Me he enterado de lo que os ha dicho Melanopo..." (Esquines, 2000: 390)

También alusiones a la ausencia del destinatario: "Pero si no has decidido salir con aquél, tú seguirás todo el tiempo escribiéndonos que vendrás hacia nosotros, pero yo me sentiré definitivamente afligido" (Esquines, 2000: 392); y despedidas diversas: por ejemplo, "Ten salud" (Esquines, 2000: 393), que no vuelve a repetirse.

De Demóstenes nos quedan seis cartas, cinco de las cuales son públicas, y una privada. Las cinco cartas públicas se dirigen, como alguna de las cartas públicas de Esquines, "Al consejo y al pueblo", y se construyen sobre las argumentaciones de una auto-defensa pública.

En su carta primera, alude al arte oratorio: "Al comienzo de todo discurso conviene..." y, de hecho, sus cartas comparten rasgos con este género. El autor se muestra consciente del carácter escrito de su discurso puesto, y procede al saludo epistolar. Se trata de una defensa pero también contiene consejos sobre la vida política y una llamada general a la concordia entre los atenienses. A menudo salpica su discurso de referencias al formato epistolar.

Elogia la oratoria por las ventajas del orador frente al escritor de cartas, formato al que recurre por necesidad. Estas cartas presentan rastros del contexto cultural y vocativos. Si todas las cartas respetan el marco epistolar, la cuarta va acompañada de un título: "Sobre las difamaciones de Theramena". La quinta tiene un destinatario único, encabezada por "A Heracleodoro", con un saludo más personal: "Demóstenes a Heracleodoro, prosperidad". Al final, pide una respuesta, y según la tradición epistolar, se pone a disposición de su interlocutor, ofreciendo marcas textuales de su amistad: "Envíame un billete, o transmíteme al menos tus órdenes como a tu amigo. Buena suerte".

En definitiva, la correspondencia entre intelectuales griegos es la simiente de la evolución epistolar romana. Como prueba de la fijación social de esta práctica como actividad intelectual está, en primer lugar, el uso de la forma epistolar para la exposición de doctrinas filosóficas, y en segundo lugar la ficcionalización del formato *carta* en novelas epistolares y otros muchos géneros que absorben de alguna manera la forma epistolar.

### 8.1.5. La carta como representación estética. Presencia de lo epistolar en la poesía, el teatro y la novela griega

En esta época se fija la capacidad del texto epistolar de metamorfosearse de texto discursivo o documental, literaturizado o no, a texto de ficción. La transformación se produce, como ocurre en Egipto y en otros ámbitos culturales, mediante una hibridación con los géneros reconocidos, lo que sugiere el grado de fijación del formato epistolar, capaz de invadir otros géneros textuales. Así encontramos en primer lugar textos que emulan cartas reales y cuya función en una obra literaria es la que cumpliría en la realidad: servir de canal informativo secreto y a veces decisivo entre dos personas, o personajes en este caso. Encontramos numerosos ejemplos en la *Odisea* y la *Iliada* de Homero (VIII a.c.). Ocurre también en el teatro, sobre todo en Eurípides (IV a.c.), donde la carta es un motivo en la trama pero también forma parte del mecanismo estructural, capaz de manipular y decidir el transcurso de los hechos, de transfigurar, en definitiva, el drama expuesto sobre la escena. Obras cuyo destino textual depende de una carta, o al menos se ve influenciado por la presencia de texto epistolar, son *Ifigenia en Táuride*, *Ifigenia en Aulis*, *Fedra*, con su carta de amor culpable, y la obra perdida *Palamedes*. La escena griega pone de manifiesto el impacto social del formato epistolar, y de su integración en la vida cotidiana. De hecho, los personajes no solamente intercomunican con textos epistolares, sino que también metaforizan en sus verbalizaciones el motivo de la carta.

Otros autores utilizan la carta como elemento dramático, como Sófocles en las *Trachiniae*. Introducir cartas en la estructura de una trama es un recurso muy útil para el propio escritor, puesto que le permite revelar diferentes puntos de vista o una información inesperada, desarrollar un aspecto más introspectivo de sus personajes, desplazarlos en el tiempo sin violar la regla de las tres unidades, convertir su escenario en una encrucijada de intrigas, intensificar el dramatismo por medio de una pausa entre una acción y otra, e introducir lo privado en la escena, al tiempo que añade al texto connotaciones sociales y culturales. A menudo la carta va coleccionando personajes lectores, o interceptores, de modo que se convierte en un elemento que transita físicamente en la acción dramática y la modifica.



La carta también se funde con géneros más introspectivos, dada su semejanza con el diario y la confesión. Así invade la poesía, sobre todo en época helenística, cuando las cartas públicas eran administrativas o políticas, y las privadas anunciaban bodas, pedían ayuda, etcétera. En este contexto, y quizá por la necesidad epistolar que invade la vida corriente (de las élites), se empieza a aplicar el formato epistolar a la poesía. Teócrito inaugura un tipo de poesía con forma epigramática e intención epistolar, susceptible de ser enviada con regalos, y de difundir el talento literario o la erudición de quien las compone o reutiliza. Su colección, donde recopilaba textos epistolares que circulaban en la época, integra algunas composiciones anónimas, y se trata de un corpus difundido. Proliferan colecciones de cartas ficcionales presentadas cronológicamente y sin estructura ni marco novelescos, como aquellas cuyo fin es el de retratar tipos sociales, generalmente de clase inferior. No hay presión dramática ni ritmo novelesco, y muchas cuestiones quedan abiertas.

Calímaco, en *Acontius a Cydippe* también explotó el formato epistolar.

Por supuesto, una vez hubo invadido la poesía y el teatro, la carta no podía dejar de ser un elemento habitual en la narrativa de la época, colaboración muy favorecida por la relación espectral de la carta con la realidad social. Se registra textos novelísticos que alternan narración en tercera persona y en primera al introducir en la narración textos que imitan la estructura y estilo de un texto epistolar. Ya en esta época se escriben *novelas* con motivo o pretexto epistolar. Luciano de Samosata escribe un libro de viajes y aventuras que titula precisamente (y no es casual su uso del formato epistolar para dar verosimilitud documental al relato) *Vera historia*. Es epistolar la novela de Caritón *Aventuras de Quéreas y Calirroé* y también la de Aquiles Tacio titulada *Leucipa y Clitofonte*, donde una carta desencadena la acción de la trama; en *Etiópicas* Heliodoro incluye cartas decisivas para la trama, en los libros dos, cuatro, cinco, ocho y diez; la *novela* epistolar, que a menudo se confunde con cartas reales del discípulo de Platón, Chion de Heraclea, desarrolla la correspondencia ficcional de un estudiante en Atenas, con su familia, y más adelante con su maestro, de orden sucesivo y coherente, abundantes alusiones históricas —que las contextualizan y otorgan verosimilitud—, y sin marco narrativo; también *El libro de Alexandre* que alterna narración en tercera persona y cartas (primera persona), una historia de la vida de Alejandro Magno,

ilustrada con cartas ficticias a sus familiares, a enemigos, a reinas: cartas políticas y cartas personales; y las respectivas cartas ficcionales de Arsiténeto y Filostrato, que destacan por el gran esfuerzo ficcionalizador patente en cada texto así como por el uso literario de las convenciones epistolares (un uso de tipo impresionista, no obstante, ya que estos rasgos aparecen difuminados, aunque sostienen la estructura textual). Las obras de estos autores abarcan dos épocas: los siglos II y III por Filostrato, y los siglos V-VI por Arsiténeto, lo que indica una perduración considerable del interés por este tipo de texto pseudo-epistolar, y su pertinencia en el contexto histórico-literario al que pertenecen.

Las cartas de Filostrato son setenta y tres textos en prosa, que admiten adornos retóricos, y en las que el autor se identifica en la ficción con el remitente. Se trata de cartas de amor, donde la subjetividad domina el texto, con influencia de la retórica progimnasmática (que precisamente estaba ejerciendo su influencia en la carta real) y de la prosa amatoria y bucólica (que también influyeron en la obra de Arsiténeto).

Las epístolas de Arsiténeto son textos desprovistos de adorno, cartas ficcionales más estrictamente narrativas que líricas. Sin embargo el texto se abre sobre numerosos guiños y citas, eufemismos, metáforas e imágenes ("pues el agua misma arde por amor" —Gallé, 2010: 134—), giros humorísticos, preguntas retóricas, llamadas a los destinatarios ("Pongo por testigo a Afrodita y a ti, Pétale, que eres amiga de las dos, de que, de todas a todas, fue ella la primera en comenzar las trastadas" —Gallé, 2010: 268—), elogios, alegorías y una multitud de personajes, de remitentes, que convierten esta colección en una obra polifónica, con influencia de la comedia, el diálogo milesio, la elegía y el epigrama. Estos textos no presentan la estructura de una carta, pero sí recurren a elementos del discurso epistolar: esgrimen tópicos como el de la ausencia, las lágrimas sobre el papel, el retrato del alma, convirtiéndose en un anticipo de lo que será la conocida obra epistolar ficcional romana, *Las Heroidas* de Ovidio (cuya estructura y contenidos serán más complejos y eruditos). Merece la pena destacar, como muestra del uso de la temática epistolar dentro de obras de estructura epistolar, una de las cartas ficcionales cuyo remitente es un mensajero —que se dirige a una bailarina—, en un vórtice, epistolar retroalimentativo.

### *8.1.6. El discurso sobre la carta*

Tras una primera fase de teorizaciones descriptivas de la carta, empezamos a encontrar teorías prescriptivas, debido a la dinamización de las relaciones internacionales, propiciadas por la expansión territorial, el comercio, la diplomacia y las migraciones. Con el tiempo, “el estilo epistolar recibió la atención de la retórica y fue incluido en sus enseñanzas. Escritos de rétores y gramáticos abordan discusiones normativas y orientaciones sobre aquél, al mismo tiempo que se publican instrucciones y guías prácticas según necesidades específicas de la correspondencia”, siguiendo el impulso prescriptivo de los primeros burócratas del imperio. Se trataba de “Manuales y cartas modélicas” que sugerían “fórmulas y fraseología” adaptada al formato (y contenido) epistolar (Muñoz, 1985: 35). El hecho de incluir cartas en historias contemporáneas indicaba que el género epistolar no era valorado sólo por su textualidad específica ni por sus implicaciones psicológicas y sociales, sino también por el interés en el contenido que transmite, o en el propio emisor. Es decir que era considerado, dadas sus particularidades, como una garantía de veracidad. Por esta razón se conservaron colecciones de cartas de Platón, y también del político y orador Isócrates, entre otros, que de hecho habían sido concebidas por sus autores como ‘cartas abiertas’. La ‘carta abierta’ es un tipo de discurso y de ensayo público, que no se construye en todas sus facetas como una carta: imita algunos rasgos de su estructura para llegar al auditorio sirviéndose de la manera epistolar, como hará el género ensayístico en la Edad Moderna. En todo caso, la influencia es mutua: los historiadores y teóricos actuales consideran que fue Isócrates quien formalizó la dependencia del texto epistolar con respecto a la oratoria, aplicando a la composición de sus cartas las técnicas de la oratoria y por tanto las normas de la Retórica. No obstante, y aunque la carta vivió a la sombra de la oratoria, acabó desarrollándose como una práctica valorada como género independiente.

Paralelamente, historiadores como Tucídides y Herodoto utilizaban textos epistolares archivados. En ocasiones incluían cartas en sus Historias para darles veracidad (y, en el caso de Herodoto, también consistencia narrativa); las intercalaban con alguna introducción o directamente, a modo de ilustración del discurso principal.

En el límite entre la realidad y la ficción, encontramos las colecciones de cartas pseudónimas. Son cartas ficticias escritas en nombre de personas reales con un trasfondo histórico (a menudo del siglo V y IV a.c.) y con cierta trascendencia social. Hay cierto acuerdo sobre fecharlas entre el siglo I y el II.

Las cartas retratan la historia colectiva e individual, llegando a imitar incluso el dialecto que utilizaría determinado personaje en su época. Los autores reales de estas cartas son anónimos, puesto que el objetivo era de difundir estas cartas como reales. En algunos casos, no obstante, se trata de cartas 'atribuidas' a personajes míticos, pero a pesar de la evidencia de su ficcionalidad, los autores permanecen en el anonimato. Son cartas que retoman motivos históricos y mitológicos y cuyo cuerpo adquiere estructura narrativa, en un marco epistolar. La fascinación de los antiguos por el documento propició precisamente el nacimiento de este monstruo antitético: el documento falso o, dicho de manera eufemística, la carta literaria (que no se ha de confundir con la *carta literaria* o literaturizada porque adopta recursos literarios):

By frequently referring to the act of writing, reading, or sending a letter, the collections respond to a set of assumptions or expectations on the part of their readers, who know that the letters they are reading are not "real", but still enjoy the pretense of reality. This self-referentiality is not limited to pseudonymous or even fictional works; it is, rather, characteristic of all letters, and another indication of the hospitality of the letter form to reflections on its own production and reception. In the case of fictional letters, however, it is an ongoing attempt to give the fiction at least the veneer of genuineness (Rosenmeyer, 2001: 204).

## **8.2. La carta en Roma**

La carta alcanza una nueva Edad de oro en la época de mayor esplendor de Roma y en paralelo durante el periodo helenístico. El texto epistolar culmina pero no tanto en lo formal como en un aumento de la frecuencia de la práctica epistolar, y en su funcionalidad social.

### *8.2.1. Dimensión institucional de la carta romana*

En un sentido material, la práctica epistolar como institución, como estratagema comunicativa dependiente de una organización socio-administrativa concreta, se desarrollaba en Roma de la siguiente manera. Los autores romanos no siguieron totalmente el ejemplo de sus predecesores mesopotámicos, y confiaban en mensajeros individuales, a menudo conocidos y de confianza, para el envío de sus cartas. No obstante, había oficios institucionalizados relacionados con la epistolaridad: se podía contratar un amanuense (o a un copista, que guardara copias de las cartas antes de enviarlas: por ejemplo Símaco solía contratarlos) y sin duda existían sistemas de mensajería gubernamentales, para la correspondencia oficial y/ o administrativa. En cualquier caso, la compleja red de carreteras que comunicaba los principales puntos del imperio es una clave en el desarrollo de las relaciones epistolares de todas clases.

Existía ya el sello y el acuse de recibo, y cuando el contenido de una carta era delicado o privado, el mensajero había de destruir el texto después de transmitirlo, o bien comunicarlo en clave o en lengua griega, y en ocasiones se confeccionaba una copia que era enviada simultáneamente a un tercero, o se adjuntaban documentos anexos a la carta. A veces las cartas se enviaban dos veces, acaso una se perdía, por medio de dos mensajeros o vías. Numerosos autores de cartas conservaban los textos epistolares recibidos y copias de las cartas enviadas, por ejemplo Cicerón conservó sus cartas a Ático. Con el tiempo, y el lustre creciente del género, los epistológrafos pensaron en una posible publicación de sus cartas, porque ya había editores y lectores interesados. Símaco, cuyas cartas tenían tanta fama que eran reproducidas y leídas por sus destinatarios en lugares públicos, fue uno de los que proyectó la publicación de su correspondencia. No llegó a realizar este proyecto, que su hijo concluyó a su muerte. Plinio el Joven llegó a publicar su correspondencia en vida, en el siglo I.

Las cartas públicas escritas por oradores de renombre, se difundían de manera similar a los discursos y textos literarios. Las cartas oficiales se conservaron por su valor histórico, sobre todo la correspondencia de emperadores como Marco Aurelio que tenía la práctica epistolar entre sus obligaciones. Otras epístolas incidían en lo literario,

es decir, en el texto construido con un segundo fin, como las colecciones de epístolas dedicatorias de Estacio y Marcial, en el siglo I.

### *8.2.2. Contenidos de la carta romana*

Las cartas comprendían, en principio, noticias y anécdotas personales y en algunos casos políticas, dependiendo del contexto. Por ejemplo, Cicerón aludía a menudo a lo que hoy son acontecimientos históricos reseñables, y entonces eran de actualidad; en cambio, Plinio El Joven afirmaba en sus cartas no poder alcanzar el interés temático de las de Cicerón dada la carencia de grandes eventos acontecidos en su época —en comparación con la de Cicerón—.

Cicerón afirmaba que una carta debía asemejarse a una conversación intrascendente, a una charla amistosa. La explotación de temas más elevados estaba protocolariamente vetada, lo que no impedía que se practicara, por ejemplo en el caso de una correspondencia entre maestro y discípulo. En cualquier caso, lo conveniente consistía en la narración de las ocupaciones cotidianas, proyectos, ideas, pensamientos del emisor, en pos de que el destinatario correspondiera con el mismo tipo de informaciones.

Al contrario, algunos autores, en su distinción entre carta y conversación, eran reacios a esta “banalización” del intercambio epistolar: Séneca toleraba la narración de hechos cotidianos en función de la enseñanza moral que pudiera derivarse de ella. Se trata de una correspondencia privada, y muchas de las aportaciones informativas podían resultar banales para un lector no aludido —salvo por su valor documental sociocultural o incluso histórico—. Plinio el Joven también hablaba de su estilo de vida (por ejemplo, en una famosa carta narra su rutina cotidiana, organizada en torno a dormir, comer, pensar y dictar su obra), y son habituales las lamentaciones sobre la muerte de allegados o de personajes célebres, así Plinio el Viejo y Marcial, u otros acontecimientos de carga negativa tales como la erupción del Vesubio.

### 8.2.3. Estructura y estilo de la carta romana

Basándonos en estudios sobre el epistolario de Cicerón, que fue, como vimos, el modelo indiscutible (Frontón se refiere literalmente en sus cartas a muchas de sus estrategias textuales y fórmulas epistolares), la estructura de la carta romana es la que sigue.

Las cartas solían comenzar con una fórmula de saludo convencional y adaptada a la amistad impulsora del intercambio epistolar concreto. Después vienen las alusiones a la carta recibida o incluso a cartas anteriores, en este caso propias o del destinatario; agradecimientos y reproches. También es momento para los agradecimientos. En general, se trata de captar al destinatario atrayendo su atención con una información nueva, o una noticia que concierne al emisor e interesa al destinatario dada su relación personal. El inicio de la carta también es propicio a la expresión de estados de ánimo, o reacciones suscitadas por la carta recibida, y además, las cartas se mostraban metatextuales: “Las alusiones al escrito se producen en todo el cuerpo de la carta” (Muñoz, 1994: 19) desde la apertura hasta la despedida. En Cicerón, la apertura también podía incluir la tópica disculpa por la extensión, pero si estaba colocada en el encabezamiento se trataba más bien de una disculpa por la brevedad de la carta, que el autor preveía al disponerse a escribir. Otro tipo de disculpa, más afín a una apertura, es por el retraso de la carta.

Las peticiones o encargos también podían aparecer en la apertura o encabezamiento, como anticipación a un desarrollo más extenso en el cuerpo de la carta, y también como recordatorio en la despedida. Contrariamente a la carta *moderna*, es en la apertura cuando el autor de la carta solicita “la presencia del destinatario” o bien “una carta suya” (Muñoz, 1994: 23). En esta parte, las cartas suelen llevar referencias temporales y geográficas, pero no tanto a modo de fecha concreta, que no encabeza siempre el texto (Símaco, por ejemplo, omite la fecha), sino para aludir a otras cartas o para citar otro tipo de texto. Finalmente, la apertura funciona como introducción al cuerpo de la carta, ya que en ella se presenta brevemente los temas/ noticias/ peticiones de interés de que será objeto la carta. En cierta manera, la apertura establece las condiciones del episodio de comunicación epistolar que se inaugura en el momento de composición de la carta concreta, y que es respuesta a una carta anterior dentro del

microsistema de un epistolario dado, y se constituye como un vocativo con función de exordio, modo heredado del arte oratorio.

En el cierre de la carta tampoco se escatima en el uso de fórmulas convencionales dentro de la estructura protocolaria del texto y la relación epistolar. Si en la apertura el autor de la carta se anticipaba a la temática del cuerpo, en el cierre recapitula, de manera que la información siempre queda bien acotada en el corsé epistolar. Si la carta es muy larga, se saca a colación un tema que no se había tratado antes, pero la intención es fática: abrir un nuevo tema y dejarlo abierto, para estimular el contacto epistolar; pero de manera general, el cierre se constituye de reiteraciones sobre lo dicho y lo deseado. Más adelante puede aparecer el motivo de la excusa por la extensión de la carta: “Podemos encontrar, asociado a la motivación, el matiz de que no es necesario o posible escribir más (autolimitación)” (Muñoz, 1994: 57) como otra convención más de la circunstancia epistolar.

Las peticiones, hayan sido o no introducidas en la apertura, proliferan en el cierre y arrastran una serie de manifestaciones en “imperativo, subjuntivo, futuro volitivo, perífrasis y fórmulas de cortesía” (Muñoz, 1994: 59) y condicionales, ya que la retórica no solo controla las formas y estilos sino también los giros gramaticales, en función de la persuasión y otras estrategias discursivas. Por supuesto, el autor de la carta explicita su deseo de recibir una respuesta epistolar o incluso de concertar un encuentro, sellando el pretexto convivial del intercambio de cartas. Por otra parte, es lógico que las alusiones metatextuales, es decir, al discurso epistolar concreto, se manifiesten en esta parte, por ejemplo menciones a una futura carta, o al epistolario en cuanto a su temática, la frecuencia del intercambio, la intención del emisor, etcétera. Se manifiesta una puesta a disposición del destinatario —no en vano Edmond Cros considera ésta la cláusula fundamental que hace de un texto una carta—, declaraciones de afecto, preguntas, promesas, disculpas “refuerzan los vínculos amistosos y establecen así las condiciones para un nuevo contacto epistolar” (Muñoz, 1994: 68).

Un texto marginal, y nunca mejor dicho, atado fuertemente al esqueleto de la carta, es el *post scripta*. Ya se daba en la Antigüedad mesopotámica y en Egipto, cuando un autor respetaba la temporalidad longitudinal de la carta y añadía los olvidos después de la despedida si era necesario, en lugar de volver atrás o reescribir en el texto;



pero será en Roma cuando esta práctica alcanza verdadero brillo, en el sentido de que se convierte en una nueva parte de la estructura de la carta, no accidental sino esperada e incluso identificatoria del género. En el caso de Cicerón, como modelo, encontramos ejemplos de esta práctica solamente en las cartas a Ático, aunque sin duda fue éste el germen que sentó precedentes para todos sus prosélitos epistolares. La posdata es un síntoma de lo epistolar que acoge una forma y funcionalidad directamente derivada de la esencia de este tipo de intercambio. Se trata de un “añadido o anotación marginal (...) producto de la espontaneidad” (Muñoz, 1994: 71) y recuerda tres características de la carta:

- Que su superestructura (apertura, cuerpo y cierre o despedida) está establecida y define la carta, de modo que se respeta incluso en el contexto de sí misma.

- Que la carta es un texto *espontáneo* y de comunicación directa entre dos corresponsales que mantienen un pacto epistolar.

- Que todos los elementos están conectados en un sistema retórico y pragmático.

Todo está tipificado en cuanto a posiciones dentro del espacio textual de la carta, sobre todo la apertura y el cierre, que constituyen el marco.

El cuerpo es por tanto la parte más extensa, libre y menos directamente tipificada, y consiste en el desarrollo de los temas introducidos en la apertura. Se trata de una parte de “notable versatilidad” (Muñoz, 1994: 33), narrativa, flexible y que responde a los usos retóricos de la prosa a pesar de su vocación conversacional. Los diferentes asuntos se organizan mediante marcadores discursivos, fórmulas declarativas, frases adverbiales o sencillamente conjunciones, según el tipo de transición, el tono o el grado de contraste o conexión que se requiera.

Por su parte, la carta intelectual se constituye mediante los elementos que siguen:

- Fórmulas epistolares preestablecidas (especialmente en cuanto al saludo y la despedida, no tanto respecto de otros elementos de la estructura como la datación).

- Expresión del afecto. Con el tiempo se volvió convencional: después de un afectuoso saludo, se solía hacer preguntas sobre la salud del amigo en espera de respuesta, y contestar a la pregunta recibida dando noticias sobre la propia salud.

-Aplicación de estrategias textuales destinadas a provocar una respuesta, o a valorar el intercambio epistolar.

-Influencia de la Retórica griega en materia de oratoria y recursos textuales, y de los textos prescriptivos conocidos desde Grecia como *formularios* epistolares.

-Predominio general, por tanto, de la función fáctica.

-Introducción de elementos propios de la comunicación oral.

-Estilo llano, género medio, ni muy bajo ni muy elevado, cortés, relajado, moderado, sincero, natural, ligero e informal, similar a la conversación privada, de ritmo ágil, gran concisión y elocuencia. No obstante, la mayor parte de los autores abogaba por el uso, aunque moderado, del *ornato*, que podía consistir en la introducción de citas literarias, versos, fábulas, proverbios y otros contenidos socio-culturalmente valorados en su contexto. En cuanto al tono, había de ser, como se ha anunciado, familiar o amistoso, aunque Séneca se alejaba del tono conversacional y Plinio el Joven, oriundo de las clases más altas de la sociedad, elevó el tono del género.

Las cualidades fundamentales de todo texto epistolar eran la exactitud, el detalle y la elegancia, y un tono consonante con el *sermo familiaris*.

Entre las funciones enumeradas por sus autores, las cartas debían consolar, pedir, informar, recordar, describir, elogiar, persuadir, exhortar, recomendar, agradecer, argumentar, narrar y enseñar (Séneca mostraba a menudo un propósito pedagógico, en función de su destinatario, y Frontón era el maestro epistolar del emperador Marco Aurelio). En realidad, cualquier función positiva, amistosa y edificante que pudiera provocar un diálogo, encajaba en la carta, siempre dentro del orden y la afabilidad. No existe en Roma el reconocimiento oficial de cartas de odio y de amenaza, como sí sucedía en Grecia. De hecho, los epistolarios conservados y pertenecientes a las más destacadas personalidades de la época, son todos ejemplos de sociabilidad y cortesía.

Estos elementos y estrategias textuales no solamente eran puestos en práctica sino que también se hacía constante alusión a ellos, de modo que la carta se convierte, como ya se dijo, en un ejemplo de metatextualidad epistolar.

La extensión era libre, sin embargo, una mayor extensión demostraba un mayor afecto.

Con respecto al destinatario, se puede diferenciar dos vertientes: algunos autores se decantan por la necesidad de adaptarse a su destinatario, en tono y temática, o a las circunstancias de una correspondencia epistolar dada. Otros consideran la carta como muestra de la personalidad, y por tanto presentan elementos diferenciadores y característicos de su identidad: se trata de cartas basadas en la autorrepresentación.

#### 8.2.4. *Actantes del intercambio epistolar en Roma. El discurso metaepistolar*

Ya existían en Roma algunos textos teóricos que recogían las convenciones epistolares, como el *Ars Rhetorica* de Julio Víctor (siglo IV) y anteriormente (siglo II) *De epistulis* de Filóstrato de Lemnos que, junto con la obra de los epistológrafos que siguen, constituirán la base de la teoría epistolar medieval, y de la etapa clasicista (XVI-XVIII), y que se fijará en el siglo XIX, con una vertiente añadida que resultará de la práctica epistolográfica y del cambio de mentalidad de cada época.

Entre los epistolarios de la Antigüedad que fueron publicados, han llegado hasta nosotros por su valor canónico colecciones de cartas de los siguientes autores. Destacan por sus contenidos metaepistolares, tanto descriptivos como prescriptivos:

#### *Cicerón*

Como se ha dicho, las cartas de M.T. Cicerón (160-43 a.c.) se constituyeron como el modelo aceptado por todos los escritores de cartas romanos posteriores, que habían leído su epistolario (fue rehabilitado por Quintiliano, establecido como modelo por Frontón y releído en su esencia por Tácito) y seguían celosamente su estilo y estructura; otros, lo imitan en su faceta de orador, cuyos modos aplican a la carta, como será el caso de Plinio el Joven. Cicerón trataba en sus cartas de unir por medio de la elocuencia lo racional a lo intuitivo y sentimental, la filosofía y la oratoria, el *ornato* y la naturalidad, con un “espíritu integrador y humanista” (Alberte, 1992: 4), una perspectiva sobre lo epistolar que coincidirá en parte con la reforma de la carta por Erasmo de Rotterdam en el siglo XVI, como veremos.

### *Plinio el Joven*

También son destacables las cartas de Cayo Plinio Cecilio Segundo, o Plinio el Joven (62-113) a Tácito, a Fusco, a Septicio Claro y a Trajano, a quien envía una carta abierta y unidireccional y única, conocida como “Carta sobre los cristianos”. En sus cartas pone a todos sus destinatarios al día de los últimos acontecimientos de su vida, de las noticias que ha oído, con abundantes alusiones al destinatario, exhortaciones generales o de carácter epistolar. Aplica a los temas que desea tratar las convenciones epistolares. También tiene la costumbre de incluir en sus cartas textos adjuntos, que contienen poesía y auto-críticas literarias.

### *Séneca*

En el caso de Séneca (4-65), podría decirse que escribía cartas aisladas en momentos de verdadera necesidad. Sirvan como ejemplo aquellas cartas que buscaban recuperar el favor imperial, en los años de su destierro.

La famosa *Consolación a Polibio*, un liberto miembro de la corte administrativa, es una carta de apoyo a este personaje en un momento de luto (por la muerte de su hermano), con lecciones de raigambre estoicista y con la finalidad latente de obtener una buena opinión por parte de la corte sobre su persona. Esta carta destaca por la profusión de metáforas.

A la muerte de su padre, Séneca dedica a su madre un ensayo de consolación en forma de carta. También es conocida su carta al Senado, con ocasión del asesinato de Agripina a manos de Nerón (de quien era tutor y consejero), y que llevó de nuevo la polémica a su existencia. Sus famosas *Cartas a Lucilio* no son cartas ficticias sino cartas reales que enviaba a su discípulo y destinatario real, y que obtenían respuesta. Sin embargo, fueron concebidas al mismo tiempo como una obra filosófica, donde se desarrollan las ideas estoicas de forma medida y clara, así como otras ideas filosóficas. De estructura regular, poco amigo de digresiones, el texto epistolar de Séneca en sus cartas a Lucilio inspirará el género ensayístico de Montaigne.

## *Frontón*

Marco Cornelio Frontón (s. II), retórico, gramático y abogado, escribió cartas a sus discípulos Antonino Pío, el emperador Marco Aurelio y Lucio Vero, así como cartas a sus amigos e incluso cartas de recomendación.

Su labor epistolográfica gira en torno al intercambio amistoso. Informa de la salud propia y desea buena salud a su destinatario, alude a la lectura de la carta anterior, practica la autorrepresentación, sigue la mayoría de *topoi* estructurales del género — fórmulas de encabezamiento y tratamiento, aunque no la datación—, adapta su estilo al destinatario, es conciso en su exposición, utiliza adornos, inserta sentencias, informa con un estilo retórico y cortés, personal pero no es propenso a las confidencias.

### *8.2.5. La carta como representación estética. Las Heroidas, de Ovidio*

El libro de *Las Heroidas* se compone de una colección de cartas independientes, y por tanto sin una estructura novelesca que las una. Si vemos cierta complementariedad, nos recuerda Jean-Christophe Jolivet (2001), es porque somos lectores modernos, lectores de *Las amistades peligrosas* de Choderlos de Laclos. Según la crítica estas cartas contravenían la estructura epistolar. Sin embargo el autor respeta incluso la convención de la dirección o localización espacial del emisor, aunque las poetice, ya que el punto de atracción dominante para Ovidio es la experiencia del lector real y no del destinatario ficcional: "Desde la playa donde me dejaste/ te escribo", "A ti, mi Ulises, lento y descuidado,/ por ser de quien en Frigia has olvidado" (Ovidio, 1884: 3).

*Las Heroidas* no fue en su época una novela epistolar sino un ejercicio metatextual con sutiles guiños al lector, lector secundario del contexto epistolar y lector real de la obra literaria y de sus juegos alusivos. Se trata de dos lecturas sobrepuestas: existe una estructura interna, epistolar, que pone en escena la comunicación por escrito y a distancia entre dos sujetos, o al menos de un sujeto frente a otro (se entiende de un personaje frente otro), y una estructura externa, con un lector testigo implicado, que reconoce constantes referencias a la cultura literaria compartidas con el autor; a la

inversa, podría hablarse de una estructura superficial, el texto epistolar, y de una estructura profunda, la segunda lectura, literaria, pero no se trata aquí de distintas interpretaciones sino de dos niveles de significado dispuestos expresamente por el autor. Ovidio (que también utilizó el corsé epistolar, aunque no de forma rigurosa sino como una sugerencia más, cual una metáfora o un símil, para componer los poemarios *Tristes y Pónticas*), escribe el texto de *Las Heroidas* pensando en todo momento en esas dos líneas de lectura, en el lector ficcional y en el lector real.

La carta se considera tradicionalmente como documento testimonial veraz. Esta convención del pacto epistolar empieza a ser aprovechada por los autores de ficción. En *Las Heroidas*, la principal preocupación del autor es la de dar a su obra literaria el sello de la autenticidad. No se trata ya de un afán de verosimilitud de contenido, sino de la imitación de un género textual que teóricamente se declara testimonial.

Entre los recursos que utiliza Ovidio para este fin, destacan las abundantes referencias al soporte: supuestos papiros y sellos de cera sostienen en la ficción el texto epistolar que el lector recibe en realidad en formato de *libro*; también alusiones a las lágrimas que mancharían el soporte físico original, y difuminarían la tinta de las letras; alusiones a cartas recibidas anteriormente por el emisor —y que no se incluyen en el epistolario ficcional sino como mención, a imitación de una correspondencia real—; a la letra de los distintos epistológrafos, a los mensajeros o al acto de lectura de la carta. En cuanto a las despedidas, Ovidio utiliza fórmulas que se excusan el terminar la carta o, a falta de firma física, afirmaciones como "Me pedirás en fe de esta mi firma, fin de la carta" (Ovidio, 1884: 262), y con ello sella el efecto de epistolaridad. También utiliza otros tópicos epistolares (atemporales o de la época): la carta como un sustituto de la conversación o incluso de la presencia física, la carta que se envía como un regalo, la carta como reflejo del alma, y sobre todo la queja por la ausencia física del destinatario.

El texto abunda en referencias al proceso de envío y recepción (que podía durar hasta un año o perderse, dado el contexto histórico, y el mítico), a la situación de enunciación, al desfase espacio-temporal, y estrategias fáticas desde el encabezamiento y a lo largo de toda la carta.

Paralelo a su juego de apropiación de las convenciones epistolares, el autor dota a cada epistológrafo de una voz diferente así como de distintos hábitos textuales, por

ejemplo, la alusión al destinatario, propia del encabezamiento de una carta, o la identificación/ nominalización del emisor. Como ya hemos señalado, estos encabezamientos imitan la convención epistolar pero son poetizados; por ejemplo, a través de epítetos que acompañan la alusión a los actantes. Por otro lado, las saluciones ovidianas pasan por el filtro del lenguaje poético.

Otro giro textual propio de la carta real es la narración de noticias personales o locales. Ovidio ajusta el contenido literario a los cánones epistolares de la época: corrección, claridad, adecuación al destinatario, elegancia, estrategias veladas de persuasión, ornato moderado, etcétera. Sin embargo, las epístolas en *Las Heroidas* se construyen en verso, en concreto en el dístico elegíaco, y el cuerpo se pierde a veces en la compleja *narratio* de acciones de tipo mitológico, aunque a veces interrumpidas por alusiones a la situación epistolar diferida, con verbos de recuerdo como estrategia de persuasión. La forma también escapa de los recursos propios del género epistolar y absorbe recursos estrictamente literarios, como efectos sonoros (imitación del llanto) y ritmo entrecortado, con distintos puntos de intensidad. El tema principal es el amor, en todas sus variantes situacionales, que se diversifica en temas satélite como el despecho, los celos o la añoranza. Abundan las personalizaciones del amor, en la figura de Cupido, y otros elementos utilizados por influencia del género elegíaco (el banquete, el *paraclausithyron*), de los ejercicios de retórica, y por supuesto de la tradición mitológica, así como registros intercalados (el cómico, trágico, el épico...) y una frecuente alternancia entre el estilo *gravitas* y su opuesto el *levitas*. Otras cartas se presentan como cartas-testamento y en cartas de suicidio.

Si el ejercicio de metatextualidad es brillante, y el efecto de verosimilitud muy cuidado, la erudición de todo el volumen transparenta la presencia de Ovidio, que selecciona momentos susceptibles de ser presa de manifestaciones epistolares o incluso momentos literarios en los que se aludió a una carta y a su función en una trama sin hacer explícito el texto. Ovidio trata de esta manera de mostrar el documento y de autenticar la ficción, en un vórtice metatextual.

Siguiendo el juego epistolar ficcional de Ovidio, el autor conocido como Sabinus escribiría un libro de cartas que respondían a las cartas ficcionales que

constituyen *Las Heroidas*, reunidas bajo el título de *Epistolae tres ad Epistolas Ovidianas responsoriae*.

En cualquier caso el volumen epistolar ovidiano no carece de las contradicciones de las que la ficción (y no solamente la ficcionalización de la carta sino el contexto ficcional-mitológico de los personajes epistológrafos) no puede librarse, como es el caso de cartas puestas en tal contexto que su envío o recepción se revelan inverosímiles, demasiado distantes en el tiempo y en el espacio para funcionar en el contexto del mito al que se asocia. Una segunda contradicción, según Jolivet (2001), es la tendencia a emanar del cuerpo de la carta largos monólogos que teóricamente rompen el dialogismo propio de la situación comunicativo-epistolar. Sin embargo, las digresiones son propias del contexto epistolar cuyas bases son la intimidad y la espontaneidad.

Se trata de cartas ficticias, pero ello no las deja exentas, al contrario, de proyectar una luz sobre la cuestión epistolar. Porque si la historia de la teoría de la literatura epistolar de la Antigüedad presenta relativamente pocos textos, y dispersos, una teoría de la carta se ha ido formando subatómicamente dentro de las propias cartas, reales y literarias.

En las cartas se escribe lo secreto  
del pecho, y por la tierra y mar caminan,  
llevando a los ausentes su concepto” (Ovidio, 1884: 45).





## CAPÍTULO 9: LA CARTA EN LA EDAD MEDIA

### **9.1. Introducción: presencia de la carta en la sociedad medieval**

El género epistolar ha sido quizá el menos abordado en la historia de la literatura medieval, al menos en proporción al tratamiento recibido por otras textualidades. Lefèvre (2008) hace hincapié en el olvido del género epistolar en la Teoría e Historia textual de la Edad Media y apunta que la crítica se concentra en estudiar el carácter real o novelesco de ciertos textos epistolares que han llegado hasta nuestros días presentando cierta indeterminación. Precisamente, la Edad Media retrata bien uno de los aspectos del texto epistolar: suele situarse en el límite entre la realidad y la ficción, o bien presenta distintos grados de ficción (es decir de subjetivización) en el caso de la carta real, y un gran componente de verosimilitud en el de la carta ficcional. Además, los juegos autoriales propios de los textos literarios conservados en la Edad Media, encuentran en el género epistolar un terreno propicio para desarrollarse.

En cualquier caso, se estudiará cómo la carta supera algunas de las barreras sociales que el sistema feudal impuso a la sociedad medieval, y cómo otras culturas desplegaban, paralelamente a la Edad Media europea, una época de esplendor epistolar: es el caso de la literatura árabe, y de algunas etapas de la historia del género epistolar en China y Japón.

## 9.2. Instituciones económico-sociales

Dadas las condiciones de severo analfabetismo en la Edad Media europea, escribir cartas era el privilegio de una minoría.

Especialmente a partir del desarrollo económico de la segunda mitad del siglo XI, diferentes factores sociales no solo propician sino que requieren la inserción epistolar en la existencia cotidiana (aunque se trate de un estrato de las capas sociales más favorecidas). El desarrollo económico facilita el contacto entre regiones, impulsa el renacimiento de la cultura y la necesidad de consolidación política fomenta las relaciones entre autoridades. Consta que muchos acuerdos políticos y territoriales se han elaborado por medio de comunicación epistolar, como es el caso de algunos cantones suizos durante su constitución en la Edad Media. En cualquier caso, las autoridades se relacionan entre sí para asuntos oficiales, y renace la necesidad de establecer espacios donde especialistas se dedicaran, como en la Antigüedad mesopotámica, a tareas administrativas, entre ellas las epistolares.

De hecho, numerosas fuentes aluden al desarrollo del sistema postal en pleno Medievo (no se trata de un desarrollo respecto del esplendor antiguo, pero sí de la decadencia romana post-imperial). Escritores de ficción literaria se dedicarán a componer cartas y otros textos en las cancillerías, como también sucede en los inicios de la epistolaridad administrativa árabe. En la Edad Media española las necesidades diplomáticas de la Corona favorecen la constitución de una red postal; los mensajeros solían ser mensajeros reales, Pedro el Ceremonioso rey de Aragón tenía ochenta mensajeros a su servicio, y empiezan a fundarse cargos como el de Correo Mayor en la corte de los Reyes Católicos. Los particulares empezaron a utilizar estas redes postales político-administrativas para enviar sus cartas personales, alquilando los servicios de los mensajeros, sobre todo a partir del reinado de los Austria. Con Felipe II se importa el sistema alemán, por mano de Francisco Tassis, que se convirtió, en el más puro sentido empresarial, en el beneficiario del monopolio postal.

La Edad Media epistolar se desarrolló en tres periodos (Arcos, 2008). El primero se corresponde con la Antigüedad tardía (IV-VI), donde encontramos fórmulas propias de la epistolografía latina; se amplía el espectro temático, en relación con objetivos

espirituales y sobre todo por influencia de los textos de San Pablo, y también de San Jerónimo, San Agustín, Casiodoro, Sidonio, Enodio, San Gregorio Magno y San Ambrosio. Se compone de prefacios de corte epistolar, que constituyen otra muestra de la progresiva literaturización de la carta; un ejemplo de ello es el libro VIII de *De bello Gallico*. Estas prácticas epistolares decaen en el siglo VI.

El segundo periodo se corresponde con el imperio carolingio (VIII-IX), con una mejora notable de las comunicaciones, lo que favorece sin duda el intercambio de cartas. Así mismo, la sociedad carolingia destaca por una mayor actividad cultural. Autores destacados de este periodo y compositores de cartas son Lupus de Ferrières, Hincmar y Rabano Mauro. En el espacio de la construcción textual, comienzan a proliferar cartas poéticas en las cortes europeas.

Finalmente, a lo largo de la Alta Edad Media (XI-XII) se experimenta una nueva mejora de las comunicaciones. Nace el gusto por viajar y por la cultura clásica. Es una etapa de gran florecimiento de la carta, siempre a la sombra del ejemplo grecolatino, pero con mayor variedad temática o, en todo caso, nuevos temas, como las matemáticas, la teología, la Universidad. Preparando el Renacimiento, el sujeto empieza a definirse textualmente. Se escriben muchas cartas individuales, autobiográficas, de tono y estilo personalizado. Se registra también el cultivo social de la carta de amor, que “se redescubre” en el siglo XII (Marina, 2009: 85). En el contexto social de la nobleza el concepto de ‘amor cortés’ fomentará relaciones epistolares. Guardianes de la cultura, también los clérigos, y sobre todo ellos, practicarán con constancia el género epistolar, en forma de cartas reales enviadas a amigos y familiares, y notablemente a otros clérigos, monjas de clausura, feligreses, etcétera. Además, el regreso generalizado de una cultura epistolar estaba construyendo sus cimientos en el nacimiento de la Universidad, que daría lugar a una *popularización* de la cultura. Paralelamente, la consideración de la carta como documento se confirmaba: oficialidad, verosimilitud y fiabilidad, asociadas a la estructura epistolar.

Con las transformaciones económicas que se estaban produciendo, el nacimiento y asentamiento proto-urbano de burgueses y artesanos, la reorganización de un funcionariado centralizado, el Humanismo incipiente desde la década de 1350, la *imitatio* de los antiguos en el marco de la educación, la traducción de obras clásicas

griegas y la recuperación de manuscritos latinos, o el uso de la imprenta, todo ello contribuye al progreso de la carta.

La estructura social feudal había propiciado el nacimiento de diferentes dialectos, producto de la incomunicación entre feudos al tiempo que, en un efecto retroalimentativo, impedimento para la comunicación. En la Baja Edad Media, los caminos empezaron a trazar redes postales, en Europa occidental y entre correspondientes de un nivel cultural y económico alto, restableciendo la comunicación.

Comunque la si voglia giudicare sul piano linguistico, culturale e sociale, appare importante rilevare il fatto che con il (o meglio dal) IX secolo una nuova tipologia di corrispondenza scritta tornò a percorrere le vie di comunicazione dell' Europa occidentale e a tessere una rete sempre più fitta di testimonianze epistolari in lingua latina e di livello alto. Altrettanto vero è che in quel periodo saper scrivere una lettera spedibile e intelligibile era tornato ad essere un evento espressivo legato all'impiego di nuove tecnologie materiali, grafiche e linguistiche difficili da apprendere e complesse da usare (Petrucci, 2008: 30).

Así, y con el desarrollo económico y los progresos de la alfabetización “al di della barriera costituita dal latino” (Petrucci, 2008: 50), más allá de la barrera del latín, se produce una primera *diplomática* (Guyotjeannin, 2008) de la escritura de cartas, en lenguas vernáculas, aunque los medios físicos vienen dados por los detentores de la escritura, el pergamino, los sistemas de envío e incluso la forma de doblar, modos que heredarán los primeros epistológrafos burgueses.

Cuando pensamos en la Edad Media y combinamos la idea que tenemos de esta época con la noción de epistolaridad, aprehendemos enseguida cierto desajuste: una sociedad como la medieval no puede haber producido cartas. Partiendo de su bajo nivel de alfabetización, no se podía esperar que la escritura de cartas invadiera la vida cotidiana, pero también había cierto nivel de analfabetismo en Grecia y Roma, lo que no impidió que se desarrollara una Edad de oro de la epistolografía. En cualquier caso, gran parte del tráfico epistolar se producía entre distintos claustros y conventos, y algunas de estas cartas han sido conservadas y han llegado hasta nosotros en epistolarios como los de Saint Bernard de Clairvaux (1090-1153), que versaban sobre sociedad, filosofía, teología y pedagogía. Se conservan las Cartas de Loup (862), abad de

Ferrières, a Eginhardo, y el epistolario de San Bernardo a la condesa Ermengarda que, al contrario de la literatura de la época, que trataba temas religiosos en lenguaje amoroso, aborda temas amorosos con un lenguaje religioso, a pesar de que, en principio, no es una carta de amor terrenal la que Bernardo envía a la condesa, sino una carta de amor a Dios. Algunos de estos textos se convertían en cartas abiertas a todos los hermanos del claustro, que iban pasándoselas e incluso copiando sus contenidos más relevantes.

Se trata de una época rica en manifestaciones epistolares, reales y ficcionales, si bien estas se concentran en determinados sectores sociales, como veremos a continuación.

### **9.3. Tipos, estilos y contenidos en la carta medieval**

Bien avanzada la Edad Media, cambios sociales y la constitución de algunos parlamentos, fomentan la escritura (como en época clásica) de cartas dirigidas a un estamento superior, como el emperador, el rey, el papado, en lengua vernácula. Los comerciantes, nuevos valores sociales, también se apropian del formato epistolar para sus múltiples transacciones. Según Armando Petrucci se produce una nueva tipificación de lo epistolar, con la *aparición* —o reaparición— de la carta comercial, reflejo de la incipiente sociedad burguesa, y la carta como documento administrativo (dos tipos que existían desde la Antigüedad mesopotámica), que se alinean junto a la carta familiar y privada y la carta propagandística. A este respecto, Guyotjeannin (2008), habla de la aludida “diplomatisation des lettres” y de una “epistolarisation des actes”, que son indicio de la importancia del texto epistolar en la Edad Media, especialmente en el ámbito de la administración, de la política, de cancillerías y tribunales:

En algunos casos, la carta se convierte en una mezcla de actos, en un producto híbrido de la carta y del mandato (Guyotjeannin, 2008); el formato epistolar será absorbido por el Derecho, que produce numerosos documentos con forma de carta, práctica que ya se perfilaba en la Antigüedad y que se perpetuó posteriormente, pero que se considera un artificio de la Edad Media. Tal es la importancia de la carta en la política medieval que Guyotjeannin (2008) llega a referirse a “un nouvel art épistolaire de gouverner”, aunque estas cartas legales perderán la estructura epistolar (pero nunca

el nombre). Un ejemplo de esta clase de documentos son los famosos “De par le Roy”, documento jurídico de carácter Real presentado en forma de carta, que concede privilegios o presenta mandatos, a veces en forma de cartas abiertas. Otros textos epistolares han tenido el suficiente valor documental como para servir en la redacción de códigos legislativos; por ejemplo, la Epístola del papa Nicolás I a Boris, traducida al búlgaro en el siglo VIII, sirvió para redactar el código *La ley para juzgar la gente*.

La Carta Real, más allá de cartas de la diplomacia recién salidas de las cancellerías de Sancho II y Alfonso VI, y de las cartas propiamente de cancellería (que transmitían órdenes, noticias, peticiones y propaganda), adoptaba la etiqueta epistolar pero funcionaba como un decreto; la carta Real y la carta fundacional, son dos muestras de la evolución del género epistolar en época feudal, en este caso por medio de nuevos usos del formato.

El estilo de estos textos recibía influencia directa de la época clásica:

La Pragmática de Alcalá de 1503 impone dos fases textuales en el documento notarial: la nota, que junto al texto completo de la escritura, se incorpora al protocolo, y la escritura signada librada por el interesado, que es transcripción de la nota y que se completa con la suscripción del notario (...) la nota y la carta (...) tenían como inconveniente la doble redacción, porque su texto no era idéntico, y ello provocaba problemas y abusos. (...) En cuanto al lenguaje no se trata de una prosa vulgar y arcaizante, preocupada más por el formulismo de su redacción, y rara vez el escribano personaliza el texto, repleto, a veces, de cláusulas de tradición romana (Rodríguez, 2002: 255).

A menudo las cartas eran ofrecidas como pruebas, tanto inculpatorias como exculpatorias. De hecho, los archivos de varias cortes españolas recogen dentro de las transcripciones de juicios, textos epistolares, presentados durante el mismo juicio (copias u originales adjuntos). Otros usos de la carta en Derecho se desarrollaron en forma de petición o bien de exposición de los hechos: cartas semi-públicas enviadas a una autoridad solicitando su colaboración, argumentando una defensa, etcétera, y que podían servir como pruebas.

Se trataba de un producto formal dirigido a ciertas personalidades, grupos o comunidades, que servían para dar a conocer las disposiciones gubernativas y que a menudo contenían polémicas en torno a cuestiones conflictivas. Las cartas (...) fueron cuidadosamente registradas. Estos registros contribuyen en gran medida a la continuidad del derecho (Wischer, 1989: 15).

Fuera del ámbito jurídico, la Edad Media también hizo uso de la carta para dar forma a sus tratados doctrinales, especialmente en el ámbito de la literatura cristiana. Se escriben epístolas con la intención de imprimir autoridad a determinadas opiniones doctrinales, que enseñan sobre asuntos de la vida terrenal y religiosa, a veces de forma parecida a un sermón. El más antiguo tratado doctrinal con forma epistolar conservado, remonta a bien antes de la Edad Media, en el siglo II, y trata del martirio de Policarpo de Esmirna.

En la práctica, quienes escribían cartas de forma regular eran los administrativos —como en la Antigüedad— y, como se ha visto, los clérigos. A menudo las cartas familiares siguen el molde de la carta pública u oficial: “(...) La carta en esta época está más cercana a una carta formal que a una carta afectiva” (Arcos, 2008: 380). El texto epistolar mantiene la necesidad clásica de adecuación al destinatario (según el rango había que desplegar el estilo *sublimis*, *mediocris* o *exilis*) y al tema; el plural de respeto, la brevedad en la *narratio*, la inclusión de máximas y proverbios para ilustrar el cuerpo de la carta, algunas figuras retóricas siguiendo la *Rhetorica ad Herennium* y los “esquemas métricos de la prosa clásica” (Arcos, 2008: 382) son los rasgos característicos.

Si la práctica epistolar se concentra en la correspondencia pública, es decir, política y administrativa, no se puede afirmar que en la Edad Media se escribiera solamente cartas oficiales y funcionales, sino que también circulaban cartas privadas; en cualquier caso, es evidente que las cartas oficiales, dada su resonancia pública, y su pertenencia colectiva, fueron archivadas de manera que se conservaron en mayor proporción que las personales, que desaparecieron.

En la correspondencia privada, cuanto a las convenciones propiamente epistolares, algunas son adaptadas de la tradición clásica, otras emergen de la textualidad retoricista de la época.



Por ejemplo, un tipo adaptación de las tácticas estratégicas es el de narrar hechos y elementos de la propia biografía para captar la *benevolentia*, en lugar de abusar del elogio. Progresivamente, ciertas fórmulas estereotipadas se empiezan a ignorar, sobre todo en la Baja Edad Media, y se busca una atención personalizada sobre el texto. No todas las partes del discurso pueden incluirse en una carta (por ejemplo, la *argumentatio*). Los manuales siguen determinando las partes canónicas de la carta tal y como las conocíamos en la Antigüedad (yuxtaposición de *salutatio*, nombre del destinatario, nombre del remitente, frase moral o cristiana), declaración de afecto, *captatio benevolentiae*, *narratio*, *petitio* y *conclusio*, y consideración del texto epistolar como un diálogo entre ausentes.

Sin embargo, paralelamente, se produce una evolución del texto epistolar de distinto signo. Con la conjunción de arte epistolar y retórica en la enseñanza universitaria de los *ars dictaminis*, el estilo epistolar sufrirá una serie de cambios que afectarán incluso a sus convenciones pragmáticas. Esta mezcla de formas no premeditada que caracterizará la carta medieval, provocará una disputa intelectual en la primera etapa del Renacimiento, por la división entre clasicistas y retoricistas de la carta. Como se verá, será Erasmo de Rotterdam quien fije una forma intermedia entre la mentalidad textual de la época y la influencia, en sordina, del clasicismo. La diferencia residirá en que Erasmo hará esta mixtura consciente entre retoricismo y clasicismo, y la convertirá en una construcción normalizada, haciendo oficial la libertad epistolar que era ya vigente en la práctica, y permitiendo la cohabitación de distintos modos en el cuerpo de la carta, que el género epistolar había ido desarrollando a lo largo de los siglos en su evolución en función del desarrollo psico-social y cultural del sujeto.

#### **9.4. El pacto epistolar. Epistolarios personales**

El estudio de la textualidad epistolar en la Edad Media permite dejar de lado por un momento la idea de que no hay ‘sujeto’ en esta época. Es evidente que la mentalidad medieval no ralentizó el desarrollo de un sujeto *moderno*, sin embargo los más letrados ya experimentaban, y por influencia de la actividad textual, una consciencia de la subjetividad propia, que manifestaron por distintos medios, entre ellos la escritura epistolar. Conviene especificar que la tendencia desde que existe la idea de sujeto es

proyectarla hacia épocas anteriores. Un planteamiento radicalmente histórico no debe ignorar que el individuo siempre es sujeto cultural porque se relaciona por medio del lenguaje, aunque el sujeto feudal, por ejemplo, sea diferente del sujeto moderno o sujeto *libre*. En consecuencia, cuando hablamos de ‘sujeto’ en la Edad Media, no se trata de un ‘sujeto’ emancipado al estilo cartesiano, ni mucho menos kantiano, ni por supuesto moderno. Sin embargo, el lenguaje mismo nos hace sujetos, y los más afortunados, los que tenían acceso a las letras, podían experimentar y desarrollar textualmente una idea del *yo*, un sentimiento de identidad, una consciencia de sí inherente al pensamiento, incluso al medieval. Así los clérigos escribían en nombre propio y difundían sus opiniones aunque, como es de suponer, sin traicionar la mentalidad medieval, lo que no los privaba de ser sujetos, de ser *subjetivos*.

En estas circunstancias, se desarrollaron epistolarios personales muy diferentes. Algunos se componen de cartas de amor, donde la subjetividad es especular, donde el sujeto-emisor se construye a la presencia textual del otro, y así se manifiesta, se impone y moldea. Sucede por ejemplo en las cartas de Abelardo y Eloísa, que para la recepción se encuentran en el límite entre ficción y realidad, ya que su veracidad es controvertida; dicho sea de paso, se ha llegado a decir que se trata de un texto escrito muy posteriormente a la fecha establecida. El discurso epistolar suscita dudas sobre su carácter real o ficticio, debido al pacto epistolar, que asegura veracidad. A este respecto, merece atención este epistolario que es posible considerar tanto como documento testimonial como producto ficcional. Se suele argumentar que el texto completo muestra excesiva coherencia, demasiada completud y un amor desmedidamente *moderno* para ser autobiográfico y contemporáneo a la época en la que dice situarse. Quizás sorprenda ante todo la continuidad del epistolario, el interés epistolar, literario y humano de cada carta, la calidad de su estilo. Sin embargo, lo que realmente asombra es que el corpus se haya conservado *completo*, es decir, incluyendo cartas de emisor y destinatario —de hecho también incluye cartas a terceras personas—, y que la vida de estos dos epistológrafos haya experimentado episodios dignos de una novela sentimental de la época, ya que recorre tres etapas, el amor incipiente o ilícito, las cartas de amor en el matrimonio y finalmente, tras la violenta castración de Abelardo, las cartas entre los dos conventos en los que se recluyeron los amantes (un final muy oportunamente medieval).

Hay quien cree que las cartas son ficticias por escandalosas, pero en la Edad Media el escándalo estaba vetado a la ficción como a la realidad: "Cierto que has despertado en mí por estos esbozos el hambre de tus cartas" (Marina, 2009: 94).

Otro epistolario situado en el límite entre realidad y ficción, pero menos estudiado que el de Abelardo y Eloísa, es el de los amantes de Troyes, una colección de cartas de amor presuntamente reales, o al menos anunciadas como reales. El llamado "Manuscrito de Troyes" contiene ciento dieciséis cartas de amor en latín de un profesor a su alumna, firmadas M. y V., donde los epistológrafos "mezclan la escolástica con la cortesía" (Marina, 2009: 90). Según las propias cartas, el amante escribía en tablillas de cera enviadas por la amada, y la fórmula de despedida era en ocasiones "Goza por siempre de buena salud" (Marina, 2009: 90), al estilo grecolatino:

Tu larga carta, plena de esencia y sin embargo insuficiente, me concede la prueba más evidente de dos cosas: la grandeza de tu fidelidad y la riqueza de tu amor (...) Acojo tus cartas con tal avidez que todas me resultan breves (Marina, 2009: 91).

Dado el contexto en el que dicen encontrarse, estas cartas fueron atribuidas a Abelardo y Eloísa. A este respecto no hay consenso definitivo. Bien pudo ser una coincidencia temática literaria, o experiencial. Bien pudo tratarse de un texto ficcional producido a imitación o por influencia del epistolario de Abelardo y Eloísa. Cabe preguntarse si se había difundido el epistolario abelardiano hasta el punto de producir una reacción tan *inmediata*. Parece corroborarlo la existencia de un tercer epistolario que se sitúa en la misma línea: se trata de un manuscrito también del siglo XII, que recoge las cartas intercambiadas entre el maestro y la alumna, en el contexto de la abadía de Tegernsee, en Baviera. Tal vez resulte demasiado oportuno que estos tres epistolarios conserven las cartas de emisor y destinatario, dado que la Historia nos ha dado relativamente pocos ejemplos de este fenómeno. Aunque existen muchos estudios al respecto, la imposibilidad científica de corroborar definitivamente la conexión del texto epistolar con la realidad o el sistema literario, se debe a que desde su aparente sencillez, el texto epistolar es un espejismo, a veces consciente de ese poder. A menudo el epistológrafo, y sobre todo el escritor de ficción que utiliza el formato epistolar, se apoya en esta faceta de la textualidad epistolar para la construcción de su discurso.

Si el discurso controla las mentes y las mentes controlan la acción, para quienes ocupan el poder controlar el discurso es absolutamente esencial. ¿Cómo lo logran? Si los eventos comunicativos no sólo están compuestos por el texto y la conversación <<verbales>> sino también por un contexto que influye en el discurso, el primer paso que debe darse para controlar el discurso es controlar sus contextos. Por ejemplo, las élites u organizaciones poderosas pueden decidir quiénes, cuando, dónde y con qué objetivos participan de un determinado evento comunicativo (Dijk, 2009: 31).

Por otro lado, numerosos *sujetos* medievales han escrito cartas de *amor*, anticipándose así a dos conceptos presuntamente modernos: el sujeto y el amor. Sin duda la idea de sujeto moderno es una noción de subjetividad contextual y un texto medieval puede ser leído como semejante desde nuestra lectura moderna, pero en todo caso, "El dolor que permanece es testigo de esta aventura, de hecho milagrosa, de haber podido existir por, a través de, con vistas de otro", (Kristeva, 1987: 4), es decir que la experiencia medieval pudo asemejarse a la moderna al menos en ese existir en el otro tan propio de la literatura como de la epistolaridad.

Pero no todos los epistolarios conservados son sentimentales. Abundan las cartas personales de tipo intelectual de mujeres como Catalina de Siena y Gertrudis Gómez de Avellaneda. Isabel de Guevara (en los albores del Renacimiento) y Sor Juana (dos siglos más tarde) transformaron las estructuras textuales masculinas basándose en ellas y lo hicieron de forma destacada a través del texto epistolar.

Isabel de Guevara se inspiró estructuralmente en la correspondencia legal entre colonias y metrópolis: adapta el modo de presentar la dirección del emisor en el espacio de la carta, muestra unas preferencias definidas en cuanto a fórmulas de despedida y aplica una datación estricta ("Asunción", 2 de julio 1556). Por su parte, en la carta *Respuesta a sor Filotea*, de Sor Juana, la ficcionalidad se reduce al destinatario, que era obispo y no monja, y se recupera gestos epistolares como la *captatio benevolentia*. En la *Carta de Indias* se dirige a Juana de Austria y le pide que ejerza su poder en cuestiones de paridad; aun así, su correspondencia no es política ni oficial y contiene numerosos momentos de intimidad (Russotto, 1968).

Redegund se inspira en las *Epistolae Heredium* de Ovidio para sus debates epistolares, y en la tradición clásica en general para tratar asuntos personales y políticos con gran consciencia de sí misma, al igual que Hildegard de Bingen, que además construye sus propias estrategias epistolares aun sin romper la norma de adecuación con el destinatario. Eloísa, la Eloísa atemporal de Abelardo, hace alarde de una dialéctica abierta en sus intercambios privados, y utiliza la tercera persona en sus cartas como abadesa; y Catalina de Siena muestra influencia de la tradición oral y del sermón (o escribe sermones en forma de cartas).

El caso más destacado es el de Christine de Pizan, con sus *Versus epistolares* de corte humanista en la frontera entre Medioevo y Renacimiento; también tomó parte, con tres cartas, en la llamada *Querella de la rosa*. Son famosas igualmente las cartas de Leonor de Aquitania.

También se han conservado las cartas de Petrarca (sus *Epistolae familiares*); las diecinueve cartas en latín de Pietro Aretino reunidas bajo el título de *Liber sine nomine*; las *Cartas grecolatinas* de Guillaume Budé; las *Cartas latinas* de Erasmo; o las cartas de Maquiavelo, entre otras; y un tipo particular de ‘cartas oficiales’, enviadas a personajes políticos, que trataban temas pertinentes respecto de su labor o cualquier temática cultural, por ejemplo la carta de Eginardo al secretario de Luis el Piadoso enviada de Vussin a Seligenstadt el 14 de marzo de 840 y que versa sobre la lectura e interpretación de Vitruvio.

### **9.5. El discurso sobre la carta. Retórica y *ars dictaminis***

Los *ars dictaminis* son una valiosa muestra de que en la Edad Media, aunque en un principio se dificultó los canales físicos y sociales para una comunicación epistolar fluida y generalizada, se siguió cultivando, valorando y requiriendo el uso del formato epistolar: "Durante esta época, la retórica y la gramática preservaron las tradiciones de la forma y el estilo de las cartas y la práctica del género se mantuvo en una oscura, pero no interrumpida, tradición desde la Antigüedad hasta el Renacimiento" (Arcos: 2008, 372).

El discurso medieval altera la Retórica clásica, la adapta a sus intereses intelectuales. De este modo la retórica se fragmenta en *ars poetica*, *ars praedicandi* y *ars dictaminis*. El primer manual es según consenso crítico el *Breviarium de dictamine* de Alberico (m. en 1088) que, desde Montecassino, difundiría esta práctica en Bolonia y de Bolonia a Orléans (a través de las figuras de John de Garland, Geoffrey de Vinsauf y Bernardo de Meung). No es un texto totalmente innovador, sino que bebe de ejemplos premedievales como *De inventione* o como de la *Rhetorica ad Herennium*, atribuida a Cicerón. Así, la estela epistolográfica de Cicerón no solamente perdura en su época sino que la ha traspasa (con el ejemplo de sus cartas, el rastro de influencia se hace evidente en sus epígonos y en textos teóricos propios o atribuidos). El *Ars dictaminis* de Alberico de Montecassino respeta particularmente la idea de adecuación al destinatario (que adereza con largas listas de fórmulas aptas para cada clase social). Selecciona para su uso en el texto epistolar diecinueve tropos (o “colores”) y prohíbe barbarismos y giros. También introduce una nueva parte en el cuerpo de la carta: el exordio (cuyo objeto es llamar la atención del público o del lector), seguido por una narración breve y clara, con posibles argumentaciones, y una conclusión, al estilo de la Retórica general. La *salutatio* se independiza: con una referencia adecuada a sus estatus, el del emisor y el del destinatario, y una introducción al tema, al estilo clásico, sirve de marco al formato epistolar y, principalmente, se presenta como sello de identidad.

Es evidente que el *ars* no surge de la nada, sino que es un movimiento cultural que emerge de un proceso, largo y continuado, de adaptación a las necesidades cambiantes de la época, que exige una mayor formación en la composición de cartas (Arcos Pereira, 2009: 376).

La derivación más interesante del *ars dictaminis* consiste en una verdadera revolución social: en una sociedad donde empiezan a nacer profesiones libres y del que emerge el proyecto universitario, sucede, de nuevo, que algunos profesionales llegan a especializarse en la escritura de cartas, en concreto en la institución del Dictamen, siguiendo el modelo de la colección de formularios que dio su época y por supuesto los *ars dictaminis* que daban nombre a su cátedra, así como retóricas, manuales clásicos como los atribuidos a Cicerón, que se citan constantemente. Los alumnos de estas

materias solían ser aquellos que codiciaban un puesto en la administración. La enseñanza formal de los *ars dictaminis* se daba también en escuelas monásticas. Para comprender hasta qué punto tuvo relevancia esta práctica, basta considerar que existían otros tipos de Dictamen en la Universidad, de prosa o de verso, pero que el principal era el epistolar.

Los *ars dictaminis*, en pleno apogeo a partir del siglo XII, se difundirán por toda Europa; un ejemplo español es el *Dictaminis Epithalamium* de Gil de Zamora, del siglo XIII. En Italia, *Palma* de Boncompagno da Signa (m. en 1240), que trata de la carta medieval y sus distintas partes (divide la carta en tres, en lugar de las tradicionales cinco partes), y *Rota veneris*, de inspiración ovidiana, que presenta ejemplos de cartas; hasta este extremo había llegado la moda de los formularios, de escribir cartas según una plantilla. Los *ars dictaminis* plenamente desarrollados enarbolan una “uniformidad y automatización de las reglas” (Arcos, 2008: 383) con cuadros combinatorios de frases que cualquiera podía utilizar para componer una carta sin escribir una sola frase original. Entre los *ars dictaminis* más conocidos, en su forma más evolucionada y tardía, figuran la *Practica sive usus dictaminis*, de Lorenzo Aquileia (s. XIV), la preceptiva de Guido de Faba y el manual de Giovanni di Bonandrea *Brevis introducto ad dictamen*, que propone nuevas estrategias persuasivas y se dirige a la nueva clase de hombre (notarios, banqueros, profesores, doctores, mercaderes, que coloca en su texto junto a papas y emperadores) por su valor personal, valorando la individual y anti-feudal lucha por adquirir un rango con el esfuerzo.

Además, los *ars dictaminis* operaron gran influencia en la ficción epistolar literaria, puesto que representaban el *modus operandi* epistolar oficial de toda una época:

Tal modalidad se percibe en una modalidad narrativa medieval en la que la epistolaridad alcanza un significativo relieve y dentro de cuya singular evolución aparecerá la primera novela epistolar de la literatura europea. Me refiero, obviamente, a la denominada por Menéndez Pelayo *novela sentimental*, término que parece seguir siendo el más frecuente, pese a los intentos por manejar otros más idóneos por parte de críticos como Deyermond o Ferreras (Baquero, 2003: 36).

## 9.6. La carta como representación estética

Según Estelle Doudet (2008) la carta se liga a la literatura y se autonomiza como género artístico-literario entre 1460-1540, por influencia de Poéticas y Retóricas. Es posible que en ese periodo el género epistolar fortaleciera su valor e independencia en el sistema de géneros, pero no debemos olvidar que la ficción epistolar no data del Renacimiento europeo, sino de la Antigüedad egipcia. En cualquier caso, la Edad Media es la semilla de la novela de estructura epistolar que pervivirá. La carta constituye un elemento de la literatura medieval como motivo narrativo, como elemento decisivo o desencadenante de la trama y como estructura envolvente.

Se localiza el vocablo ‘carta’ en obras adscritas a cada uno de los tres géneros fundamentales. Por ejemplo, en poesía, encontramos menciones en un poema de estilo provenzal de Guillem de Berguedà, y en los versos de Rutebeuf.

La poesía se impregnaría de epistolaridad con el “Canto del amor” (“Slovo ljubve”, 1404) atribuido a Stefan Lazarević, o con *Le livre du voir dit* de Guillaume de Machaut, que integra más de diez mil versos y juega desde el título con el pacto de verosimilitud.

También encontramos el término “carta” en los *brief* de Gottfried de Strassburg, en los *lais* de Marie de France, en el libro perteneciente a la saga de la Mesa Redonda titulado *La mort du roi Artu* (con un billete escrito por la dama d’Escalot), en el *Livre d’Enanchet* y en *Ysaye le triste*, en el *Lancelot* y el *Perceval* de Troyes o el *Tristán* de Bédier, donde es un elemento de la trama y no solamente un motivo narrativo, por ejemplo en el episodio en que Kahedin escribe una carta en su agonía; también se reseña el fenómeno epistolar en el *Tristán* de Béroul, lo que sugiere cierta coherencia con el original. A este respecto, Dominique Demartini (2008) opina que el *Tristan en prose* del siglo XIII constituye “La première somme romanesque à insérer une véritable correspondance et non seulement des lettres isolées”.

Abrazan cierta intención de estructura epistolar el *Épître à ses amis* de François Villon, la novela realista de Antoine de la Salle o el *Romant de Jehan de Paris, roy de France* de Anatole de Courde. También la literatura popular, de carácter oral, recibe el impacto epistolar como motivo narrativo, ya que la carta formaba parte, en cierta forma,



de la vida cotidiana, como podemos leer en las baladas populares inglesas y escocesas editadas por Francis James Child en 2003 (*The english and scottish popular balads*).

La literatura española medieval también es prolífica en alusiones a la carta; por ejemplo, en las *Cantigas de santa María*, en los *Milagros de nuestra señora*, en *Rimado de palacio*, en *El conde Lucanor* y como elemento de la trama en el *Libro de buen amor* con ocasión de las batallas de amor de Don Carnal y Doña Cuaresma. En general cualquier libro medieval que recoja, aunque sea con intención moralizante, algún tipo de intercambio amoroso, tendrá a bien aludir a los *billetitos* o mensajes amorosos propios de este tipo de situaciones sociales. La concreción ficcional de este tipo de intercambio, se encuentra en la novela amatoria medieval, en general muy ligada al discurso epistolar; y no es solo simiente de la novela epistolar posterior, sino que también es heredera de la novela epistolar antigua.

Ana Baquero (2003) señala oportunamente que "resulta en tal sentido enormemente significativo que el primer autor de una novela sentimental sea a la vez el traductor de las *Heroidas* ovidianas" (Baquero, 2003: 36). Se trata de Rodríguez del Padrón, que traduce *Las Heroidas* y las completa con cartas de elaboración propia, bajo el título de *Bursario*. Su propia, *El siervo libre de amor*, de estructura epistolar, prepara en cierta manera la venida del *Lazarillo*. El tono y la trama se determinan desde las primeras líneas, que conforman, con extraordinario poder expansivo, el contexto epistolar: una *salutatio* que establece la conexión entre emisor y destinatario, en este caso ficcionales, y una alusión a una carta anterior, que dará pie al *memorando* de una relación sentimental ya terminada. Esta obra ha suscitado interés en la época por su "carácter autobiográfico", lo que no es motivo de sorpresa tratándose de una imitación epistolar, de necesario corte autobiográfico, de confesión íntima y memoria. Es cierto que el hecho de que estas cartas narren hechos extraídos de la memoria, las distancia de las cartas instantáneas y espontáneas tal y como se define el género textual al que pertenecen. En cualquier caso, la carta que confiesa o recuerda el pasado, se conoce desde la Antigüedad hasta nuestros días.

La literatura italiana se mostrará activa en este tipo de producciones epistolares: son conocidas la *Fiammetta* de Boccaccio, de finalidad moral y la *Historia de duobus amantibus*, de Piccolomini, con voz narrativa omnisciente.

En los últimos años del siglo XIV en Francia, destaca *Cent ballades d'amant et de dame* de Christine de Pizan, a quien ya citamos con ocasión de su correspondencia personal.

En el ámbito de la literatura en castellano es ineludible la mención del *Tratado de amores de Arnalte y Lucenda*, que utiliza la carta como elemento narrativo poniendo en escena una situación pragmático-comunicativa de tipo epistolar y en dos direcciones, emisor-destinatario y viceversa. Esta novela no solamente se estructura sobre lo epistolar, sino que realiza un giro intertextual por el que su trama continúa la de la *Fiammetta* de Boccaccio. Gradissa lee el texto epistolar de *Fiammetta* y le pide a Grimalte que, a cambio de su amor, encuentre a Pánfilo y remedie así su malestar. No es la primera vez que nos encontramos con un caso de intertextualidad entre textos epistolares o de la ramificación por vía epistolar de una novela anterior. Así, por ejemplo, en el *Roman de Troie* en prosa, que forma parte de *L'histoire ancienne jusqu'à César*, se intercalan manuscritos que traducen en lengua vulgar trece epístolas de *Las Heroïdas* de Ovidio, obra que atrajo también, y entre otras, la atención de los poetas del amor cortés.

También la novela *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro que contiene la carta como motivo y elemento estructural en la trama, es una pieza de ficción en la que el propio autor se introduce como intermediario y como mensajero. Aunque no calificable como novela epistolar, es un texto donde “el único intercambio entre los personajes es el intercambio epistolar” (Baquero, 2003: 42). Simboliza la importancia social y personal de la carta, su significado como documento y comunicación entre sujetos, es decir, identidades concretas e individuales.

En el resto del ámbito europeo en general, ocupa un papel importante en la historia de la narrativa epistolar, algunos pasajes de *Los cuentos de Canterbury* de Chaucer, *Les miracles de Notre dame* de Gautier de Coincy (carta dedicatoria a María, en verso), *El cantar de los Nibelungos* y *Beowulf*, donde aparece la palabra “mensajeros” en tres ocasiones, dando cuenta de su importancia narrativa: “And so the messenger spoke, a brave man on an ugly demand, telling only the truth” (Raffel: 1999: 116).

En definitiva, en la Edad Media se ha producido numerosos textos que como motivo narrativo, desencadenante de la trama o estructura global, utilizan el recurso epistolar. Algunas novelas presentan una sola carta, o varias a un solo destinatario o bien a distintos destinatarios, conocidos o anónimos, relacionados con la trama principal o secundarios. El emisor, el narrador o el personaje, busca la presencia de un destinatario que cumpla esta función en la fábula epistolar, y la función de narrador en la trama. Se elige a menudo este tipo de narración frente a un relato lineal narrado en tercera persona, porque otorga verosimilitud a la obra de ficción; además, permite la puesta en escena de confesiones en primera persona y declaraciones presentadas como secretas, personales, *clandestinamente* usurpables por el lector real que participa en el juego epistolar que la ficción le propone.

## **9.7. Epistolaridad en la Literatura árabe**

### *9.7.1. La carta como objeto*

Es en el época omeya (siglo VII) cuando se registra cartas propiamente dichas, coincidiendo con la profusión de escritos oficiales. La carta era documento e instrumento necesario en situaciones políticas en las que la distancia y las circunstancias provocaban la necesidad de comunicarse en el espacio además de en el tiempo. Serán de corte más práctico y menos pleonástico que la poesía, aunque se impregna de función poética junto con las funciones conativa y fática, propias de géneros discursivos. Se trata de textos concisos, directos, concretos y prácticos; no obstante, y aunque la carta se adapta a la necesidad funcional, veremos que el lenguaje epistolar es semejante al poético incluso en las cartas oficiales.

Se considera un autor concreto como autor clave de la literatura epistolar árabe, todavía en época omeya: Abd al-Hamid ben Yahyà al-Asgar (m. 750), que era escriba y teorizó sobre cómo había de ser la educación del escritor o secretario que, entre otros textos, debía seguir el *adab*.

Este, que fue secretario del último califa omeya, Marwan II, escribió una serie de epístolas (*risala*, pl. *rasa'il*) literarias en las cuales se notan a la vez influencias griegas y sasánidas; utiliza, incidentalmente, el *say'* y gusta de la reiteración mediante sinónimos bien escogidos. Una de sus *risalas*, la dedicada al hijo, 'Abd Allah, es un precedente de lo que luego serán los libros para la educación de príncipes, y en otra, la destinada a loar el cargo de secretario, se basa en el ulterior desarrollo del género, impulsada en buena parte por su discípulo Ibn al-Muqaffa' (Vernet, 2002: 95).

En paralelo, y precisamente por su actividad administrativa, la carta en lengua árabe se institucionaliza. Asistimos no solamente al nacimiento de la práctica epistolar en cancillerías, una reacción textual ante una necesidad administrativa, política y social, sino también al de un tipo de literatura propiamente epistolar: cartas literarias, retóricas, moduladas con el *saj*, como veremos más adelante. De este modo, la epístola de cancillería es el origen de la epístola literaria:

Estas últimas –las epístolas– conocen su mejor momento en manos de los ministros o secretarios buwayhíes ibn al-'Amid, (m. 970), al-Şahib b. 'Abbad (m. 995) y al-Sabi (m. 994), que en sus escritos procuraron encontrar períodos y rimas que arrullasen el oído de los destinatarios (Vernet, 2002: 117).

Con el uso del papel y su producción a gran escala, la escritura de cancillerías se perfecciona. Por la misma razón, se escribe más, se hacen más copias y borradores, se corrige el manuscrito, como sucede en China con la sustitución del bambú por papel.

Esta actividad, la burocrática, era tan valorada por la sociedad, que se ha conservado si no la correspondencia sí el nombre de epistológrafos reconocidos como tales en su época. También se escriben manuales de secretario, del perfecto burócrata, parecidos a los manuales renacentistas europeos; por ejemplo *Cultura del secretario* y *La poesía y los poetas*, que con este título nos recuerda que literatura y cancillería funcionaban en una relación colaborativa, produciendo textos con una doble función comunicativa y estética.

Los secretarios también eran escritores de literatura propiamente dicha y traductores; el secretario es en definitiva el poseedor de la cultura, conocedor de la

textualidad y del vocabulario y la gramática, y al tiempo que es un canciller con funciones oficiales, también es escritor y poeta; de hecho, estas dos ocupaciones tendían a estar unidas para ser realizadas correctamente según el canon retórico árabe de la época.

La prosa de los secretarios, que ya en el periodo anterior, bajo los omeyas, había conocido un momento de esplendor, alcanza ahora, en el periodo inicial abbasí su cota más alta. En este aspecto destaca el persa Ibn al-Muqaffa' (m. 759) quien consagró buena parte de su actividad a la traducción al árabe de las principales obras pahléwies y escribió otras originales (...). Y también se conservan sus *Rasa'il (Epístolas)*, entre las que descuella la llamada *al-Şaḥaba (De los señores)* dirigida al califa al Manşur y que trata del arte de gobernar (Vernet, 2002: 127-128).

El texto epistolar repercute en la mitografía literaria árabe. Un ejemplo de ello son los poemas y cartas de Abu-Walid ben Zaydun (1003-1071), nacido en Córdoba. La poetisa omeya Wallada le abandonó, de modo que intentó vengarse con una carta que escribió en nombre de ella. Se trata por tanto de una carta ficcional, que se convirtió en una carta pública, con intención de inmediatez comunicativa y destinatario concreto. La interpelada respondió a la afrenta epistolar con un poema.

La Historia de la literatura muestra que la producción literaria árabe se mantuvo constante gracias al *adab*, la normativa que regía la gramática, la poesía, la elocuencia y la literatura epistolar. De la misma manera que la poesía árabe se consideraba un discurso estético pero también un modo de conocimiento, la literatura epistolar fue otro canal de producción y transmisión de ese conocimiento:

The person involved in those activities was the adib (pl. udaba), a term which in modern times is usually translated by the French term 'littérateur' but which in earlier centuries identified a scholar and mentor whose areas of interest included such fields as grammar, poetry, eloquence, oratory, epistolary art, history, and moral philosophy (Allen, 2006: 134).

### 9.7.2. Diversidad temática y funcional

El escritor árabe era docto en la escritura de cartas oficiales y cartas literarias; muchos de ellos se ganaban la vida con la escritura de cartas: hay un constante *feedback* entre estas ocupaciones tanto a nivel intelectual como a nivel práctico.

Llegaron a fijarse cuatrocientos esquemas epistolares; la epístola era “an important genre, for an early outlet for elegant prose and a remunerative occupation for prose writers was in official correspondence, and out of the epistle grew the literary essay” (Cachia, 2002: 38).

Los contenidos de la textualidad árabe de la época son semejantes a los de la carta de la Antigüedad grecolatina, principalmente porque los antiguos habían explotado todas las posibilidades comunicativas de la carta personal (además, algunos autores hablan de una influencia griega directa). Así, habrá cartas de afecto, protesta, nostalgia, gratitud, condolencias, intercambio de regalos, felicitaciones, consuelo, invitaciones, etcétera.

Algunos panegíricos y sátiras escritas en forma de poema, contenían los elementos propios de un texto epistolar con el fin de enfatizar su conexión con un destinatario concreto, generalmente un personaje conocido.

Algunos textos con forma epistolar presagiaban otros géneros como el ensayo moralizante de la Ilustración europea; por ejemplo la *Epístola del cuadro redondo*, que ridiculiza a un falso erudito. Prólogos o conclusiones de libros de ensayo se componían con forma epistolar, como en el caso de al-ÿaḥiẓ en su *Libro de los avaros*, de carácter moralizante y que se inicia con una epístola de otro autor, Sahl b. Harun, también sobre la avaricia. El libro se cierra con una epístola de Abdul-l-'Aṣ al-Ṭaqafi, de misma temática e intención moralizante.

Otro fenómeno que se practicaba en Europa, pero que se produce en la literatura árabe sin influencia directa, es la carta escrita para ser recitada en público y que trata temas de interés para distintos tipos de auditorio, por ejemplo la *Epístola del perdón*.

Al mismo tiempo se va desarrollando una literatura de descripciones, retratos de la época, sátiras, fragmentos narrativos de tema amoroso que a menudo se presentaban de forma dialogada o imitando el modo y sobre todo el tono epistolar.

En cuanto a las cartas administrativas, *Diwaniyya* se llama a las colecciones de cartas de cancillería, que proceden del trabajo del secretario, del canciller, del administrativo, y sus contenidos incluyen órdenes, decretos o estrategias de políticas, con posibilidad de incluir alguna cuestión privada.

### 9.7.3. *Influencia de la poesía en la prosa y la epistolaridad árabe*

El género principal de la literatura árabe es la poesía. De hecho, en la actualidad se desarrolla manteniendo como referente la poesía clásica, fijada desde el siglo IV. Se trata de una poesía basada en la métrica cuantitativa que presenta distintos subgéneros en función de la estructura o la temática. A partir de la época abasí convivirán dos escuelas en poesía: una escuela modernista cuyo propósito consiste en cambiar las bases que sentó la poesía clásica o tradicional árabe, y una escuela neoclásica que defiende los rasgos de esta poesía tradicional. Será una época de gran desarrollo de la filología, y los filólogos empezarán a desplazarse de sus salas de estudio al desierto, donde recopilarán términos y poemas de beduinos, formando *diwan*es.

La prosa estaba en proceso de desarrollo aunque todavía de forma rimada y rítmica, de modo que aún constituía otro modo poético; y el discurso poético árabe solía resaltar la presencia de los interlocutores, un *yo* que compone y un *tú* al que se dirige de forma directa, imitando modos epistolares:

Tú que desdeñas, injusta,  
a quien aguante no acorre,  
no importa que me consuma,  
con tal que no me abandones.  
(Vernet, 2002: 28).

La poesía árabe es una textualidad llena de vocativos, de referencias a la segunda persona, de estrategias apelativas o conativas que coartan en cierta manera la sensación de universalidad que por un lado no es la finalidad primordial de la poesía árabe y que por otro lado, con esta personalización del texto poético, devuelve a la poesía y al sentido original de la literatura ese aspecto de comunicación exclusiva de

dos interlocutores, con distinta fuerza, donde uno es quien expresa y el otro quien provoca el mensaje, de manera semejante a la comunicación dual escrita o epistolar. De hecho, en la primera época de la poesía árabe apenas hay actividad epistolar ni entre los poetas ni por supuesto como forma estructural de un texto poético, ya que el género poético en sí mismo cumple la función de comunicación textual entre distintos actantes de un canal comunicativo.

Por ejemplo, la *mu'allaqa* es un tipo de poesía que recuerda el hábito textual en la Antigüedad grecolatina de escribir textos desde el exilio para conseguir el perdón de las esferas de poder, como la de Al-Nabigha al-Dhubyani, que le valió una reconciliación con el soberano. Incluye una serie de descripciones del reino que abandonó, un elogio, alusiones y súplicas al soberano, y otros tópicos como la adivinanza o la disculpa. Y termina:

Aunque este elogio te plazca, sabe que no lo he presentado,

Nu'man, en busca de regalos.

Es una disculpa. Si no es de tu agrado, su autor está destinado a la desgracia

(Vernet, 2002: 43).

La poesía solía ser dedicada y podía dirigirse a un familiar, a un hermano, pero se trataba generalmente de dedicatorias laudatorias para una persona influyente.

Por otra parte, querellas públicas locales se manifestaban y desarrollaban a través de la poesía y con presencia de elementos fálicos y alusiones a las personas reales a las que se dirigen; estos textos se configuran como mensajes directos.

Algunas querellas se construían a modo de justa poética. Conocidas por el nombre de *mufajara*, en ellas cada poeta trataba de justificarse con una crítica al otro, que exigía una respuesta del contrincante también en forma de poema donde se imitaba el metro y la rima del primero.

Por otra parte, la poesía, como medio de comunicación central, se convirtió en un canal de difusión de ideas, con una funcionalidad y un alcance similares a los de la prensa, es decir, un mensaje distribuido de forma masiva, directa o indirectamente. En cualquier caso la poesía árabe no se complacía en la introversión del poeta en su torre de marfil sino que mostraba un deseo de comunicar mucho más allá del carácter



indirecto de la comunicación poética. Buscaba la conmoción de una subjetividad al entrar en contacto con otra sin una relación directa entre ellas en el tiempo o en el espacio.

En Al-Ándalus la literatura sigue presentando los rasgos de la poesía tradicional, como la incorporación del destinatario. El cordobés Ibn Šuhayd escribió la epístola *al-Tawabi' wa-l-zawabi'*, que se basaba en una *maqama*, donde encontramos de nuevo la colaboración entre epístola y relato, y también la *Epístola en elogio de al-Ándalus*.

Sermones y epístolas incorporan otros géneros y modos, notablemente la poesía: “They adopt the prevalent mode of discourse to address specific occasions, in the process of making use of official dispatches, memoirs, poems, other sermons and anecdotes” (Allen, 2006: 219).

Poco a poco, piezas de poesía serán incrustadas en el texto epistolar, y aparecerá tanto en la correspondencia oficial como en la privada.

En relación con las conexiones directas entre textualidad poética y textualidad epistolar, el influjo del género poesía en la carta árabe es fundamental debido a que los elementos de aquella, los recursos literarios que la constituían, conformaron la prosa y en consecuencia todos los géneros en prosa, rimada o no; por ejemplo en al-Juwarizmi, poeta árabe del siglo XI (Vernet, 2002: 118), que dio un tratamiento literario a su texto epistolar, buscando el efecto estético en el sonido y la elección y combinación del vocabulario, así como en la originalidad de la exposición de ideas.

El prestigio de la poesía como género literario era tal, que toda textualidad se contagiaba voluntariamente de los recursos utilizados en cuanto a forma, pensamiento, ritmo, sintaxis, estética y retórica. Existía por tanto solo tipo de escritura, perfeccionado desde un punto de vista técnico, estético, moral y filosófico, lo que explica la fijación temprana de este lenguaje paralelo, el lenguaje poético, el ideal del lenguaje escrito. Precisamente, “(...) la originalidad es valorada, pero ésta radica en la captación de ideas nuevas o en una mejorada expresión de las anteriores, es decir, siempre entendida como hallazgo y no como creación” (Linares Alés, 1991: 106).

#### 9.7.4. *El estilo literario de la carta árabe, y la estructura epistolar*

Sabemos que desde el inicio de la época islámica las cartas y otros textos se encabezan por “En el nombre de Dios, el Clemente, el Misericordioso”, que sin duda tiene más importancia para la sociedad musulmana que una mera fórmula epistolar protocolaria que viniera a adornar el hecho de dirigirse al destinatario.

Si bien las cartas o epístolas árabes iban firmadas y dirigidas para que el texto pudiera cumplir con su función comunicativa, sin embargo no era estrictamente necesario que fueran introducidas y finalizadas por saludos y despedidas, aunque a menudo las incluían, así como oraciones. Por otra parte, el texto epistolar también asimiló los recursos retóricos de la poesía, de los que se había contagiado la prosa,

(...) beyond de limits of any one specific genre, to represent literary prose in its inclusive function, combining different themes, disciplines and concerns with the basic art of address (Allen, 2006, 129).

Con el florecimiento de la epistolaridad en la época abasí, observamos que la carta ya adoptaba estas formas estético-literarias:

Si en la época omeya las rimas solo han surgido de modo incidental, a partir de mediados del siglo IX empiezan a aparecer sistemáticamente en la correspondencia oficial y privada, y en el siglo X será de rigor utilizarla en sermones, libros y epístolas (*rasa'il*) (Vernet, 2002: 117).

El estilo *standard* de la carta, por su funcionalidad comunicativa, ha de salvaguardar la claridad aunque presente un trabajo retórico que convierta el texto en una pieza literaturizada. Así, en la carta en árabe se hace uso de la lengua literaria y sus formas retóricas e incluso métricas. Se aplica tanto a las cartas personales como las oficiales, que comparten los estilos y temas de la carta literaria (el *saj*, o estilo de la poesía, ornamentos, descripción de paisajes y a veces una temática ligera y amena), incluso en cartas de intención funcional y administrativa. Las cartas tenían valor histórico y socio-cultural institucionalizado y muchas de ellas circulaban entre la población, se leían en voz alta y en ocasiones lo hacían los propios autores. Se

coleccionaban y transmitían bien por separado bien en *diwanes* igual que la poesía, por ejemplo el *diwan* Al-rasaʿil, o Al-tarassul. También se incluyen en antologías y diccionarios de autores y pueden aparecer junto a cartas de raigambre funcional-administrativa. Otras, se escribían como ejercicio, como también en culturas como la egipcia y la griega.

Hay que tener en cuenta que a partir del año 1000 se produce una decadencia de la literatura árabe, o al menos así se considera desde un punto de vista historicista. En realidad, se produce una fijación de los usos, de modo que los poetas escribirán según las pautas fijadas en todos los géneros que han ido formándose a lo largo de los siglos pero no ahondarán en la búsqueda de nuevos géneros: practicarán, siguiendo las preceptivas y el ejemplo de los antecesores, los géneros que ya existían en sus formas heredadas. Así la influencia del estilo poético en el texto epistolar, ya institucionalizado, se mantiene hasta nuestros días.

Por ejemplo, mediante el estilo poético se enfatizan las referencias a la segunda persona, los vocativos, las expresiones fáticas y otras marcas de comunicación dual (o epistolar), como en el poema de Abu Bakr al-Ṭurṭuṣī:

Clavo frecuentemente mi vista en el cielo  
Para ver, tal vez, las estrellas que tú observas  
Y pregunto a los jinetes por todas partes;  
Tal vez así vea quien aspiró tu perfume.  
Me expongo a los vientos, pues su soplo,  
Tal vez el céfiro, me traiga noticias de ti (Vernet, 2002: 183).

En paralelo a esta poesía de corte epistolar, encontramos como ya habíamos anunciado una fuerte actividad epistolar en el seno de la cancillería medieval árabe. En efecto, la sociedad árabe desarrolló dos tipos de correspondencia, que denominaban, como se ha dicho, *Diwaniyya*, y en ellas se hace uso de “recognized topics of prose in classical arabic litterature, most especially personal correspondance, since the text is a mode of expression concerned with attitudes, goals and aspirations, rather than presenting a view of the world (Allen, 2006: 97); e *Ikhwaniyya*, al estilo, este segundo tipo, de la correspondencia privada o *familiar*. De hecho, “Almost every writer of repute

has his own ikhwaniyyat”, (Allen, 2006: 111), por ejemplo el poeta de la corte egipcia Ibn Nubata.

#### 9.7.5. *La carta como representación estética: la risala literaria y la novela epistolar*

En principio, la *risala* es una breve exposición sobre una cuestión, de modo que 'ensayo', 'exposición' y 'carta' eran formas textuales hermanas. La *risala* funcional es un ensayo de interés práctico e intención de influir en un destinatario potencial. Poco a poco se desarrollan dos subgéneros derivados de esta primera forma: una variante técnica, breves ensayos literarios para consulta de un destinatario abstracto; y una *risala* literaria.

Además, había *risalas* en prosa o en verso, y presentan en cualquier caso una hibridación entre poesía y prosa, formal y estructuralmente, con uso de recursos poéticos modales, tonales y rítmicos, como el *band* o el *saj* o a “rythmically arranged (*manzum*) discourse at the backbone of the *risala*” (Allen, 2006: 135).

La poesía árabe tradicional ha tenido una tendencia *barroquizante*; el *modernismo* en la poesía árabe intentó simplificarla, aun produciendo una poesía completa desde un punto de vista retórico, y al mismo tiempo los textos que se escribían y que no eran propiamente poéticos seguían utilizando los recursos de la poesía, muy conectada con el impulso epistolar, y focalizaban en el *otro* antes que en el *yo*, como estrategia discursiva. Lo hacía cualquier texto en prosa, empezando por las cartas, de modo que los géneros literarios árabes derivan de una intención literaria y un modo literario original, el de la poesía. Precisamente, este uso del ornamento se aconsejaba, explicaba y describía en preceptivas que servían tanto para poetas como para cancilleres. Había nacido lo que se llamó la Ciencia de la epistología o *Ilm al-tarassul*. Se escribieron muchas preceptivas y hasta muy tarde, presentando modelos antiguos y contemporáneos y dando indicaciones a en función del destinatario y la situación (Allen, 2006: 135).

Es frágil la frontera entre la *risala* carta y la *risala* ensayo, como muestra el híbrido *Epístolas de los hermanos de la pureza*, obra de un grupo de sabios, que por

cierto también tradujo cartas de Aristóteles y Alejandro Magno, y que constituye una enciclopedia sobre matemáticas, astronomía, psicología, teología y ciencias naturales. Incluye un texto titulado expresamente *Risala*, que es un síntesis de la obra.

Otra destacada *risala* es el texto traducido como *Epístola de las cantoras* del poeta al-Jahiz; también se distingue la carta literaria del autor conocido como al-Ma'arri, la *Epístola del perdón*, que ya se ha mencionado, y constituye un ejemplo de prosa muy ornamentada llena de tópicos literarios, inspirada por un admirador que le escribe.

En el siglo XIII, destaca la *Risala fi fa ḍl al-Andalus (Elogio del Islam español)*, un texto de contenido patriótico. En esta época se reunirán antologías, y la autobiografía, que no era un género muy practicado, inicia un pequeño recorrido, con memorias escritas por personajes relevantes que muestran una necesidad de volver sobre un suceso histórico, a veces desde el exilio. Dada esta finalidad concreta, son memorias de tinte epistolar, por ejemplo *Exposición de los acontecimientos que acontecieron bajo el gobierno de los Banu Ziri en Granada* de 'Abdallah ibn. Buluggin.

Ya en el siglo XX, en cuanto a géneros testimoniales en primera persona, se cultivará una literatura pseudo-autobiográfica, aunque no es uno de los géneros más practicados por los escritores árabes, y sobre todo la novela epistolar, por ejemplo *Said the pessoptimist* de Habiby; la estructura epistolar permite al autor ofrecer una narración menos lineal, en una mezcla de novela y Memorias, que trata del asunto palestino-israelí, con un final no realista en el que el personaje se encuentra en una situación atípica, que le incita hacia la escritura epistolar “plucked from his life by creatures from outerspace, he is free to write his letters from nowhere”, (Boullata, 2000: 161).

La novela epistolar ha conseguido de la mano de este escritor árabe dar un paso más: introducir lo fantástico en su estructura argumentativa. Además, es un giro de la trama que justifica la escritura de cartas, como si fuera un derecho inalienable y la mejor forma de invertir la libertad (de expresión) del sujeto individual.

## 9.8. Epistolaridad en la Literatura china

### 9.8.1. Introducción: indicios históricos de escritura epistolar en China

Ya en los inicios de la dinastía Han (206 a.c.-220 d.c.) se escribía textos epistolares, junto con otros tipos de textos con tendencia a la narración en primera persona o testimonial. Se admitía en el texto epistolar una gran variedad de posibilidades discursivas y temáticas, y la forma oscilaba entre lo discursivo y lo literario. De forma progresiva el texto epistolar se enriquece en su faceta estético-literaria, en situación de mutua influencia con otras producciones artísticas cuya materia prima también era la palabra: “Palabras y discursos de santos y sabios se reúnen para formar epístolas. La epístola como género, tiene por objeto las palabras” (Relinque, 1995: 85), escribió uno de los primeros teóricos de la literatura, Liu Xie (ca. 466-ca. 521) en su capítulo sobre lo epistolar (“Epístolas y otros escritos”) de *El corazón de la literatura y el cincelado de dragones*. De hecho, según la etimología establecida por Liu Xie, donde “epístola” significa ‘extender’, extender palabras sobre una tablilla, se relaciona la carta con la práctica de la escritura, lo que explica su derivación literaria.

La carta en China es un género del canon, practicado por letrados y cortesanas junto con el arte de la poesía. Con el tiempo, junto con la producción de textos epistolares, se compilaban, como veremos, colecciones de cartas propias y ajenas.

Existen numerosas similitudes entre la epistolaridad china y la epistolaridad inicial de la Antigüedad grecolatina, por ejemplo, la equiparación del texto epistolar con un autorretrato del sujeto. Trataremos de revisar a continuación algunas de las características de la carta en China, en cuanto a los soportes utilizados, estilos, tipos y modos de edición, a pesar de las carencias bibliográficas en esta materia:

Collections of late Ming and early Qing, *chidu* have received little scholarly attention; apart from my own earlier work, the only other scholar to look at *chidu* collections in any depth, is Ellen Widmer in her work on the Huanduzhai publishing house (Pattinson, 2006: 126).

### 9.8.2. *La carta en China como objeto físico*

Los materiales que se utilizaban en China para escribir cartas, eran la tablilla de bambú, después de jade y de metal, y de nuevo de bambú, donde se grababan los caracteres con dificultad. Influyó en la textualidad china en general, y en particular en la literatura y producción epistolar, la introducción de soportes físicos nuevos sobre los que se podía escribir con pincel, especialmente el papel. La estructura de la carta escrita en bambú, que heredará la de papel, se componía de fecha, cuerpo y firma. El cuerpo dependía del tamaño del bambú, y después se expandió por varios pliegos de papel.

Así, el paso del bambú al papel supuso un cambio radical en la Historia de la carta en China; Se generaliza durante el imperio de Wu, dinastía Han, siglo II a.c., en distintas zonas de China, aunque de forma oficial se registró el uso de papel en la biografía de Cai Lun, el año 105 a.c., y la más antigua mención que nos ha llegado de la sustitución del bambú por papel, es el poema en prosa Chi Fu, escrito por Fu Xian (dinastía Jin).

En el campo de la literatura canónica, por ejemplo en la poesía, este tipo de soporte en papel permitió al autor repasar y retocar su obra, hacer copias y difundirla; en cuanto a la textualidad epistolar, se aprovechó muchas ventajas de este cambio, al tratarse de un material menos pesado y más fácil de doblar y de guardar, lo que hacía más ágil el envío y la interacción.

La transición completa no fue inmediata, sino que hubo una larga cohabitación del papel con la tablilla de bambú, que siguió siendo el formato oficial en el ámbito de lo político-gubernamental.

From bamboo-based documents to paper-based letters, then to poem and prose-poem in the form of letters, and finally to various letter-style literary works, the evolution was brought about by the substitution of paper based-bamboo. The turmoil in politics helped to elevate the status of paper-based texts that had been initially marginalized (Zha Pingqiu, 2007: 47-48).

Al mismo tiempo, el papel rivalizaba con la seda, que se consideraba el soporte más prestigioso y se utilizaba para comunicaciones especiales.

Aun así, del soporte en papel se apreciará cada detalle: el tamaño, el color, el tacto sencillo, la calidad, y el poder escribir con tinta en lugar de grabar. Es un soporte que facilita la escritura, la revisión y el archivo: "It was unimaginable to put a letter of six pieces of paper on bamboo" (Zha Pingqiu, 2007: 36). Además, proporcionaba espacio para escribir textos más extensos, sin la dificultad de escarbar en el bambú, una ardua y lenta tarea, o de comprar caras sedas (Zha Pingqiu, 2007: 32-34). En definitiva, el nuevo formato fomentó una escritura más espontánea, inmediata y creativa.

Al tratarse de un material más transportable, se empezó a valorar la sensación de conversar en la distancia y se entabló numerosas correspondencias. Se multiplicó el número de epistológrafos de correspondencia literaria privada, ya que la carta permitía mantener una comunicación intelectual que completara e incluso enriqueciera la conversación oral, y que además se fijaba por medio de la escritura y superaba barreras espacio temporales: "This resulted in the emergence of the letter (correspondence) as a literary genre, where personal feelings became more obvious in literature" (Zha Pingqiu, 2007: 35).

Todo proceso epistolar entre los letrados vino a despertar la vida intelectual en círculos, donde se establecían relaciones entre escritores, y se componían obras para exhibir, en una dinámica intelectual inagotable. En este contexto, destacan algunos epistológrafos, como Zang Hong, Dou Chang, Marong o Cao Zhi.

Cao Zhi sent in his letter to Wu Zhi:

Being separated by long distance, we have not seen each other for a long time. I received your letter when I was thinking about you. Your writing was rich and bright in color just like flowers in spring and as fluent as the wind. Once I received it I felt like I was with you (Zha Pingqiu, 2007: 37-38).

No solo la carta formaba parte de la literatura, sino que también estimulaba la escritura de poesía. Las nuevas piezas poéticas de un autor a menudo eran enviadas por correo a través de las cartas. Por influencia de esta práctica en auge, también se empezó a producir literatura ficcional con estructura epistolar.



### 9.8.3. Funciones, estilo y tipos de carta

La carta funciona como desahogo emocional, como placebo ante la ausencia, sin embargo, en cartas de cualquier tono y temática se prescribe claridad, orden, sinceridad, ligereza y amenidad (Relinque, 1995), en una concepción semejante a la de los autores grecolatinos, que habían heredado la tradición epistolar de la Antigüedad mesopotámica, la habían actualizado y puesto en práctica. En concreto, Liu Xie asocia la carta con el alma del epistológrafo, en una suerte de confesión o de *diario*, con interlocutor concreto.

Paralelamente, el texto epistolar representa para la cultura china una forma de memoria escrita donde los hechos individuales constan por escrito. La escritura epistolar produce así una memoria física y una intrahistoria, con pinceladas de historia colectiva en función del contexto; de hecho, existía un subtipo de carta oficial denominado 'carta memorial'. En cuanto a la correspondencia oficial, funcionaba a modo de registro, notificación, documento historiográfico y tenía derivaciones como medio de comunicación de temática política. Las cartas oficiales buscaban la estética en la escritura tanto como las cartas privadas: se incluía adornos propios de la retórica antigua china y citas extraídas del corpus literario que todo letrado conocía de memoria.

En este contexto la carta fue también una forma de comunicación administrativa, aunque escapaba entre líneas de esa funcionalidad oficial para tejer verdaderas telarañas comunicativas entre los letrados, en relación con asuntos tanto oficiales como personales.

Se fijó diferentes formas de protocolo epistolar, por ejemplo, para dirigirse al destinatario en función de su estatus o posición, o de la relación establecida entre ambos corresponsales fuera de la correspondencia. Los títulos se fueron gradando poco a poco de manera que la forma de dirigirse unos a otros variaba; aun así, en todos los estamentos se escribía el mismo tipo de carta, cuyas prescripciones generales ya se habían institucionalizado. Se requería que las cartas fueran breves y respetuosas con el destinatario, y abundantes en retórica, en función de la intencionalidad concreta de la carta y de la intención estética general. Con respecto al estilo, ha de existir una tensión entre "intimidad" y "distancia" (Relinque, 1995: 187).

Observando con detalle el género de la epístola, vemos que su fundamento está en llegar al fondo de las palabras y dispersar las tristezas acumuladas a través de los colores del viento. Por ello, deben ser ordenadas y comunicativas, con un aliento vital sincero; suaves y agradables para provocar alegría y tranquilidad. Su texto, claro y natural, es la respuesta que ofrece la voz del corazón, (Relinque, 1995: 187).

De forma progresiva, la escritura epistolar se fue especializando y se estableció una tipología concreta de cartas distintos tipos de cartas que se iban conformando en un catálogo de tipos y usos discursivo-literarios. Los orígenes de la literatura en China están relacionados aún más que en ningún otro contexto con el poder, puesto que, como otras formas culturales, la escritura y el texto, y por tanto la literatura, eran instrumentos para gobernar.

En concreto, existen dos modelos de correspondencia no administrativa: el *shu* y el *chidu*.

El *shu* constituía un tipo de carta diplomática y política,

a necessary tool of social intercourse for the literate classes (...) Most of these letters are conventional, not going into great detail about the writer's private life or emotions, and later opinion rarely saw these letters as having any literary value (Pattinson, 2006: 129-130).

El *chidu* es un subgénero de carta privada, un tipo de correspondencia entre amigos, breve e informal, que no se consideraba como trabajo literario, aunque adquiere una estela de literariedad precisamente por tratarse de mensajes personales intercambiados entre intelectuales, de manera que tanto el estilo como el contenido sufrían un proceso de literaturización; una estilización de la expresión no incompatible con el requerimiento convencional de ligereza, amenidad y confesión. Las cartas literarias "Muestran respeto sin temor, y son concisas sin arrogancia, límpidas y bellas para desvelar el talento, coloridas y resplandecientes para dar forma literaria a su voz" (Relinque, 1995: 188).

#### 9.8.4. Epistológrafos: el pacto epistolar y el sistema editorial

Liu Xie confirma la existencia de correos oficiales desde la época de *Las primaveras y los otoños*, es decir, entre 722-481 a.c. También reproduce una serie de nombres de epistológrafos destacados (como Wu Chen y Cui Yuan, que se consideraba el mejor) que habían escrito una carta o un informe en forma de carta, conservados a lo largo del tiempo o citados por las fuentes histórico-literarias. Liu Xie explica que en la época de *los siete reinos*, las cartas mostraban una clara intencionalidad estético-literaria, aparte de su rendimiento administrativo o político, que empieza a explotarse. Algunos epistológrafos escribían literatura propiamente dicha, aunque fueron conocidos por sus cartas más que por su obra poética.

Dada su consideración del texto epistolar como espejo de su autor, un texto que permite conversar con el personaje histórico, conocer su personalidad y sus ideas, se generará en la cultura china cierta avidez por el coleccionismo de cartas. No se trata tanto de antologías de cartas de un solo autor como de cartas de distinto valor, estético, histórico, de contenido, que algunos intelectuales recopilaban. En el siglo VI, el volumen que ha sido traducido como *A selection of literature*, y fue compilado por Xiao Tong, en la dinastía Liang, contiene muestras de cartas auténticas, organizadas por subgéneros (Pattinson, 2006: 129); algunas constituyen memoriales al emperador, otras son *shu*, es decir, cartas no oficiales con intención política, formales y breves, todas ellas de estilo literario; el *shu* empezaba a ser incluido en las obras completas que los intelectuales publicaban por iniciativa propia. Algunas colecciones contienen cartas de la época de *Las primaveras y los otoños* (722-481 a.c.), incluyendo algunas del historiador Sima Qian, y cartas diplomáticas entre distintos estados o bien con interés social, pertenecientes a la dinastía Han e intercambiadas entre intelectuales. Ya en el siglo XV, Cheng Cong editó compilaciones de interés histórico-literario, como *The short letters of Su and Huang*.

Estas colecciones se organizan por subgéneros, por épocas o por funciones; por ejemplo, existen colecciones de *chidu*; colecciones de cartas de distintos subgénero organizadas por épocas, como *Complete letters ancient and modern* editada Wang Shizhen, o *Complete letters*, editada por Li Yu, una colección de cartas de las épocas

Song, Yuan y Ming; y colecciones de cartas como *A sea of letters* recopilada por Shen Jiayin, que clasificaba las cartas en distintas secciones según su función, para que sirvieran de modelo.

En concreto, a partir de la época Ming (1368-1644) había aumentado el interés editorial por la publicación de colecciones de cartas, en parte porque conocidos letrados estaban desarrollando su actividad epistolar. En esta época se publicó abundantes piezas de *chidu* de autores contemporáneos. El interés por la carta como objeto y como texto, llevó a una situación hiperbólica en el siglo XVI en que se cuenta con coleccionistas de manuscritos y sobre todo de cartas, muchos de ellos editores, que recopilaron personalmente cartas antiguas o de personajes ilustres contemporáneos para componer un canon o una colección lo más completa posible, imitando el proceder tradicional de la cultura china de recoger en un solo libro una serie de textos, poéticos, históricos, seleccionados, que se iban recopilando de época en época hasta formar un *Clásico*.

Este tipo de práctica se hizo muy popular entre los letrados, sobre todo a partir de la década de 1660, en colecciones como *Pure gleanings of letters*, una colección de cartas de la dinastía Sui publicada por el editor exiliado Yang Shen. Han quedado así registrados numerosos nombres de editores destacados como Li Yu, Zhou Liang Gong, Huang Rong (Pattinson, 2006: 127) o Chen Mei, editor de la colección *Writings of the heart* en la casa de ediciones Huanduzhai. Estos editores utilizaron diferentes fuentes, que se alimentaban unas de otras, y algunos añadían cartas que componían ellos mismos para sus amigos, o que encontraban a través de sus propias indagaciones. Por ejemplo Zhou Lian Ggong, respecto de su *New selection of letters* en varios volúmenes, dice: "Anything that was a letter, I would be certain to collect" (Pattinson, 2006: 135).

En definitiva, se produjo una continuada difusión de colecciones de cartas, salvo por una pequeña interrupción durante la conquista manchú de China, tras la que el interés por lo epistolar revivió espontáneamente. A final de la época Ming, en el siglo XVII, se publica una de las colecciones más destacadas como *A first levy of letters*.

En paralelo, se componían manuales dirigidos a distintos estamentos sociales. Por ejemplo, había manuales con modelos de cartas para ser copiados por el usuario según su funcionalidad. Una característica especial de estos libros es que muchas cartas-modelo eran falsas, es decir que se habían escrito especialmente para el manual. En la

Antigüedad griega los modelos de este tipo de manuales provenían, en general, de verdaderos epistolarios, pero en la Antigüedad mesopotámica las cartas también eran inventadas.

Las colecciones de cartas constituían una fuente histórica e incluso de noticias contemporáneas, así como un guía de la cultura, de los usos, costumbres, eventos, el pensamiento, la mentalidad, contemporáneos a su publicación, que educaban el gusto del lector también en sus prácticas intelectuales, culturales y, en concreto, epistolares. De este modo se fijó en los hábitos del lector el interés por el formato epistolar, hasta tal punto que algunos editores llegaron a poner anuncios públicos en los que solicitaban a los hombres de letras que entregaran sus cartas para que fueran dadas a conocer al público. Editar cartas antiguas y modernas representaba una forma de memoria colectiva (Pattinson, 2006: 127), y una fuente de conocimiento sociológico. Por todo ello, las colecciones de cartas se vendieron tanto como los *Clásicos*, el corpus literario e histórico de la cultura china que era reglamentario en la formación del letrado. No hay que olvidar que la literatura china no producía ‘ficciones’ tal y como se entiende en otros contextos: por ejemplo, la poesía era un retrato social y una forma de comunicación entre estamentos. La literatura es valorada, entre otras razones, por su valor testimonial.

Estas colecciones eran introducidas por prefacios, con distintas funciones. Los textos incluían halagos al compilador, el reconocimiento de su mérito por haber terminado o ampliado una colección, y muchas veces se aludía de forma directa al contenido de las cartas, o a las fuentes. También integraban argumentaciones a favor del género epistolar, para el reconocimiento de su plena integración en el sistema de la cultural, en el editorial y el social. Llegaban a proponer argumentos extraídos de los textos de Confucio y aplicados a la práctica epistolar, a modo de consejos intelectuales: aunque Confucio no trató de la carta, sino de retórica y moral entre otras cuestiones, se estiraba sus preceptos para ponerlos a pie del prefacio o en la cabecera de una colección y justificar con ellos el género epistolar como un objeto cultural necesario para la sociedad y sobre todo, intentan justificar el carácter literario de la carta:

An idea that remained largely unchallenged right through until at least 1705, when Wang Yi wrote that "Letters are but a minor skill, but those who have not learnt from the ancients cannot write them" (...) it is true that early letter-writing was a form of the art of rhetoric (Pattinson, 2006: 143, 147).

### 9.9. Epistolaridad en Japón

Para ilustrar el estudio de la epistolaridad en Japón, es necesario apuntar que en cierta manera China fue a Japón lo que Grecia a Roma: los usos epistolares y la valoración de lo epistolar en China fueron transmitidos a la cultura japonesa desde el primer contacto.

La muestra más significativa de la estilización del uso epistolar (y su valoración) que el antiguo Japón ha ejercido sobre el género, como sobre otros hábitos culturales adquiridos por influencia de China, es la correspondencia entre personajes de las cortes imperiales, de la que propondremos algunos de los ejemplos de los *Diarios de las damas de la corte Heian* (*Izumi Shikibu*, *Murasaki Shikibu*, *Diario de Sarashina*).

Murasaki Shikibu, dama de la corte del siglo XI, transcribió en su diario una carta de impecable convencionalismo epistolar. Se observa en sus textos las dos bifurcaciones más habituales de la epistolaridad: la privada y la pública, y con ellas, la confesión testimonial y el posicionamiento social. Su correspondencia contiene muchos de los tópicos epistolares históricos, como el secreto, la narración metatextual, la petición de respuesta, la pregunta retórica, la expresión de la amistad, la construcción de la identidad y, como trasfondo, la dimensión social.

Izumi Shikibu, cuyo diario está fechado entre 1002 y 1003, copiaba en sus diarios tanto sus propios poemas como otros que había aprendido de memoria, donde los hechos se narran en tercera persona gramatical. Lo más interesante de estas páginas es que frecuentemente reproduce entre partes narrativas la correspondencia que mantiene con otro cortesano o incluso con el príncipe, ya que el intercambio epistolar constituía uno de los juegos sociales de la corte, tanto como la improvisación de versos en público:

El príncipe le escribió a su vez:

<<Tan sólo puedo decirte que el poema es magnífico, aunque no puedo afirmar que hayas interpretado mis sentimientos. Me abandona y parte lejos>>" (Shikibu, 2007: 64).

"Cuánto lamentó tener que abandonarla al rayar el día! Al llegar a palacio le envió este mensaje:

<<¿Cómo te encuentras hoy? ¿Se han secado tus lágrimas esta mañana?>>

Y ella contestó:

Esta mañana estaban secas,  
pues las mangas húmedas  
sobre la almohada del reposabrazos  
son ya sólo un sueño... (Shikibu, 2007: 65).

Un día llegó una carta del príncipe que decía:

<<Fui un necio al creer en ti>>.

Pocas palabras, pues, acompañadas de un viejo poema:

Me eres infiel,  
pero no me quejo.  
Como el mar silencioso,  
profundo es el odio  
de mi corazón.

Aquella carta partió el corazón de la dama. Corrían muchos rumores sobre ella, a cuál más fantasioso (...).

<<Por qué no me contestas? Ahora sí creo en los rumores, (Shikibu, 2007: 74).

En este contexto, la escritura epistolar no es solo una actividad paralela a la vida pública, sino sobre otra forma de socializar, hasta el punto que el silencio epistolar podía ser considerado como una afrenta.

La dama pensó que su alteza no se compadecía de su soledad y le escribió a última hora de la tarde:

La estación de la escarcha  
es muy triste.  
El viento de otoño  
sopla con furia,  
y las cañas de bambú no cesan de suspirar.

He aquí la respuesta del príncipe:

La caña solitaria  
que sólo yo recuerdo,  
¡cómo debe de gemir  
a merced de la rabia del viento!

<<Me avergüenza confesar cuánto pienso en ti...>> (Shikibu, 2007: 75).

El diario se convierte poco a poco en la narración comentada y edición de una correspondencia privada, cuyos materiales la autora copia para su archivo, los ordena, introduce comenta y dentro la narración principal. De este modo se suceden páginas de transcripción comentadas del epistolario. Recorriendo estas cartas podemos encontrar rasgos estructurales, aunque no son definitivos, y es evidente que las marcas textuales narrativas, las intromisiones del narrador, vienen a sustituir elementos de la estructura epistolar como la datación del mensaje: "Un día estaba a punto de salir de casa cuando le llegó una carta del príncipe", (Shikibu, 2007: 76). "A la mañana siguiente, él envió este poema:" (Shikibu, 2007: 82). Se trata de una correspondencia muy dinámica, cuyos mensajes no pasan por procedimientos postales sino que son transmitidos por un mensajero dentro del palacio. Por ello se impregnan de fragmentarismo e inmediatez.

Tampoco faltan, poemas aparte, objetos adjuntos: "Un día nevió muchísimo, y él le envió una carta atada a una rama cubierta de nieve:" (Shikibu, 2007: 82). Son éstas, cartas breves, de introspección reflexiva o proyección estética, y contienen una constante consciencia textual del destinatario, con llamadas de atención, al soporte y a



la escritura epistolar en sí misma. También se observa abundantes marcas gramaticales de primera persona. En algunos casos las cartas presentan una estructura poética similar a la poesía tradicional: un pensamiento general, una imagen de la naturaleza. Se añade, a esta suerte de poesía epistolar, un foco explícito sobre el destinatario, al final de la composición. A menudo los mensajes se construyen en forma de poemas versificados, adherizados con estrategias fáticas y conativas, como preguntas retóricas:

Todos estamos tristes  
al morir el día.  
¿Estás tú más triste que los demás?  
Espérame... (Shikibu, 2007: 77).

En general cada mensaje desarrolla de forma condensada un solo tema, general o motivo. Por ejemplo, el emisor de la carta se detiene alusiones a la vida cotidiana, en función de su pertinencia para la segunda persona a la que se dirige. Es frecuente la aparición del motivo de la añoranza, de la correspondencia como desahogo de la ausencia, como en "Un día, mientras el sol se ponía, se sintió infinitamente sola y le escribió: (...)" (Shikibu, 2007: 76), y por ello uno de los tópicos epistolares es la petición explícita de una respuesta. En otros casos, la correspondencia se inicia por la mañana preguntando por el estado del otro, o focalizando directamente en el *yo* emisor y su experiencia individual.

Al día siguiente, la escarcha estaba blanquísima. Su alteza mandó preguntar por ella, y la dama le contestó con este poema:

No pasé la noche  
entregada al reposo.  
Pero la blanca mañana  
me trajo su propio encanto  
incomparable, (Shikibu, 2007: 77).

Obsérvese que la voz narrativa se refiere a los mensajes como a poemas o a como cartas en alternancia, sin embargo se trata de la misma clase de textos, en el contexto de la misma correspondencia.

Por último, nos detendremos en la concepción de la carta de Sei Shonagon, dama de la corte de la emperatriz Sadako, aún en el siglo X. Su diario se compone de fragmentos narrativos, diálogos, descripciones, y listas, y es conocido como *Libro de la almohada* en referencia al cajón que cumplía la función de apoyo, donde las cortesanas escribían y escondían sus escritos. Sei Shonagon agrupa en listas elementos dispares según un criterio totalmente subjetivo, por ejemplo "Cosas y gente que deprimen...", "Cosas que uno tiene prisa de ver o de saber...", o "Cosas que sorprenden y afligen...", y entre los hechos y objetos que cita, se encuentra referencias a la actividad epistolar de la época.

Por otro lado, explica cómo las cartas recibían un cuidado literario del texto, tanto en la forma como en el contenido, con una clara intencionalidad estética y fática: "Uno ha escrito una carta y se ha dado mucho trabajo para que sea todo lo atractiva posible y uno aguarda impaciente la respuesta", (Shonagon, 2005: 36). La actividad epistolar de las cortes japonesas tendía, como se ha visto, hacia la brevedad y la querencia explícita y casi inmediata de *feedback*, como esencia del contacto epistolar: "Más triste aún es el caso del joven que ha enviado un mensajero en busca de su dama y que aguarda en vano" (Shonagon, 2005: 37). Se enviaban mensajes para requerir la presencia de una persona, de forma que en esos la carta no venía a suplir la ausencia sino a intentar remediarla físicamente. En la lista de "Cosas y gente que deprimen",

La niñera que cuida del bebé sale, diciendo que volverá enseguida. Acto continuo el niño se pone a llorar. Uno trata de consolarlo con juegos y otras diversiones y manda buscar a la niñera para que vuelva inmediatamente. Llega su respuesta: "Temo no poder volver esta tarde" (Shonagon, 2005: 37),

Existía un constante tráfico de mensajes y mensajeros -en funciones o improvisados-, que atravesaban a cualquier hora del día y de la noche los pasillos de palacio: cartas funcionales y cartas estéticos, mensajes entre diferentes estamentos

sociales, con diferentes estímulos y efectos en el texto y en el contexto. Además, la carta se considera como un documento privado, que completa la espera durante la ausencia del corresponsal.

Por otra parte, en la redacción de textos epistolares no solo se seguía impulsos y hábitos funcionales, comunicacionales y estéticos, sino también usos protocolarios, por ejemplo, muestras de cortesía heredadas de las convenciones sociales orales y no solo propiamente epistolares: "Odio a las personas cuyas cartas muestran que no respetan las buenas maneras, ya sea usando frases descorteses o por su excesivo respeto con personas que no lo merecen", (Shonagon, 2005: 44). Así mismo, la adecuación al destinatario y el decoro eran un requisito ineludible:

Esto se nota más si la carta es para uno, pero de cualquier modo está mal, aunque esté dirigida a otros. De hecho, casi todos obran de un modo irresponsable, no sólo en lo que se refiere a sus cartas sino también a su conversación. A veces me disgusta observar el escaso decoro de dos personas que conversan (...) Es especialmente desagradable observar a un hombre o a una mujer que omiten las señales del respeto a otro de un rango superior (Shonagon, 2005: 44).

Como la conversación intelectual, la epistolaridad formaba parte de la vida cotidiana: "Se propone regresar y escribir su carta de la mañana siguiente antes de que se haya desvanecido el rocío sobre la enredadera de campanillas", (Shonagon, 2005: 53), y la vida cotidiana las invadía explícitamente: "Algunos caballeros muy finos atan largas raíces de iris en sus cartas y es un placer observar a las damas que las han recibido y que comentan sus respuestas y se las muestran unas a otras", (Shonagon, 2005: 56). Las cartas constituían un elemento habitual tanto de la vida pública, siendo motivo de conversación y lectura en tertulias, como de la privada: "Como amanecía, me retiré a mi habitación. En cuanto llegué, una servidora me trajo una misiva elegante, escrita en fino y suave papel verde claro", (Shonagon, 2005: 111). De hecho, los servidores y las doncellas se convertían habitualmente en mensajeros improvisados, ya que era constante la actividad epistolar:

Cuando un Chambelán le trae un mensaje del Emperador, su dama de honor, antes de entregar la carta, saca primero un almohadón para él. Al hacer esto, muestra las mangas de su kimono, un espectáculo extraño para un hombre de tan humilde condición. Si además de ser un Chambelán, el mensajero pertenece a la Guardia Imperial las cosas son aún más impresionantes. Se sienta en el almohadón estirando las faldas de su túnica interior y el propio dueño de la casa le ofrece una copa de vino. Cuánto debe ser su deleite al verse tratado así (Shonagon, 2005: 68).

Se deduce dos condiciones fundamentales del mensajero: en general, es un personaje de origen humilde con otras funciones aparte de las de mensajero, que pueden ser circunstanciales y esporádicas; en segundo lugar, el trato que recibe un mensajero sea cual fuere su condición, será mejor al que dicha condición le tenía habituado, dada la importancia que tienen en esta sociedad el mensaje y su portador, que posibilitan la continuidad de la comunicación epistolar: "Cuando llega un mensajero o una visita, es muy agradable para el dueño de casa y para su familia, que los reciban pajes bien parecidos", (Shonagon, 2005: 62). La fastuosidad, y sobre todo el decoro y la elegancia, enmarcaban los acontecimientos epistolares. Existe por tanto en el diario de Shonagon una dimensión más pública de lo epistolar que la que se observa en los otros dos diarios reseñados, y que recogían más bien una correspondencia privada. Las cartas privadas recorrían los pasillos en manos de un sirviente de confianza, mientras que una correspondencia pública (bien en el sentido de que los correspondientes se reconocen como tales públicamente y reciben sus mensajes privados también en momentos de interacción social, o bien porque el mensaje atañe a un grupo de personas), ofrece al mensajero una posición privilegiada, una transducción de estatus social, al menos mientras se encuentra ocupado en la tarea de entregar su mensaje:

Un mensajero llega a una casa donde ha nacido un niño o en la que alguien está a punto de partir para un viaje. ¡Qué depresión para él si no recibe recompensa! La gente debe siempre recompensar a un mensajero aunque no traiga más que bolas de hierba o palos de liebre. Si nada espera, le alegrará la recompensa. Por otro lado, qué terrible anticlímax si él llega con un aire seguro, su corazón desbordando ante la expectativa de una recompensa generosa, sólo para ver su esperanza frustrada (Shonagon, 2005: 39).

Si el mensajero gana cierto prestigio social también tiene serios deberes. Uno de ellos, la rapidez, que no siempre depende de él:

<<Ya el mensajero debería estar de vuelta>>, piensa uno. En ese momento regresa, pero en la mano no trae una contestación sino nuestra propia carta todavía doblada y atada como la enviamos, pero tan ajada y tan sucia que hasta el sello en la parte de afuera ha desaparecido. El mensajero anuncia: <<No está en casa>>, o <<mandaron decir que observaban abstinencia y no podían aceptarla>>. ¡Oh, qué afligente! (Shonagon, 2005: 36).

Este caso que relata Shonagon era excepcional. En general, el secreto, incluso el secretismo, era fundamental para el buen funcionamiento de la comunicación epistolar privada, tanto respecto de los contenidos como de la identidad de los emisores y destinatarios. La carta estaba sellada, cerrada y atada, es decir, constituía su propio sobre, y el secreto era una convención práctica pero también lúdica y socializante.

En algún momento, esta autora también reproduce en su diario un fragmento de correspondencia personal con su majestad, que dudaba de su franqueza, y la respuesta que le envía:

<<-Por favor, entregue a Su Majestad esta contestación y ayúdeme a reparar el daño que se ha hecho.

*Un simple estornudo podría desmentir  
a alguien cuyo amor fuera escaso,  
pero realmente es triste que la que quiere  
de verdad sufra por algo tan trivial>>, (Shonagon, 2005: 111).*

Para terminar, no podemos sino reproducir de forma íntegra la entrada dedicada exclusivamente a la carta, que ilustra por sí sola su concepto de epistolaridad:

86. Las cartas son triviales...

Las cartas son triviales, pero pueden ser espléndidas. Cuando alguien está en una provincia lejana y uno se preocupa por él y de pronto llega una carta, uno siente como si

estuviera viéndolo cara a cara. También es un alivio haberse desahogado en una carta, aunque ésta no haya llegado aún. Si no hubiera cartas ¡qué hondos abatimientos nos oprimirían! Cuando uno está preocupado por algo y quiere comunicárselo a alguien ¡qué alivio poder dejarlo escrito en una carta! Todavía mayor es nuestra alegría cuando nos llega una respuesta. En ese momento la carta es un verdadero elixir (Shonagon, 2005: 124).

La carta, en un contexto diferente al europeo, se erigía sobre las mismas bases: la superación de la ausencia, de la soledad, de la distancia; la expresión y formación de la identidad individual y social; y sobre todo, ya se constituían como la mezcla del objeto funcional, el mensaje de comunicación pragmática y factura estético literaria.



## CAPÍTULO 10: LA CARTA EN LA EDAD MODERNA

### **10.1. Introducción. La carta como objeto de cambio: institución y economía**

Las periodizaciones y denominaciones establecidas por la crítica son etiquetas útiles para el conocimiento de las transformaciones del sistema cultural y literario; también lo son para el estudio de la carta, aunque en este caso, y a diferencia de otras teorías que adherimos, como la del “movimiento oscilante” entre “lo clásico” y “lo barroco” de Eugenio d’Ors, resulta más oportuno aplicar aquella que considera el clasicismo en bloque, como un *continuum* entre los siglos XVI, XVII y XVIII. Aunque existen diferencias de estilo, estructuración y modos, se observa cierta continuidad en el texto epistolar y por ello dedicamos un capítulo conjunto a “Renacimiento”, “Barroco” y “Neoclasicismo” considerados como tres fases evolutivas interdependientes de un mismo fenómeno.

Se ha de poner énfasis no obstante en las especificidades de cada época, dentro de este continuado clasicismo. Así, una de las particularidades de la carta en el periodo renacentista, es la división de su práctica en dos posibles modos, que se pretendían opuestos: el retoricista y el clasicista. Además, por un lado se redescubre los modelos clásicos con los textos de epistológrafos como Cicerón y Plinio. Por otro, se hereda el concepto epistolar medieval, donde la carta se había convertido en un soporte para



cualquier temática, tono y estilo, gracias a una fuerte base retórica que se enseñaba en las universidades y trascendió a otras esferas de la vida cultural.

En cuanto a la epistolaridad en el siglo XVII, la crítica ha considerado el periodo barroco de dos maneras diferentes: bien se ha calificado como un periodo autosuficiente e inconexo —una mera reacción pendular frente al Renacimiento —, bien como un paréntesis revulsivo en la línea cronológica del Clasicismo. A finales del siglo XVI, la práctica epistolar necesitaba renovarse, y en esto consiste el periodo Barroco, hervidero de neoclasicismo. Armando Petrucci alude a la carta barroca como aquella “(...) cui modelli, diretti o indiretti, risiedevano (almeno ufficialmente) nel passato più o meno lontano: ancora la lettera umanistica del Rinascimento, ancora il modello ciceroniano” (2008: 119).

Con la Ilustración, se asienta el clima epistolar europeo de la Edad Moderna: la carta se convierte en una herramienta de la vida intelectual y una *praxis* de pensamiento. El siglo XVIII en Europa se aplica en el racionalismo, el empirismo y el reformismo, tres claves históricas que influyen el desarrollo de la epistolaridad: así, es el siglo del reformismo también de Correos y postas, de la racionalización de las tarifas, del acceso para individuos con un mínimo de poder adquisitivo. En España, por ejemplo, la profesión de cartero se regula.

A lo largo de estos tres siglos, el sistema postal se desarrolla gracias a una serie de impulsos histórico-sociales, a la reorganización de la población en la ciudad, a las migraciones ultramar y a los viajes, es decir, a los grandes cambios culturales. El sistema postal se desarrollará hasta convertirse en una red funcional que conectará los intelectuales de los puntos clave de Europa, quienes, como veremos, aparte de practicar una correspondencia intelectual privada, fijarán la conexión de la carta con la literatura ficcional, especialmente en dos géneros, la novela y el ensayo.

En conclusión, en el periodo clasicista, que abarca los siglos XVI, XVII y XVIII, la carta experimenta cambios en su existencia económica y social, que se deben a la transformación de mentalidad y, en consecuencia, del sistema discursivo literario. En todo caso, se produce un progresivo avance hacia la generalización de la práctica epistolar, que no se completará hasta el siglo XIX.

## 10.2. La carta como objeto

En la Edad Moderna se produce una notable mejora de caminos y carreteras, que favorece el intercambio de cartas. La utilidad de la carta empieza a propagarse entre la población que, paralelamente, comienza a adquirir la posibilidad de enviar sus cartas privadas a cambio de dinero.

El servicio de postas se desarrolla: ya no solo conecta puntos internos sino que empieza a traspasar fronteras y a intercomunicar Europa. Al principio, se establece un sistema de relevos y posadas, que funciona como medio de comunicación oficial entre las distintas Cortes. Hacia 1608, existe ya un itinerario con casi cuatrocientas rutas de conexión, que se llega a publicar para facilitar el acceso a los usuarios. Si el grueso de la correspondencia todavía es de carácter oficial, la existencia de este correo áulico facilitaría el tránsito de cartas privadas. Paralelamente, en las universidades y cancillerías, se siguió haciendo uso de la forma más retoricista de escribir cartas. Los mismos secretarios de cancillería divulgaban, como veremos, compendios manuscritos de su trabajo epistolar, como guía y modelo para los epistológrafos particulares en un esfuerzo colectivo de normalización y diplommatización de la carta.

En el siglo XVII, escribir cartas es un acto cotidiano en las clases sociales alfabetizadas. Sin embargo, la práctica epistolar se extiende, el correo postal continúa evolucionando, y lo hace de forma cada vez más rápida. El sistema postal europeo se desarrollaba en función de las necesidades comunicativas de las esferas de poder, tendiendo hacia la idea de una privatización del sistema y una división por funciones. Las cartas diplomáticas y oficiales coinciden con cartas personales de todo tipo. En Francia, el sistema postal se regula durante el siglo XVII como parte de la administración y se facilita el envío de cartas privadas. Se trata todavía de un sistema estatal, con una red muy amplia de comunicación interna para la transmisión de mandatos e informes.

Las funciones postales se rodean de cierto prestigio. Si en esferas corrientes un miembro del sistema postal tiene ciertos privilegios, en esferas más elevadas ser “Correo” representa prestigio social, como es el caso del poeta don Juan de Tasis, Conde de Villamediana y “Correo Mayor de su Majestad”. En definitiva, no cabe duda

de que en el siglo XVII se intercambiaron muchas cartas personales personajes anónimos o de relevancia cultural, aprovechando la evolución y apertura del servicio postal, y que los cambios históricos, políticos y las estrategias diplomáticas y militares se resolvían a menudo por medio de cartas. Pero el intercambio de cartas entre intelectuales, aunque existente, no fue tan fértil como se esperaría dados los antecedentes.

En el siglo XVIII se producen nuevas mejoras, como el aumento de puntos de conexión. Por otro lado, con los viajes, el intercambio de cartas varía en frecuencia y modos. Esta circunstancia se refleja por ejemplo en la actividad textual del siglo XVIII: por ejemplo, Concolorcorvo, autor de *Lazarillo de ciegos caminantes*, alude en este su libro de viajes particular, a los servicios de cada ciudad americana a la que arriba, y entre ellos los Correos y las postas.

En definitiva, en un contexto donde se acrecentaba la frecuencia de intercambios comunicativos a larga distancia, entre otras razones a causa de las relaciones comerciales y los descubrimientos geográficos, y donde se afianzaba la centralización del poder, coincidieron dos vertientes prácticas de la carta: la carta privada y la administrativa, por delante siempre de la carta ficcional.

### **10.3. El discurso sobre la carta: tratadismo y pacto epistolar**

La oposición entre retoricismo y clasicismo que dividirá la práctica epistolar durante el periodo que abarca los siglos XVI, XVII y XVIII, marca profundamente la configuración de la epistolaridad moderna.

El epistológrafo parte de una teoría y una actividad epistolar, la grecolatina, que había descrito y desarrollado en su práctica los impulsos textuales sociológicos y psicológicos que sostienen históricamente el género epistolar. Siguiendo la estela medieval, en las universidades de principios de siglo XVI la Gramática se enseña a través del arte epistolar, con el siguiente programa: recitación, ejercicio y aplicación de la normativa.

Más allá de las aulas, de la norma, una polémica alimentó la práctica metaepistolar: en el Renacimiento se escribió mucho sobre la carta, dividiéndose los

intelectuales en dos facciones que, como se ha anunciado, reconciliará Erasmo de Rotterdam: “los tratados del XVI oscilan entre (a) la presentación de la carta como un género de escritura familiar y humilde, y (b) la reivindicación de los principios epistolares básicos de heterogeneidad, decoro y, por así decir, *retoricidad*” (Martín Baños, 2005: 361). Se trata de la polémica entre clasicismo y retoricismo. La puntualización teórica de Erasmo afectará varias facetas de la epistolaridad, estructura, contenido y estilo, tanto en la práctica epistolar privada como en la pública.

Antes de eso, la carta se propugnaba como un texto sencillo, afable y comunicativo, al estilo de los grandes epistológrafos grecolatinos, por un lado. Por otro, se abogaba por un mayor trabajo retórico sobre la carta. Fue una lucha teórica abierta entre una retoricidad latente, encubierta y sutil, propia del clasicismo, y una retoricidad abierta y declarada, al estilo del *ars dictaminis* medieval, que alcanzó por esa vía a un alto grado de barroquismo formal y estilístico. Termina el dominio del *ars dictaminis*, pero la carta mantiene un lugar en los estudios literarios, aunque se convierte en “meros ejercicios a mitad de camino entre gramática y retórica” (Martín Baños, 2005: 364). La teoría epistolar, habituada a disponer de todo el espacio requerido, durante la Baja Edad Media, tuvo que hacer un verdadero ejercicio de concentración, y así delimitó sus particularidades con mayor concisión, adoptando una identidad más nítida, lo que no significa, en ningún caso, que los *Ars dictaminis* medievales representaran un caos teóricos, sino que dieron un amplio margen a sus ideas, teorizaciones y matizaciones sobre la carta. No hubo caos, sino prolijidad y abundancia: la teoría epistolar emanaba como de una cornucopia del intelecto medieval hacia el ya incipiente pensamiento renacentista.

De este modo, y sobre todo a partir de la década de 1550, prosperan los *manuales de secretario* (también *manuales de cortesano* con alusiones a los modos de expresión social incluido el epistolar), adscritos a la opinión retoricista y anti-clasicista, y centrados en la práctica. Por regla general, lo que diferencia estos manuales de los medievales es que están escritos en lengua vulgar y que contienen poco o ningún contenido metaepistolar, sino modelos de cartas, como sucederá hasta el siglo XIX. Los artes epistolares y los apartados de Retóricas generales dedicados al género epistolar, contienen información de corte retórico que no difieren de sus antecedentes latino-

medievales (de hecho, se mantendrá terminología medievalizante como *dictamen* y *epístola* en sentido retórico, hasta bien entrado el siglo). Entre los títulos más destacados, figuran el *Formulario* de Francesco Scaridino, *L'idea del segretario* de Bartolomeo Zucchi, *A panoplie of Epistles* de Abraham Fleming y *Secrettaire* de Gabriel Chappuys, entre otros. Estos manuales se dirigen a un lector especializado, miembro o aspirante a pertenecer a las diversas cancellerías europeas. Encontramos en ellos el primer signo de claudicación hacia el clasicismo: “De Erasmo aprenden, entre otras cosas, que la heterogeneidad epistolar puede y debe someterse a un conjunto de reglas sistematizadoras” (Martín Baños, 2005: 459). Precisamente, la contienda epistolar que ocupa el XVI, desembocará en un acuerdo entre la carta *clásica* y la que en apariencia se opone a ella. De todos modos, los manuales de secretario, y los manuales epistolares en general, se caracterizan por un grado de sistematización tal que no siguen el juego de aparente sencillez e intimidad confesional de la carta *clásica*.

En España, la teoría epistolar también se debe principalmente al secretario Gaspar de Texeda, a Jerónimo Pablo de Manzanares con un *Formulario* publicado a final de siglo, a Pedro Juan Núñez, con diez preceptos en latín con ejemplos en romance (Yndurain, 1988: 60) y a Juan de Yciar, con su *Estilo de escribir cartas* (1552), que presenta cerca de cuatrocientas cartas en su primer volumen y ofrece una teoría de lo epistolar que preconiza la *libertad* antes que la norma, la creatividad antes que la imitación de modelos

En el siglo XVII, los manuales y formularios epistolares se publican junto a manuales de caligrafía, produciendo en el texto epistolar una auténtica revolución barroca: la estética. De hecho, la complicación de las letras afectó la *mise en page*, los márgenes, la disposición general de los elementos de la carta (Petrucci, 2008: 120). Sin embargo, la Retórica del siglo XVII ha ignorado la carta en la medida de lo posible. No encontramos teorizaciones sobre la carta en Boileau ni en Gracián, y en *La Rhétorique française* (René Bary, 1653), la carta aparece de forma excepcional en un ejemplo propuesto por el autor que citamos a continuación de manera que quede patente la casualidad de su aparición:

“Si vos yeux ne brûlent cette lettre, je n'en ferai redevable qu'à la neige de vos mains”, (Bary, 1676: 353).

Bouza (2005) define la carta barroca siguiendo estas concepciones epistolares de autores barrocos, faltando levemente a la perspectiva histórica, puesto que no se trata más que de una refundición de la teoría de la carta que se extrae de las epistolografías de los latinos (y antes, de los griegos). Resumiendo, la teoría epistolar del barroco distinguía entre cartas políticas, cartas familiares (personales, de amistad, civiles), cartas administrativas y comerciales, el tipo más moderno. Tampoco faltaron las cartas de amor entre las personales, algunas de ellas escritas por encargo, y otras que llegan a ser debatidas en consejo político como una carta del príncipe don Juan a doña Juana de Austria.

Jean Chapelain publicó en 1647 sus *Remarques sur la langue française utiles à ceux qui veulent bien parler et bien écrire*, donde no se detiene especialmente en el fenómeno epistolar, sin embargo se conserva algunas cartas en las que hizo alusiones a la práctica epistolográfica:

Quels sont les sujets propres auxquels doit se consacrer la lettre familière? Tous ceux qui concernent la personnalité” –rasgo epistolar muy clásico y, al mismo tiempo, muy del gusto barroco, necesitado de manifestar su compleja individualidad- “de l’un et de l’autre correspondant. La première, simple et régulièrement traitée, est celle que constitue les nouvelles touchant à la santé. La seconde rubrique se rapporte aux <<estudes>> de son correspondant, c’est-à-dire essentiellement à ses projets de publications, proches ou lointains. La troisième, plus complexe et diversement nommée, renferme en somme l’ensemble des nouvelles qui concernent les rapports de Heinsius avec la société: <<intérêts>>, <<intérêts domestiques>>, <<affaires>>, il s’agit surtout d’un douloureux épisode de la vie privée; <<fortune>>, <<emplois>> (Bray, 1966: 54).

Hallamos aquí una relectura de la epistolaridad, basada esencialmente en usos discursivos y literarios de la época, y medida por el rasero de dimensiones epistolares tópicas como la adecuación al destinatario, el cuidado de la forma, la temática liviana en la carta *familiar*, y la consideración de la carta como un retrato de la personalidad, que devuelve el texto epistolar su capacidad de compaginar espontaneidad y adecuación. Precisamente, a las buenas maneras en el contexto de la carta, Vagelas dedicó un párrafo:

Si vous écrivez une lettre qui ne soit pas fort longue, il faut toujours mettre, *vostre Majesté* & jamais *vous* (...) mais en une lettre courte, il se faut un peu contraindre, & il n'y a point d'apparence, de s'emanciper dans un si petit espace. *Elle*, doit estre répété beaucoup plus souvent que *vostre Maiesté* (...). Que si c'est une longue lettre, ou un discours de longue haleine, il n'y aura point de danger de mesler l'un avec l'autre, & de dire tantost *vous*, & tantost *votre Majesté*, mais plus souvent *vostre Majesté*. Les plus scrupuleux avoüeront, qu'il y a mesme des endroits, où il faut necessairement dire *vous*, comme, *vous estes, Madame, la plus grande Reine du monde* (Vaugelas, 1663: 440).

Al hilo de sus reflexiones sobre la *politesse*, realiza una pequeña preceptiva epistolar concentrándose en una parte de la estructura, la *salutatio*. El ejemplo de Vaugelas constituye una muestra de cómo en el siglo XVII apenas hay teorizaciones profundas, ya que se basan en los modelos anteriores, esencialmente renacentistas. Los teóricos del texto dedican a la carta durante el siglo XVII breves párrafos y epígrafes a pequeños detalles del cuerpo epistolar, focalizando en sus elementos con la especialización de un filatelista.

Una obra destacada en este campo, es la que reúne los diálogos de *Corte na aldeia*, donde Francisco Rodrigues Lobo dedica a la carta su Diálogo tercero, titulado, *De la manera de escribir, y de la diferencia de las Cartas Misivas*. Rodríguez Lobo realiza una revisión de la teoría de la carta de Cicerón a Octavio, rey de Portugal, deteniéndose en la práctica epistolar de autores contemporáneos. Distingue entre cartas diplomáticas/políticas, cartas de amistad (personales, pero en el límite de la oficialidad) y cartas administrativas. Trata las cartas de amor como tema aparte. Se muestra consciente de la influencia del formato epistolar en la conformación de documentos políticos y su evolución, y de la conexión de su faceta de mandato con la conformación primitiva de la legalidad. Además, propugna la normativa clásica: claridad, brevedad, uso reflexivo de los adornos retóricos, etcétera, aunque en algunos casos los epistológrafos, de mentalidad y gusto barrocos, sobrepasen estos límites de forma intencional.

En el periodo de la Ilustración y el Neoclasicismo gran número de intelectuales humanistas escriben con forma epistolar obras de pensamiento e intervención, como

tratados, utopías, ensayos, crítica de arte, libelos, etcétera. La Ilustración prolonga con abundancia la práctica epistolar, ávida y abundante, que en el periodo renacentista se confirmaba por necesidad intelectual, y en la época barroca se continuaba. Pero en el siglo XVIII la carta literaria ha entrado en un punto tal de naturalización que un análisis más profundo de la literatura, tanto en la práctica real como en la ficcional.

Ya en el siglo XIX, se sigue publicando manuales epistolares, y las estanterías del siglo XX se poblarán de manuales similares, con modelos para cada tipo de carta a medida que el mundo laboral y administrativo se complicaba hasta alcanzar el grado de especialización que conocemos hoy en día.

#### **10.4. Representación de lo social a través del dispositivo estructural y estilo epistolar**

La carta experimenta en el siglo XVI una expansión social sin precedentes: se producirá una revolución del intercambio epistolar favorecida por la creciente aunque relativa alfabetización de la población, la generalización de la lengua vulgar, la nueva movilidad provocada por la crisis económica, la guerra, los grandes descubrimientos, la publicación de manuales de caligrafía, la confirmación del valor documental de la carta y la estandarización del papel (Petrucci, 2008: 87-89). Esta revolución epistolar también se encuentra favorecida por la progresiva alfabetización de la clase media. En cuanto a la literatura sobre el *Nuevo mundo*, se desarrolla en forma de cartas, diarios y memorias; el gesto espontáneo del sujeto moderno en estado de migración, es sin duda, una vez más, la escritura epistolar, pública o privada. Además, saber escribir una carta ya es una cuestión de prestigio social (Yndurain, 1988: 72) y empiezan a editarse colecciones de cartas (en su mayoría reales pero incluyendo cierto número de cartas ficcionales).

Las convenciones fijadas en los tratados sobre cartas se reflejan en las categorías sociales tradicionales y en las nuevas. Las estructuras y las voces se concilian a veces con cierta tensión, pero el texto epistolar se adapta a las necesidades pragmáticas del sujeto de cada época. En cuanto al estilo, la actitud retórica y la escritura son los mecanismos textuales a través de los que se representa lo social.



El género epistolar, a diferencia de otros géneros del discurso, tiene la particularidad de mantener intacta su estructura durante la época clásica, pasando por el Barroco, a pesar de que la mentalidad barroca y las correspondientes torsiones estilísticas condicionan sus contenidos, tanto en la carta literaria como en las correspondencias personales.

La norma clásica que incita a la sencillez estilística, a partir de cierto estadio empieza a ser una pose, un propósito de familiaridad. La carta clasicista no se halla exenta de cuidado retórico ni de esfuerzo estilístico, aunque se proyecte desde una actitud de espontaneidad epistolar; un posicionamiento que ha prejuzgado la carta, al confundir subjetividad y confesión, verosimilitud y veracidad, primera persona textual y verdad empírica.

Por otro lado, la carta clásica preconiza la convención de brevedad, pero no siempre la sigue; de hecho, el no respetar la extensión predeterminedada es habitual en el discurso epistolar, dado el afán comunicativo y de espontaneidad y veracidad, hasta el punto de reflejarse en su estructura, con posdatas, disculpas por la excesiva brevedad o extensión del texto, que son protocolarios, e incluso indentitarios.

Durante el clasicismo, del siglo XVI al XVIII, se observa en la correspondencia de los intelectuales que la estructura epistolar no cambia, aunque se introduce algunos matices. Por ejemplo, los humanistas opinaban que el saludo medieval era demasiado ampuloso —en su intento de adaptarse al interlocutor, idea de origen clásico, oscurecida precisamente por las particularidades de tipo social del sujeto en la Edad Media—. Acudieron directamente, a las fuentes grecolatinas, filtradas o no por el Medievo: las cartas de Frontón, de Cicerón, de Séneca y Plinio... , y textos teóricos como *De elocutione*, de Demetrio. Uno de los primeros en hacerlo será Petrarca, que adoptó sus formas universales y particulares, la visión de la carta como retrato del alma, como medio de informar al amigo en la distancia y de mantener los vínculos sociales.

En la práctica, y durante el periodo clasicista, continuado entre los siglos XVI y XVIII se produce un el desarrollo del intercambio epistolar intelectual; por ejemplo, es el caso de la intelectualidad checa, que en el siglo XVI recibe una fuerte influencia del Humanismo latino (con modelos como Enea Silvio Piccolomini) y esencialmente de los epistológrafos romanos como Cicerón y Séneca. De hecho, el influjo es tal que los

autores checos no solamente imitan el gesto epistolográfico latino, sino que además escriben sus epístolas directamente en latín. En cambio parecen ignorar la Antigüedad griega, salvo aquellos aspectos que se hayan integrado en la cultura latina clásica. Los intelectuales checos poblaron su vida cotidiana y su práctica literaria de epístolas, hermanadas con otros modos como la sátira, el didactismo filosófico-moral, el lirismo, etcétera. Siguiendo esta línea, el intelectual dieciochesco se comunicó con mucha asiduidad a través de cartas, y utilizó el género epistolar para la transmisión de sus ideas. No obstante, no la transformó formalmente, dado que la novela epistolar ya existía, que los tratados de Retórica no prestan especial atención a la carta —plenamente integrada en la vida social—, y que los epistológrafos tienen muy presente el ejemplo clásico (son abundantes las menciones directas, por ejemplo Montesquieu alude en el *Espíritu de las leyes* a las cartas de Cicerón a Ático, y recuerda las de Plinio el también epistológrafo Jovellanos). Además, en el siglo XVIII se respeta estrictamente las normas de claridad, concreción, sencillez y cuidado en el estilo, etcétera, tan propias del Siglo de las Luces como de la carta de herencia clásica. Podemos decir por tanto que la cultura del XVIII y la carta están en relación armónica: se trata, sencillamente -y la Historia le debía esta partida al género epistolar-, de una fusión simbiótica. El siglo XIX, en cambio, se traducirá bajo el signo de la empatía textual. En definitiva, la carta significó para el XVIII un medio más de razonar la realidad, un canal y un soporte para intercomunicar las ideas producidas por la razón.

En definitiva, la carta se confirma en la Edad Moderna como medio pragmático de comunicación en la distancia, y al mismo tiempo delinea y fortalece su carácter literario, confirmando su trayectoria. Cada paso del género epistolar entre el siglo XVI y el siglo XVIII, supone una revisión, fusión y reafirmación de las posibilidades textuales que ofrece la carta y que fueron desarrolladas en etapas previas.

En cuanto al estilo, la carta funciona como diferenciador social en círculos intelectuales e instituciones, y varía en función de los fines: informativos, ensayísticos, de propaganda política, etcétera.

En época renacentista, se produce un aumento de la población lectora. Además, entre los intelectuales, nace un nuevo tipo de lector: el coleccionista, con nuevos hábitos

de lectura, en lengua vernácula, aunque también se interesa por epistolarios latinos. Por ello, se registra una gran actividad de traducción de textos epistolares clásicos. Los nuevos intelectuales y sobre todo los nuevos lectores se comunican entre sí, y lo hacen a través de cartas. De hecho, la carta representa el sello distintivo de la actividad intelectual de los humanistas.

Como se ha apuntado, y se desarrollará más adelante, también se difunde la práctica epistolar oficial y personal entre los testigos del Descubrimiento, con una dimensión administrativa que además conlleva una proyección personal con tendencia literaria y/o metatextual. Las cartas de relación circularon con el nombre de *cartas de nuevas* y constituyeron una suerte de proto-prensa (no en vano se sugiere un trasfondo epistolar en la prensa moderna) basada en la transmisión de información recopilada y enviada por una red de corresponsales y receptores pasivos. Son cartas semejantes a las epístolas de relación que existen en Europa desde la Edad Media y que posibilitaron un continuo intercambio de noticias.

De este modo, la carta postal acortará distancias grandes. En concreto, la correspondencia desde y con las colonias americanas, es uno de los acontecimientos más estimulantes para la producción epistolar europea, hasta tal punto que, como consecuencia, un siglo más tarde

È comunque evidente che ormai fra Sei e Settecento in tutta Europa, nel Sudamerica e, non dimentichiamolo, anche nelle colonie americane dell'Inghilterra, ove nel 1660 il 60% degli abitanti maschi era alfabetizzato, la vera e propria massa del corrispondenti era costituita da mittenti e destinatari non professionali, di livello socioculturale medio-basso, che adoperavano (direttamente o mediante delega) sempre più frequentemente il mezzo epistolare per mantenere contatti affettivi o di interesse economico con destinatari indifferentemente vicini o lontani (Petrucci, 2008: 121).

Así, la correspondencia con América, que se iniciaba con informes oficiales, llevará a una comunicación epistolar personal intensa en el siglo XVIII.

Hermano mío y deseo mío (...). No quiero Indias, ni oro ni plata, no quiero más que a su persona. Aunque fuera con una oncha en la mano se venga a su casa, que no muera yo con

este dolor (...). Escríbame de su salud, y aunque le diga que me escriba, no quiero cartas, sino a su persona, (Bouza, 2001: 137) (que a su vez cita Sánchez y Testón, 1999: 156).

Por otro lado, si la representación social se refleja en la estructura de la carta y los cambios sociales se imprimen en el estilo, la evolución de las relaciones intersociales se vierte en la ampliación de los usos epistolares y materias susceptibles de ser tratadas en el cuerpo de una carta. Por ello surgen o se afianzan distintos tipos de texto epistolar. En la época del Renacimiento, el sujeto se redescubre en la ambición, en la socialización y en el narcisismo o la reflexión sobre la identidad propia. Se diferencian por ello dos grandes tipos de cartas: muestras constantes de dos tipos de cartas: junto a la epistolaridad oficial está la carta *privada* o familiar, que no pertenecía a ninguna cadena administrativa y que representaba una conversación escrita entre ausentes. En ambos casos, se trata ciertamente de una práctica elitista, a la que no tenían acceso las grandes masas.

La visión retoricista de la carta se va flexibilizando a favor de una carta más familiar a medida que se redescubrían los modelos grecolatinos. Conviene puntualizar que el redescubrimiento de los textos antiguos impulsó a la actividad epistolográfica de los humanistas: de hecho, la práctica de la epistolografía siguiendo modelos latinos se convirtió en una moda, y las alusiones a modelos clásicos son numerosas.

Es necesario recordar que la carta medieval y la renacentista muestran entre sí y en su constitución básica pocas diferencias estructurales y escasas diferencias formales, puesto que siguen de forma consciente y directa o por influencia cultural, convenciones extraídas de los formularios de cartas derivados del *ars dictaminis*. Recapitulando, en esta época se contemplan dos líneas estilísticas: la clasicista y la retoricista; la primera, que reivindica la especificidad intrínseca de la carta, subrayando su carácter familiar, de estilo convencionalmente *humilde*, cercano a la conversación y alejado de la *oratio*; la segunda, que prefiere ver en el género epistolar una forma literaria abierta, múltiple, adaptable a cualquier temática y estilo y, por ello mismo, profundamente *retórica*; una oposición entre teóricos y epistológrafos que Erasmo, como se ha anunciado, zanjaría proponiendo un modelo de carta situado entre el clasicismo y el retoricismo, con rasgos de las dos modalidades.

De este modo, los tópicos ensalzados por la práctica epistolar en la Antigüedad grecolatina, como la ausencia y la conversación diferida, se desarrollan aquí a través de un trabajo especialmente retórico con el texto. La “conversación entre ausentes” no es tal conversación amistosa despreocupada, sino un texto literaturizado, y por tanto determinado por un trabajo retórico, aun en los casos en que se aplique para producir un efecto de ligereza y sencillez en los casos más típicos de carta clásica. La carta renacentista se debate, por tanto, entre las dos facetas del género: la carta postal y la ficción epistolar. También encontramos en el Siglo de las Luces un gran número de intelectuales con epistolario conservado, cartas arrancadas de su vida cotidiana, cartas familiares que imitan a las teorizadas y practicadas en la Antigüedad.

En el periodo Barroco, se especializa la tipología hasta enumerar cuatro tipos de cartas, las domésticas y civiles, las de mercancía y las de estado. Las primeras, se dividían en subtipos según la temática: cartas de recomendación, de agradecimiento, de queja, de disculpas, y de gracia. Las últimas son las más graves e incluyen cartas reales en materia de estado, cartas públicas, invectivas, consolatorias, laudatorias, persuasorias, y otras. Paralelamente, una epistolaridad pública irrumpía en la vida social: panfletos en forma de carta familiar o de nuevas, que por su verosimilitud favorecían “Estrategias de publicidad” (Bouza, 2001: 143), así como la circulación de noticias, polémicas, etc, muchas de ellas emitidas por los centros de poder, con intención propagandística:

(...) l’epistolarità fu prodotto e mezzo di propaganda, di diffusione e di confronto, di informazione e di formazione, anticipando in qualche misura alcuni modi e forma della sucesiva e fitta rete di comunicazione scritta che sarebbe stata propria (si apure in tutt’ altre forme e circostanze) della società borghese dei mercanti e dei Comuni (Petrucci, 2008: 38).

En este periodo, y aunque sus representantes intelectuales produjeron y conservaron epistolarios, a menudo con consciencia de autor, no se observa la misma intensidad que caracterizó la actividad epistolar en el siglo XVI y que reaparecerá en el XVIII. Sin embargo, se encuentra en el siglo XVII un gran número de textos que precedían el ensayo y el tratado dieciochescos, situados en el marco de la correspondencia personal. Se produce una progresiva refuncionalización de la carta, e

incluso, en algunos casos, una conversión de la carta privada en pública, o de difusión intelectual, con finalidad informativa, ensayística o didáctica, que se modula en función de la representatividad social: la carta ensayo, carta filosófica o de materia científica, cumple además de las funciones investigadoras y didácticas, la de discurso social. Desde el siglo XVI el ensayo era considerado como un género literario, y por ello denota también un poder de representación simbólico-estética del sujeto y de la sociedad que lo enmarca, de la misma forma que las memorias, la literatura polémica, etcétera. La carta literaria funcionará como un canal de producción de ideas y de reflexión de patrones sociales, en constante evolución. A modo de ilustración, uno de los epistolarios barrocos destacados —y que ha suscitado incluso la escritura de novelas contemporáneas—, es el intercambio de cartas entre Descartes e Isabel de Bohemia, de gran valor textual puesto que su comunicación durante los últimos años de la vida del filósofo le incitó a reforzar todas sus teorías filosóficas, que eran tema de muchas de sus cartas, con el fin de responder a las preguntas de Isabel y de convencerla de sus argumentos. De la misma manera, diversos personajes de la esfera cultural y/o literaria han destacado por su obra epistolográfica. Por ejemplo, en el *Discurso sobre la historia universal* de Bossuet (1803), se destaca la producción epistolar en el siglo XVIII de una aristócrata británica, de interés desde un punto de vista sociológico y psicológico, Mary Wortley Montagu, escritora, especialmente de cartas. Cada etapa de la vida social e íntima de Lady Montagu ha dejado a su paso una estela de cartas. Mantuvo correspondencia con Mary Astell, activista feminista, y con Anne Wortley Montagu, de la que recibía copias de obras de su hermano, Edward Wortley Montagu, con el que inició una correspondencia una vez muerta Anne. Viajó con su marido a Turquía y Constantinopla, y la lejanía de su tierra natal no hizo sino acrecentar su actividad epistolar, que se convertirá en un intermitente libro de viajes de corte orientalista (*Turkish Embassy Letters*). Una etapa especialmente candente de su vida epistolar la marca su correspondencia con el poeta Alexander Pope; cartas de contenido sentimental e imaginativo, que por lo visto constituyó un ejercicio literario entre los dos escritores, hasta tal punto que Montagu difundió su epistolario entre amistades comunes, lo que dejó a Pope en mal lugar. A partir de entonces su correspondencia se convirtió en el escenario de una guerra personal. De hecho, existe un texto anónimo titulado *One*

*epistle to Mr. A. Pope (Una epístola al Sr. A. Pope)*, que satiriza la figura del poeta y que muchos, incluido el propio Pope, atribuyeron a la veterana epistológrafa. Otras cartas galantes, quizá más sentidas, intercambió con un francés y con su propio marido desde su separación, pero uno de sus últimos correspondientes más destacados fue el poeta Horace Walpole. Se han reconstruido partes de la historia del feminismo, y de la medicina (por su defensa del invento de la inoculación) a partir de sus diarios y correspondencia personal, de tal modo que ya en 1901, Octave Thanet publicaba la antología epistolar *The Best Letters of Mary Wortley Montagu*.

No cabe duda de que la conservación de epistolarios de estos actantes de la Historia, independiente del estatus de su colectivo social, es indicativo de la importancia documental que ha dado históricamente en textualidad epistolar.

En definitiva, entre los siglos XVI y XVIII cambian –y se amplían– los usos y los actantes de la epistolaridad, pero no la estructura de la carta. En cuanto a forma y estructura no hay ruptura sino continuidad. La permeabilidad del soporte epistolar, sin embargo, acoge las especificidades de cada periodo en su discurso, en cuanto a temática, expresión, tono y estilo. En los estilos clásicos y barroco la representatividad social es impulso de muchos gestos de escritura, hasta tal punto que a partir del siglo XIX, con la formulación de las categorías estéticas de lo clásico y lo barroco, se considerará como una cuestión no solo histórica y cultural, sino también estético-literaria.

Con el fin de ilustrar estos modos estilísticos, proponemos a continuación la lectura de una carta “barroca” y una carta “clásica” del siglo XVIII.

Señora,

La noche ha terminado para el resto de los hombres, pero aún no ha pasado para mí, pues yo no veo nada en el mundo que desee ya conocer. Hace mucho que mi espíritu está cubierto de nubes tan espesas que el día no se atreve ni a atravesarlas, y en la oscuridad en la que se encuentra, yo no podría distinguir más que imágenes confusas y mal formadas, que en alguna ocasión me producirían placer, pero que la mayoría de las veces, me aterrorizarían. Disipad estas tinieblas, vos que parecéis concentrar toda la luminosidad del cielo, y no sufráis por si yo dudo de si soy o no el hombre más feliz o el más infeliz de la tierra. Separad unos de los otros, os lo suplico, no permitáis que haya tanto desorden en un lugar que vos dirigís,

después de tantos enigmas, decidme una palabra comprensible... (Carta del poeta Vincent Voiture, en Marina, 2009: 118).

Esta carta de Voiture proyecta una luz sobre la actividad epistolar en el Barroco. La carta mantuvo su estructura y absorbió en su propio sistema la desazón barroca, sobre todo en los casos en los que el epistológrafo era escritor, es decir, un sujeto imbuido de la retórica barroca, de gran tensión entre *logos* y *pathos*. La carta de Voiture no es, evidentemente, un poema culterano, pero no muestra la claridad que la carta de inspiración clásica exigiría, aún en sus momentos más exaltados, cuando la espontaneidad del emisor, fomentada desde el mismo formato, se desbordaba.

La carta que sigue, escrita por el enciclopedista Diderot es, en cambio, más lineal y de retórica y pensamiento menos dramáticos. Es también una carta de amor, que se expresa, en este caso, desde la racionalidad; aun así, es un texto de emoción latente y encorsetada, que focaliza en el objetivo pragmático-discursivo de persuasión:

He visto toda la sabiduría de las naciones, y pienso que no vale la dulce locura que me inspira mi amiga. He escuchado discursos sublimes, y he pensado que una palabra de la boca de mi amiga llevaría a mi alma una emoción que ellos no consiguen darme. Me dictaban la virtud, y sus imágenes eran cálidas; pero hubiera preferido ver a mi amiga, mirarla en silencio, y verter una lágrima que sus manos enjugarían o que recogerían sus labios (Diderot, en Marina, 2009: 143).

Como decíamos, a partir del siglo XVIII, la carta confirma su envergadura pública y proyección social. Por ejemplo, se dan casos de defensa personal a través de carta pública, o publicada. Se trata de cartas no ficcionales aunque no estrictamente postales, y con alguna diferencia con respecto a éstas, debido a características muy concretas como la multiplicidad de destinatarios; paralelamente a estas cartas enviadas públicamente a través de su edición, la Historia ha conservado los epistolarios del poeta Gottlieb Klopstock, las cartas del escritor Samuel Johnson que Boswell utilizó para escribir su biografía, cartas de Voltaire a Rousseau y a Federico de Prusia, cartas de Racine, de Schiller con Goethe, de Goethe con la dramaturga Charlotte von Stein o de personalidades como Benjamín Franklin; también, las cartas de Alexander Pope a



distintos destinatarios, cartas de Madame de Lafayette a madame de Sévigné, que mantuvo correspondencia con el poeta La Rochefoucauld, así como con madame de Scudéry, la princesa de Guymené, Mesdames de Liancourt et de Sablé, y otros muchos nombres de la intelectualidad dieciochesca. Estas cartas dan noticia de la vida en los salones, del estado de la dramaturgia, del pensamiento de la época en Europa, de la práctica poética y de la vida privada de una época cuyo eje central fue el racionalismo. No cabe duda que todas estas cartas respetan a placer y más que nunca la forma epistolar consensuada por el clasicismo.

Algunas de estas correspondencias, como la del eslovaco R. Šafárik y el polaco W. A. Maciejowski, se distinguen por su contenido social:

Todo lo relacionado con nuestra causa eslava conduce a la miseria. Me sacrificué como un ciego entusiasta trabajando durante seis años en esto, y no haría sino perjudicarme... ¿Qué provecho sacamos de alabarnos como una gran nación de setenta millones de habitantes, cuando no encontramos más que apatía animal y las cadenas de la esclavitud (Presa, 1997: 434).

Otras por su contenido político, como es el caso de las cartas de Diego Saavedra Fajardo, que mantenía correspondencia con otros intelectuales de la época sobre sus ideas políticas y obras, como el tratado *Empresas políticas*. Al respecto, escribe en su *República literaria*, “(...) así sobre blanca carta se podrían delinear con tinta negra los conceptos del ánimo, dándoles cuerpo y fixando á pesar del olvido las palabras con la misma obscuridad que él procuraba sepultar á la fama” (Saavedra, 1790: 21).

Otro ejemplo lo constituye el conjunto de tratados religiosos compuestos por Bossuet. Empieza con el subtítulo de ‘carta’, como otras formas ficcionales y semi-ficcionales —también en la novela *Drapier's letters* de Swift, como veremos—, y respeta las convenciones epistolares.

En un espacio más laico se encuentra la "Lettre apologétique du sieur Corneille", escrita por el dramaturgo, o la famosa *Carta a Haralampije (Pismo Haralampiju)* de Dositej Obradović. En Polonia, Józef Wybicki escribió su tratado político formado como *Cartas patrióticas a su Excelencia el Ex-Canciller Zamoyski, elaborador de leyes*, que fueron publicadas anónimamente entre 1777 y 1778. Así mismo, aumenta la difusión de *libelos políticos* de indudable raigambre epistolar. Finalmente, en el siglo de

las luces se cultivó un gusto por las cartas filosóficas o morales, como las *Lettres philosophiques* de Voltaire, las cartas morales de Rousseau, las *Cartas eruditas y curiosas* de Feijoo, que mantuvo correspondencia con la intelectualidad europea, y las *Epistres morales* de Honoré d'Urfé.

La carta literaria y la literatura epistolar contribuyeron a formar el pensamiento y la sociedad modernas, a delimitar unos espacios textuales y sistemas discursivo-literarios, como en el caso del francés Marc Bruère Desrivaux, que firmaba como Marko Bruerović sus epístolas escritas en lengua croata, cuya literatura nacional comenzaba precisamente a constituir su canon.

### **10.5. La carta como representación estética**

El XVI es un siglo intenso para la epistolaridad: la carta afianza su presencia, expande su influencia, y se confirma como un documento de valor social e intelectual. El Renacimiento representa una de las épocas en las que más se discutió desde un punto de vista teórico sobre la carta, revisando todo el pasado, antiguo y el medieval: se sentará las bases de la carta moderna, pasando el testigo de las etapas anteriores.

Las cartas ficcionales aparecen en abundancia en las novelas sentimentales de la época, así como en las novelas de caballería (e incluso en textos dramáticos). Una práctica habitual fue la edición de series ficcionales de cartas en forma de literatura *de cordel*, que darán lugar a un resurgir de la novela epistolar. De hecho, se produjo una “frenética” actividad epistolar en género novelesco según (N.H. Lawrance, 1988).

La estructura epistolar también será protagonista de falsas biografías, como las *Epistolas familiares* de Guevara, donde finge relacionarse con personajes de su época. En definitiva, los hombres renacentistas consideran la carta como una auténtica *forma* literaria, como un vehículo expresivo que trasciende los límites de la comunicación cotidiana (Martín Baños, 2005: 502).

Por ejemplo el *Lazarillo de Tormes*, que presenta un contraste largamente estudiado por la crítica: se trata de una ficción autobiográfica de pretexto epistolar, donde el anacoluto y la llaneza son marcas de oralidad que invaden el texto que, sin embargo, no carece de marcas propiamente epistolográficas, como la *captatio*

*bevenoventia* o las alusiones fáticas a la segunda persona. Su especificidad reside en que no se construye como un epistolario, sino como una sola carta, en un giro novedoso de la textualidad epistolar de ficción. El estudio de Gustav Siebenman fue en gran medida destinado a disipar la interpretación de la novela como una autobiografía real, y a demostrar cómo se conciertan en el *Lazarillo* la sencillez y la literariedad, del mismo modo que se combinan en género epistolar, sea en sus manifestaciones reales o de ficción (Linares, 1987: 189).

Esta época cuenta con abundantes ejemplos de epistolaridad ficcionalizada, escasos en comparación con otras épocas, pero que no hacen sino afirmar que la carta tenía el estatus necesario para manifestarse en otros géneros literarios y del discurso, que se prolongará en el periodo barroco. A partir del siglo XVII, y en el límite entre realidad y ficción encontramos los *billet-doux* y *billet-galant*, práctica habitual de los salones literarios franceses, concretamente en el contexto de la *Preciosité*. Empieza a aparecer cartas en la obra de ficción de las autoras adscritas a este movimiento literario, como en la novela histórica *Clélie* de Madeleine de Scudéry.

En la ficción novelística se introduce el formato epistolar antes como motivo interno que como estructura, salvo en el caso de aquellos textos que anticipaban el ensayo con forma epistolar (neo)clásica. De este modo, la fuerza dramática de la carta será explotada por el género de novelístico, que empieza a afirmarse definitivamente en el siglo XVII. El mejor ejemplo, el extraordinario caso de la novela de John Lyly, *Euphues and his England*:

Hee wrapped his Letter in it, clossing the toppe of it finely, that it could not be perceyued, whether nature agayne hadde knitte it of purpose to further him, or his arte hadde overcome natures cunning. This Pomegranet hee tooke, beeing him-selfe both messenger of his Letter, and tye mayster, and insinuating him-selfe into the companie of the Gentlewomen, amonge whom was also *Camilla*, hee was welcommed as well for that he had been long tyme absent (sic.) (Lyly, 1868: 356).

También se encuentra una pequeña alusión epistolar en la novela de Grhyphius, *Cardenio y Celinde*, y aparece en el contexto de la novela pastoril, como en *Primavera*, de Rodrigues Lobo, y en novela picaresca, en el *Buscón* de Quevedo, que introduce

cartas del personaje precediendo cada muestra con la especificación de su pertenencia genérica, e incluye comentarios de la voz narrativa intercalados en el texto epistolar, fragmentándolo e insertándolo en el discurso principal. Como vemos, la novela picaresca no desdeña el recurso epistolar, que aparece en obras destacadas del género como *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán o la *Vida de Marcos de Obregón* de Vicente Espinel.

Otro ejemplo característico lo ofrece Cervantes, que incluye en sus ficciones cartas íntegras a las que previamente se refieren los personajes, y que afectan a la trama, tanto en *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* como en las *Novelas ejemplares*.

Un ejemplo que por su propia historia como texto se sitúa en la frontera entre la realidad y la ficción, es el compendio de *Cartas de amor de la monja portuguesa* que pretende reunir las cartas reales de Mariana Alcoforado, sin embargo, en la primera edición de la obra en la *Gazette de France* en 1669 la firma como autor el conde Lavergne de Guilleragues. El formato epistolar se ha prestado en numerosas ocasiones a este tipo de juegos identitarios, en el marco de la producción ficcional.

En el siglo XVIII, el motivo de la carta en los tres grandes géneros ya no es solo una herramienta para desencadenar la trama o el desenlace, sino que se convierte en un elemento principal de la trama.

Las cartas en *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, serán puntuales y funcionales: cartas para hacer cumplir promesas, cartas de desnaturalización, cartas "para la señora depositaria de mis fondos, y un poder a favor del mismo capitán portugués en los términos que él deseaba" (Defoe, 1995: 16); cartas activas y no epistolarios autorreflexivos, al menos no en Defoe, donde el personaje, en un momento puntual, se ve acosado por una idea, una obsesión por hacer justicia y que consiste en escribir una carta:

The obeying of several hints, of secret impulses, argues great wisdom. I knew a man that was under misfortnes, being guilty of misdemeanors agains the governement; when, absconding for fear of his ruin, all his friends advising him nt to put himself in the hands of the law, one morning as he awaked, he felt a strong impulse darting into his mind thus, *Write a letter to them*; and this was repeated several times to his mind, and at last he answered to it, as if it

had been a voice, cursiva Whom shall I write to? Immediately it replied, *Write to the judge*; and the impulse pursued him for several days, till at length he took pen, ink, and paper, and sat down to write to him (Defoe, 1805: 261).

También se halla material epistolar en sus novelas *Roxana* y *Moll Flanders*. La picaresca dieciochesca hace uso del recurso narrativo epistolar, como prueba la *Historia del famoso predicador fray Gerundio de Campazas, alias Zotes*, de José Francisco de Isla.

En general, el siglo XVIII fue profuso en la producción de novelas epistolares. Las novelas de Samuel Richardson adoptan la forma epistolar, tanto *Clarisa* como *Pamela* (pero no su declarada réplica, *Joseph Andrews* de Fielding). Goethe, epistológrafo en su vida personal, también adopta generosamente la forma epistolar en *Penalidades del joven Werther* y utiliza la carta como recurso en *Las afinidades electivas*. La literatura dieciochesca norteamericana nos ha dejado una novela titulada *Arthur Mervyn or Memoirs of year 1793*, de Charles Brockden Brown, relacionada con el *Werther* de Goethe y la obra novelística epistolar de Rousseau, que se estructura en capítulos pero contiene motivos epistolares dentro del mecanismo argumental. También en la novela *The power of sympathy* de William Hill Brown, que se estructura sobre sesenta y cinco cartas intercambiadas entre diferentes personajes con estilo epistolar propio y desde distintas localizaciones (Nueva York, Boston, Bellevue o Rhode Island). El conjunto dibuja un amplio panorama de la vida americana de la época. Cada capítulo es presentado con el título de “Carta” seguido del número correspondiente a cada pieza epistolar. Otra novela americana de ficción epistolarizante es *The coquette* de 1797, de Hannah Foster, que reúne setenta y cuatro cartas ficticias.

Se encuentra la carta como motivo inherente o accesorio a la trama, pero aun de pertinencia narratológica, en *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* de Laurence Sterne, en *Humphry Clinker* de Smollett, en *Insel Felsenburg* y sus secuelas — del prerromántico Johann Gottfried Schnabel— y, en definitiva, en toda novela donde se construía una biografía ficcional, casi a modo de estudio de campo sociológico, como dictaba el gusto de la época. La carta, por su valor documental, aporta una dimensión de realidad, preparatoria de la carta como confesión, de igual factura pero distinta interpretación, que encontraremos en el siglo XIX.

De nuevo en Europa, la ya mencionada novela de Choderlos de Laclos es un volumen de trama polifónica constituido por las cartas de diferentes personajes, a diferencia de otras novelas epistolares que se concentran en cartas de un solo epistológrafo y que por tanto ficcionalizan la comunicación epistolar en una sola dirección.

En el género dramático, el uso de la carta se fija en el siglo XVII como motivo argumental, espejo psicológico o desencadenante de la acción. La introducción de la carta en la escena requirió de algunas adaptaciones y por supuesto provocó el esperado extrañamiento en el público, ya que una carta permitía transgredir las normas espacio-temporales. Shakespeare, con toda naturalidad, hizo uso de la carta en muchas de sus obras aunque no en todas. Por ejemplo, la carta es motivo argumental en *Otello*; motivo circunstancial en *Sueño de una noche de verano*, actante por medio de la figura del mensajero de Oberón, que hace las veces de espía y transmite mensajes elaborados por él mismo, por sus observaciones, de forma oral; también es un desencadenante de intrigas en *Cimbelino*; y en *Romeo y Julieta*, un mensaje que no llega a tiempo precipita el desenlace. La carta trasciende la obra literaria a la vez que la provoca; la *Tempestad* de Shakespeare, fue inspirada por la carta del relato de un naufragio real, el de la fragata *Sea Adventure*, en las Bermudas; William Shakespeare se habría documentado con una carta de William Strachey, a la que habría tenido acceso a través de su patrón, oficial en la compañía a la que pertenecía la fragata. No un mito clásico, como en *Sueño de una noche de verano*, sino una carta postal, le dio la idea de su obra definitiva, aunque desarrollará de forma amplia el contenido de esta carta, hasta el punto de dejarla en la categoría de anécdota.

En España, como muestra de la carta inserta en la trama literaria barroca mencionaremos *La buena guarda*, de Lope de Vega, en cuyo primer acto una carta no es entregada a su destinataria sino, por error, a una tercera persona; *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, del mismo autor, leemos "Por esta carta, como digo, manda su majestad. Leonardo, que le envíe de Ocaña y de su tierra alguna gente", ejemplo del valor de mandato de la carta real en el barroco, en su esfera más oficial", (Lope de Vega, 2003: 1795); o las comedias de Calderón de la Barca, en la que se cuenta cincuenta y cuatro cartas mencionadas como motivos dramáticos. Otras obras

dramáticas del XVII atestiguan el uso de la carta en la construcción de tramas, a favor de la intriga e incluso de la coherencia textual, por ejemplo en *El burlador de Sevilla* y en *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina. También en las comedias de Alarcón la carta expresa su importancia social y personal, su trascendencia textual.

La epistolaridad proporciona momentos de caos en la peripecia dramática, o bien provoca una rápida solución de la trama; a veces induce un momento de confusión entre los personajes involucrados, que aviva la intensidad dramática de la escena.

En el siglo XVIII, todavía en el ámbito del drama, desde la tragedia hasta la comedia, se hizo buen uso de la carta y de su utilidad escénico-textual, introduciendo lo narrativo-abstracto en lo facticio-visual. Así en *Pulchérie* de Mathilde Froment (Madame Bourbon) los personajes intercambian cartas. Será motivo narrativo en obras de Molière como *Le dépit amoureux* o en *Le malade imaginaire*. Racine recupera el recurso epistolar para *Fedra* y *Ifigenia*; también aparece en *Ella descende para conquistar* de Goldsmith y *The relapse* de John Vanbrugh; en *La comedia nueva o el café* de Moratín en forma de alusión erudita o como herramienta de desenlace en *El sí de las niñas*. Será un importante nudo de la intriga en *El barbero de Sevilla* de Beaumarchais, y en *Emilia Galotti* de Lessing —donde el personaje del príncipe se niega a leer una carta, lo que desencadenará complejas situaciones dramáticas—. La carta funciona en obras tan diferentes como *El delincuente honrado* de Jovellanos:

(Se va el Escribano; y Simón, como temeroso de interrumpir a Justo, se retira al fondo de la escena, sin resolverse a desampararle).

SIMÓN.

Yo no comprendo...Él ha perdido el color...¡Cual se ha puesto! Dios mío, ¿qué traerá esta carta (Jovellanos, 1827: 226),

y *La doncella de Orléans* de Schiller:

Juana quiso consagrar el fin de esta jornada con una acción pacífica. Marchó cerca de los baluartes de los ingleses, clavó una tercera copia de su carta en una flecha, y la hizo disparar, por un arquero, gritando: 'Leed, ahí tenéis noticias!' Ella había hecho añadir en la carta las siguientes palabras: 'Esta es la tercera carta y la última que os escribo (Schiller, 1841: 135).

En poesía, se utilizará el pretexto epistolar desde el Renacimiento, con algunos primeros ejemplos en la “Epístola a Arias Montano” de Francisco de Aldana, las *Epistles* de Samuel Daniel o “From the ocean to Cynthia” de Sir Walter Raleigh.

De este modo, la epistolaridad es un gesto habitual y un molde aprendido que invade todos los géneros susceptibles de focalizar en una segunda persona gramatical como destinatario, o directamente en la primera persona gramatical, otorgando al texto literario un efecto de verosimilitud. Pero siempre queda una huella que revela su paso por un género dado. El intercambio de piezas poéticas sin duda fue la forma de comunicación más habitual entre intelectuales de la época. Los epistolarios personales a menudo tratan de la obra poética de sus emisores, y acaban prologando las ediciones poéticas de la época.

A partir del siglo XVII, en el corazón del conflicto épico las cartas funcionan como salvaconductos narrativos, y conviven con soldados, enemigos e incluso dragones. La tensión barroca provoca una tendencia constante a expresarse mediante la poesía, género que ganará terreno respecto a la carta en cuanto a la manifestación del *yo*. Sin embargo, la carta como motivo epistolar se tamiza especialmente en poesía, como objeto poético-narrativo o marco textual. Es un uso habitual de la época el colocar el título o subtítulo de “Epístola” o de “Carta” delante de las composiciones poéticas, aunque la composición que siga la *etiqueta* epistolar no respete las marcas textuales epistolares, o acaso solo las alusiones a una segunda persona. Bartolomé Leonardo de Argensola tiene algunos poemas titulados como Epístolas, por ejemplo, una carta-poemática a Alonso Ezquerra. Vicente Espinel cuenta en su obra poética con la famosa carta-poema “Al marqués de Peñafiel” y no es casual que la Epístola de Gracilaso a Boscán no se presente en verso libre. De cualquier manera, la carta como marco intencional se adapta perfectamente al verso tradicional: así, la *Epístola moral a Fabio* de Andrés Fernández de Andrada, de corte ascético en cuanto al contenido, horaciano en cuanto a la forma poética, y distribuida en tercetos encadenados, representa la “forma predilecta de esta escuela, por su sentido discursivo-epistolar” (Riquer, 2007: 15), con constantes alusiones al destinatario, función fática predominante y estilo barroco en la expresión.



Seguidamente, las odas, composiciones poemáticas muy cultivadas en el siglo XVII, presentan una conexión con el género epistolar, desde el título hasta el contenido (y con un hábito de referencialidad constante en la segunda persona). Además, proliferan las dedicatorias de los volúmenes publicados, de poesía o de ensayo, que muestran la forma epistolar, y a menudo el autor o incluso el editor incluye cartas reales referidas a la obra editada, a modo de introducción. De hecho, es recurrente en poesía la aparición de títulos que aluden a una estructura o una intención epistolar, o bien a un destinatario más o menos explícito como “Al que tiene buena conciencia”, poema anónimo bielorruso.

En cuanto a la producción poética del siglo XVIII, el motivo epistolar sigue siendo un recurso vigente. Por ejemplo, de inspiración clásica, de estilo ovidiano (*Las Heroídas*), el poema titulado "Dido sacrificándose", que además empieza con una carta dedicatoria. No obstante, el uso del motivo epistolar en poesía no se mostrará en esta etapa tan prolífico como en los otros géneros: en cualquier caso, y al contrario que en el periodo barroco, el hombre neoclásico no necesita tanto de la poesía para expresarse, como del tratado o la novela sociológica.

Muestras de texto poético de corte o pretexto epistolar en el siglo XVIII, son la Oda al ejército prusiano, de Ewald Christian von Kleist, la Oda al atardecer, del prerromántico William Collins, la oda “Al pueblo” del polaco Adam Naruszewicz, las epístolas en verso de Stanisław Trembecki o las *Epístolas sobre el gusto*, poemario rococó sentimental de su compatriota Józef Szymanowski, la poesía comprometida políticamente del ruso Gavrila Románovich Derzhavin y que dirige *A los jueces poderosos* o *Al líder y tropa cosaca del Don* o la *Conversación epistolar de la Emperatriz con Igelström* sobre el general Tadeusz Kósciuszko. Por su parte, el aludido Alexandre Pope escribió el *Poema of Eloisa to Abelard*, rescatando el pasado de la Historia de la carta literaria, esta correspondencia medieval, escrita en latín, y cuya primera aparición se produjo en la *Collection of Works* de Abelardo, impresa en París en 1616.

La “carta” satírica, a menudo en verso, vivía un resurgimiento, por inspiración de la Antigüedad clásica, y se había desarrollado más productivamente en el Barroco. Aun así, uno de los ejemplos más destacado es anterior, el conjunto de *Epistolae obscurorum*

*virorum*, cartas satíricas en latín escritas por profesores de Colonia entre 1515-1519, a favor del humanista Johann Reuchlin y contra Hardwind von Grätz y el escolasticismo. Se publicó como una colección anónima, en varias entregas, y Erasmo de Rotterdam estuvo, presuntamente, implicado. Lo que nos interesa, es que en este texto se confirma por la práctica la fijación de Erasmo del texto epistolar como mezcla equilibrada entre literatura y discurso, entre elaboración textual y comunicación oral y sobre todo entre clasicismo y retoricismo, de inspiración grecolatina y medieval (*ars dictaminis*) respectivamente.

Una de las manifestaciones literarias del siglo XVIII más importantes para el género epistolar, son la carta literaria y el ensayo con forma epistolar, dos modalidades textuales a menudo fundidas en un solo texto. Los intelectuales de la Edad Moderna combinaban en sus cartas las confesiones y reflexiones personales con una exposición de gran cuidado retórico. Muchas de ellas funcionarían posteriormente como prólogos o dedicatorias de libros. Estas prácticas derivaron poco a poco en epístolas propiamente ensayísticas, sin destinatario individual concreto. El ensayo entra de pleno derecho en el sistema genérico literario, precisamente porque la utilización de formas como la carta lo lleva a una subjetivización que se refleja en las estrategias retóricas y los giros estilísticos. Anteriormente, se utiliza el formato epistolar desde el periodo renacentista como modo textual dentro de otros géneros: poesía, drama, novela, y también los textos de tipo ensayístico. Será en los tratados *Cartas sobre traducir (Sendbrief von Dolmetschen)* de 1530, y en escritos reformatorios como en “A la nobleza cristiana”, donde Lutero apela al lector con los mecanismos de persuasión propios de la retórica, del discurso y de la carta. También se utiliza el pretexto epistolar en *Cartas a los hijos espirituales* de San Juan de la Cruz, y especialmente en la literatura polemista rusa, como en *Epístola contra los astrólogos* del monje Filoféi (a un astrólogo de la corte de Vasili III, el alemán Nicolai Biulov que repartía folletos y cartas sobre astrología), en *Epístolas de Iván el Terrible IV* (entre el Zar y el príncipe Zurbski), en *Epístola al prior del monasterio de San Cirilo padre Kuzmá y fratres* o en *Epístola a Vasili Griaznói*, de 1574, con precedentes que remontan al siglo XIV. Se sitúan a un paso de la literatura polemista, la literatura publicista y la prosa autobiográfica. Títulos claramente polemistas y de inspiración epistolar son *Misiva a todos los ciudadanos que viven en*

*Polonia* (1588), *Misiva a los obispos huidos de la fe ortodoxa* (1598), del ucraniano Ivan Výchenskyi, y el informe de Filon Knita- Čarnabył'ski para la corte lituana, cuadros contemporáneos referidos a Rusia en términos literarios, y que se reúnen bajo el título de *Písmá* (*Cartas*).

En el siglo XVII, empieza a cultivarse de manera generalizada una forma de tratado ideológico, que gusta de utilizar la estructura o el pretexto epistolar. No se trata de ficciones, dado que su contenido proviene del pensamiento del autor y del deseo de manifestar este pensamiento, pero sí de construcciones textuales literarias al menos en cuanto al estilo. El primer ejemplo destacado es *Cartas familiares* (1664) de Francisco Manuel Melo, que en 1651 ya había publicado el tratado moralizante que titula *Carta de guía de casados*. *Cartas familiares* reúne distintas piezas de prosa ideológica y filosófica, con el estilo propiamente barroco adaptado a la carta y un uso frecuente de estrategias discursivo-pragmáticas fáticas. Hay un prólogo a los lectores de esta carta, y una carta a su primo al inicio, pero es evidente que se trata de un tratado costumbrista. Un ejemplo en la misma línea lo constituyen las *Cartas filológicas* de Cascales, donde cada texto se titula "Epístola".

Los tratados de historia continuaban la costumbre clásica de insertar cartas en el texto principal, aunque en el periodo Barroco no se trata ya de una fascinación documental, sino de una herramienta historiográfica. Como la Historia, su vertiente ficcional (la epopeya), no pierde ocasión de utilizar la carta como recurso narrativo, por ejemplo en *Malaca conquistada* de Francisco Sá de Meneses.

En el siglo XVIII, el género más destacado es el tratado y por supuesto el ensayo en su forma más desarrollada. Ensayos intelectuales y morales asumen la forma o el pretexto epistolar. Un primer ejemplo de epistolaridad literaria, es el texto que sería publicado como *Cartas del pañero* (*Drapier's letters*), una colección de panfletos escritos por Jonathan Swift, de contenido social y político. Reproduce el formato epistolar con todas las convenciones, en parte porque el autor se oculta tras este epistológrafo ficcional. Una de sus cartas más críticas, finaliza estratégicamente con estas palabras: "I am, my dear countrymen, your living fellow subject, fellow-sufferr, and humble servant, M.B.".

Otro ejemplo son las *Cartas provinciales* de Pascal, un conjunto de dieciocho cartas fechadas y firmadas con seudónimo, que constituye un ataque a la Casuística jesuita para la defensa de un amigo jansenista que había sido condenado por sus opiniones. El texto es de corte satírico y humorístico, y el epistolario se hizo pasar por una serie de informes enviados a un amigo para ponerle al día de las circunstancias culturales de su época. Se trata pues de un texto real con dos corsés superpuestos, el ficcional y el epistolar, de trascendencia literaria —y no solo histórica— por su estilo.

Los tratados de mayor componente ficcional en esta época, son las novelas epistolares de Rousseau (y sus ensayos, con formato epistolar, como las cartas-defensivas *Lettres écrites à la campagne* y los *Escritos polémicos* (*Carta a Voltaire*, *Cartas a Malesherbes*, *Carta a Beaumont*, *Carta a Mirabeau*), de interés pedagógico y justificado uso de lo ficcional y de la forma epistolar para desarrollar y comunicar sus ideas.

Fuera de la intencionalidad ficcional, empieza a destacar en los países eslavos la novela de viajes —emergente desde el periodo barroco, junto con diarios, memorias y diálogos, que usurparon el protagonismo de la confesión epistolar, salvo en algunos casos como por ejemplo el historiógrafo Pavel Stránský que escribió epístolas además de memorias. En muchos casos, estos textos se construyen en forma epistolar: *Cartas a una amiga* Tomasz Kajetan Wegierski (quien también tradujo al polaco las *Cartas persas* de Montesquieu), *Cartas de un viajero ruso* de Karamzín o *Cartas persas* de Radischer, que afirma estar descubriendo su propio país por contraste, desde fuera. Los viajes eran reales, y con su relato, como el del poeta Karamzín, se introdujo en Rusia nuevas formas literarias y poéticas como la balada y la *epístola*.

Los intelectuales rusos continúan el siglo XVIII la tradición de literatura polemista con formato epistolar que destacó en el XVII, como en el caso de Mijaíl Vasílievich Lomonósov en su *Carta acerca de las normas de versificación rusa*, donde polemiza con Vasili Kirílovich Trediakovski sobre asuntos métricos.

Por otra parte, la obra teórica de Lomonósov es fundamental en la trayectoria de la Historia de la carta literaria pues en su *Retórica o breve tratado de la elocuencia* expone una teoría *de los tres estilos* donde incluye el género epistolar:

1) El estilo alto, formado por palabras de las categorías 1-palabra comunes al antiguo eslavo y al ruso moderno- y 2- palabras en desuso pero comprensibles-, apropiado para escribir poemas heroicos, odas y tratados en prosa o discursos sobre materias sublimes.

2) El estilo medio, que incluye básicamente palabras de la categoría 3 –palabras propiamente rusas-, pero también de la 1 y la 2, aunque con mesura; apto para obras dramáticas, epístolas en verso, sátiras, églogas, elegías y tratados históricos y científicos.

3) El estilo bajo, formado por palabras de la categoría 3 y parcialmente de la 2, con algunos coloquialismos; apto para comedias, epigramas, canciones, epístolas en prosa y asuntos cotidianos (Presa, 1997: 1022).

De este modo, en la escritura epistolar se exigía un estilo medio, es decir, ni muy elevado ni muy coloquial. Por otro, se podría en el texto epistolar utilizar elementos de los tres estilos. Finalmente, se considera el género epistolar como una textualidad que se sitúa en el mismo nivel de otros discursos como la Historia.

Paralelamente, en el contexto social de la corte se acostumbraba a practicar juegos textuales y entre ellos epistolares (cartas rústicas, cartas “macarrónicas”, bufones que inventaban cartas de forma improvisada y oral, entre otras distracciones paródicas), aparte del hecho de que la carta era considerada como un sustituto de la conversación. Por esta concepción de la carta, precisamente, no hallamos en esta época ningún tratado teórico para cortesanos. Se trataba simplemente de un intercambio, en ocasiones lúdico, sujeto a las normas y usos de la lengua más que de la epistolaridad (lo que no significa que traicionaran su estructura tradicional), y al código de caballería para el que sí había manuales. Muchos de estos ejercicios instantáneos y a menudo improvisados –o bien escritos para ser leídos y desaparecer-, llegaron a influenciar la poesía escrita de poetas que a través de esta fijación de los juegos epistolares y poéticos de corte se consagraron.

## **10.6. Cartas de Indias y literatura epistolar hispanoamericana**

En los inicios de la historia de la literatura hispanoamericana, se otorga protagonismo al texto epistolar por necesidades de comunicación, y con las cartas de relación aparece la primera manifestación destacada de la literatura epistolar.

Como se ha apuntado anteriormente, tres impulsos de la actividad epistolar son la migración, el exilio y el viaje. En este caso, los desplazamientos producidos por la colonización convierten el texto epistolar en instrumento necesario para combatir el aislamiento y la distancia. Además, los protagonistas de la colonización tenían entre sus obligaciones la de informar a las autoridades de la *metrópoli* de lo que sucediera en viajes y estancias.

(...) la carta que los reyes le envían a Colón dándole indicaciones para su cuarto viaje, ordena: facer memoria de todas las dichas islas, y de la gente que en ellas hay y de la calidad que son, para que de todo nos traigas entera relación (Madrigal, 2008: 59 Tomo I).

Las circunstancias de redacción y remisión convertirían esos informes en cartas. No obstante, algunos redactaron conscientemente obras epistolares en sí mismas.

Algunos otros buscaron el apoyo de escribanos, que redactaban sus cartas. En este contexto, la carta, el informe y el relato documental estaban interrelacionados. Los expertos en textos colombinos, como Anderson Imbert, definen la narración que estos textos llevan a cabo de las tierras nuevas como texto literario antes que como texto discursivo. No se trata, no obstante, de textos dotados intencionalmente de literariedad. Sin embargo, el designio epistolar en la redacción de dichos textos convierte en literaria, como suele ocurrir, la manifestación de una subjetividad dada a través de la escritura, puesto que incita al uso de recursos no exclusivos de la poesía pero sí pertenecientes a la lengua literaria (Madrigal, 2008: 61 Tomo I).

Muchos de estos informes, se escribían y entregaban en bloque, por ejemplo el informe del primer viaje de Colón es *Diario de navegación*. Aun así "el *Diario de navegación* (o *Libro de navegación*) es ambas cosas a la vez, dado que su realización evidencia estructuras de los tipos discursivos *diario* y *carta*", (Madrigal, 2008: 60 Tomo I), siempre claramente limítrofes. Conviene recordar que en un principio no se hablaba de cartas de *relación*. "No se emplea, todavía, el término relación, sino que se habla de libro, de carta, de escribir", (Madrigal, 2008: 71 Tomo I). El primer impulso fue escribir. ¿De qué manera podía escribirse cuando se viajaba a una tierra desconocida sin pretensiones poéticas? Eligiendo un destinatario concreto. La expresión de un hecho relevante a través de la elaboración, selección, estructuración, se hacía como carta, pero

por deferencia hacia el destinatario e interés por el texto, tomaba giros y estrategias propiamente literarios (Martínez, 2007).

Américo Vespucio ha dejado cuatro relatos de viajes en su epistolario; la primera parte fue publicada desde 1506, con el título de *Lettera di Amerigo Vespucci delle isole nuovamente trovate in quattro suoi viaggi*. Lo que hace que este epistolario sea diferente de los de Colón y Hernán Cortés, es que no está constituido por informes sino por cartas a amigos, es decir, cartas privadas motivadas por la distancia. Una de las cartas, referida a su cuarto viaje y conocida como *Mundus Novus*, tuvo mucha repercusión en su época, al ser difundida por la élite intelectual:

En la empresa descubridora las cartas de Vespucio se destacan y se conservan en relación al referente "Indias" debido al cambio conceptual que desencadenan (...) ya que asume las nuevas tierras descubiertas como la cuarta parte del globo (Madrigal, 2008: 65 Tomo I).

En cuanto a Cortés, sus cartas relatorias describen no tanto el descubrimiento como la conquista de tierras. Como objeto volátil que puede ser la carta, se ha perdido su primera carta, y aun así se tiene registro de ella:

La primera carta, que se ha perdido es reemplazada en las ediciones conjuntas posteriores por la carta del 10 de julio de 1519 que la "Justicia y Regimiento de la Rica Villa de la Veracruz" envía a "doña Juana y al Emperador Carlos V, su hijo" (Madrigal, 2008: 65 Tomo I).

Lo que caracteriza las cartas informe de Cortés, es precisamente que están escritas con formato epistolar un estilo literario, pues "era muy consciente de las exigencias retóricas de la epístola" (Madrigal, 2008: 67 Tomo I); Cortés respetaba el protocolo relacional, determinadas fórmulas epistolares, los indicadores temporales, con un extremo cuidado de lo narrativo y alusiones al contenido de cartas previas, consciente de su lector o destinatario. Paralelamente, Cortés también mantiene correspondencia de carácter práctico e informativo con españoles dentro del ámbito colonial.

Otro caso destacado es el epistolario de Pedro Mártir de Anglería, publicado desde 1530 como *Décadas del Nuevo Mundo*. El título ya sugiere dos rasgos fundamentales de este tipo de correspondencia, que también explican su temprana relevancia editorial. Estos textos tenían un interés histórico e incluso periodístico inmediato, y además se habían popularizado entre la población no especializada aunque alfabetizada. Lo que publica no son solo las cartas que envía <<desde España a sus cofrades italianos sino que, también, sus escritos son "cartas sobre cartas" que recibe en "paquetes" y que resume en los "libros" de sus décadas>> (Madrigal, 2008: 68 Tomo I), de modo que con el tiempo el autor adquirió consciencia de la literariedad de las cartas por ello y convirtió su correspondencia en su obra literaria. En concreto, su correspondencia tenía tres finalidades:

- apoyo a sus feligreses en cuestiones religiosas, como se venía haciendo también por carta desde la Edad Media;

- relato documental de la vida en las *Indias*;

- propagación de las actitudes y modos del Humanismo, en afinidad con los contenidos epistolares de su época.

Su epistolario deviene un relato historiográfico, una biografía, un documental, un tratado, un manifiesto y una obra literaria, diferentes modos textuales que abarca el género epistolar reforzando su identidad textual.

En el campo de la poesía, se compone en el siglo XVI el elogio en verso con destinatario concreto titulado *Epístola al insigne Hernando de Herrera*, de Eugenio de Salazar y Alarcón: "versos donde se juntan el elogio a los conquistadores, la riqueza de la conquista, las alusiones clasicistas y el elogio a los poetas europeos (Herrera, en primer lugar, Garcilaso, Tasso)", (Madrigal, 2008: 243 Tomo I). El poeta también es conocido por sus cartas en prosa, nueva muestra del escritor y epistológrafo que utiliza el formato epistolar en algún momento de su trayectoria literaria.

En el XVII se dan a conocer las *Respuesta a sor Filotea*, y *Carta athenagórica*, de Sor Juana Inés de la Cruz, ensayo teológico dirigido a Antonio de Vieira en respuesta a un sermón que pronunció.

Ya en el siglo XVIII, destaca en este ámbito la *Carta a Lizardo*, de Juan Bautista Aguirre, un ensayo teológico con destinatario físico.



En su apogeo, la prensa hispanoamericana previa al siglo XX reivindica, como hemos visto en otros contextos (por ejemplo en los países eslavos durante el siglo XIX), la esencia epistolar de su género discursivo, con publicaciones periódicas como *El telégrafo institucional* (1821), de Santo Domingo, *El Mercurio*, también en Las Antillas, el *Correo de Perú* (1871), la revista modernista chilena *El Mercurio de América* (1898), el *Correo de México*, el *Correo literario*, el *Correo del Domingo*, el *Correo de la Tarde* y el *Correo germánico*. También la literatura se inclina por la ‘epístola’ y por la ‘carta’. Así el alegato teórico-literario de Manuel Díaz Rodríguez en su *Epístola ingenua* dirigida a Gonzalo Picón Febres, el cuento "Cartas cantan" de Amado Nervo, las *Epístolas y poemas* de Rubén Darío, o el poema "Epístola escrita de Londres a París" de Andrés Bello. Entre los intelectuales hispanoamericanos fueron numerosos los epistológrafos, como José Eusebio Caro, cuyo epistolario fue publicado en 1853 y con el que mostró su reivindicación tanto como con su poesía, en protesta del despotismo político; también José Joaquín Olmedo, o la correspondencia de Ricardo Palma, donde reivindica la *tradición peruana*; y Justo Sierra, cuyas cartas están publicadas como *Epistolario y papeles privados*, edición que hace hincapié en el carácter clandestino de la lectura de cartas y en la paradoja de publicar lo privado. Otras figuras públicas tienen epistolario publicado, correspondencias que suscitan el interés de la opinión pública, como el *Epistolario íntimo* de Sarmiento.

En definitiva, la vida literaria hispanoamericana presenta una muestra de todas las modalidades textuales que contribuyen a hacer de la epistolaridad un género literario, pasando por otros géneros, como la poesía, el ensayo, el cuento, la reivindicación panfletaria, además de tejer una red comunicativa entre los intelectuales desde el siglo XVI hasta hoy.

## CAPÍTULO 11. LA CARTA A PARTIR DEL ROMANTICISMO

### **11.1. Introducción. El sujeto epistolar entre lo verosímil y lo verdadero**

La carta en el siglo XIX presenta un conflicto con su propia textualidad y la de su época, aunque se trata de una tensión enriquecedora para el género epistolar: por un lado, la carta postal prosigue su gradual literaturización; por otro lado, la novela epistolar llega a su culminación gracias a la desliteraturización de la carta postal. Así encontramos manifestaciones epistolares en apariencia opuestas, que se complementan:

-Una novela epistolar en declive cuantitativo y culminación cualitativa.

-Una carta postal que se opone por su funcionalidad y a la carta ensayo intercambiada entre los intelectuales en épocas anteriores.

-Una epistolografía literaria privada o falsamente privada; con la segunda, el autor es consciente de que hay en ella un interés para el colectivo; en paralelo, aumenta la posibilidad de una mayor literaturización de la carta postal, por parte del usuario común en su correspondencia privada.

Desde un punto de vista formal, la carta encaja con el sujeto romántico, que vive una ambivalencia entre la subjetividad y la objetividad, y entre el arte y la ciencia. Sin embargo, la estructura epistolar se resiste y mantiene su estructura y protocolos clásicos, chocando en cierta manera con los principios literarios románticos. Sin embargo, si hay una forma que no cambia, otra que se transforma. Lo que no cambia es la estructura del género, considerada como clásica, por razones históricas, pero cambia el estilo, porque

también lo hace el sujeto histórico y (a consecuencia de ello) algunas funciones sociales de la carta. Se proyecta en ella el discurso del sujeto liberal, que representa una temporalidad nueva. Así, la carta como género, discursivo y literario, representa una continuidad histórica, que varía en el eje transdiscursivo. La reestructuración del sistema social en la que interviene y que al mismo tiempo afecta el texto epistolar, muestra cómo es un género fijado que a pesar de ello muestra distintas concreciones a lo largo de la Historia.

Por otro lado, se introduce el invento del sello en la Inglaterra en 1839; se inventa el sobre, para preservar el secreto, condición *sine qua non* de la comunicación epistolar privada, como veremos en este capítulo; se comercializa un papel de carta más ligero, generalmente azul, tintas de colores vivos y por fin la pluma de punta metálica. También se reduce el espacio separativo entre las fórmulas epistolares y el cuerpo de la carta (Petrucci, 2008: 130-131). Tanto en el soporte como en el estilo, las novedades epistolares se suceden y completan sobre su identidad original, con un enriquecimiento progresivo del género y de la actividad epistolar.

Riquer y Valverde afirman en su *Historia de la literatura universal* (2007) que el siglo XIX representa un crecimiento estadístico de escritores y lectores. En consonancia con esto la literatura se profesionaliza. Las editoriales empezarán a publicar material epistolar por su relación con el mundo literario y socio-cultural. Los formularios, de intención preceptiva y que también llenarán las casas de edición, no se dirigen ya a los intelectuales especializados sino al usuario común.

En el Romanticismo, el sujeto individual expone, como artista, esa representación de la realidad aceptada por consenso que es su reflejo a través del arte. Pero no se trata de una verdad objetiva, sino de la verdad de un sujeto, filtrada por el contexto cultural y al mismo tiempo modificada por lo social: se rompe con la hipocresía de la subjetividad y se acepta que la mente humana no es generadora de ciencia empírica sino de pensamiento. Sin embargo, al mismo tiempo, se considera el pensamiento artístico como una forma de conocer la realidad que está a la altura de la ciencia. Lo que pone de relieve el movimiento romántico es que frente a la intersubjetividad del concepto y de la ciencia, hay una posibilidad de acceso a la verdad a través de la profundización en la subjetividad, potenciada por los medios artísticos,

por medio de discursos como el autobiográfico y el epistolar que son modos de expresión de interés preferente, así como la poesía, debido a su capacidad de focalizar en la primera persona, en el sujeto individual, y a su carácter reflexivo e introspectivo, cercano al ensayo. El viraje realista naturalista, en cambio, trató de devolver la objetividad a las artes, por ejemplo en el ámbito de la novela; en este contexto, la carta adquiere utilidad narrativa como documento verosímil capaz de mostrar la realidad social e individual de un personaje dado, al lector. Por otro lado, el historiador de la literatura, acudirá al documento ‘carta’ para producir su discurso, buscando en la correspondencia de los escritores canonizados datos concretos y fidedignos sobre su biografía y producción artística. Si la carta es una destacada fuente de información para la Historia de la Literatura que llega a nuestros días, es evidente que los epistológrafos contemporáneos ganaron prestigio en la vida intelectual de su época.

En todo caso, a esta dualidad entre ciencia y arte, entre objetividad y subjetividad y, en definitiva, entre lo verosímil y lo verdadero, resulta afín, en distintas proporciones, el formato epistolar:

Cependant, plus l’histoire approche de l’ère de l’ *Aufklärung*, plus le public substitue à la notion de *croyable* celle de *vraisemblable*. Sous le règne du premier, le lecteur *oubliait* tout ce qui se passait au-delà de l’enceinte circonscrite du récit. Dès l’avènement du second, le lecteur *reconnaît* dans la trame sa propre destinée, telle qu’on est en train de la vivre, telle qu’il aurait bien pu arriver qu’on le vécût: on identifie l’oeuvre à son existence réelle, ou virtuelle (Jost, 1968: 96).

Más que un género, se considera la novela epistolar como una técnica, lo que resulta interesante en cuanto que etimológicamente ‘técnica’ está relacionado con el arte: con la reconstrucción de lo verdadero, la literaturización de lo verosímil.

De este modo, el siglo XIX absorbe el género epistolar y lo devuelve transformado, como una muestra de su continuidad estructural y ontológica inalterable. El novelista romántico, como el poeta romántico, busca revertir las formas para evitarlas. Devorado por el impulso de manifestarse, de expresar un *yo* que se identifica con el hecho de su condición de literato, la expresión literaria ya no es solamente un medio sino también un fin. El XIX es un siglo narcisista, más incluso que el XVIII, o

que el Renacimiento, porque no se trata ya de homocentrismo, sino directamente de egocentrismo. Se institucionaliza la figura del artista y del escritor; el autor se convierte en el protagonista de su obra, que supone la demostración de su valía intelectual o literaria, y su obra es la prueba material de su especificidad (como también su correspondencia).

### **11.2. Representación social de la carta en el siglo XIX: sujeto e institución**

La carta en el siglo XIX presenta particularidades tanto por su contenido concreto como por sus funciones sociales, de los que deriva en primer lugar la *diplommatización* de la carta —entendida como generalización y expansión de la práctica epistolar entre capas sociales que antes no habían tenido acceso directo a ella—. De hecho, la culminante novela epistolar se sustenta durante el siglo XIX, en un efecto retroalimentativo, en la carta real, en tanto que el intercambio periódico de cartas privadas termina de impregnar de epistolaridad la vida cotidiana y la existencia del sujeto en su medio social, hasta el punto de convertirla en una necesidad, en un gesto extendido a todas las clases sociales alfabetizadas (que paralelamente también van en aumento gracias a una escolarización *generalizada*), en un “(...) échange d'information qui constitue la sphère publique et celles qui contribuent plutôt à construire cette nouvelle subjectivité dont le roman par lettres serait le manifeste et le plus clair symbole” (Hébrard, 1990: 163).

La historia del Correo postal atestigua esta conjunción paralela y paulatina de evolución social y evolución epistolar. No solamente la mejora de las comunicaciones —que acortó las distancias y aumentó la frecuencia temporal—, la invención del sello de franqueo —que abarató el envío—, y la diplommatización —y capitalización— del sistema postal y su conversión en un servicio, influyeron en el estatus y la factura que la carta adquiere en el siglo XIX, sino también la difusión de la utilidad de la carta, convirtiendo a todos los ciudadanos alfabetizados en epistológrafos potenciales, que hubieron de aprender a canalizar a través del texto en el papel su visión del mundo y subjetividad individual, o al menos de condensar un mensaje por escrito. Precisamente, esta expresión escrita y epistolar modificó las actitudes intelectuales y los procesos de

pensamiento, hasta convertirse en un fenómeno de sutiles pero firmes consecuencias en la evolución psicológica y social del sujeto. No resulta desmesurado concluir que la carta contribuyó entre otros muchos factores, sociales y/o textuales, a la formación del sujeto hipercreativo e hipercomunicativo del siglo XX. Además, la invención del telégrafo introducirá una ambición de comunicación por texto más urgente e inmediata, como un anticipo de la ansiedad epistolar que caracterizará el siglo XX, aguijoneado por nuevos soportes como el teléfono y, a finales de siglo, el soporte digital.

Todavía en el siglo XIX, la carta no es solo un canal de transmisión de pensamiento o expresión artística de los intelectuales, sino una práctica popularizada por su pragmatismo comunicativo y su utilidad social en las relaciones interpersonales de cualquier clase. La existencia de una carta ‘común’ marca un espacio para la literaria, y la importancia de la carta en el sistema literario contagia la carta postal de giros literarios, es decir, que junto con protocolos convencionales se tiene la posibilidad de aplicar, en función del emisor, de su preparación y sus intenciones, un trabajo retórico-literario sobre el texto.

Encontramos aquí un punto de inflexión que conecta la carta corriente con la carta propiamente literaria compuesta por un autor de intencionalidad estética. No importa tanto si el contenido se basa en la realidad o no —cuando una novela, ficcional, también puede estar inspirada en experiencias verdaderas—. Sí importa, la literaturización de las formas que componen el texto, sea este texto producto de la imaginación creativa, o el testimonio real de un emisor para un destinatario de su elección.

Por todo ello, durante el siglo XIX la carta se consolida como género institucionalizado, porque compagina distintas facetas como canal de comunicación, pretexto inspirador de la ficción, texto estético-literario o memoria autobiográfica, entre otros.

La diplommatización de la carta también tiene consecuencias formales, en el género epistolar. Por ejemplo, la carta se confirma como soporte para todos los contenidos temáticos, y la forma se extiende más allá de sus límites, aun sin perder su identidad. El uso de la escritura epistolar se convierte en un acto compulsivo, inmediato y urgente, ya que los intercambios se hacen más frecuentes gracias a estos cambios

sociales y las contínuas mejoras del sistema postal, de manera que la carta se acaba convirtiendo en un continente de todos los motivos, en todos los estilos, a modo de palimpsesto organizado:

Le palimpseste est la règle: tout support est utilisé et réutilisé aussi longtemps qu'un espace vierge d'encre est disponible, et l'écriture croisée (on fait effectuer à la page un quart de tour pour en faire perdurer l'usage) n'effraye aucun scripteur (Hébrard, 1990: 165).

Precisamente, con la institucionalización de la carta tienen que ver no solamente los colectivos sociales sino también la práctica individual. A este respecto resulta pertinente la denominación que hace Hébrard (1990) del emisor de cartas como *escriptores*, escritores de cartas, inscriptores de mensajes sobre un soporte para ser enviado en la distancia. Cuando la carta real adquiere una realización social nunca antes lograda, se asemeja cada vez más a la carta literaria, utilizando recursos propios de la elaboración estética del texto. Más exactamente, se diferencia por un lado y se asemeja por otro.

Como decíamos, en el siglo XIX, con el establecimiento de la escuela pública, se fomenta la escritura de cartas en las clases subalternas, con supeditación al interés práctico comunicativo, y los propios ideólogos mantienen que estas no son literarias, puesto que lo literario está reservado a los intelectuales, confirmándose la dialéctica entre carta literaria y carta común, a menudo intermezcladas. Sin embargo, ya no solo son escritas por intelectuales con una finalidad estética concreta sino que también son escritas usuarios comunes, las cartas de los segundos se ceñirán a los contenidos que se quiera expresar, y la de los primeros marcarán la diferencia con una forma y un estilo, conscientemente literarios. Aun así, muchas cartas comunes del siglo XIX muestran una consciencia de lo estético-literario en sus textos epistolares. Así, la carta común presentará una vertiente más mecánica y otra más subjetiva, es decir, más literaria, en función del bagaje lingüístico, literario o experiencial de emisor y receptor. También es relevante marcar una división entre la carta pública (de hecho o de intención) y la carta privada, porque es en el siglo XIX cristaliza definitivamente la diferenciación entre estas dos textualidades y se debe a que la mentalidad de la época establece un sistema donde un importante factor de dinamización social es la alternancia entre lo privado y lo

público. Singularmente, además de diplomatzarse, la carta se privatiza: según Michelle Perrot, la carta, “Jadis réservée aux monarques, aux hommes d'Eglise ou de science, aux philosophes et aux écrivains, la correspondance au 19è siècle se privatise”, (Perrot, 1990: 185). La privatización, asociada a la convención del secreto epistolar, reconocida y regida legalmente, se da en parte por la discreción del pequeño burgués frente al exhibicionismo narcisista del artista, pero sobre todo por la definitiva configuración del sistema de Correos y las derivaciones sociales que el intercambio de cartas produce distintos sectores de la población. La carta se confirma a nivel estatal y oficial, como un documento privado e incluso secreto, lo que paralelamente aumenta el interés por la escritura y la lectura de textos epistolares, hecho que se traducirá en la gran aceptación del género epistolar en el sistema editorial. Cuando la palabra hablada bajo juramento es válida en un juicio, no deja de sorprender el respeto secular por el llamado secreto epistolar. La carta se considera privada al contrario que el testimonio oral, lo que lleva a consecuencias sociales por ejemplo en el campo del Derecho. Recuérdese que en la Edad Media, la textualidad epistolar había condenado a muchos, quizá algunos inocentes, ya que podía ser presentada como una prueba definitiva. Frente al discurso oral individual, aunque propio público e inculpatario, la carta se institucionaliza definitivamente como un espacio de privacidad invulnerable. Todavía hoy en día la violación de la correspondencia es un delito en muchos países.

Así, la inserción de la carta privada y de la novela epistolar en el sistema editorial de la época, demuestra hasta qué punto funciona en el texto epistolar la dialéctica entre lo público y lo privado, y entre lo social y lo psicológico. Por ello también se acelera el proceso de literaturización de la carta postal, la fijación como género de la carta literaria, así como aumenta el uso de la simulación o imitación de cartas postales dentro de la novela.

Según la *Historia de la edición en España* (2002), en el primer tercio del XIX en España, y sin duda en toda Europa, el mundo de la edición confluye con el mundo empresarial, gracias principalmente a la evolución de los procedimientos industriales (litografía, fotograbado, máquinas encuadernadoras...) que permiten la impresión de libros en grandes cantidades, y a innovaciones socio-económicas como la libertad de imprenta, la configuración de sociedades anónimas, la invención del sistema de



suscripciones, etcétera. El escritor adquiere plena consciencia de sí y de su proyección social, al mismo tiempo que se potencia la figura del lector, que también experimenta un proceso de diplommatización.

Cuando las relaciones entre autor y editor ya no son de mecenazgo, se convierten en una relación comercial —aunque conserva cierto tinte intelectual, que se perderá a lo largo del siglo XX en la mayoría de los casos, sobre todo en los grandes imperios editoriales—. En una situación como ésta, la publicación de correspondencias se produce de forma paralela, aunque no será hasta el siglo XX cuando la carta se produzca como un fenómeno editorial.

De cualquier manera, la carta se reafirma como una pieza clave de la vida cultural —muchos teóricos han escrito sobre ella en términos de soporte de información, y es cierto—, y también del sistema económico (Altman, 1986). Se produce un nuevo impacto del género epistolar en una élite de intelectuales y artistas propensos a buscar el conocimiento en la subjetividad individual y ávidos de legitimar científicamente el discursos del arte y de las humanidades.

Debido a esta fijación del género epistolar en las distintas esferas de la cultura y de la sociedad, y por medio del sistema editorial, es cada vez mayor el número de autores consagrados que mantienen correspondencia. Se conserva los epistolarios completos de autores como Clarín, Benjamin Constant, Pedro Antonio de Alarcón, George Sand en su correspondencia con Alfred Musset y con Frédéric Chopin, François-René de Chateaubriand, Stendhal, Keats, Avellaneda, Victor Hugo, Fiódor Dostoievski, Verlaine en su correspondencia con Rimbaud, Chateaubriand, Chejov (con Olga Knipper y con Boris Pasternak), Coleridge y Wordsworth, Villiers de l'Isle-Adam, Honoré de Balzac (con madame Hanska), León Bloy, Dickens con su hijo y con Andersen, Cecilia Böhl de Faber, Dostoievski, Alexandre Dumas (con George Sand), Gustave Flaubert (con Turguéniev), Zygmunt Krasínski (tres mil quinientas epístolas de *Correspondencia con su padre, amor y amigos*), Emilia Pardo Bazán, Emily Dickinson, Oscar Wilde, Lewis Carrol, Byron (que además de escribir cartas de amor, a Teresa Giuocoli y Caroline Lamb, recibía cartas de admiradoras), Ángel Ganivet, Pirandello, José Martí, Edgar Allan Poe, Carolina von Günderrode y Bettina Brentano, Galdós (con Emilia Pardo Bazán), Hartzenbush (con Cecilia Böhl de Faber), Sainte-Beuve,

Huysmans (con Mallarmé), Rubén Darío, Dostoievski y Tolstói (que incluso escribió una carta al zar Nicolás II), Washington Irving, Jorge Isaacs, Afanasi Afanásievich Fet, John Keats, Lamartine, Larra, Rimbaud, Stephan Zweig, Pío Baroja (con Galdós, como Blasco Ibañez), Hölderlin, Zola, Henry James (con más de diez mil cartas, intercambiadas con otras personalidades como Joseph Conrad y Robert Louis Stevenson), Victor Hugo, Tolstoi, Diderot, Valéry (con André Gide), Dickens, Verne, Verlaine (con Mallarmé y Rimbaud), Unamuno, Mallarmé, Jean Moréas, Lovecraft, Alfred de Vigny, Herman Melville en su correspondencia con Nathaniel Hawthorne, todos ellos en el límite entre la ficción (entendida en algunos casos como subjetivización a través de la escritura) y la autobiografía.

A este respecto, alude Volker Kapp a la “survivance de l'art épistolaire chez les grands auteurs du XIXe siècle” (Kapp, 1990: 116) y añadiríamos que no solamente sobrevive, sino que contribuye a la evolución del sujeto a través de la escritura, lo que a su vez favorece su propia evolución como género discursivo-literario.

### **11.3. El pacto de representación: el discurso sobre la carta**

La representatividad social en relación con el texto epistolar se traduce en cambios estilísticos y de contenido.

Marie-Claire Grassi (1990: 180-183) explica algunas de las novedades formales y pragmáticas que se operan en la carta decimonónica, y que son consecuencia, como se ha apuntado, de los cambios sociales. Por ejemplo, se generaliza el tuteo aunque, señala, en algunos idiomas como el francés el voseo se sigue utilizando, por razones culturales. Se produce por tanto una apertura mayor del sujeto hacia el *otro*, al que se dirige; y las expresiones de respeto/afecto, ineludibles puesto que forman parte de la estructura epistolar, se simplifican: “Au début du XIX<sup>e</sup> siècle se mettent en place des formules nouvelles, certaines déssexualisées comme par exemple <<de tout mon coeur>> qui annonce <<l'expression de mes sentiments respectueux>>” (Grassi, 1990: 181). Es un tipo de fórmula que sin embargo se sigue utilizando hoy en día, en la correspondencia oficial.

Según la autora, "Ecrire une lettre c'est repenser l'espace avec autrui, c'est traduire sur la page blanche à travers l'ordonnance des mots, une ordonnance socio-affective" (Grassi, 1990: 181), de modo que la escritura epistolar todavía es considerado como un acto de comunicación en la distancia y la ausencia, un compendio de contenidos filtrados tanto por la individualidad como por la sociedad. Por ello, el contenido de las cartas evoluciona en espiral entre la información personal y la social o histórico-política, pero se afianza en su tendencia a la confidencia psicológica (Grassi, 1990: 182).

El Romanticismo es una época donde el homocentrismo se concentra en el concepto de individuo antes que en el de humanidad. La carta (y la novela epistolar) romántica se desarrolla como una prolongación del modelo clasicista. Esto no impide, como hemos visto, que en el estilo, contenidos, funciones e incluso en la estética del texto como objeto, de la caligrafía y del papel (Petrucci, 2008), la expresión se adapte a la mentalidad y al gusto románticos, especialmente en los ambientes intelectuales. Con ello se prueba que la propuesta conciliadora de Erasmo de Rotterdam en las primeras décadas de la etapa renacentista, que reconciliaba en el cuerpo de la carta las convenciones clasicistas, relacionadas con una consciencia de la funcionalidad del texto epistolar, y el retoricismo, que permite entre otros elementos su desarrollo literario, se correspondía con una lectura realista de las posibilidades que ofrece el género epistolar, como género discursivo y como género literario.

Veremos cómo estos usos estilísticos vienen dados por convenciones sociales fijadas por retóricas y manuales preceptivos sobre la carta, o que aluden a ella. Antes de ello, conviene recordar que, como apunta Volker Kapp (1990), el siglo XIX encuentra una forma de teorización intermedia, una manera de *suavizar* el uso de la retórica aun sin traicionarla. El intelectual de la época adaptará –el concepto de– su personalidad a las convenciones epistolares por medio de una consciencia estilística del texto.

El estilo de la carta en el siglo XIX viene dado al mismo tiempo por el sujeto romántico de intenciones subversivas e intención artística, que se funde, en el campo de lo epistolar, con el sujeto clasicista. La carta mantiene su identidad original, en una época que trata de revertir o incluso destruir todas las normas, y se afianza extendiéndose desde la élite a las masas, de la literatura a la vida cotidiana,

literaturizando la realidad a su paso, es decir, expandiendo los dominios de la literatura entendida como una representación de lo real y expresión del sujeto a través del texto. Sin duda, esta transformación, y estas mutuas influencias, afectaron, si no a la estructura, sí al estilo.

### *11.3.1. Tradición retórica y epistolaridad decimonónica*

En el siglo XIX, existe una nueva corriente retoricista, que afecta a menudo al fenómeno epistolar, en contradicción con los principios románticos de rechazo de la norma. La teoría epistolar romántica es consciente de esta situación paradójica, que no es nueva pero sí choca con las intenciones del autor romántico. Por ello, "ramener la lettre au système de règles de l'Ecole est une entreprise hasardeuse, surtout si l'on tient compte de l'aspiration du siècle vers une plus grande spontanéité" (Kapp, 1990: 116.) Existen, como hemos visto, al menos dos grandes tipos de epistológrafos; el epistológrafo literario, el escritor o el artista, que practica la epistolaridad como una vía expresiva dentro de su producción textual y de su trayectoria intelectual, y el sujeto letrado o al menos alfabetizado que escribe una carta persiguiendo determinadas necesidades comunicativas, con distinto grado de estilización textual. El epistológrafo *profesional* puede alterar el estilo según las funcionalidades sociales de la carta, y el epistológrafo vocacional lo hará también, en su caso por esa necesidad de dar al texto la impronta de su identidad individual y de la de su época, que Roland Barthes llamará sencillamente, "escritura".

Por otro lado, en el XIX la teoría literaria estaba poniendo a prueba sus límites: "el siglo XIX hemos de verlo, precisamente por sus esfuerzos divergentes en tantas direcciones, como un gigantesco laboratorio crítico, como un continuo y formidable polemizar donde cualquier postura cambiaba fácilmente de signo" (Hernández Guerrero, 2004: 149-150). Nos encontramos por tanto con una teoría metatextual y cambiante, que se detuvo menos en la definición preceptiva de cada género existente, que en auto-definirse y renovarse desde el centro, hacia fuera.

Por su parte, la teoría de la carta en el siglo XIX no trae nada radicalmente nuevo. Como ya se ha visto, en la práctica la carta continúa evolucionando, aunque

muestra necesariamente su identidad en la estructural original. Tanto el *Manual de estilo epistolar* de Juan Aroles, como la *Retórica y poética* de Narciso Campillo, *Las españolas naufragadas o Correspondencia de dos amigas* de Segunda Martínez de Robles, y el *Voyleano o la exaltación de las pasiones* de Estanislao de Cosca Vayo, coinciden en sus teorizaciones clasicistas —con el añadido de algunos usos románticos, sobre todo en el caso de Cosca Vayo—. Fuera de España, se distinguen las retóricas de los ingleses (de Hugo Blair, George Campbell y Richard Whately), que suelen partir de la teoría clásica, respetuosos del pasado textual. En Alemania, será Joseph Kleutgen en su *Ars dicendi* (el título ya señala su inspiración retoricista), quien dedique un apartado a la carta, a la epístola como un género del discurso, junto a la narración, la historia, la biografía y el diálogo. En Italia, V. Fornari, en su *Dell'arte del dire*, utiliza el ejemplo de las cartas de Plinio el Joven en relación con la elocuencia. Para ilustrar la conexión entre retórica y epistolaridad en el siglo XIX, consideraremos con algo más de detenimiento el capítulo sobre la carta de *Curso elemental de Retórica y Poética: Retórica de Blair y Poética de Sánchez* (Camus, 1865) por ser un compendio representativo. Otros clásicos de la retórica que tienen en consideración el discurso epistolar son *Eléments de la rhétorique*, de Auguste Filon (1826), *Du style et de la composition littéraire*, de Antoine Roche (1856), y *Préceptes d'éloquence*, de Ancieux (1838).

La Retórica vuelve a considerar la carta como conversación entre ausentes, sin complicar la cuestión. Las Retóricas decimonónicas en general siguen la línea de las dieciochescas, prolongando el Clasicismo, porque en este caso la innovación retórica no viene de las preceptivas, sino de la actividad de los escritores románticos. La carta real, por su parte, no es tan interesante en su estructura sino, como hemos visto, en el uso que hace de ella el sujeto, el sujeto individual, el artista y la sociedad del siglo XIX en general, y su reflejo en la práctica epistolar y el sistema editorial.

Así también encontramos tratados retóricos que apenas aluden a la carta, y que cuando lo hacen, repiten invariablemente lo que ya se había dicho acerca del texto epistolar. Veremos que algo similar sucede en la esfera del manual epistolar.

### 11.3.2. Manuales y formularios preceptivos

En paralelo con las retóricas epistolares —y alusiones a la carta en retóricas generales—, se prolonga la costumbre de publicar manuales de arte epistolar, que ejemplifican tonos, clases y fórmulas epistolares al uso —o de uso obligado—. Sin embargo algunos autores, como Antoine Albalat en su *Art d'écrire* (1899), afirman que el epistológrafo no necesita normas, que ha de ser espontáneo. Volker Kapp (1990) señala este hecho como paradójico. La contradicción es solo aparente, y es sintomático de la existencia real de un contexto romántico en la teoría y en la práctica, ya que la carta presenta estas dos facetas, la preceptiva y la espontánea, no forzosamente incompatibles, y en cualquier caso coexistentes. Desde la perspectiva de la Historia de la teoría epistolar, Albalat es de declarada influencia clásica pero ¿acaso no lo es cualquier epistológrafo o tratadista de la epistolografía aun sin saberlo?; y esto incluso anteriormente a la época clásica, porque la carta, en su origen y función, demanda esta espontaneidad, esta fluidez en la comunicación del mensaje, por razones funcionales. Kapp resuelve la oposición entre Albalat y sus contemporáneos (especialmente Ancieux) preguntándose si quizás no haya simplemente varias clases o estilos de cartas. Ya en su forma medieval, los manuales de preceptiva epistolar se ocupaban de diferenciar fórmulas según tipos de destinatarios, hecho que refleja una diferenciación de funciones dentro del orden social, por ejemplo leemos en un formulario de Salvatore Gagliardelli, en 1583: “Soprascritte di lettere in forma cancelleresca corsiva, appartenenti ad ogni grado di persone” (Petrucci, 2008: 111), que da una pista sobre los contenidos de estos manuales cuyo interés se centraba en la presentación y las formulaciones personales como reflejo de la organización social. En cuanto a los manuales y formularios, de herencia medieval, su influencia se había observado en las diferentes etapas que conducen hasta el Romanticismo, y siguen editándose con frecuencia. Sin embargo aquello que teorizan no constituye un gran avance de lo que escribieron sus predecesores sobre materia epistolar, ya que precisamente respetan las convenciones tradicionalmente dispuestas para la carta.

La utilidad de estos manuales es creciente dada la generalización del uso de la carta en este siglo: una proporción mayor de población alfabetizada adquiere la

posibilidad de escribir cartas — porque mayor cantidad de personas tiene la posibilidad de ser alfabetizados— y por tanto acuden a esta clase de manuales para adecuarse al canon epistolar, sobre todo a la hora de redactar cartas formales. Cada uno de ellos constituye un compendio de reglas de decoro textual, pautas para establecer la distancia entre correspondientes, consejos para la discreción, etcétera. También existían *manuales escolares*, indicativos de la alfabetización y, paralelamente, de la reintroducción de la práctica epistolar en el campo de la educación. Por otra parte, es interesante considerar el hecho de que en este siglo que nace con ebullición sentimental, de liberación expresiva de la subjetividad y de expresión del individuo, los formularios de cartas románticos continúen consignando normas y presentando modelos *prêt à porter* para cartas de amor; habrá apartados, en obras mayores, referidos a la carta de amor, pero también manuales dedicados a este subgénero, como es el caso de *Le secrétaire des amants*, volumen colectivo que llegó a ser reeditado con el de título de *Nouveau secrétaire des amants. Recueil complet de lettres à l'usage des amoureux des deux sexes de tous les âges et de toutes les conditions suivi d'un dictionnaire d'amour du vocabulaire du langage et chansons ayant trait à l'amour et au mariage*, que ilustra la denominada diplomatación de la carta, o su difusión entre toda clase de usuarios. Estos manuales constituyen preceptivas completas e ilustradas con numerosos ejemplos, para la composición de cartas no solamente administrativas —y de negocios— sino también familiares, sentimentales, sociales.

En la novela de Stendhal *Le rouge et le noir*, Julien Sorel al disponerse a escribir una carta de amor opta finalmente por copiar literalmente una carta de manual (Ana Baquero Escudero, 2003). Este ejemplo ilustra sin duda hasta qué punto ha sido importante la influencia de los manuales: de hecho, el arte epistolar "suppose la présence de la rhétorique à l'époque même du romantisme se révolte contre les rhétoriciens" (Kapp, 1990: 116). Evidentemente, considerar la carta desde un punto de vista exclusivamente retórico sería mostrar una visión parcial del fenómeno epistolar, porque ambas formas, la clásica y la retórica, conviven desde el Renacimiento, aunque es fundamental no perder de vista que la clásica nunca estuvo exenta de retórica y que la retórica no puede ignorar las convenciones estructurales y protocolarias clásicas. Quizás precisamente por ello el Romanticismo logre aquello que Erasmo propuso en el siglo

XVI: una fusión de ambas formas o posibilidades epistolares, que prondrán en práctica en su correspondencia escritores relevantes del siglo XIX.

### *11.3.3. Algunas muestras de preceptiva epistolar*

Para ilustrar la conexión entre retórica y epistolaridad en el siglo XIX, consideraremos con algo más de detenimiento el capítulo sobre la carta de Francisco Sánchez Barbero en *Principios de Poética y retórica*, por ser este un tratado representativo.

Aparte de caracterizar el tipo de escrito llamado ‘carta’ por tono, extensión y temática, diferencia entre aquella en que no se muestra el carácter del sujeto, y otras, sean literarias o familiares, donde esta expresión de carácter las hace atractivas. En todo caso, se asocia el estilo epistolar con la corrección, la llaneza, la sencillez: la carta debe mostrarse accesible al lector, evitar la grandilocuencia, pero al mismo tiempo el emisor debe producir un texto de elaboración estilística cuidada. Sigue un recorrido histórico y crítico por las aportaciones epistolares que considera más interesantes de diversas épocas y lenguas:

El escrito epistolar ocupa un lugar medio entre las composiciones serias y las entretenidas, y es de indefinida extensión, porque no hay asunto sobre el cual no se puedan comunicar al público los pensamientos en forma de carta (...) El requisito primero es que el estilo sea natural y sencillo, porque la dureza y la afectación son tan violentas en una carta como en la conversación. Ni una ni otra excluyen la viveza y el ingenio, siempre que no aparezca estudio, que se usen a tiempo y que no se prodiguen. El segundo es que el estilo no sea muy acepillado; basta que sea limpio y correcto. Las mejores cartas son comúnmente las que el autor ha escrito con más facilidad. Pero esta facilidad y sencillez no quieren decir un total descuido. Escribiendo al amigo más íntimo se requiere alguna atención, tanto al asunto como al estilo, por pedirla el decoro de nosotros mismos, y el sujeto a quien escribimos. También es de advertir que, aunque en la conversación es disimulable alguna expresión descuidada, al tomar la pluma debemos no olvidar que *littera scripta mane* (en Camus, 1865: 137).

El autor rescata explícitamente una de las condiciones de la carta clásica, es decir, la consciencia de la trascendencia del intercambio epistolar en autores de



notoriedad social, intelectual o estrictamente literaria, y la consecuente pérdida de la inocencia al pensar en la publicación del propio epistolario durante su misma composición:

Las cartas de Plinio son una de las colecciones más célebres de los antiguos, y dan una idea muy agradable del autor. Pero, según la expresión vulgar, huelen demasiado a aceite; son con exceso elegantes y finas, y hacen pensar que Plinio tenía puestos los ojos en el público, cuando aparentaba que escribía para los amigos (en Camus, 1865: 137).

Sánchez Barbero ignora la perspectiva histórica que su época le permite, al valorar las cartas de Cicerón por no tener intención de publicarlas (precisamente, aquellos que siguieron su estela epistolar lo convirtieron en modelo) y por el interés histórico de sus contenidos (de hecho, Plinio excusó las carencias que acusaba a sus propias cartas, argumentando que no había vivido una época con tanta carga histórica como la de Cicerón):

Las de Cicerón, aunque no tan pomposas como las de aquel, son bajo muchos respectos de un precio muy superior, por ser cartas sobre asuntos verdaderos, escritas a los primeros hombres de su tiempo, con pureza y elegancia, sin la menor afectación y sin intento de publicarlas. Contienen los materiales más auténticos de la historia de aquella edad, en la situación la más interesante acaso que presentan las historias, a saber: la importante crisis de estar ya para arruinarse aquella república; y en ellas abre su corazón á sus amigos íntimos con entera libertad, en especial a su grande amigo Ático (en Camus, 1865: 138).

Sin duda otorga máxima importancia a la sencillez y la naturalidad, en parte en oposición a su época, y en parte en concordancia con ella: el autor romántico persigue, si no la sencillez, sí la *naturalidad*, entendida como espontánea expresión del *yo*, del interior del poeta, como carácter o personalidad. En definitiva, construye su propio canon, aplicando estos criterios acerca del género epistolar:

Los más célebres escritores de cartas en Francia fueron, en el siglo XVII, Balzac y Voiture, y en el pasado madama Sevigné. La reputación de Balzac declinó pronto, a causa de sus períodos hinchados y estilo pomposo; y el ahínco que puso Voiture en lucir su ingenio, quita

a sus cartas casi todo el agrado. Las de madama Sevigné pasan ahora por el modelo más cabal del estilo epistolar. Es lástima que traten en gran parte de fruslerías; pero están escritas con tal viveza y su narración es tan fácil y variada; tienen pinceladas tan animadas y colorido tan fresco, que de justicia son acreedoras a los mayores elogios. Las de la inglesa Montague (sic.) no desmerecen nombrarse después de aquellas, porque tienen mucha parte de la facilidad y vivacidad francesa, y conservan acaso el carácter epistolar más que cuantas se han publicado hasta el día en inglés (...) En las de Quevedo hay equivoquillos, retruécanos, y un estilo empedrado de cláusulas contrastadas. Solís, en las suyas a D. Alonso Carnero, guarda por lo común una sencillez y naturalidad que no eran de esperar de su siglo ni de su pluma (en Camus, 1865: 138-139).

Por su parte, Josef Gómez Hermosilla (1826), en su *Arte de hablar en prosa y verso*, alude a lo epistolar como un "estilo" junto a otros como el "poético", el "bucólico" o el "elegíaco". Pedro Felipe Monlau en *Los elementos de Literatura o Tratado de Retórica y Poética*, se apoya en una obra de Cicerón para establecer sus criterios retóricos, basados en la sencillez y la claridad. Además, edita como apéndice la *Epístola a los Pisones*, de Horacio, como también lo hicieron Nicolás de la Torre y Pérez y Raimundo de Miguel.

Otros retóricos se interesan más por los elementos del discurso que por la tipología o la temática, por ejemplo, Luis de Mata y Araujo en *Lecciones elementales de Literatura* o Plácido María Orodea en su *Compendio de las definiciones y principios de Retórica y Poética con nociones de literatura antigua y moderna*.

Finalmente, los autores españoles que dedicaron más páginas a la carta como género, son Angel María Terradillos en sus *Lecciones elementales de Retórica*, y Narciso Campillo y Correa en *Retórica y Poética o Literatura Preceptiva*, que considera la carta como un tipo de discurso junto con el diálogo y la novela. Por su parte, Narciso Campillo en su definición de la carta, que reproducimos a continuación porque representa el concepto epistolar de su contexto:

CARTA, es la <<transmisión por escrito de nuestros pensamientos a una persona ausente>> o como otros quieren: << una conversación por escrito entre personas distantes>>.

Se distinguen tres principales clases de cartas: de amistad, de política y de negocios.

-Las de *amistad* llamadas también *familiares*, son las que se escriben mutuamente los parientes o amigos. -De *política* o *elevadas*, las dirigidas a personas de algún respecto y consideración para el que las escribe. -De *negocios*, las que versan sobre asuntos mercantiles o administrativos.

Las dos primeras clases, toman por el asunto sobre que versan los nombres especiales de cartas de *felicitación*, de *pésame*, de *ofrecimiento*, de *recomendación*, etc.

Las reglas para escribir bien una carta, se reducen en general a saber aplicar las prescritas para bien *narrar*, *describir*, y *razonar*, que son los asuntos sobre que puede versar la conversación con la persona ausente.

1ª La conversación por escrito debe ser más esmerada que la oral; *porque lo hablado pasa, lo escrito permanece* con los descuidos y desaliños que no se corrijan antes de remitir lo escrito.

2ª Se debe escribir la carta con la sencillez, claridad y naturalidad con que se habla, *pero un poco mejor que se habla*.

3ª Efusión franca y sincera de los sentimientos *familiares*: -Circunspección y miramientos convenientes en las de *política*. -Lucidez y precisión en las de *negocios*: he aquí los secretos del arte epistolar.

Con respecto al estilo se tendrán presentes las reglas que siguen:

1ª Las familiares exigen el más sencillo y fácil posibles, pero sin incorrecciones, pudiendo emplearse algunas sales y chistes de buen género.

2ª En las elevadas se adaptará el estilo al asunto con un prudente discernimiento del tono más oportuno.

3ª En unas y otras se evitará el uso de períodos muy largos o muy cortos, así como igualmente una coordinación sensiblemente armoniosa.

4ª Se reprueba, sobre todo, en las cartas el uso de figuras pretenciosas como apóstrofes, exclamaciones y demás adornos de la alta elocuencia.

(sic) Son recomendables como modelos de cartas: en castellano las *familiares* del P. Isla, de Solís, de Antonio Pérez, y Santa Teresa; las *letras* de Pulgar: las *epístolas* de Fernán Gómez; y la *Colección epistolar* de varios autores españoles por Mayans y Siscar.

Se refieren al género epistolar las *peticiones*, *memoriales* o *exposiciones* dirigidas a cualquiera autoridad solicitando alguna concesión, y también las *comunicaciones oficiales* entre las diferentes autoridades.

En unas y otras deben guardarse las fórmulas y tratamientos que exija la urbanidad y la costumbre (1958: 260).

Narciso Campillo focaliza en la temática y en el objetivo del emisor, que actuará en función de sus intenciones respecto del destinatario. También renueva los tópicos de la distancia, la ausencia, la intimidad, la amistad y la conversación. Sitúa el texto epistolar entre la narración y la argumentación persuasiva –emergida de la oratoria-, con una estructuración premeditada de sus elementos y contenidos.

En definitiva, según Narciso Campillo una carta debe cumplir con la clásica norma de adecuación al destinatario, mantener un protocolo de epistolaridad y civilidad, presentar una expresión clara pero muy elaborada, con el fin de construir la ilusión de cercanía en el espacio y de persuasión en la argumentación según si se trata de una carta amistosa o familiar, o bien una carta política o de negocios. En cualquier caso, confirma el epistolar como un tipo de texto con previsión de permanencia y por ello fuertemente literaturizado.

#### **11.4. La carta como representación estética. Género literario, canon e interrelación transtextual**

El sujeto romántico, y especialmente el artista romántico, se rige según la hegemonía de la subjetividad y aplica la capacidad imaginativa sobre la racional: su canto a la humanidad se construye sobre un canto a sí mismo, como hizo Walt Whitman. El texto se construye en composiciones polimétricas y polimórficas por un lado, dialógicas e incluso polifónicas por otro. Por todo ello, el texto epistolar es de interés para el artista romántico, en su búsqueda de la expresión de su individualidad. La carta implica necesariamente un diálogo, una intencionalidad de intercambio y la finalidad de compartirse que en este contexto se traduce como mostrarse y hasta de exhibirse. Por tanto, la actitud del artista romántico, favorece la continuación del proceso de literaturización de la carta.

También se asiste en esta época a un incremento proporcional de la literatura testimonial, en la producción de memorias y autobiografías, como la *Biographia literaria* de Coleridge, y los *Esbozos autobiográficos* de De Quincey.

Esta prosa autobiográfica recurre en ocasiones al pretexto epistolar, como en el volumen de recuerdos de infancia y juventud evocados en las *Cartas de mi molino* de

Alphonse Daudet, aunque no está estructurado en forma de cartas, sino que cada capítulo recibe un título, al estilo de un libro de relatos yuxtapuestos. En esta vertiente más biográfica, comienza una moda literaria, especialmente fructífera en los países eslavos, de libros de viajes con forma epistolar, porque encontramos las *Cartas de viajes a América* y las *Cartas desde París* del polaco Henryk Sienkiewicz —que publicaba en la *Gaceta de la Paloma* con seudónimo—, las *Cartas desde Francia* del ruso Aleksandr Ivánovich Herzen, las *Cartas desde Suiza*, *Cartas desde Italia*, *Cartas desde Cetinje o Sobre los montenegrinos* de Ljubomir Nenadović y las *Cartas literarias y artísticas de Alemania* de Geo Míleu. Sin duda los libros de viajes, y notablemente los que se presentan en formato epistolar a menudo para poner de manifiesto el carácter directo e inmediato de las narraciones, enviadas por *fascículos* a las revistas, desde el extranjero, viven una época culminante en la literatura eslava, cuando el exiliado y el viajero se convierten en corresponsales improvisados.

La literatura escandinava de la época también ha dejado una contribución al género epistolar, con *Un viaje referido en cartas* del danés Adam Gottlob Oehlenschläger, y se conserva una serie de cartas que escribió Lamartine en sus viajes, y de Mérimée en su viaje a España.

Al mismo tiempo, las cartas se convierten en fuentes fidedignas de novelas biográficas —con influencia probable en el interés del Romanticismo por el pasado histórico—: ya hemos comentado el caso de Washington Irving y las cartas de Cristóbal Colón, pero también el autor ruso Lazhéchnikov siguió esta práctica: “Cada una de las novelas de Lazhéchnikov fue resultado de un estudio exhaustivo de las fuentes: documentos, memorias e incluso los lugares donde sucedieron los acontecimientos” (Presa, 1997: 1092).

En definitiva, el género epistolar mantiene su influencia sobre otros géneros discursivos y literarios. El Romanticismo francés ofrece "Obermann", de Étienne-Pivert de Senancour, novela de forma epistolar. Benjamin Constant escribe su *Adolphe* donde cartas testamentos son decisivos para la trama novelística, y que la crítica califica como un eco del *Werther* de Goethe. En poesía, Musset escribirá versos enfundados en el corsé epistolar en su "Carta a Lamartine".

En el ámbito del Romanticismo italiano se observa un giro hacia la realidad, una profusión de la escritura de cartas entre intelectuales o profanos y un florecimiento editorial de publicación de correspondencias.

Leopardi escribe un poema "A sí mismo" (y también "A Silvia" y "A la luna"), y su famosa "Epístola a Carlo Peponi", versos dedicados a su mecenas, donde establece su posicionamiento filosófico. En 1823 la polémica del romanticismo italiano se zanja con una carta de Manzoni a D'Azeglio, que sería editada en 1846 con el título de "Sul Romanticismo".

En Norteamérica, "Con el principio del siglo XIX, la literatura de EEUU comienza a tener un lugar propio en la literatura universal, sin adscribirse de manera muy precisa al modelo europeo de Romanticismo", (Riquer 2007: 339); como muestra de su contribución a la literatura epistolar, Philip Freneau escribe el poema "Carta de Franklin a los poetas", o Edgar Allan Poe el relato "La carta robada" que da fe del trastorno que produce en la trama un motivo epistolar, como también el "Manuscrito hallado en una botella".

En Rusia, uno de los ejemplos más conocidos es el de *Cartas de un viajero ruso* de Karamanzín, siendo como hemos visto el libro de viajes un género destacado en los países eslavos, y relato "El maestro de Postas" de Pushkin.

En español, *Los amantes de Teruel* de Hartzzenbush, que contiene misivas de interés para la trama; contamos con los poemas "A Emilia", "A mi esposa" de Jose María Heredia, en el ámbito hispanoamericano. El antecedente de novela epistolar en España es sin duda *Cartas marruecas* de José Cadalso, un libro que, por cierto, no responde a un afán de exhibición de la individualidad, sino a un fin socio-crítico; el autor escribió en *Eruditos a la violeta*, que "Conozco mi aliento antes que aquesta carta ha de acabarse" (Cadalso, 1818: 26), afirmación que prefigura el perfil de poeta romántico que se expone a través de su talento. De hecho tenía el hábito de contestar a cartas de lectores, y a algunas llegó a darles respuesta pública.

Otros textos epistolares se construyeron en fusión con el tratado o el ensayo, como *Ladislav* del eslovaco Karol Kuzmány, o con fines críticos, como las *Cartas polémicas* de Gogol, que escribió en el exilio a un amigo y reunió después en un libro de ácidas críticas socio-políticas. El mismo autor mantuvo abundante correspondencia y

escribió sus *Memorias de un loco* en formato epistolar. También destacan las *Cartas de un aparecido*, sátira poética de Enrique Hertz que hubo de publicarse de forma anónima en la Dinamarca de 1830. La literatura bielorrusa vivía una etapa fructífera a pesar de la censura zarista. Por ejemplo la Pléyade, un grupo de escritores demócratas, escribieron las *Cartas sobre Bielorrusia* (por Davila Borovík) y la *Carta a los paisanos bielorrusos* (por Sčyry Belarús). También la vanguardia modernista croata contribuyó al género epistolar, repartiendo correspondientes por Viena y Praga, generalmente estudiantes, con el fin de que dieran cuenta de circunstancias y costumbres en el extranjero.

Los novelistas naturalistas pretendían mostrar una realidad social –también desde una perspectiva manipulada ficcionalmente- por medio de descripciones, imágenes nítidas y diálogos realistas, –ficticiamente- sorprendidos en la espontaneidad cotidiana, de manera que en este periodo del siglo XIX disminuye la frecuencia de aparición de injertos epistolares. Por ejemplo, Henry James, introduce a final de siglo la técnica del punto de vista como un intento de objetivizar la narración novelística. En este tipo de novelas aparece la carta como motivo argumental y no tanto como modo discursivo, también porque se focaliza en la realidad social antes que en la mirada individual. En cambio, el formato epistolar es adecuado para expresar la subjetividad romántica y por tanto encajará en la novela victoriana.

En cualquier caso existen muchos ejemplos de epistolaridad en el discurso novelístico del siglo XIX. Honoré de Balzac, para quien la novela epistolar era el género favorito en Francia, escribió (sólo) dos de las ochenta y cinco novelas de *La comédie Humaine* en formato epistolar: *Mémoires des deux jeunes mariés* —de epistolaridad prototípicamente dieciochesca—. De vivir Balzac en el XVIII, la proporción posiblemente se habría revertido: con ochenta y cinco novelas epistolares frente a dos novelas de narrador en tercera persona gramatical. De cualquier forma, el Romanticismo no estuvo exento de producción de ficciones epistolares: los clásicos canónicos *Pobres gentes* de Dostoievski, *Un legajo de cartas* de Henry James, *Frankenstein* de Mary Shelley, *Pepita Jiménez* de Juan Valera (y también *Cartas de un pretendiente*, que fue un fracaso), *Letters of Jonathan Oldstyle, gent* de Washington Irving (que se basó, por cierto, en los diarios y cartas de Cristóbal Colón como fuentes de *The life and voyages of Christopher Columbus*), *Sin nombre* y *Moonstone* de Wilkie

Collins, *Anastasia o la recompensa de la hospitalidad* de Marqués y Espejo, *Zorin* de Josip Stritar, escrito en 1870 como un *versión* del *Werther* de Goethe. Stritar también escribió sus textos teóricos en formato epistolar: *Cartas críticas* y *Cartas vienesas*; en concreto, los distintos epistolarios, como éstos, o los de Quevedo, Moratín y Galdós, se sitúan entre

el documento biográfico-costumbrista y la obra de creación literaria. Estos materiales han sido a menudo publicados como documentos con base natural referencial e historiográfica, pero, de hecho, han sido estudiados, leídos y disfrutados bajo la percepción de tratarse de obras de creación que los harían más próximos al ámbito de lo ficcional que de lo real, plantenando así un sutil problema de naturaleza del texto cuya ambigüedad, hasta donde sabemos, ha sido repetidamente apuntada pero no entera y satisfactoriamente abordada hasta el establecimiento de un criterio formal definitivo (Rodríguez Fierro, 204-205).

Textos epistolares ficticios, se intercalan en la narración en *Guerra y paz* de Tolstói, *El escándalo* de Pedro Antonio de Alarcón, *La incógnita* de Galdós, también en *La estafeta romántica*, *Vergara*, *Los Ayacuchos* y *Tristana*; de hecho Galdós fue un activo epistológrafo, y perviven sus cartas bajo el título de *Cartas portuguesas*. Así mismo se rescató una serie de relatos que fueron editados de forma póstuma como *cartas*, que enviaba al diario *La prensa* en Argentina. Su novela *La familia de León Roch* sin estar estructurada por medio de cartas, utiliza el pretexto epistolar como motivo inaugural.

Durante el siglo XIX, se utiliza la carta en el relato como motivo argumental. Así contamos con algunos relatos de formato epistolar, como “Une vielle maîtresse”, de Barbey d’Aurévilly; “La carta robada” de Edgar Allan Poe; “Una en otra”, “Un verano en Bornes” de Fernán Caballero; o algunos relatos de Clarín.

Otros casos destacados de epistolaridad ficcional son la obra *Formas* de uno de los autores decimonónicos más innovadores, Jakub Bart-Ćišinski, que incluye cartas poéticas junto a sonetos, sátiras, madrigales y epigramas, y la novela de Jane Austen, *Lady Susan*. Si las novelas de Austen suelen incluir cartas, intercaladas en la narración, esta novela menos conocida es de estructura enteramente epistolar. Se explica el uso epistolar por la intención sociológica del retrato de Austen.



Gustavo Adolfo Bécquer también escribió un volumen de corte epistolar, *Cartas literarias a una mujer*, cartas de amor entre la realidad y la ficción en todo caso convertidas en cartas públicas, que publicaba en *El contemporáneo* entre 1860 y 1861. *Cartas desde mi celda* es otro epistolario de destinatario plural, donde Bécquer relata su vida cotidiana durante un retiro de salud, mediante constantes llamadas a la segunda persona del plural y el encabezamiento propiamente epistolar “Queridos amigos”, con el que se refería a sus numerosos lectores. Piotr Jákovlevich Chaadáev publicó su *Carta filosófica* en la revista *Telescop* en 1836. José María Blanco White publicaba cartas abiertas en una revista, textos costumbristas que fueron reunidos bajo el título de *Cartas de España*, o su libro crítico-político (contra las cortes de Cádiz) donde recurre también al formato epistolar, poniendo su mensaje en boca de un personaje que ha llamado significativamente “Juan Sintierra”.

En el ámbito de la prensa escrita, se consideraba el ‘periódico’ como una carta pública destinada al destinatario masivo que es el lector de prensa. De hecho, y como se ha anotado anteriormente, en concreto respecto de la prensa en Hispanoamérica, no es extraño encontrar diarios y revistas culturales editadas bajo nombres que hacen alusión a un contexto postal, al mensaje, al mensajero, como el *Southern literary Messenger* en el que trabajó Edgar Allan Poe, *El correo de Varsovia*, *El correo del día*, *El mensajero matutino* y *El mensajero vespertino* en Polonia, *El correo de los espíritus* y *El telégrafo moscovita* en Rusia, o *El mensajero de Vilna* (de Adam Kirkor) en Bielorrusia, entre otros ejemplos.

En el marco de la producción dramática, se continúa utilizando la carta como motivo argumental, herramienta narrativa y elemento dramático, ya que en la escena “(...) l’arrivée de lettres annonce très souvent un renversement de situation” (Jost, 1968: 166). Se distingue especialmente *Carta de amor* de Kosta Trifković. El epistolar no es un recurso que destaque en el drama; pero refleja un mecanismo social—el acto de escribir una carta, de recibirla, los efectos que opera sobre el destinatario, etc—, transmite el discurso privado del sujeto y lo pone en escena y, como siempre, funciona como narrativa y suscita lo inesperado y lo secreto.

En el ámbito de la poesía puede citarse numerosos ejemplos de incursión epistolar en el discurso lírico: de inspiración epistolar desde el título es el poema “Carta

primaveral” del búlgaro Hristo Smírnenski. En Rusia también se pondrá de moda el poema-carta-dedicatoria a personalidades o allegados, como “A Pushkin” de Wilhelm K. Küchelbecker, “A la extranjera”, “A Rus...” de Jomiakor, “A los amigos” y “A los amigos en el día de nochevieja” de Venevítinov, “A Chaadáier” poema político de Pushkin (que también se hacía publicar cartas al director en periódicos como *El noticiero Moscovita*), “A mi patria” de Lermóntov y “A Gogol” del ucraniano Tarás Hryhórovyč. También Fiódor Ivánovich Tyutchev escribió una “Epístola de Horacio a Mecenas” —adaptación libre de la obra de Horacio— y se inspiró en la epistolaridad para escribir sus veinticuatro *Poemas enviados desde Alemania*. Otros autores se concentran en el género de la poesía: también por causa de este nuevo foco en el sujeto individual, la literatura del siglo XIX experimenta un incremento de la producción poética en sentido tradicional. Aun así, un rastro de la influencia epistolar queda en algunos subgéneros líricos, como la oda (*Oda al viento del Oeste*, *Oda a Nápoles*, de Shelley, *Al otoño*, *A Psique*, *A mis hermanas*, *Oda a una ánfora griega* de Keats), que en cada época se inspira del tono o los modos de la carta. En Alemania, el libro de poesía con influencia epistolar más destacado, es “Hyperión, o el ermitaño en Grecia” de Hölderlin. También se distinguen *Cartas a Lou*, que recoge las cartas de amor con poemas insertos que Guillaume Apollinaire envió a Lou Salomé, o las *Cuatro epístolas de Knud el Selandés*, del danés Enrique Hertz. Lamartine escribió un poema carta relativamente largo: “Lettre à Alphonse Karr, jardinier”. Rubén Darío titula una de sus composiciones “Epístola”: un texto dividido en siete poemas de distinta factura y extensión y dirigidos a “madame Lugones”. Rimbaud escribía poesía dentro sus cartas; publicó esta poesía como *Cartas del vidente* (donde el vidente representa metafóricamente al poeta), dotado de una mirada *translúcida*: es un claro ejemplo de la manipulación del texto epistolar para la construcción de la propia leyenda en este caso por parte de un poeta y epistológrafo consumado. Las cartas que escribió desde su estancia en Etiopía en los últimos años de su vida fueron publicadas como *Cartas abisinias*.

Con ello, carta postal, carta literaria y novela epistolar, constituyen en su constante influencia respectiva, un transtexto en evolución permanente. Lo que las une más allá de las funciones sociales, estructuras convencionales y contenidos afines a la

época, es el acto de escritura epistolar, cuyas estrategias pragmáticas y retóricas reafirman la presencia del sujeto en el texto.

En todo caso, la novela epistolar alcanza en el siglo XIX cierto estadio de madurez e independencia como subgénero narrativo. Gran número de tramas novelísticas se resuelven con el motivo argumental de la llegada de una carta, a veces inoportuna, tardía o que ha caído en manos de terceras personas. Como muestra de la adherencia con la que la carta se había asentado tanto en la vida como en la obra de los escritores del siglo XIX, el *Epistolario de Goethe con una niña* (1835) de Bettina von Armin (Brentano), que imaginó un epistolario completo construido con éste su amor platónico, incluyendo respuestas —ficticias— a sus propias cartas, respuestas a las que daba un corte realista incluyendo aspectos reales de la vida de Goethe, o de su obra, al insertar en ellas poemas que el escritor había dedicado a alguna (otra) mujer. Hoy en día, esta carta puede considerarse como un ejemplo de modernidad, e incluso de postmodernidad, al convertir en personaje una figura literaria real y, en el mismo trazo, volviendo a *real-izarlo* desde el ámbito de la ficción. Bettina von Armin también publicó la narración de su amistad en gran parte epistolar —y en este caso real— con Karoline Günderrode, en un libro homónimo (1840).

A medida que la carta afianza su integración en la vida social, refuerza su peso en la vida literaria. La carta sirve para comunicar todo tipo de contenido en función de la actividad personal, situación social y experiencia vital de su emisor. Durante el acto de escritura, la carta se convierte en el espejo, a veces distorsionado, de la realidad, o bien en la superficie donde se proyecta la mirada sobre esa realidad. A menudo el emisor devuelve poetizado, este reflejo, ya que en cualquier caso ha textualizado su visión de la realidad. En conclusión, al adaptarse el texto epistolar al sistema socio-cultural y literario del siglo XIX, se ha producido una refuncionalización múltiple del texto epistolar.

“This is my letter to the World/  
that never wrote to me”,  
*Emily Dickinson.*

### 11.5. Migración y literatura epistolar canadiense

Existen dos ejemplos de literatura epistolar que despuntan a partir de finales del siglo XIX y principios del XX.

El primero, la literatura canadiense, se inicia con el asentamiento de los colonos en territorio americano pero no se desarrolla plenamente hasta el siglo XX.

El segundo es, como veremos, el caso de la literatura epistolar en el continente africano.

Los movimientos masivos de población hacia una tierra o al abandonarla suelen constituir una motivación para la escritura epistolar “factual”, en términos genettianos, y también para la ficcional. Todas las migraciones, individuales o colectivas, voluntarias o impuestas, han fomentado el intercambio de cartas, no solo por circunstancias concretas como la distancia, sino también como consecuencia de la presión ejercida por una situación de contraste e intercambio.

La literatura epistolar del Québec comienza relativamente tarde, y no con los primeros europeos emigrados, que estaban de paso. Al principio habrá poca concentración de habitantes, que se desplazan entre el *viejo* y el *nuevo* mundo sin instalarse definitivamente. Se trata más bien de viajes, expediciones y estancias. De hecho, no habrá imprentas durante el régimen francés hasta la colonización de 1663; de hecho, será la llegada de los ingleses lo que propiciará la actividad literaria y el establecimiento de imprentas y casas de edición. La parte francesa los imitó, produciendo una proporción suficiente de literatura epistolar, junto con otros géneros.

Aquellos que emigraron antes de esa fecha escribieron su experiencia a su vuelta a Europa, y publicaron sus cartas, entre 1625 y 1661, pero no desde la colonia, y con el tiempo, cuando los colonos empiezan a afincarse, se inicia una actividad epistolar no ficcional, debido al contexto de migración y su propensión a producir textos testimoniales y en particular epistolares. Este es otro ejemplo del incremento de la actividad epistolar en un contexto migratorio, como es el caso de canadienses afincados actualmente en Argentina (Frenette, 2006).

Se tiene registro actividad epistolar desde el siglo XVII, sobre todo entre 1625 y 1671, con las cartas de Marie Guyard desde las colonias. Existen también varios ejemplos de cartas de religiosos emigrados a Canadá, hasta muy tarde, como las cartas del padre Lalonde, entre el XIX y el XX. Se trata esencialmente de una epistolaridad personal y privada. La primera literatura de las colonias francesas en Canadá fue una literatura patriota, a partir de la segunda mitad del XIX. Se considera que el primer novelista es Phillipe Aubert de Gaspé, que utilizó la carta como recurso literario. Como teórico y ensayista que también escribió sobre la carta, destaca Louis Joseph-Papineau, personaje ilustre por razones políticas; su correspondencia fue editada en 2009 con un título que enfatiza en el contexto epistolar de estos textos, *Signé Papineau, la correspondance d'un exilé*.

A partir del siglo XIX encontramos manuales escolares con apartados dedicados a la epistolaridad, como *Lettres ou leçons de style épistolaire à l'usage des écoles primaires*, de A. Germain en 1890; e incluso manuales para usuarios comunes, como el *Court traité sur l'art épistolaire par un canadien* de 1845, un tratado sobre arte epistolar y politesse de 1859 o el *Guide épistolaire avec supplément*, ya de 1930. Se publica con frecuencia cartas a amigos con temática literarias, como las de Octave Crémazie; cartas familiares; o bien, cartas entre intelectuales, como los poetas Joseph Mermet y Jacques Viger; cartas de viajes, como las de Ernest Gagnon o las del abad Auguste Gosselin en 1910; cartas de l'abbé Victorin Germain, *Lettres à Claude*, de 1916, con contenidos de moral y sociología; o las cartas y memorias de Samuel de Champlain y las de Léon Pamphile Le May en su correspondencia con Antoine Guérain Lajoie, entre otros. En 1930, Antonin Proulx, *Le cœur est le maître*: la historia de dos desconocidos mantienen correspondencia, una primera novela epistolar.

Desde el establecimiento de la imprenta hasta el siglo XIX, se publica libros de viajes, cartas abiertas y algunas cartas privadas, como *Lettres del Baron de Hontan* en 1703, y sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XIX, como *Cartas personales y familiares* de Louis-Antoine Dessaulles. Entre el XVIII y el XIX, Jacques Viger, epistológrafo e historiador, con *Cartas de Thomas Chapais*, cuyo caso destaca porque era coleccionista de manuscritos, cartas, y otros documentos, que utilizaba para componer sus *Historias*, o Adolphe Guillaume-Basile Routhier con el epistolario

*Lettres à Basile*. En el siglo XIX se empieza a editar novelas epistolares como *The man child*, de Victoria Blackburn y, de John Galt, *The Ayrshire legatees, or, the Pringle family*, novela epistolar por fascículos publicada a partir de 1820; la ficción epistolar comparte un espacio junto con la correspondencia real.

Según Carrier (1999)

qu'ils soient mémoires, confessions, souvenirs, carnets, lettres, cahiers ou journaux, les écrits intimes appartiennent aux littératures de l'époque où ils sont publiés; avant leur publication, ils témoignent seulement de l'existence d'une pratique d'écriture susceptible d'accéder un jour à un status littéraire. Dans le Québec de la fin du XIX ème siècle, les mémoires et les souvenirs, généralement publiés par les auteurs eux-mêmes, font partie de la littérature (1999: 421-422),

Entre 1820 y 1860, hallamos un primer momento culminante para la poesía con forma epistolar, especialmente con *Épîtres, satyres, chansons, épigrammes et autres pièces de vers* de Michel Bidaud.

*Lettres sur le Canada*, en el XIX (1864-1867) de Arthur Buies, tiene estructura epistolar pero es un estudio sociológico sobre Canadá en la época de la colonización. Con textos como el de Honoré Beaugrand, un personaje político cuyas *Lettres de voyages* relatan sus viajes a España, Túnez, Argelia, Italia y Francia, encontramos un ejemplo de literatura epistolar de viajes, un formato que se convirtió en una constante en el siglo XIX europeo y eslavo; también, de Edmond de Nevers, *Lettres de Berlin et d'autres villes d'Europe*.

En definitiva la literatura canadiense destacó pronto por el frecuente uso del formato epistolar en libros testimoniales y ficcionales, y la recopilación y edición temprana de epistolarios que incluyen cartas de colonizadores y otros personajes de interés socio-cultural en su contexto como Paul Benoit.

Será durante el siglo XX cuando la literatura epistolar se popularizará todavía más e invadirá otros géneros literarios, empezando la obra del poeta Albert Lozeau, que publica en 1911 *Billets du soir*, y *Lettres à Marie-Antoinette*. Robert Choquettes y Alphonse Désilets tienen cartas publicadas, y Camille Roy publica *Sherwood forest*

también a principios de siglo, que contiene poemas epistolares; Louis Hémon, *Lettres à sa famille*; Alfred Desrochers tiene hoy un fondo con más de dos mil cartas: correspondió con más de cincuenta escritores de Québec entre la década de los años veinte y la de los cuarenta. En prensa, se publicaron las *Lettres de Fadette* de Henriette Dessaulles, en *Le devoir*. Una novela epistolar destacada es la de Damase de Potuin, *Le roman d'un roman*, que incluye personajes de la realidad del novelista Hémon, siguiendo una investigación sobre su producción epistolar: así se construye una novela biográfica del escritor canadiense a partir de sus cartas.

La correspondencia entre intelectuales llevó a la edición de *corpus* textuales literarios tanto por su carácter epistolar como por su contenido, y de artículos críticos, como por ejemplo, el libro de David Hayne, *Conversations poétiques. Correspondance littéraire entre Harry Bernard et Alfred Desrochers*, publicado por la Universidad de Toronto en 2007, donde la epistolaridad es considerada como una ‘conversación poética’ en relación con su carácter biográfico, confesional, dual, oral, comunicacional, y con su carácter literario. En poesía, destaca el poemario titulado *Épîtres* de Joseph Quesnel.

Para culminar el rápido e intenso desarrollo de su literatura epistolar, Canadá ha implantado durante el siglo XX la iniciativa de fundar en las principales ciudades archivos públicos de las cartas y otros textos de diferentes personalidades de las letras y de la cultura en general, que reciben el nombre del personaje y contienen documentos indexados en catálogos que, pueden consultarse tanto en papel como en línea. Por ejemplo, el fondo ‘Gérard Lessard et Janinne Nadeau’, en Montréal, que contiene novocientas veintinueve cartas cuyo interés radica en que los documentos se contextualizan en la época de la segunda guerra mundial. También cabe destacar el fondo Talbot Mercer Papineau, con cartas abiertas de mensaje político en el contexto de la primera guerra mundial. Existen muchos fondos similares que son muestra de la riqueza de la actividad epistolar en Canadá, tardía aunque expeditiva.

## 11.6. Emergencia de la literatura epistolar en África

La literatura epistolar africana retomó su desarrollo en paralelo con el proceso de descolonización. Las distintas sociedades africanas comenzaban a recuperar el control del discurso literario, y empiezan a producirse ficciones con formato epistolar así como alegatos identitarios y denuncias sociales escritos en primera persona gramatical, en forma de carta pública.

La literatura africana, desde un punto de vista muy general, y con importantes antecedentes escritos los del antiguo Egipto, también presenta una importante y productiva vertiente oral que en algunas zonas se ha perpetuado hasta la actualidad. Gran parte de estos textos son transmitidos a través del canto, en prosa o en verso pero sobre todo el verso; en algunas zonas, los depositarios de esta textualidad son los denominados *griots*, que suelen recitar y narrar ante un destinatario colectivo, de modo que el discurso principal, el del poeta o narrador, se puebla de preguntas retóricas, de interrogaciones, interpelaciones al auditorio, llamadas de atención, marcas conativas y fáticas. Tradicionalmente, la poesía africana ostenta una “estética funcional” y una tendencia a la oralidad, en textos narrativos como leyendas, canciones, poemas, proverbios, adivinanzas, mitos, Historia y cuentos. Paralelamente, la literatura que encontraron los colonizadores, es decir, la literatura tradicional pre-colonial, generalmente oral y en algunos casos escrita, era esencialmente épica, como por ejemplo *Sundiata*, de Malí, la épica de *Dinga* de Ghana, y *El libro de los reyes* de Etiopía.

En época colonial, a partir del siglo XVIII, encontramos algunas obras escritas con forma novelística. Las formas que habían sido desarrolladas en Europa fueron rápidamente asimiladas en algunos contextos culturales. Del siglo XVIII destacan por tanto novelas como *Gustavus Vassa, el africano*, o *The interesting narrative of the life and adventure of Olautah Equiano*, novela autobiográfica.

En el contexto de la literatura postcolonial, gracias a la alfabetización de muchas de las lenguas orales, a la asimilación del bagaje literario europeo y la recuperación de modos literarios propios, como las mencionadas, encontramos novelistas con voz y



estilo independientes, que reviven la actividad literaria africana, como Chinua Achebe, Gracy Ukala y Mariama Bâ.

El sistema postal fue instaurado en época colonial, y la población africana alfabetizada no tardó en adoptar como medio de comunicación escrita; este hecho se refleja en libros como el de Ismaíl H. Abdalla en 1862, *The birth of an african private epistolography*, publicado actualmente por Echo Island.

La literatura africana del siglo XX se inspirará en su propio pasado literario, como en este libro del siglo XVIII; con la autobiografía, construye una tradición propia, e introducen el formato epistolar, precisamente al reparar en el valor documental de los textos en primera persona.

La novela *Ignatius Sancho (Letters of the late Ignatius Sancho, an African)*, 1782, de Dean Mahomed combina la relación de viajes con influencia de la novela del siglo XVIII que hemos citado anteriormente; *The interesting narrative of the life and adventure of Olautah Equiano*, novela autobiográfica que integra treinta y ocho cartas. El escritor africano, en el momento de adoptar formas de escritura y literatura, prefirió la novela de corte autobiográfico, la primera persona gramatical, y por tanto el texto epistolar tuvo cabida en su obra, desde una predilección por la narración en primera persona, autobiográfica, sin marco ficcional.

Sobre estas bases, en el ámbito de la novela epistolar africana del siglo XX, destaca la obra de Mariama Bâ *So long a letter* ya en 1979, donde renueva las formas epistolares europeas y que Wankiku respondería de modo epistolar con su novela *A letter to Mariama Bâ*. Además, la epistolaridad a menudo es motivo y/o recurso epistolar en las novelas de Ousmane Sembène, aunque es no funciona estrictamente como resolución dramática.

Algunas cartas de personalidades de las letras, como la de Ngugi Wa Thiong'o, del catorce de diciembre de 2007, titulada *Yours in the spirit* y escrita con ocasión de las elecciones en Kenia, fueron publicados como ensayo y carta pública; en una línea parecida, comprometida y pública, se había publicado en 1985 el relato sobre el *apartheid* de Tsi Tsi Dangarembga, *The letter*, que obtuvo un premio de la Swedish international development authority.

Muchos escritores africanos se han involucrado en la vida y el activismo político y destacan en el género de la oratoria. No por ello se encuentra, como hemos visto, el panorama literario africano exento de muestras epistolares; se han publicado, por ejemplo, cartas de Bessie Head, la escritora de Botswana, precisamente en el contexto del activismo comprometido; también las obras poéticas y narrativas relacionadas con la lucha del grupo intelectual de la *Négritude*, con autores como Senghor, Keita, Dadié, Tchicaya U'Tamsi, Ousmane Sembène y Jean-Joseph Rabeanvelo, y otras figuras destacadas como la de Chinua Achebe, de la que se dice en su biografía “Saddly Chinua was not a regular writer of letters” (Ezenwa-Ohaeto, 1997: 31), apuntando al interés por la lectura de cartas privadas y públicas por parte de escritores consagrados.

Se distingue dentro del marco de la literatura epistolar africana actual la tendencia a utilizar el formato epistolar para la ficción, una ficción reivindicativa y comprometida -que constituye un mensaje al poder y al pueblo-, de denuncia social, o al menos de retrato social, que se intensificó con una generación concreta de escritoras como la aludida Bessie Head, autora de *A question of power* donde utiliza el motivo epistolar como recurso, igual que en *The temper of my familiar* de Alice Walker, *Nervous conditions* de TsiTsi Dangarembga, *The salt eaters* de Toni Bambara, *The house of hunger* de Dambudzo Marechera, *Our sister Killjoy* o *An angry letter in January and other poems* de Ama Ata Aidoo, a las que se suma la obra de autores: *The cattle killing* de John Edgar Wideman, *Yearful letters* (1959) de Ye'imba Debdabbéwoch, *A prisoner's letter* (1979) de Aubrey Kalitera, *Lettres scellées au président* (1991) de Ben Salah; también cartas planfleto como "Open letter to a Bamiléké king" (1984) y cartas abiertas de Nelson Mandela; poemas como "Letter from a contract worker" (1961) de Antonio Jacinto, y poemarios como *Letters to Martha and other poems* (1968) de Dennis Brutus.

Respecto del sistema editorial, la mayor parte de la literatura africana contemporánea fue publicada por la AWS, con autores destacados como Chinua Achebe y otros. De algunos se editó la correspondencia, como la de Yvonne Vera de Zimbabwe, la de Ben Okri, con su libro de ensayos, entradas de diario y cartas, o ficciones, la del novelista nigeriano Ndubvisi Umannakwe, cuya novela epistolar se titula *Dear Ramatoulaye*, que se construye como una respuesta, del personaje destinatario de la

novela de Mariama Bâ. Como muestra de qué textos epistolares interesaba a la AWS publicar,

Like most of the illiterate comrades, Idrissa took his correspondence to one of the young educated soldiers, during his free time, became their letter-writers. Each letter began the same way: "I am writing to you to give you my news. I'm fine, I hope that this letter will find you fine too... (Dao, 1996: 166).

Muchos de los libros que editó la AWS los reedita hoy día la editorial Pearson.

Destaca, en la literatura de República del Congo, Alain Mabanckou, que utiliza el recurso epistolar en su novelística; tampoco ignoran el recurso epistolar autores como Tchicaya-U-Tam'si, Chimamanda Ngozi Adichie, y relatistas como Maik Nwosu y Jude Dibia, y *Lettres à la France nègre*, de tipo documental, por Ouologuem Yambo.

La literatura africana se representa, a grandes rasgos, en primer lugar por la fuerza de la palabra oral, en segundo lugar por el activismo político y la reivindicación social y humanista y en tercer lugar por la tendencia a la narrativa en primera persona gramatical, tendencia en la que se incluye el modo epistolar.

TERCERA PARTE



## CAPÍTULO 12: LA CARTA Y LA ESCRITURA DE KAFKA (LECTURA DE UN EPISTOLARIO)

### 12.1. Introducción

“Sí, sería hermoso leerte esta historia y estar obligado así a cogerte de la mano, pues esta historia es algo tremebunda. Se titula *La metamorfosis*”, Franz Kafka en una carta a Felice Bauer, el 23 de noviembre de 1912 (Heller: 2003, 58).

La vida de Kafka se desarrolló en el contexto histórico-político del imperio austro-húngaro, cuando Praga aún era capital de Bohemia. Asistió a la escuela primaria en el Fleischmarket en Praga, cursó estudios secundarios en el germanófono Altstädter Deutsches Gymnasium germanophone. Viajará a Norderney y Helgoland antes de comenzar sus estudios de Química en la Universidad Carlos Fernando de Praga. Al cabo de dos semanas, abandona la Química por el Derecho, que compagina con el seguimiento de algunos cursos de filología germana e historia del arte. Se une a la asociación literaria juvenil Lese- und Redehalle der Deutschen Studente, donde promueve y organiza representaciones de teatro judeo-alemán. Conoce, en 1902, al poeta Max Brod. Doctor en Derecho, realiza una pasantía junto al profesor Alfred Weber. En 1909 publica sus primeros ensayos en la revista *Hyperión*, editada en Munich. Pero en 1907 comenzaba su pesadilla burocrática, de la que la gran parte de la crítica se ha valido para interpretar algunas de sus obras. A finales de julio y principios

de agosto 1908, entra en la l'Arbeiter-Unfall-Versicherungs-Anstalt für das Königreich Böhmen, donde trabajaría hasta su jubilación anticipada (1922). Allí escribía, pero manuales de información sobre riesgos, y en algunos momentos de libertad, cartas. Este trabajo, que ocupaba sus mañanas, le permitía descansar por las tardes para prepararse a un intenso trabajo literario en las primeras horas de la noche y a veces hasta la madrugada.

Se conserva sus Diarios y varios epistolarios: mantuvo correspondencia con su prometida Felice Bauer, su amiga Grete Bloch, con Milena Jesenská, Max Brod, y con su hermana; también han quedado cartas dispersas a amigos y familiares, editores y artistas, y *Carta al padre*, convertida en obra literaria con su publicación póstuma por Max Brod.

La lectura que sigue de *La metamorfosis* tiene tres objetivos: dar cuenta de los procedimientos técnicos puestos en escena por Kafka, con el fin de esbozar una sucinta teoría literaria del estilo kafkiano. En segundo lugar, efectuar un análisis de esta obra epistolar, de forma contrastiva, pero también complementaria, porque, y en ello consiste el tercer objetivo del análisis, en la prosa kafkiana ficción y experiencia se mezclan formando un todo idiosincrásico que tiene su propio peso en la tradicional problemática realidad/ficción; en definitiva, se pretende hallar la clave de 'lo kafkiano' considerando dos tipos de textos: la obra literaria y la obra epistolar.

En su correspondencia y su diario, Kafka a menudo califica *La metamorfosis* en términos de pesadilla (se verá más adelante la finalidad de adherir su obra a un onirismo textual sombrío):

Querida, ¡qué historia extraordinariamente repugnante es la que acabo de dejar, para recrearme ahora pensando en ti! La historia ya ha sobrepasado algo su mitad y tampoco en líneas generales estoy descontento de ella, pero resulta ilimitadamente repugnante (carta a Felice Bauer, 24 de noviembre 1912) (Heller, 2003: 59).

Más de diez años después, “Todavía esta misma noche lo leí con terror, con terror bajo la acerada mirada del animal, cuando se va acercando por el sofá” (Heller, 2003: 71) (Kafka a Oskar Baum, 1923).

Como puede verse en estas declaraciones, la relación de Kafka con *La metamorfosis* oscila entre el terror y el placer estético (en alguna ocasión le habla a Felice Bauer de “páginas dulces”); respecto de la forma, contempla su obra entre la “aversión” (textualmente, siente una “Enorme aversión ante *La metamorfosis*. Final ilegible. Incompleto en casi toda su extensión”, confesión que hace en su diario el 19 de enero de 1914, [Heller, 2003: 63]) y el placer del lector ajeno (“Leí mi historia hasta el delirio. Nos lo hemos pasado bien y hemos leído mucho” en otra carta a Felice Bauer, de 1913 [(Heller, 2003: 63)]. En cuanto al proceso de escritura, se encontró dividido, durante la producción del texto, entre el deseo extremo de continuar escribiendo, en parte hipnotizado por la propia trama, en parte aguijoneado por obstáculos externos (como un viaje de trabajo), y de terminar, para proseguir la redacción de su novela *América*, interrumpida por *La metamorfosis*, historia que “se me ocurrió en la cama, en esa desolación, y que me aflige íntimamente” (Heller, 2003: 57) . De modo que *La metamorfosis* atrapó a Kafka en una vorágine de dolor y escritura: por ello quizás sea el lugar idóneo donde buscar los dos Franz Kafka que perseguimos: el escritor propiamente literario y el hombre que se auto-textualiza en sus cartas. Ambos vivieron, en esos días de febril escritura de 1912, entre la atracción de la escritura (“para mi pequeña historia ya resulta demasiado tarde, tal como lo había sentido con temor, y hasta mañana por la noche tendrá que contemplar el cielo inconclusa” [Heller, 2003: 62]) y la necesidad de huir (“Mi historia no me dejaría dormir, pero tú me traes con los sueños, el reposo”, [Heller, 2003: 61]). Teniendo en cuenta que el texto epistolar se estructura también como un relato (tendremos que resaltar esta dimensión para poner en relación las cartas de Kafka con *La metamorfosis*), puede inspirarnos, como trasfondo teórico, la propuesta de Segre formulada en *Principios de análisis del texto literario* (Segre, 1985), donde distingue entre tres niveles (son cinco en total, pero nos interesan tres): la historia, la organización de la historia, y la narración y un esquema semejante, el de Genette, quien distingue entre historia, relato y narración.



## 12.2. Análisis de la historia: dimensión semántica

En una obra literaria el título puede tener mucha fuerza significativa, sobre todo en el campo de la literatura contemporánea, donde el mensaje, el símbolo, el oneirismo, la experiencia y la invención, la confesión y la ficción, se entrecruzan en un todo que el lector debe descodificar; y si por el contrario llega hasta él de forma clara, deberá, al menos, permitir que revolucione su psique durante la lectura. En la obra kafkiana, precisamente, el mensaje puede pasar desapercibido debajo de una obra prácticamente behaviorista-objetalista *avant la lettre*: no sería tanto el caso de *La metamorfosis*, sino más bien de otras obras como *El castillo* y sobre todo *El proceso*. Pero *La metamorfosis* también codifica su(s) mensaje(s), con otros mecanismos tales como herramientas textuales del surrealismo: introduce un elemento fabuloso en una narración en apariencia realista, y en ese contexto de realismo y cotidianeidad aquel único elemento atípico e imposible filtra todo el texto, el contexto, la trama, la historia, la ambientación, la actitud de los personajes, hasta transformarlo en un producto literario cerrado. Si Gregor Samsa se hubiese despertado enfermo de ébola o con ambas piernas amputadas Kafka también habría podido contar una historia de terror; pero insertando la irrealidad en la realidad al hacerlo despertarse con cuerpo de insecto, el terror alcanza lo irracional y en el viaje de vuelta realiza, como mecanismo de defensa o incluso de supervivencia, una revisión racionalizadora de la realidad: el trayecto es la pregunta, porque en ella está el mensaje, convertido en experiencia; ya dijo el propio Kafka, respecto de *La condena*, relato que califica como “fantasma de una noche”, que “El hombre lee para preguntar” (Heller, 2003: 31).

*La metamorfosis* de Kafka fue publicada por primera vez en la revista *Die weissen Blätter (Las páginas desahuciadas)*, en octubre de 1915, es decir, algo menos de tres años después de su composición. La elección de este título provisional que acabaría siendo el definitivo, nos remite con pertinencia solamente a una obra clásica anterior a Kafka: *Las metamorfosis* de Ovidio; el análisis comparativo que pudiera demostrar o al menos proponer una relación de influencia no resulta esencial para la comprensión del texto; pero sí sería interesante recordar que los relatos mitológicos de

la Antigüedad proponían una mezcla semejante de realidad e irrealidad, en un tono narrativo que no se sorprende –acaso de las consecuencias, pero no de los hechos-, construyéndose en numerosas ocasiones en tramas de transformación: la oréade Eco se transforma en fenómeno acústico, Dafne se transforma en laurel, el rey de Arcadia Licaón en lobo, las Helíadas en álamos, Aretusa en manantial, Acteón en ciervo, Tiresias en mujer, los hombres en piedra bajo la mirada de la Medusa, Andrómeda en constelación, Lotis en flor de loto, las Propétides en rocas.

Varios hechos destacan en el tratamiento literario de transformaciones de esta clase:

1. Aun siendo acientíficas, se consideraban naturales en el contexto de la obra ficcional –y, en la época, también fuera de ella, puesto que los límites entre realidad y ficción aún no estaban teóricamente delimitados-.
2. Cuando decimos ‘se transformó’ deberíamos decir ‘fue transformado/a por’. Raramente las transformaciones son provocadas por el personaje transformado sino por una segunda persona o actante.
3. Las causas de la transformación son alternativamente:
  - a. un personaje destacado que salva un personaje inferior en la jerarquía social y mítica de la diégesis mitológica. Por ejemplo, la náyade Lotis es transformada en loto con el fin de salvarla del asedio de Príapo.
  - b. una personaje que se transforma para llevar a cabo maquiavélicas estratagemas.
  - c. una personaje que transforma a otro como castigo.

Gregor Samsa, ¿es transformado por algo o alguien no determinado, o se transforma por sí mismo (léase, por mutación espontánea)? ¿Su transformación lo salva o lo condena? Considerando el conjunto de la obra kafkiana, se observa que en algunas de sus novelas, y especialmente en *El proceso*, el personaje principal es víctima de un mal que cae sobre él sin nombre propio y sin rostro, con la única excusa de la sugerencia de una falta grave, de la que el personaje es acusado a ciegas, sin saber de qué se trata, sin recordar cuando fue perpetrada, al más puro estilo de la ‘culpa edípica’ del inocente culpable. Este pequeño catálogo de metamorfosis ovidianas lleva a preguntarse hasta qué punto Kafka fue indiferente a *Las metamorfosis ovidianas*. Según

cuenta el propio autor, en referencia a la construcción de la fábula, la ideó en su cama, presa de un momento de angustia existencial. Es posible que la relación intertextual surgiera más tarde, en el momento de desarrollar el texto que “calladamente comienza a transformarse en una historia mayor” (Heller, 2003: 58), aunque esta conexión no es fundamental para la composición de *La metamorfosis*.

Precisamente, respecto de la influencia intertextual en la construcción de un motivo narrativo basado en una transformación de hombre a animal, vegetal o mineral, y a raíz de una conversación que el autor mantuvo con Gustav Janouch cuando le anunció que David Garnett utilizaba su técnica en cuanto a motivos metamórficos en *Lady into fox*, Kafka respondió:

¡Qué va! Esto no lo tiene de mí. Es algo que flota en el tiempo. De él nos hemos copiado ambos. El animal está más cerca de nosotros que el hombre. Esto es la reja. El parentesco con el animal resulta más fácil que el parentesco con el hombre (Heller, 2003: 69).

Es precisamente para defender este argumento que Kafka pudo hacer alusión a una posible inspiración en la obra de Ovidio, si la influencia directa hubiese existido. Queda por lo tanto la posibilidad de mantener la relación Ovidio-Kafka en el campo de la hipótesis, en cuanto a intertextualidad se refiere; sin embargo, yuxtaponer las dos obras permite anotar que se ha recurrido tradicionalmente a la representación de situaciones de este tipo, con implicaciones en estas reescrituras contemporáneas de carácter psicológico o sociológico. Existen otros casos a parte del que reseña Gustav Janouch, aunque no cabe duda que después del impacto de *La metamorfosis* de Kafka, textos que utilizan posteriormente este mecanismo vienen en cierta manera aleccionadas por la obra kafkiana, más que inspiradas por un ‘polen de ideas’.

En cualquier caso, al comparar *La metamorfosis* con la novela de David Garnett, *Lady into fox*, se encuentra numerosas diferencias tanto en el fondo como en la forma. La trama se construye sobre la metáfora de la transformación inexplicable del sujeto, presentada desde el punto de vista no del personaje transformado sino de aquel que convive con él, Mr. Tebrick, cuya esposa, durante un paseo por el bosque, se transforma súbitamente en un zorro. En ningún momento el texto expresa literalmente que la señora

Tebrick se haya transformado en zorro, sino que reproduce la visión del personaje principal, quizá alterada, como puede suceder también en el caso de Gregor Samsa.

Por lo tanto, la selección narrativa se produce de manera distinta respecto de *La metamorfosis*. La novela de David Garnett, posterior (1922), pone en escena un narrador omnisciente –que no obstante legitima constantemente su omniscencia con alusiones a las fuentes, y expresiones tales como ‘debemos suponer que’...- que, bien desaparece de la superficie del texto, bien reaparece en un juego muy directo con el lector explícito. Este dinamismo textual viene apoyado por un recurso muy característico, que funciona sobre una sola aparición a lo largo del texto: la referencia del narrador a sí mismo, en una comparación narrativa, utilizando el nombre del autor como nombre del narrador. No es casual su afirmación repetida de que la historia le fue relatada, justificando así la naturaleza mítica del relato. En un final de grandes connotaciones por lo abrupto y repentino, por la aparente falta de respuestas y la cadena de preguntas que provoca en el lector, lo deja perdido ante un final en apariencia simple y sin embargo tan plurisignificativo como los niveles profundos que pueden hallarse en la lectura de *La metamorfosis*, por debajo de la narración lineal y superficial de un hombre que se despierta convertido “en un horrible insecto”.

El análisis formal, por lo tanto, conduce a las mismas conclusiones a las que llegó Kafka sobre la técnica del relato, aun sin haber leído la novela de Garnett:

(...) Esto no lo tiene de mí. Es algo que flota en el tiempo. De él nos hemos copiado ambos. El animal está más cerca de nosotros que el hombre. Esto es la reja. El parentesco con el animal resulta más fácil que el parentesco con el hombre (...) (Heller: 2003: 69).

No se trata solamente de un tema connatural al ser humano, sino de un motivo literario que ha atravesado los siglos, con o sin influencia entre los textos, en relación con una tendencia a escribir historias de animalización por proximidad o parentesco – natural o psicológico-. Existen ejemplos de esta tendencia en otras épocas y culturas, por ejemplo, en el contexto de literatura china durante la dinastía Tang, *La historia de Ren*, una dama que se transformaba en zorro.

Con respecto del título, *Metamorfosis* es una palabra plurivalente. De  $\mu \epsilon \tau \alpha$  y  $\mu \omicron \rho \phi \eta$ , significa cambio, alteración de la forma o incluso más allá de la forma, con ciertos matices, como veremos.

Se trata de un término empleado principalmente en Biología: generalmente, la crítica, o la historia literaria, se ha referido al título de *La metamorfosis* en concepciones metafísicas, cuando en realidad el término alude a transformaciones fisiológicas habituales en los insectos. La trama de *La metamorfosis* confirma esta etimología entomológica del término.

Aun así la interpretación metafísica, o en cualquier caso la aplicación de métodos hermenéuticos sobre la novela, está justificada, puesto que la primera lectura, la de la historia de un hombre que se transforma en insecto, no tiende simplemente al entretenimiento de los lectores sino que sugiere otros posibles sentidos; de este modo, numerosas isotopías pueden ser extraídas de su lectura.

Es necesario, no obstante, no distanciarse por completo del texto original. Cuando el uso ambivalente —porque alude a la mera transformación narrativa del personaje en personaje-insecto e incita a la búsqueda de una interpretación más profunda de la palabra ‘metamorfosis’— viene a iluminar esos dos primeros caminos en la lectura, surge una ambivalencia aún mayor, transformada ya en ambigüedad semiótica, al regresar al título original: “Die Verwandlung”. Cualquier diccionario básico de Alemán-Español traducirá el término por ‘avatar’, ‘transmutación’, ‘transformación’ y ‘transfiguración’; tres términos aparentemente sinónimos, aunque con ciertos matices que los diferencian. Según el *DRAE* (en su vigésima segunda edición) ‘Transmutar’ y ‘transmutación’ están ligados a la idea de ‘cambio’, pero sobre todo a la idea de ‘proceso’ que conduce a ese ‘cambio’. ‘Transformar’ y ‘transformación’ reivindican su proximidad con ‘transmutar’ y ‘transmutación’, y los efectos y relaciones de sinonimia de ambos grupos; sin embargo no focalizan en el proceso sino en la forma cambiante.

Finalmente, ‘transfiguración’, introduce el sutil matiz de una influencia exterior al cuerpo cambiante y, por supuesto, presenta una segunda acepción de carácter bíblico.

En parte, se ha optado por traducir “Die Verwandlung” directamente por el término afín pero no idéntico de ‘metamorfosis’, con el fin de zanjar un exceso de

ambigüedad semántica, o por mera influencia de conocimientos sobre Biología entomológica. Otros idiomas han optado por esta traducción: *The metamorphosis* en inglés, *La métamorphose* en francés, *La metamorfosi* en italiano, *A metamorfose* en portugués, *Metamorfoz* en turco, *Förvandlingen* (metamorfosis y transformación) en sueco, *Πρ ε β ρ α ι τ ε Η Η ε* (en griego), *De gedaanteverwisseling* (metamorfosis, transformación e incluso regeneración) en neerlandés, 変身 en chino, ペーパーカ o 紙装版 en japonés, *Metamorfoza* en polaco, Превращение en ruso, *Proměna* (metamorfosis) en checo o *Premena* (metamorfosis) en eslovaco.

Sin duda, el título es la carta de presentación de la novela. Sin embargo, se trata de una fachada, semántica y plástica a la vez, que trata de atraer al lector o de representar el contenido del texto que presenta.

Al inicio del relato encontramos una declaración de intenciones acerca de lo estético, expresivo, semántico y pragmático; la primera frase se convierte en el eje, descentrado pero fundamental, de la lectura de una novela; y su poder literario y/o psico-social no puede compararse con el valor funcional del título.

Si comparamos otros *incipit* de novela en la obra kafkiana, se observa las siguientes características comunes entre sí y con *La metamorfosis*:

-Comienzo *in media res*.

-Planteamiento inmediato del problema, inconveniente u obstáculo en la particular odisea del *héroe* (el personaje kafkiano se sitúa en un espacio neutro, en el límite entre el héroe y el anti-héroe).

-Focalización en un hecho anecdótico situado en un lugar concreto y que generalmente implica un cambio radical en la vida del personaje (una metamorfosis, no forzosamente física) consistente general en un desplazamiento en el espacio, un cambio de circunstancias o en giro inesperado de lo cotidiano.

-Exposición de una temática de fondo, la culpa: los personajes son acusados por algo indefinido, o se encuentran en la encrucijada de emprender una labor determinada por un colectivo hostil: Josef K. es acusado de un delito que no conoce o que no ha cometido, K. se instalará en los alrededores del castillo para comenzar a trabajar pero sus condiciones de trabajo son ambiguas, Karl Rossman es víctima de un destierro

familiar y continental por haber tenido un hijo con una sirvienta; y la transformación de Gregor Samsa en un insecto, sin explicación racional.

-Dilación sintáctica de la aparición del sujeto lógico –mediante un sujeto gramatical neutro.

-Selección precisa de complementos circunstanciales, “una mañana”, “de noche”, “en el puerto de Nueva York”, “más intenso”, “luego”, por afán de verosimilitud.

-Narrador en tercera persona. Se analizará más adelante el estatus de la voz narrativa: por ejemplo, la inclusión de juicios de valor del narrador o el uso de *analepsis* y otros tipos de salto temporal, incluyendo la temporalización subjetiva.

-Predominio del tiempo verbal pretérito imperfecto y pasado anterior – ignorando, por cierto un ‘presente’ que podría haber sido muy plausible, y viable-; el autor se sitúa a cierta distancia temporal, pero no excesiva, y por otra parte, suaviza el ritmo narrativo utilizando tiempos verbales, y niveles narratológicos en pasado, que conjugan el marco de acción y el progreso en el tiempo; los contrastes, en cambio, no vienen dados por el tiempo verbal, salvo algún ajuste temporal que no merece ser comentado aquí puesto que trabajamos sobre una traducción.

Más abruptos por tanto son los inicios de *El proceso* y *La metamorfosis*, en que predomina el pasado anterior, que termina la acción de forma más radical y gráfica. Un *continuum* temporal más lento domina el inicio de *América*.

-Narración en tercera persona.

-Nominación del personaje principal: Josef K., K., Karl Rossman.

-Presentación inmediata de personajes que se suponen *alter egos*, psicológicos y/o ficcionales, mediante juegos si no de palabras, sí de letras: Joseph K., Karl Rossmann, K. Un juego similar realiza en algunos de sus relatos, aunque no extiende este recurso a toda su producción cuentística. En “Ante la ley”, que incluyó en *El proceso*, se refiere al personaje principal como “hombre” y “campesino”. Sin embargo no hay una nominación más concreta y menos una identificación gráfica entre protagonista y autor –y aquí es necesario referirse a ‘autor’ y no a ‘narrador’ porque el narrador es un personaje independiente de la identificación de Kafka con el personaje de la novela; se identificaría su voz, o acaso la del narrador, como un recurso narrativo-

retórico, necesario para la construcción material del texto-. En “El silencio de las sirenas” presenta un personaje principal rescatado intertextualmente de la literatura clásica; un juego similar establece en “La verdad sobre Sancho Panza”, relato brevísimo donde el personaje cervantino es protagonista; de la misma manera reescribe los míticos personajes de Prometeo y Poseidón (en los relatos homónimos).

Por otro lado, el autor personalizar personajes con nombre propio y/ o profesión; nos presenta así el explorador en “La colonia penitenciaria”, el ayunador en “Un artista del hambre”, el trapealista en “Un artista del trapecio”, el filósofo en “El trompo”; Georg Bendemann, un joven comerciante, en “La condena”, Eduard Raban en “Preparativos para una boda en el campo”, Blumfeld en “Blumfeld un solterón”, identificados individualmente.

Concentra la voz narrativa en un personaje colectivo en “El escudo de la ciudad” y “Comunidad”, y se sumerge en cierta impersonalidad generalizadora en “De la muerte”, “De las alegorías” y “De noche”. Maestro del disfraz narratológico, escribe incluso en segunda persona gramatical que oculta una primera persona dialogante con su propia corriente de conciencia, en “Un mensaje imperial”.

En relación con la costumbre de ofrecer una relación gráfica entre su nombre y el nombre de sus protagonistas novelescos, Josef K., Karl Rossmann y K., se observa una tendencia a escribir primera persona gramatical; una persona ficcionalizada, y distanciada de él al menos en cuanto que los personajes no son afines a su dedicación vital, o porque caen en una suerte de Realismo mágico, por ejemplo, “Descripción de una lucha”, 1904; “Paseo”, 1904; “Los aeroplanos de Brescia”, 1909; “Mucho ruido”, 1911; “El paseo repentino”, 1913; “Desdicha”, 1913; “El maestro de pueblo”, 1914; “Las preocupaciones de un padre de familia”, 1916; “Un médico rural”, 1916; “Once hijos”, 1916; “Un viejo manuscrito”, 1917; “Informe para una academia”, 1917; “El buitre”, 1918; “La partida”, 1918; “El puente”, 1918; “El matrimonio”, 1918; “El vecino”, 1918; “La prueba”, 1918; “Abogados”, 1918; “Regreso al hogar”, 1918; “La fatiga”, 1918; “La construcción”, 1918; “¡Olvidalo!”, 1918; “Un golpe a la puerta del cortijo”, 1918; “El timonel”, 1918; “El jinete del cubo”, 1918; “Una mujercita”, 1923.

Con respecto a los *alter ego* y voces narrativas de Kafka, Josef K. de *El proceso* ya existía así nominalizado en 1916, en un relato contemporáneo a “Un médico rural” y



a “Un viejo manuscrito”, titulado “Un sueño”, donde narra una visión de la propia muerte. El protagonista es testigo del proceso, de la misma forma que Gregor Samsa de su transformación, también en tercera persona gramatical. Este relato contiene muchos de los *leitmotiv* que se encuentran en otros textos de mayor envergadura, y en *La metamorfosis*; por ejemplo, el sueño, presentado aquí como una alegoría y lítica cerrada.

Otro *leitmotiv* es la presentación de un personaje que encarna el tópico del ‘culpable inocente’: es decir, el sujeto castigado que no conoce la fuente ni la causa de su castigo, el acusado de un crimen que no recuerda haber cometido y que, de hecho, no ha cometido. Kafka es claro respecto a esto: su temática de la culpabilidad no pretende tanto ser un mensaje sobre la justicia/injusticia, sino una puesta en escena del sistema institucionalizado, con un presentimiento pre-bélico y consciencia de la situación burocrático-política del poder establecido en el imperio austro-húngaro (Bensusan, 2001). Josef K. en *El proceso* es una suerte de evolución más elaborada y más realista del motivo ‘Gregor Samsa’.

El motivo del sueño aparece a menudo en la obra kafkiana. Es notable que en su propio diario tenía la costumbre de narrar los sueños que recordaba; a menudo planeaba, en el recinto íntimo de ese Diario, escribir el relato de alguno de sus sueños, labor que llevó a cabo más de una vez. A lo largo de la lectura de los *Diarios*, la economía poética de algunos de sus relatos se explica porque la narrativización de sus sueños consistía simplemente en una minuciosa descripción. Sirva de ejemplo esta entrada de su diario, del veinte de noviembre de 1911:

He soñado con un cuadro, supuestamente de Ingres. *Las muchachas en el bosque de los mil espejos*, o, propiamente: *Las doncellas...*, etc. A la derecha del cuadro había un grupo compacto agrupado como se ve en los telones de los teatros y plasmado con trazo ligero; hacia la parte izquierda estaban sentados o tumbados sobre una rama gigantesca o sobre una cinta volante, o flotando por sí mismos en una cadena que ascendía lentamente hacia el cielo. Y de pronto no solo se reflejaban hacia el espectador, sino también hacia el lado contrario, se volvían más confusas y variadas, lo que los ojos perdían en detalles lo ganaban en multiplicidad. Pero delante había, fuera del alcance de los reflejos, una muchacha desnuda, de pie y apoyada en una pierna, sacando hacia fuera la cadera. Ahí resultaba admirable la habilidad de Ingres para el

dibujo, aunque en el fondo yo constataba con satisfacción que en aquella muchacha quedaba demasiada desnudez verdadera, incluso para el sentido del tacto. De un lugar que ella tapaba salía el resplandor de una luz pálida amarillenta (Kafka, 2006: 169).

Se trata de la ‘objetividad subjetiva’ tan propiamente kafkiana: mezcla nitidez realista e imaginación surrealista, producto de combinatorias imaginativas.

Más narrativa es la exposición de este otro sueño, en la primera entrada de su diario de 1910:

En sueños yo rogaba a la bailarina Eduardova que, por favor, volviese a bailar la czarda. Tenía en medio de la cara, entre el borde inferior de la frente y el centro de la barbilla, una ancha franja de sombra o de luz. Justo en aquel momento llegaba alguien, con los repugnantes movimientos propios del intrigante inconsciente, a decirle que el tren estaba a punto de salir. Por su modo de escuchar aquel aviso yo comprendía aterrado que ella ya no bailarían. <<Soy una mujer malvada, mala, ¿verdad?>>, decía. Oh no, decía yo, eso no, y me daba la vuelta para irme en una dirección cualquiera (Kafka, 2006: 27).

El tema de la muerte se asocia con el de la culpa, como con la sensación de impotencia producida por una situación inesperada y sobre todo incontrolable. De un modo similar, la cuestión de la identidad viene unida al tema de la muerte y al de la culpa; en “El sueño”, K. observa una tumba y duda de si se trata de su propio entierro, hasta que finalmente compruebe que el artista escribe junto a “Aquí yace”, una J., y no una K., otra muestra de la importancia de la nominalización de personajes en Kafka. En cualquier caso, el conflicto entre lo real y lo aparente se encuentra otro *leitmotiv* de la obra kafkiana.

*La metamorfosis*, texto híbrido de novela y relato breve, se inicia de esta forma: “Al despertar Gregor Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, encontré en su cama convertido en un monstruoso insecto” (Kafka, 2006: 9).

En primer lugar, sería interesante revisar la versión original, con el fin de valorar, en este momento crucial de la novela, cada vocablo elegido por Kafka –al igual que se comprobó que el uso de “Die Verwandlung” en lugar de “Die metamorphose” no era casual:

“Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheuren Ungeziefer verwandelt”.

*Morgens* no presenta dificultades semánticas para su traducción, sino que depende solamente de la sintaxis, en lo que respecta a las preposiciones: ‘en la mañana’, ‘de la mañana’, ‘por la mañana’ o ‘de mañana’.

*Unruhigen* es una flexión de *unruhig* que tiene estas acepciones: ‘agitado’, ‘inquieto’, ‘nervioso’, ‘revuelto’ o ‘intranquilo’, siendo la última acepción la elegida por la mayoría de los traductores.

*Träumen* significa ‘soñar’, y al grupo *schlecht* (que en solitario, y como adjetivo, significa ‘enfadado’, ‘malo’, ‘malvado’, ‘miserable’, ‘viciado’ y ‘dañino’ entre otras acepciones) *träumen* incorpora una matización que equivale a: ‘tener malos sueños’. Tanto por la estructura como por el contexto semántico es evidente que el autor elige *träumen* en lugar de *schlecht traumen* porque se refiere a la acción fisiológica de dormir. Sin embargo, la elección es muy sugerente: la ambigüedad otorga al texto una actualización pluridimensional.

*Erwachte*, es simplemente un conector, de carácter adverbial.

*Bett*, tiene varias acepciones, pero por contexto es lógico traducir este término por ‘cama’. ¿No habría cambiado el sentido de la obra si *bett* hubiera sido traducido como ‘cauce’? ¿No sería sin duda menos chocante convertirse en insecto en la orilla de un río? Lo mismo sucedería si el término escogido hubiese sido ‘caja’. Sin embargo la acepción elegida es evidentemente la de ‘cama’: el contraste entre mundo animal y la cotidianidad humana había de ser absoluto para que el relato funcionara; un insecto con un nombre humano, Gregor Samsa, que despertara en una caja o en un cauce, y tuviera consciencia de ello, no era suficiente. El cuerpo de insecto debía llegar al cuerpo de Samsa, a su casa, su lecho y su sueño, un día laborable y corriente.

Otras acepciones de *Bett* son ‘asiento’; y ‘matriz’, espacio de metamorfosis.

*Zu*, como adverbio, puede llegar a significar ‘demasiado’ y ‘cerrado’. Las palabras se completan, incluso las acepciones excluyentes entre sí, para expresar la claustrofobia, el exceso en todas sus facetas –exceso de espacio, exceso de falta de espacio-. Como preposición, el mismo término se muestra plurisignificativo: ‘a’, ‘acerca de’, ‘al’, ‘cerrado’ (de nuevo), ‘con’, ‘dentro de’ y ‘para’. Todo implica intimidad, cercanía claustrofóbica.

*Ungeheuren* es una flexión de *ungeheuer*, que como sustantivo significa ‘monstruo’; sin embargo, en este texto cumple la función de adjetivo, y no solamente ‘monstruoso’ es su significado, derivado en este caso del sustantivo, sino que soporta otros significados relacionados con el exceso ya no de belleza o fealdad, sino de tamaño o incluso de emoción interna: el término salta de un ámbito de la psique para trasladarse a la *fisiké*, donde significa ‘desmesurado’, ‘enorme’, ‘inmenso’, ‘poderoso’, ‘prodigioso’, ‘desaforado’. El adverbio que lo acompaña es ‘enormemente’ (no ‘monstruosamente’).

Curiosamente, ninguna de las acepciones de *Ungeziefer* significa exactamente ‘insecto’: ‘alimaña’, ‘bicho’, ‘parásito’. También significa ‘miseria’. ‘Parásito’ podría representar una metáfora de la visión que la familia de Gregor Samsa tiene de él; en cuanto a ‘miseria’, sugiere una alusión del propio Gregor Samsa aplicada a su vida cotidiana. Eliminando la palabra ‘insecto’, el texto se desviaría hacia diferentes isotopías.

*Verwandelt*: es una flexión verbal de *verwandeln*; significa ‘transformarse’ o ‘convertirse’.

En *La metamorfosis*, con comienzo *in media res* y exposición directa de la trama, el narrador asegura una presentación en primer plano del personaje y, de forma progresiva, entretanto el lector espera una normalización, lo específico de su circunstancia. Al inicio, Gregor Samsa se despierta convertido en insecto: un

planteamiento inmediato del problema, obstáculo para el anti-héroe. También coincide con la nominación inmediata del personaje principal, en este caso sin conexiones directas aparentes con el nombre del autor.

En lo que respecta a la temática, ya se define, aunque indirectamente, el motivo de la culpa, pues la transformación de Gregor Samsa en un insecto no presenta explicación lógica inmediata sino que se trata más bien de un juego de ‘extrañamiento’.

Coinciden también los cuatro inicios en la abundancia de complementos circunstanciales, en proporción al todo sintáctico: “una mañana”, “después de un sueño intranquilo”, “en su cama”. La aposición representa, como se sugería unas líneas más arriba, una muestra de la omnisciencia del narrador, y también una analepsis.

Se trata de narración en tercera persona. En cuanto a la temporalidad verbal, hay predominio de participios, y pasado anterior, abrupto como en *El proceso* y *El castillo*.

Decíamos que el nombre de Gregor Samsa no se relaciona, o al menos no directamente, con la grafía *Franz Kafka*. Precisamente, una conversación que mantuvo con Gustav Janouch, nos ilustra a este respecto, y también sobre otros planos como por ejemplo la concepción del ‘sueño’, como ficción espontánea o incontrolable y fuerza opositora de una realidad experimentada por el sujeto:

-El protagonista de la narración se llama Samsa –dije-. Suena como un criptograma de Kafka. En ambos casos hay cinco letras. La *S* en la palabra Samsa ocupa los mismos lugares que la *K* en la palabra Kafka. La *A*...

-No se trata de un criptograma – me interrumpió Kafka-. Samsa no es por entero Kafka. *La metamorfosis* no es una confesión, aunque sea, en cierto sentido, una indiscreción.

-No lo sé.

-¿Acaso resulta fino y discreto hablar de los escarabajos de la propia familia?

-Es natural que esto no sea usual en la buena sociedad.

-¿Ve usted qué indecente soy?

Kafka rió. Quiso liquidar el tema de la conversación. Pero yo no quería, así que dije:

-Creo que aquí no resulta indicada una valoración de <<decente>> o <<indecente>>. *La metamorfosis* es un sueño horrible, una horrible concepción.

Kafka se detuvo.

-El sueño deja al descubierto la realidad, tras la cual permanece la imaginación. Esto es lo terrible de la vida, lo conmovedor del arte. Pero ahora debo regresar a casa (Heller, 2003: 69).

Si el sueño deja al descubierto la realidad –en una visión casi psicoanalítica-, ¿qué significa esta metamorfosis? En el texto, el descenso de intensidad dramática es proporcional al incremento de intensidad poética. La *metáfora*, y poco a poco la alegoría que se construye a lo largo de la narración, se presta a la lectura de mensajes ocultos en otros niveles de lectura. El mensaje de *La metamorfosis* se establece sobre lo invisible, sobre lo que no está escrito en el texto y que surge en durante el progreso de la lectura. Como se observa en aquel fragmento de conversación que comparte con Gustav Janouch, Kafka mantiene a posta la ambigüedad, incluso después de haber publicado la obra.

*La metamorfosis* representa el germen de las otras tres novelas, la esencia que les dará nacimiento, a pesar de sus grandes diferencias. El esqueleto reposa sobre las mismas bases, sobre una misma concepción de la vida, donde la culpa, la muerte, y la perspectiva subjetiva, son el talón de Aquiles emergentes en la textualidad. Tal vez, el cuerpo de insecto sea, no una alucinación pero sí una percepción de sí mismo por parte de Gregor Samsa, que reproduce un narrador testigo.

En todo caso, el marco onírico –la sensación de pesadilla o, como poco, de irrealidad, que juega en este caso más con el lector que con el personaje, ocupado en asumir la situación como parte de la realidad-, la justicia –la culpa, la injusticia-, la identidad, la muerte, son *leitmotiv* kafkianos que se manifiestan en *La metamorfosis* desde el *incipit*.

### **12. 3. Análisis del relato: dimensión sintáctica**

En el *incipit* de *La metamorfosis* Kafka (2006) la narración se detiene en la descripción del cuerpo metamorfoseado. Inmediatamente después de introducir al lector en lo alógico, lo enfrenta a los hechos con detalle; respecto de la focalización, se desplaza del punto de vista del narrador a la mirada del personaje. La parsimonia del tono contrarresta la violencia de la imagen sugerida con los adjetivos ‘convexo’,

‘oscuro’, ‘surcado’, y los sustantivos ‘vientre’, ‘callosidades’, ‘prominencia’; hay cierta oscuridad abrupta en esta selección que, junto con los verbos de movimiento –a pesar del contexto narrativo de inmovilidad forzada-, producen una sensación de vértigo y al mismo tiempo de claustrofobia, puesto que los movimientos de deslizamiento provocados por la textura del caparazón y su forma convexa, en contacto con la ropa de cama, es impedida por el peso y la forma del cuerpo nuevo y produce “una agitación sin consistencia”. Las patas de insecto golpean la cama y la mirada lector, como el primer término anatómico que sustituye miembros humanos; son, además, innumerables (hipérbole), escuálidas (en comparación con sus piernas).

“-¿Qué me ha sucedido?”.

Éstas son las primeras palabras de Gregor Samsa. Después de la mirada, la palabra. El personaje no se pregunta qué ve, no se pregunta si está soñando, sino, desde lo racional, cuestiona el proceso, la metamorfosis en sí misma.

“No soñaba, no.” Interrumpiendo las primeras palabras del personaje, el narrador irrumpe con un giro aparente. El narrador se anticipa contestando pleonásticamente a una pregunta elíptica: “No soñaba, no”; ‘respuesta retórica’, redundancia doble, negativa, legitimación de su realidad, dirigida al lector antes que al personaje, ajeno al texto de la voz narrativa.

Seguidamente, la focalización regresa al narrador, que sigue un método inductivo: evoluciona de lo particular a lo general, del cuerpo al espacio, del personaje al cronotopo. En cuanto al detalle de la fotografía de una mujer, recortada en una revista, sugiere el límite también precario entre la realidad y la ficción, siempre en el marco de la vida cotidiana, y enfatiza el contraste entre la transformación y lo cotidiano inmutable.

La habitación de Gregor Samsa, caja inmensa y *vivarium* humanoide, no ha cambiado; la rutina, la falta de espacio, constituyen un marco insistente, representante de la presión social. El espacio se cierra sobre su manifestación redundante en el texto: “su habitación, su habitación de verdad”. El narrador se esmera en hacer regresar al

lector a la realidad más cotidiana y tangible de modo que el contraste entre ella y la tragedia personal de Samsa se incrementa potencialmente. Para enfatizar el efecto, se prepara un nuevo juego de cambio de focalización: “Gregor dirigió luego la vista hacia la ventana; el tiempo nublado (sentíanse repiquetear en el cinc del alféizar las gotas de lluvia) infundióle una gran melancolía”.

Melancolía. No terror, ni pánico ni incompreensión. Envuelto en su cotidianeidad, en una conversación sobre el tiempo que establece consigo mismo, la primera sensación de Gregor Samsa es la melancolía. Paradójico y constante contraste entre lo terrorífico de la situación y la triste resignación, la duda metódica y lo constancia de lo cotidiano junto a lo inaudito. Sin embargo, el uso de ‘melancolía’ no proviene de una elección inocente. Tres acepciones se recogen en el *DRAE*:

Melancolía:

(del lat. *melancholia*, y este del gr. μελαγχολία, ‘bilis negra’).

1. f. Tristeza vaga, profunda, sosegada y permanente, nacida de causas físicas o morales, que hace que no encuentre quien la padece gusto ni diversión en nada.
2. f. *Med.* Monomanía en que dominan las afecciones morales tristes.
3. f. *ant.* Bilis negra o atrabilis

Es decir que la calma material de la forma empleada para la narración es melancolía en sí misma. Además, la melancolía como tal, y no como tristeza propiamente dicha, puede tener causa física. Con bilis negra’ toma prestado del lenguaje médico un término para aludir, por medio de un epíteto, a un fenómeno que no es físico, sino moral, psíquico o emocional: una anomalía en la percepción de uno mismo. En la palabra melancolía se interrelaciona el malestar –la confusión- físico con el moral. Es una de las pocas emociones humanas que desde su etimología acepta una relación entre psique y cuerpo, entre emoción y dolor. La sugerencia de volver a dormirse que Samsa se hace, sirve en el texto para recalcar la ‘realidad de aquello que personaje y lector consideran sueño por lógica y sentido de lo racional. Aun así, no se habla de ‘sueño’ sino de ‘fantasía’, ampliando su idea de lo imposible, porque siente que está despierto. La pregunta en estilo directo es respondida por el narrador: “Mas era esto algo de todo punto irrealizable” que, además, ofrece una explicación lógica y sencilla a esta



imposibilidad: la postura de sueño habitual en Samsa y el nuevo cuerpo que impide la costumbre: En el límite entre esto y la parodia, la caricatura o el absurdo, Kafka introduce el dolor, reforzando la tragedia por la materia más que por el pensamiento – del personaje principal y del personaje narrador-.

En resumen, Samsa se queja antes que de su cuerpo transformado, sino la metamorfosis de su vida cotidiana, su incapacidad de realizar lo banal, levantarse, vestirse, irse a trabajar. Subraya con ello la presión que ejerce sobre él el sistema social antes que la metamorfosis. Samsa atribuye estas complicaciones a su falta de sueño – derivada, de nuevo, de su modo de vida-.

“Sintió en el vientre una ligera picazón. Lentamente, se estiró sobre la espalda, alargándose en dirección a la cabecera, a fin de poder alzar mejor la cabeza. Vio que el sitio que le escocía estaba cubierto de unos puntitos blancos, que no supo explicarse. Quiso aliviarse tocando el lugar del escozor con una pierna; pero hubo de retirar ésta inmediatamente, pues el roce le producía escalofríos.

-Estos madrugones –dijóse (sic)- le entontecen a uno por completo. El hombre necesita dormir lo justo” (Kafka, 2006: 9-12).

Kafka desarrolla en páginas sucesivas aquella primera frase que se balanceaba entre lo verosímil y lo inverosímil, mostrando una irrealidad inserta sin matices en la realidad cotidiana. Presenta el personaje tanto por medio de una voz narrativa como reproduciendo las palabras de Gregor Samsa en estilo directo, permitiendo conscientemente cierto desfase entre una y otra. Juegos de focalización, panorámicas sobre lo general, partiendo de lo particular, desde la cama hasta la ventana; imágenes entomológicas, grotescas y trágicas, de un cuerpo descontextualizado, en el ritmo contrapicado y contrapuntístico, de cadencia suave pero contrastes sostenidos, de la presentación diegética.

Inmediatamente, los hechos empiezan a sucederse: la acción imprime la fábula de un nuevo dinamismo y el cronotopo se desarrolla sobre el paso del tiempo, hasta ahora detenido, y las habitaciones que escapan a la visión de Samsa así como el pasillo, la puerta, voces y vidas ajenas a la metamorfosis.

Samsa, desde la inmovilidad que cree temporal, encuentra (en tanto que retrasa el momento de emprender la difícil tarea de levantar su cuerpo metamorfoseado) la ocasión forzada de hacer un breve repaso a su vida, su situación laboral y una deuda contraída, circunstancias sociales que lo inmovilizan como su cuerpo metamorfoseado. Samsa ya se encontraba preso si no de una situación psíquica extravagante o de un cuerpo insólito, de relaciones sociales jerárquicas e institucionalizadas.

De nuevo, Kafka retrata el sentimiento de culpa, el estatus de culpable, y la calidad de inocente, en un sistema—representada en la microsociedad del apartamento—que acusa de manera prematura, exagerada o interesada. Por ahora, todo queda en una oportuna nebulosa, mezcla de descubrimiento e incertidumbre, porque no importa tanto la acusación como la inocencia, en el personaje kafkiano.

A partir de un nuevo giro en la focalización, reúne la mirada del personaje, del narrador y del lector sobre las manecillas del despertador, representación del tiempo y del contexto real. Gregor Samsa analiza la situación desde un punto de vista meramente práctico, en un monólogo interior reproducido en estilo indirecto libre: la hora de partida del tren, la hora, el malestar, el muestrario, todo se mezcla en la mente de Samsa, que empieza a sentir pánico, especialmente porque llega tarde... “Su sueño había sido intranquilo” repite el texto, pero “profundo”, especifica. Un sueño profundo en el que se había producido la metamorfosis, y un problema mecánico con el despertador. Si no para el lector, y Kafka es consciente de ello, para el personaje principal el hecho de llegar tarde tiene en su consciencia mayor protagonismo que su transformación. Precisamente, en este segundo plano en que aún se sitúa Samsa, se siente víctima de algo que aprehende, y que no tiene nada que ver con su metamorfosis: inventa una escena durante la que es culpabilizado, imagina al principal entrando en el apartamento y acusándole de holgazanería. Luchando contra el miedo a la injusticia, abandona la idea del malestar y la realidad de la metamorfosis, y se autodeclara sano, y hambriento:

Y la verdad es que, en este caso, su opinión no habría carecido completamente de fundamento. Salvo cierta somnolencia, desde luego superflua después de tan prolongado sueño, Gregor sentíase admirablemente, con un hambre particularmente fuerte (Kafka, 2006: 14).

Se trata de un intento de ignorar lo incontrolable, mecanismo de supervivencia psíquica que preparan el personaje al castigo por la infracción. Antes de ceder la palabra directa a nuevos personajes, todavía fuera de la habitación-crisálida de Gregor Samsa, el narrador refiere parte del monólogo interior reproducido en estilo indirecto libre en estos términos: “Mientras pensaba y meditaba atropelladamente” (...) (id). Justifica el desorden de la micro-estructura, enfatiza el carácter de corriente de la conciencia y regresa al hipérbaton habitual y velado de la voz kafkiana.

Como estrategia narrativa, el personaje secundario se manifiesta antes de ser presentado; irrumpe y produce un cambio de ritmo que la metamorfosis aún no había logrado desencadenar.

“-Gregor- dijo una voz, la de la madre-, son las siete menos cuarto. ¿No ibas a marchar de viaje?” (id). En lugar de “-Gregor- dijo la madre-, son las siete menos cuarto”. El personaje secundario es presentado tras una dilación, que lo sitúa en la impersonalidad, para evolucionar hacia una personalización concreta –la madre, *topoi* universal, -. Con este personaje se reafirma una vez más el peso de lo cotidiano, de modo que la narración vuelve a anclar la lectura en la *realidad* para inmediatamente regresar a la clave de la trama, tras la descripción de un efecto provocado por la metamorfosis en Gregor Samsa, que ya anuncia su progresiva deshumanización:

¡Qué voz más dulce! Gregor se horrorizó al oír en cambio la suya propia, que era la de siempre, sí, pero que salía mezclada con un doloroso e irreprimible pitido, en el cual las palabras, al principio claras, confundíanse luego, resonando de modo que no estaba uno seguro de haberlas oído. Gregor hubiera querido contestar dilatadamente, explicarlo todo; pero en vista de ello, limitóse a decir:

-Sí, sí. Gracias, madre. Ya me levanto.

A través de la puerta de madera, la mutación de la voz de Gregor no debió notarse, pues la madre se tranquilizó con esta respuesta y se retiró (Kafka, 2006: 14-15).

Una palabra, “mutación”, relacionada con el contexto sémico de la metamorfosis, siendo éste un término que suele referirse a procesos, bien generados artificialmente, bien considerados como una fase clara de algún proceso degenerativo o transformación biológicamente evolutiva o degradante. En un insecto, una metamorfosis suele ser

evolutiva. En su aplicación al personaje, se convierte en degradación. Se produce una ruptura en el estilo, una suerte de oxímoron desviado por una falta de paralelismo sintáctico: “¡Qué voz más dulce! Gregor se horrorizó”, paralela a la ruptura narrativa que se produce en el personaje, que comienza a horrorizarse de su estado, en la percepción de su voz transformada. La metamorfosis en un cuerpo de insecto implica un cambio en sus funcionalidades, incluidas las comunicativas. Gregor se expresa; siente dolor físico; las palabras se dirigen hacia el exterior de su boca causando dolor y resonando de tal manera que, una vez alcanzan el aire, las ondas sonoras se confunden hasta crear un sonido ininteligible. Sin embargo, el personaje receptor recibe el mensaje, lo que sugiere de pasada que la situación de Gregor quizás exista solamente en su percepción de sí mismo. En las líneas siguientes, mientras el padre eleva la voz y la hermana musita dulcemente, Gregor vocaliza. Se esfuerza, en vocalizar. Ha perdido el don de la palabra, cuyo monopolio pertenece de forma definitiva al narrador. Pero todavía no ha perdido la capacidad de pensamiento. Aparece entonces una primera muestra de que Gregor Samsa es realmente consciente de su nuevo estado; sucede por contraste; en contraposición con los cuerpos humanos de su familia, Gregor toma consciencia de su cuerpo de insecto: cuando la hermana suplica que la deje entrar, el narrador relata el pensamiento de Samsa, “(...) felicitándose, por el contrario, de aquella precaución suya –hábito contraído en los viajes- de encerrarse en su cuarto por la noche, aun en su propia casa” (Kafka, 2006: 15-16). Su voz interior, condescendiente, sigue nadando entre dos orillas: el orgullo, y el instinto de protección hacia la familia, que aún no sabe, que no ha visto su cuerpo transformado; y con ellos, la culpa y el miedo. Gregor Samsa muestra todavía un aferramiento a su concepto de normalidad:

Lo primero era levantarse tranquilamente, arreglarse sin ser importunado y, sobre todo, desayunar. Sólo después de efectuado todo esto pensaría en lo demás, pues de sobra comprendía que en la cama no podía pensar nada a derechas. Recordaba haber sentido ya con frecuencia en la cama cierto dolorcillo, producido, sin duda, por alguna postura incómoda, y que, una vez levantado, resultaba ser obra de su imaginación; y tenía curiosidad por ver cómo habrían de desvanecerse paulatinamente sus imaginaciones de hoy (Kafka, 2006: 16).

Kafka recurre de nuevo vuelve a la impresión empática de la claustrofobia y frustración (provocadas por la inmovilidad forzada, propia de una pesadilla). De nuevo, las patas agitándose, el cuerpo convexo, el peso, la perspectiva –de una mente humana sobre un cuerpo de insecto-. “Y el caso es que él quería incorporarse” (Kafka, 2006: 17), verbo volitivo, lucha constante, desde la primera página, por un acto tan banal como el de incorporarse. Incrementa así la sensación de impotencia, batalla que se prolonga, con la presión añadida de la familia ya despierta y merodeando al otro lado de la puerta, que produce un desfase rítmico y argumental, enfatizando el contraste.

Entretanto Gregor Samsa trata en vano de incorporarse, trata de convencerse de que el operado en su voz se debe a un resfriado que, de nuevo, sería un mal causado por su vida laboral. Se trata de un círculo vicioso en el que la narración pasa contradictoriamente por una fase de negación y otra de aceptación, de forma paralela a las reacciones y evoluciones del personaje.

El autor elige verbos subjetivos, como ‘pensar’, ‘comprender’, ‘recordar’, tiempos verbales dilatorios, como ‘resultaba ser’, ‘habrían de desvanecerse’, y numerosas expresiones de apoyo textual menos personalizadores, como ‘sin duda’, y ‘cierto’ en lugar de ‘un’. El ritmo entrecortado con numerosas comas reproduce el estado de duda, híbrido entre la esperanza que se auto-infunde y el miedo que el sistema ha anclado en él. Un nuevo ejemplo de este contraste aparece unas líneas más adelante: “Se estiraba; lograba por fin dominar una de sus patas; pero, mientras tanto, las demás proseguían su libre y dolorosa agitación. <<No conviene hacer el zángano en la cama>>, pensó Gregor” (id.). En el siguiente párrafo, en otra vuelta de tuerca, “Gregor, frenético ya, concentró toda su energía” (id.).

#### **12.4. Análisis de la narración: dimensión pragmática**

La estructura de un relato se organiza sobre varios ejes, el primero de ellos constituido por los personajes y sus funciones. *La metamorfosis* presenta dos voces principales: la voz del personaje principal, reproducida por la voz narradora, un autor implícito que presenta simultáneamente dos modalidades de omnisciencia, selectiva y neutral, puesto que la narración bifurca hacia dos caminos diferentes.

En primer lugar, aquel en que el narrador muestra una omnisciencia selectiva o neutral, sobre todo si se interpreta que la voz narrativa reproduce meramente la percepción de Gregor Samsa:

Volvió los ojos hacia el despertador, que hacía su tictac encima del baúl (Kafka, 2006: 14).

Por la rendija de la puerta vio que el gas estaba encendido en el comedor. Pero, contrariamente a lo que sucedía siempre, no se oía al padre leer en voz alta a la madre y a la hermana el diario de la noche, *La metamorfosis* (Kafka, 2006: 43).

Ahora todos le contemplaban tristes y pensativos. La madre estaba en su butaca, con las piernas extendidas ante sí, muy juntas una contra otra, y los ojos casi cerrados de cansancio (Kafka, 2005: 103).

A Gregor resultábale extraño percibir siempre, entre los diversos ruidos de la comida (...).

Algunos conectores de discurso justifican lo inverosímil de un narrador omnisciente, a falta de narrador testigo, en la diégesis de *La metamorfosis*, como por ejemplo sucede en

Gregor comprendió que el padre, al oír las noticias que Grete le daba a boca de jarro, había entendido mal, y se figuraba, sin duda, que él había cometido algún acto de violencia (Kafka, 2006: 72).

En segundo lugar, aquel en que la voz de Gregor Samsa *aparece* en el texto, reproducida en estilo directo:

-Señor principal- gritó Gregor fuera de sí, olvidándose en su excitación de todo lo demás-. Voy inmediatamente, voy al momento. Una ligera indisposición, un desvanecimiento, impidióme levantarme. Estoy todavía acostado. Pero ya me siento completamente despejado.

(...) No se detenga usted más, señor principal. En seguida voy al almacén. Explique usted allí esto, se lo suplico; así como que presente mis respetos al jefe (Kafka, 2006: 27).

Existe esta vía unitaria que constituye el cierre de la estructura textual: los pasajes en que el narrador reproduce las palabras y pensamientos de Gregor Samsa en discurso indirecto libre, en pasajes que muestran al mismo tiempo omnisciencia selectiva y neutral, donde las marcas de discurso que implican la duda no se deben solo al afán de verosimilitud sino que también son indicios de que los pensamientos presentados pertenecen al personaje y no, en este caso, al juicio libre y subjetivo de un narrador omnisciente.

En cualquier caso, en ningún momento el discurso de Gregor Samsa es comprendido por los otros personajes (“-Han entendido ustedes una sola palabra? – preguntaba éste a los padres-.” [Kafka, 2006: 28]; “-Si siquiera nos comprendiese- insistió el padre, cerrando los ojos, como para dar a entender que él también se hallaba convencido de lo imposible de esta suposición” [id., 103]); se trata de un soliloquio involuntario, presentado en forma de monólogo citado, en los casos en que es reproducido en discurso directo, y monólogo narrado, en los pasajes presentados en estilo indirecto libre.

El personaje principal y la voz narrativa, son los dos mecanismos textuales de una estructura que necesita la existencia de personajes satélite para funcionar plenamente.

Siguiendo el esquema greimasiano, el sujeto actante es evidentemente Gregor Samsa; la estrategia textual se distingue enseguida, sin embargo, porque no solamente es el sujeto de la acción narrativa sino también el objeto: se trata de una obra focalizada en un personaje cuya situación consiste en un proceso que empieza y termina en su identidad. Sin embargo, este conflicto se extiende sobre los personajes satélite que, en la trama, representan la familia del personaje principal y no solamente lazos de sangre sino también sociales –‘protección’, ‘obligación’, ‘ayuda’ y ‘culpable’ son las palabras clave puesto que, si partimos de la psique de Gregor Samsa, el personaje principal siente culpa ante la situación económica de su familia, de la que deriva un sentimiento de protección y la obligación de restablecerse para volver a suplir las carencias materiales de estos personajes satélite-: de esta manera, el destinatario del personaje principal, es su

propia función frente al personaje colectivo de la familia—que puede diseccionarse en tres personajes planos, el padre, la madre y, personaje más definido de la hermana—, destinatario ideal de todos los esfuerzos del actante Gregor Samsa.

El oponente por su parte se convierte en una potencia que se abre en dos planos:

-Encontramos un oponente en la familia y en el ‘principal’; símbolos de un sistema social que oprime al personaje (tanto como a Franz Kafka su trabajo en la oficina y su familia (cf. *Cartas a Felice, época de noviazgo, 1912*: en cierto punto la ficción se cruza con la realidad, y la narración con la autodiégesis).

-La metamorfosis en su totalidad, el proceso psico-biológico de transformación en un insecto, y la trama derivada de ello, son la mayor fuerza oponente frente al personaje.

Toda esta estructura se construye sobre la idea de verosimilitud en un espacio narrativo que expone lo fantástico en el marco de un contexto banalizado y coherente. Precisamente, con respecto al texto que nos ocupa es necesario mencionar dos facetas fundamentales del contenido: puede hablarse de un temprano Realismo mágico, como se ha considerado Kafka el iniciador de esta corriente, y de *bildungsroman* invertido, porque se trata de una novela de aprendizaje en que Gregor Samsa aprende a no ser humano. Para poner de manifiesto esta progresiva animalización del personaje, el autor explícito se basa en seguir la evolución de su capacidad comunicativa. Progresivamente, Samsa también perderá parte de su capacidad cognitiva: a medida que el texto avanza, las muestras de discurso directo dejan protagonismo a las de estilo indirecto libre, y hacia el final del relato, la voz narradora adquiere mayor omniscencia a medida que el personaje la pierde, y la multiplicidad de voces de personajes satélite, reproducidas en discurso directo, invadirán el texto. La progresiva incapacidad comunicativa del personaje principal será el primer motivo textual que el autor explícito utilice para hacer patente la metamorfosis de Samsa:

Cierto es que sus palabras resultaban ininteligibles, aunque a él le parecían muy claras, más claras que antes, sin duda porque ya se iba acostumbrando el oído. Pero lo esencial era que ya se habían percatado los demás de que algo insólito le sucedía (...) Sintiese nuevamente incluido entre los seres humanos (...) Y, a fin de poder intervenir lo más claramente posible en las conversaciones decisivas que se avecinaban, carraspeó ligeramente, forzándose a hacerlo



muy levemente, por temor a que también ese ruido sonase a algo que no fuese una tos humana, cosa que ya no tenía seguridad de poder distinguir (Kafka, 2006: 30).

En primer lugar, hace referencia al aspecto más evidente del lenguaje, el sonido, con un pormenorizado análisis subjetivo de la voz de Samsa, que se había transformado en un ruido emitido por un insecto; la tensión dramática se desplaza, como ya se ha anunciado, sobre los esfuerzos de vocalización del personaje actante.

Este tipo de privilegio de la voz frente a la palabra escrita aparece descrito en el texto barthesiano *Le plaisir du texte*; después de hacer una auténtica poética de la recepción del texto literario, y a través de la simple lectura más que de la interpretación hermenéutica, termina su pequeño diario-ensayo con las siguientes palabras:

S'il était possible d'imaginer une esthétique du plaisir textuel, il faudrait y inclure: *l'écriture à haute voix*. (...) c'est le langage tapissé de peau, un texte où l'on puisse entendre le grain du gosier, la patine des consonnes, la volupté des voyelles, toute une stéréophonie de la chair profonde: l'articulation du corps, de la langue, non celle du sens, du langage (Barthes, 1973: 89).

Gregor Samsa se transformaría entonces en ese cuerpo vocalizador de sonido, donde el sentido es secundario, en este caso de forma obligada y literal.

Y, sin pensar que todavía no conocía sus nuevas facultades de movimiento, ni tampoco que lo más posible, y hasta lo más seguro, era que no habría logrado darse a comprender con su discurso (Kafka, 2006: 37). Como no se hacía comprender de nadie, nadie pensó, ni siquiera la hermana, que él pudiese comprender a los demás (Kafka, 2006: 49).

Con el fracaso en el plano fonético llega el fracaso en el plano semántico:

De haber siquiera podido Gregor conversar con su hermana; de haberle podido dar las gracias por cuanto por él hacía, le hubieran sido más leves estos trabajos que ocasionaba, (...)” (Kafka, 2006: 57) (...) que no sabía exactamente dónde se encontraba, hasta el sonido de su voz, pues estaba convencida de que no entendía las palabras (Kafka, 2006: 64).

El autor explícito insiste numerosas veces sobre este aspecto de la metamorfosis de Samsa, con palabras semejantes y con el fin de enfatizar el absurdo inmediato y el horror a largo plazo de la situación. La prioridad del lenguaje es notable porque a medida que Samsa se animaliza irá desapareciendo del texto esa constante alusión a su incapacidad de lenguaje y cambiado el estatus del narrador. Hacia el final, la toma de conciencia de la transformación se reduce al nivel de las emociones y de la relación con el medio: “(...) Le dio miedo, sin que lograrse explicarse porqué, pues era la suya, la habitación en que vivía desde hacía cinco años...” (Kafka, 2006: 45), y por las reacciones que suscita en su entorno;

(...) su hermana, completamente ajena a lo que le sucedía, barrer con una escoba, no sólo los restos de la comida, sino también los alimentos que Gregor no había siquiera tocado, como si éstos no pudiesen ya aprovecharse (Kafka, 2006: 49),

hasta el punto de preguntarse la voz narrativa si acaso Samsa quería “olvidarse de su condición humana”, a tiempo que se “arrastra”, verbo generalmente aplicado al ámbito del movimiento humano sólo en sentido figurado.

Precisamente, el autor propondrá imágenes de movimiento forzadas, para reforzar la decontextualización del personaje respecto de su entorno:

“(...) y dio con la cabeza en el pestillo para acabar de abrir” (Kafka, 2006: 31).

“(...) pues un líquido oscuro le salió de la boca ” (Kafka, 2006: 30-31).

“(...) con inútiles esfuerzos, sostenerse sobre sus innumerables y diminutas patas ” (Kafka, 2006: 37).

“Al momento, zambulló la cabeza en la leche casi hasta los ojos” (Kafka, 2006: 43).

“(...) sus patas produjeron como un zumbido. Por otra parte, las heridas debían de haberse curado ya por completo (...) lo cual no dejó de sorprenderle pues recordaba que hacía más de un mes se había herido con un cuchillo en un dedo y que la antevíspera todavía le dolía bastante” (Kafka, 2006: 47-48).

“(…) mientras su padre daba un paso, tenía él que realizar un sinnúmero de movimientos” (Kafka, 2006: 75)

“(…)y verdad es que la humedad le hizo daño a Gregor, que yacía amargado e inmóvil debajo del sofá-” (Kafka, 2006: 85).

“(…) y que la más hermosa mandíbula, virgen de dientes, de nada puede servir” (Kafka, 2006: 91).

El autor explícito juega con recursos de extrañamiento en sus descripciones entomológicas de modo que el lector experimente el estado metamórfico –y de adaptación vital- del personaje. Gregor Samsa, personaje agónico, experimenta una súbita metamorfosis física y una lenta metamorfosis psíquica, lo que explica que la narración se desarrolle de forma arrítmica, deteniéndose en pausas descriptivas y digresiones donde a menudo se confunden la voz del narrador y la del personaje, reproducida en estilo indirecto. Nos encontramos, por las razones aducidas, ante una sutil temporalización íntima del discurso. La progresión es lineal, solamente algunas analepsis vienen a turbar este *continuum*. Sin embargo, hay saltos cualitativos, juegos con el contexto ambiental, que dividen el texto en fragmentos de distinta amplitud.

El relato kafkiano, cuya trama presenta una historia concreta y fácilmente delimitable, se construye sobre una sola circunstancia, y sus implicaciones. Igualmente, los pilares de esta estructura, repartidos entre los motivos propios de la obra ficcional kafkiana (sueño, culpabilidad/inocencia, muerte, identidad, apariencia) y los recursos técnicos previamente expuestos, se ven complicados por ramificaciones temáticas y estructurales; por ejemplo, la introducción de un espacio que escapa al campo visual del personaje principal y que el narrador presenta en ocasiones con los mismos medios y limitaciones que el actante, cuya voz y pensamiento reproduce: la ‘habitación contigua’ (“Mientras tanto, en la habitación contigua, reinaba un profundo silencio”, pág. 30. “Y así fue como –en el mismo momento que las mujeres, en la habitación contigua, recostábase un punto en la mesa escritorio para tomar aliento-” pág. 68. “Y Gregor hallábase de nuevo sumido en la oscuridad, mientras, en la habitación contigua, las

mujeres confundían sus lágrimas”, pág. 83). También establece una gradación entre los verbos de dicción utilizados en el primer contacto, a cada lado de la puerta, de Gregor Samsa metamorfoseado, con el resto del mundo. La focalización se desvía a través de los ojos de Samsa. En cuanto a mecanismos retóricos, se observa un uso recurrente de la metáfora y la ironía, siendo ésta última más abundante, y ninguna excesivamente invasora: el mensaje se construye en mayor medida por medio de mecanismos estructurales y narratológicos que retóricos.

### **12.5. Consideraciones semántico-pragmáticas, hacia una hermenéutica de *lo kafkiano***

Poco a poco, Samsa reafirma su consciencia de la metamorfosis; observa su nuevo cuerpo, desde un ángulo forzado. Empieza a conocer las reacciones de sus terminaciones nerviosas ante distintos estímulos como el dolor. ‘Absurdo’ es el término elegido por el autor explícito para referirse a la situación: ya no es sueño, ni fantasía, ni imaginación. Es real, porque no quiere perder la consciencia; y es real, pero es ‘absurdo’.

Gregor Samsa se enfrenta con lo que más teme –y que al mismo tiempo era una de sus esperanzas, que se sitúa en una paradoja psíquica afin a la paradoja que constituye su estado físico-: el mundo exterior, la mirada ajena, los juicios aplicados sobre él. Sin embargo, al comprobar que quien ha invadido el cuarto es el ‘principal’, en representación de la autoridad institucional, Gregor Samsa inicia su monólogo sobre todo aquello que le oprime cotidianamente, obviando la metamorfosis: ambivalencia constante entre la situación social y la situación personal, en todo punto incompatibles; se trata sin embargo de una incompatibilidad difícil de asumir, y en esa dificultad se recrea el texto, desplazándose, a la deriva, de un extremo a otro. Se mezcla, de nuevo, el miedo a la culpa del inocente y el sentimiento de responsabilidad cercana al nihilismo existencialista:

¿Es que no podía haber entre ellos algún hombre de bien que, después de perder aunque sólo fuese un par de horas de la mañana, se volviese loco de remordimiento y no se hallase en condiciones de abandonar la cama? (Kafka, 2006: 21).

y, por otro lado, la familia, alertada inútilmente:

Es que no basta acaso con mandar a preguntar, por un chico, suponiendo que tuviese fundamento esta manía de averiguar, sino que era preciso que viniese el mismísimo principal a enterar a toda una inocente familia (...) (id.).

Entra en escena, por tanto, el personaje del principal como personalización del sistema social. Un nuevo pensamiento le asalta: “Gregor intentó imaginar que al principal pudiera sucederle algún día lo mismo que hoy a él, posibilidad ciertamente muy admisible” (id.). La idea de la metamorfosis se traslada a otro lugar y a otro cuerpo, para regresar inmediatamente al de Samsa, a su voz, que contempla la idea como un hecho potencial. Incluso desea que suceda.

Se produce un súbito cambio de la focalización, mediante una inversión que coloca al lector por encima del plano del apartamento: a la izquierda, un triste silencio, a la derecha, en otra habitación, la hermana sollozando: una de las posibles causas, en palabras de Samsa –monólogo interior reproducido en estilo indirecto libre- es el miedo de que el hermano pierda su empleo, ya que entonces “el amo volvería a atormentar a los padres con las deudas de antaño” (Kafka, 2006: 24). Se intuye una situación pseudo-feudal; al estilo de *El castillo* (1926).

El personaje en constante evolución después del choque de la metamorfosis, encuentra un nuevo aliciente a su situación: “Quería efectivamente abrir la puerta, dejarse ver del principal, hablar con él. Sentía curiosidad por saber lo que dirían cuando le viesan los que tan insistentemente le llamaban. Si se asustaban, Gregor encontrábase desligado de toda responsabilidad y no tenía por qué temer. Si, por el contrario, se quedaban tan tranquilos, tampoco él tenía porqué excitarse, y podía, dándose prisa, estar realmente a las ocho en la estación” (Kafka, 2006: 28). El autor focaliza la acción en dos direcciones: en una, se espera que la solución final, el desenlace, consista en la recuperación por parte del personaje de sus facultades humanas naturales; en otra, la solución temporal, que consiste en llegar a tiempo a la estación. Se trata por tanto de un doble juego narrativo que enfatiza por contraste lo absurdo de la situación: no ya el cuerpo de insecto, sino los condicionamientos contextuales. No es, no obstante, un

tratado marxista lo que Kafka pretende manifestar entre líneas. Sin embargo, constata la situación social contemporánea, en todas sus novelas, que hablan de la libertad, en ausencia de ella.

Un inciso se impone. El *leitmotif* de la libertad no suele aparecer como motivo temático en el texto kafkiano, sino por alusión y como trasfondo ideológico. La libertad en Kafka no es un anhelo de tenerla, sino una aceptación selectiva de la sumisión al sistema, muy relacionada con su experiencia social y laboral. Esto en cuanto al contenido. En cuanto al acto de escritura en sí mismo, Kafka construye a través de la narración ficcional un espacio donde desarrollar su libertad individual y, en el texto epistolar, un lugar donde manifestar en sí misma su libertad de escritura, durante las horas laborales, que significaban para él un estado de represión creativa. En cualquier caso, la escritura es una válvula de escape, bien del sistema, de la rutina o de la experiencia personal, bien del anhelo frustrado de escritura, que desahoga a través de su actividad epistolar (como lo es en cierta manera el cuerpo de insecto para Gregor Samsa).

No siempre explícito, el tema de la libertad es sin embargo el eje de los otros motivos recurrentes o *leitmotiv*, el impulso de su actividad escritural, ficcional y epistolar.

El término ‘libre’ viene del latino *liber* (ligado a *libertas* como ‘libertad’ a ‘libre’), tuvo una primera acepción cuyo significado era "persona en la cual el espíritu de procreación se halla naturalmente activo": una idea ligada a la capacidad de autodeterminación y de poder (hacer). Según el *DRAE*, ‘libre’ tiene los significados de ‘no sujeto’, ‘no esclavo’ y ‘no preso’, es decir, quien tiene ‘la capacidad para obrar y no obrar’. Muy significativa es la decimoquinta acepción: ‘inocente’; sorprendentemente la etimología reúne en una sola palabra dos de los *leitmotiv* más kafkianos: libertad e inocencia, estrechamente ligados, consecutivos el uno del otro, e interdependientes. Del mismo modo comprendemos que la libertad tiene sus propios límites. A menudo, definir la libertad se convierte en un ejercicio de presentación de fuerzas externas que se oponen a la libertad individual mediante la imposición del encierro, la prisión, la privación, en el espacio reducido a cuatro paredes. En otros casos, la supresión de la libertad proviene de la presión psicológica y social imperante.

Diferentes nociones de libertad han atravesado la Historia del pensamiento; los estoicos se referían más bien a cierta libertad de indiferencia fundamentada en el conocimiento de los acontecimientos y la aceptación casi nihilista –en sentido estricto– *avant la lettre* de los hechos acontecidos y por acontecer.

Los escolásticos medievales defendieron la libertad humana para poder reafirmar la responsabilidad del hombre como ser racional, característica distintiva frente a los demás seres de la naturaleza.

Si para Hobbes la libertad natural se convierte en una cuestión legal cuando el hombre se organiza en sociedad, Kant habla de la libertad como fenómeno de la voluntad, los materialistas como un medio de vencer la alienación humana y los idealistas como un don para la expansión del espíritu.

La libertad es, en primera instancia, y a nivel social, no ser esclavo ni estar preso. Kafka incide en ello pero va incluso más allá; parte de la libertad de acción para continuar con la libertad de ser y, en casos extremos como el de Josef K. y Gregor Samsa, llega a defender la libertad de existir.

En concreto, una definición de la libertad en Kafka se encuentra sugerida en el siguiente fragmento de *El castillo*:

A K. le pareció como si hubiesen roto todos los vínculos con él y como si fuese más libre que nadie y pudiera esperar en ese lugar prohibido todo lo que quisiera, como si se hubiese ganado en duro combate, como ningún otro, esa libertad, y como si nadie pudiera tocarle o expulsarle, ni siquiera hablarle, pero –este convencimiento era como mínimo igual de fuerte– como si, al mismo tiempo, no hubiese nada más absurdo, más desesperado que esa libertad, esa espera, esa invulnerabilidad (*El castillo*).

¿Qué es la libertad para Kafka? Es inútil preguntarse por su sentido de la justicia, por su miedo a la injusticia, por su concepto de culpabilidad e inocencia, sin profundizar antes en el paso del concepto de libertad, velado, a través de su obra; encontramos tres clases de referencias: aquellas en que la palabra ‘libertad’ tiene un uso meramente expresivo, del tipo ‘tenía la libertad de’ o ‘tenía gran libertad de movimiento’ (a);

aquellas en que funciona como término filosófico-social(b); aquellas, finalmente, en que se presenta como un símbolo (c).

En *América*, por cierto, aporta una versión libre del mito de la libertad americana; sin embargo, esta libertad, o sensación de libertad, viene provocada por la acusación, culpa y condena en este caso más o menos justificada por una acusación leve, pero considerada hiperbólicamente por una sociedad, o micro-sociedad, determinada y transformada así en una ‘condena’ injusta. Personificada, y también como símbolo, aparece la libertad en la siguiente cita, extraída del relato “Un artista del hambre”:

La comida, que le gustaba, traíansela sin largas cavilaciones sus guardianes. Ni siquiera parecía añorar la libertad. Aquel noble cuerpo, provisto de todo lo necesario para desgarrar lo que se le pusiera por delante, parecía llevar consigo la propia libertad: parecía estar escondida en cualquier rincón de su dentadura. Y la alegría de vivir brotaba con tan fuerte ardor de sus fauces, que no les era fácil a los espectadores poder hacerle frente.

La idea kafkiana de libertad está en la base de su visión del mundo, de su forma de reconstruirlo en forma de texto. Sus novelas sin duda hablan de la culpa, de la (in)justicia, de la existencia presa sea literalmente o debido a convenciones sociales o personales diversas. Sin embargo, estos temas clave en su obra se refieren directa o indirectamente, en función del conTexto, a la idea de libertad.

Cuando la voz kafkiana habla de la ausencia de libertad, lo hace:

- a. Por necesidad de ella, tras una carencia real o imaginaria, impuesta desde el exterior o por algún obstáculo auto-impuesto.
- b. Por necesidad, derivada, de hablar de la libertad, de definirla, verbalizarla, de imaginarla para recrearse en ella.
- c. Por un afán de denuncia y reflexión sociológica. Su obra es un catálogo de todas las modalidades: opresión, esclavitud, detención, coacción, chantaje emocional, autoconstricción, etcétera. Como la forma se define tanto por la materia como por el vacío, el aprisionamiento se define tanto por la materia –celdas, habitaciones, dudas, amenazas, chantajes- como por la idea de libertad.



De hecho, en diferentes ámbitos se proyecta la idea kafkiana de libertad.

Por ejemplo, el autor provoca a menudo una sensación de claustrofobia urbana; es decir, sensación de aprisionamiento en el contexto de un espacio grande, como una suerte de agorafobia impuesta por la visión de las demarcaciones de una ciudad como límites materiales en forma de muros o, en un plano más abstracto, en forma de prohibiciones.

Sin embargo, la constricción de la libertad provocada por la claustrofobia espacial –proveniente de dentro- o por el enclaustramiento metafórico –impuesto por lo exterior al individuo- trata más bien de expresar un espacio social y mental que viene dado por el Siglo XX. La ciudad cohorta la libertad en sentido metafórico; es cierto que propone muchas vías y situaciones en que el individuo se ve en la posibilidad de ejercer su libertad, pero se trata de vías de escape en cierto modo apócrifas, que vienen siempre dadas por un modo de ser socialmente impuesto, legítimo y a veces bienintencionado pero no por ello externo a la idiosincracia del ciudadano, o bien mitigadas, esas capacidades electoras, por las barreras espaciales construidas por el hombre, con el caos sistemático de la estructura metropolitana del *primer mundo*: una ciudad lleva a otra ciudad, a un sistema que se encadena a otro y se enhebra en otros, que funciona como la pieza de un mecanismo mayor y que supedita el individuo al colectivo. Esta visión kafkiana del sistema se ejemplifica por ejemplo en su crítica de la burocracia, una de las interpretaciones más tradicionales que se ha hecho de su obra. El sujeto urbanita, conformista inconforme, inconformista aburguesado, en los momentos en que necesita experimentar esa sensación ‘sublime’ (término aplicado al concepto de libertad por el propio autor, tratará de alcanzarla a través de la ‘mímesis de la libertad’ equivalente en este caso a la posesión del espacio:

En verdad no estoy en libertad, pero ya no me adelanto pegándome a las galerías, sino que me lanzo por el bosque abierto, siento que hay nuevas fuerzas en mí, fuerzas para las que en cierto modo no hay espacio en la obra, ni siquiera en la plaza fuerte aunque fuera diez veces más grande, “La construcción”.

El ciudadano puede construirse conscientemente un espacio de libertad. Una

libertad lo más cercana posible a una emancipación total y profunda. Acepta que la libertad humana también se ha convertido en una convención y trata de recuperarla convencionalmente, es decir, utilizando los medios que la sociedad productora de ideas y espacios ofrece.

Por otro lado, la libertad espacial en Kafka viene asociada directamente con la libertad de movimiento: es decir, la libertad se busca en el ‘lugar’, en el espacio material, para ser experimentada espacialmente (la ciudad es precisamente productora y coartadora de libertad) y se busca en el cuerpo para ser sentida como una emoción más. A menudo, la libertad de movimiento viene dada únicamente por la libertad de espacio o, si no es real, por un deseo de libertad individual.

Kafka profundiza en la sensación de aprisionamiento del hombre en la ciudad, el laberinto donde no hay lugar para pasar ni para mostrarse u esconderse: uno no puede permanecer ni huir, no ha de ser invisible ni reconocido; añade una ironía al binomio libertad-aprisionamiento, en relación con la justicia social, en su referencia “a personas mucho más sospechosas aún que él”. El espacio no libre lleva a un hacinamiento malsano, en el libro kafkiano, que crea una espiral interminable de sospecha, malentendidos e injusticia, en una sociedad donde el anonimato funcional es la clave y por lo tanto la nominación injustificada y azarosa es habitual. El autor propone distintas visiones de la conmoción provocada tanto por la libertad como por el hacinamiento urbano, y/o en relación con la libertad/aprisionamiento del cuerpo, considerados tanto en el ámbito de la libertad de acción social como en su carencia, porque Kafka no habla nunca del encarcelado culpable, sino del inocente-. Los extractos anteriores y los que proponemos a continuación, provienen de un volumen digital de *Obras completas* (Kafka: 1983).

–¡Pero si éste es un viejo proyecto! Ya desde hace algunos días se habla de eso. La cosa comenzó al reñirme Brunelda por no mantener bastante limpio el departamento. Claro que prometí que sin demora lo arreglaría todo. Ahora bien, eso resulta muy difícil. Yo, por ejemplo, en mi estado, no puedo meterme en todos los rincones para quitar el polvo. Ni en el centro de la habitación puede uno moverse con libertad, ¡cuánto menos entonces entre los muebles y las cosas depositadas! (*América*).

Apenas hubo llegado a la puerta de la fonda comenzó el candidato su nuevo discurso, en medio de la claridad de los focos de automóvil, dispuesto en tal forma que rodeaban al hombre en estrecho círculo. Pero ya todo resultaba mucho más difícil que antes; el portador ya no tenía la menor libertad para moverse, el hacinamiento era demasiado denso” (*América*).

Le gustaba especialmente permanecer colgado del techo; era algo muy distinto a estar tumbado en el suelo; se respiraba con más libertad (*La metamorfosis*).

(...) cuando se está en la calle, y se ve que los miembros responden con singular agilidad a esa inesperada libertad que se les ha concedido (“Un paseo repentino”).

K notó que se hallaba en la puerta de salida, que la muchacha acababa de abrir. Le pareció como si le regresaran todas las fuerzas de una vez. Para sentir un anticipo de la libertad, bajó uno de los escalones y se despidió desde allí de sus acompañantes, que en ese instante se inclinaban sobre él (*El proceso*).

De todos modos, el condenado tenía un aspecto tan caninamente sumiso, que al parecer hubieran podido permitirle correr en libertad por los riscos circundantes, para llamarlo con un simple silbido cuando llegara el momento de la ejecución (“En la colonia penitenciaria”).

¿Podría yo respirar otros aires que los de una cárcel? He aquí el gran dilema. O, mejor dicho, lo que sería el gran dilema, si yo tuviera alguna perspectiva de ser dejado en libertad (“Un golpe a la puerta de un cortijo”).

Se siente preso en este mundo, le falta espacio; lo acosan la pena, la debilidad, las enfermedades, las alucinaciones de los presos; ningún consuelo es bastante, precisamente por ser tan sólo consuelo, tierno y doloroso consuelo frente al brutal hecho de estar preso. Pero si se le pregunta qué es lo que desea en realidad, no sabe responder, porque no sabe –y es uno de sus argumentos más fuertes– lo que es la libertad.

Hasta entonces había tenido tantas salidas, y ahora no me quedaba ninguna. Estaba atrapado. Si me hubieran clavado, no hubiera disminuido por ello mi libertad de acción (“Informe para una academia”).

He dado a entender que entre la absolución aparente y la nueva detención transcurre un largo periodo de tiempo, es posible y conozco algunos casos, pero también es posible que el absuelto llegue a su casa de los tribunales y ya allí le esperen unos emisarios para detenerle de nuevo. Entonces, por supuesto, se ha terminado la vida en libertad (*El proceso*).

Un rato todavía se quedó Karl silenciosamente acostado, para sobreponerse al dolor que el golpe de Robinsón le había causado. Se limitaba a volver la cara hacia la cortina, que colgaba pesada y tranquila ante el cuarto, que, por lo visto, seguía a oscuras. ¡Pero si ya nadie parecía estar en ese cuarto!, quizá Delamarche había salido con Brunelda, con lo que Karl ya tendría plena libertad. Robinsón, que se conducía realmente como un perro guardián, estaba definitivamente descartado (*América*).

La sensación de aprisionamiento viene literalmente impuesta por el marco de una habitación, de un espacio material y, al mismo tiempo, y enlazándose con otra de las consideraciones de Kafka sobre la libertad, aquella que teme que el otro, el hombre, coarte la libertad del prójimo. *Homo hominis lupus*:

–Pero déjenme ustedes –dijo Karl, y se preparaba a conseguir su libertad con los puños si fuera necesario, aunque bien poco éxito podía esperar frente a un hombre como Delamarche. Pero allí estaba el agente de policía y también el chofer y de vez en cuando pasaban grupos de obreros por aquella calle que, por lo demás, era verdaderamente tranquila; ¿acaso tolerarían que Delamarche cometiera una injusticia con él? No hubiera querido estar a solas con Delamarche en su cuarto, ¿pero aquí? (*América*).

Esa gente ha trabajado el día entero, y nadie podría amargarles su provisional libertad nocturna. Además, usted lo sabe tan bien como yo. Permítame cerrar la puerta (“Desdicha”).

Le parecía como si su libertad se viera constreñida, como si lo de detenerle fuera en serio (*El proceso*).

Hasta entonces había tenido tantas salidas, y ahora no me quedaba ninguna. Estaba atrapado. Si me hubieran clavado, no hubiera disminuido por ello mi libertad de acción (“Informe para una academia”).

Si así fuera, las pretensiones de Josefina serían entonces perfectamente comprensibles, si, en esa libertad que el pueblo le permite, en esa exención que a nadie más se concede y que va esencialmente contra la ley, uno podría advertir un reconocimiento de la incomprensión que Josefina aduce, como si la gente se maravillara impotente ante su arte (“Josefina la cantora”).

También en “La colonia penitenciaria” intenta mostrar cómo mecanismos opresores pueden llegar a anular tanto el movimiento físico –la libertad de movimiento, gestual, espacial y geográfico, como el psicológico. Un estado de inmovilidad del sujeto individual que en *La metamorfosis* lleva a sus últimas consecuencias.

Poco a poco, se irá definiendo también la idea kafkiana de la libertad como derecho legal; la denuncia kafkiana incide en la tensión dialéctica entre justicia e injusticia:

He dado a entender que entre la absolución aparente y la nueva detención transcurre un largo periodo de tiempo, es posible y conozco algunos casos, pero también es posible que el absuelto llegue a su casa de los tribunales y ya allí le esperen unos emisarios para detenerle de nuevo. Entonces, por supuesto, se ha terminado la vida en libertad (*El proceso*).

(Pero como está en libertad –deduzco por su tranquilidad que no se ha escapado de la cárcel, no ha podido cometer un delito semejante.

–Sí –dijo K–, pero la comisión investigadora puede haber comprobado que soy inocente o no tan culpable como habían supuesto. No importa si es libre o no, porque es una libertad limitada, que no depende de uno mismo y por lo tanto no es tal” (*El proceso*).

En la sociedad presentada por Kafka, se ofrece en ocasiones, paradójicamente, la libertad a cambio de esclavitud; es un trato social que refleja el miedo a la libertad constreñida.

–No deberían haber dejado que se moviese con tanta libertad –dijo como si quisiera dar una explicación a la mujer sobre las palabras insultantes de K.

–Ha sido un error. Se lo he dicho al juez instructor. Al menos se le debería haber confinado en su habitación durante el interrogatorio. El juez instructor es, a veces, incomprendible (*El proceso*).

En su crítica de la justicia, Kafka argumenta que la construcción de verdades generales da lugar al aislamiento social, al confinamiento involuntario, en los casos extremos del mundo kafkiano en que los personajes son inocentes pero acusados o incluso acusados sin precisión; o encerrados física y moralmente, como Samsa en su cuerpo.

Eso no debía volver a ocurrir, al menos no esta vez; si era una comedia, seguiría el juego. Aún estaba en libertad (*El proceso*).

También presenta la noción de libertad respecto de la formación del individuo y la construcción de la identidad. Trabaja en cierta idea de madurez personal y social, en la afirmación algo roussoniana:

Se han formado en plena libertad, y ya desde jóvenes muestran con toda naturalidad caracteres netamente definidos (“Una visita a una mina”).

Aceptó mi palabra, y guardó silencio. Pero ya era hora de pensar en mi libertad (“Un médico rural”).

Tal vez esta apreciación general otorgue a su naturaleza cierta ligereza, a sus movimientos cierta libertad, a sus razonamientos cierta inconsecuencia (“Once hijos”).

Si bien nuestro pueblo desconoce la juventud, apenas conoce una mínima infancia. Es cierto que regularmente aparecen proyectos en los que se otorga a los niños una libertad y protección especial; en los que su derecho a cierta negligencia, a cierto espíritu inocente de travesura, a un

poco de diversión, es reconocido, y se fomenta su ejercicio (“Un artista del trapecio”).

De igual forma el autor se adentra en la psicología de la resistencia moral y física ante la interrupción de la libertad en el transcurso de una existencia individual:

En verdad no estoy en libertad, pero ya no me adelanto pegándome a las galerías, sino que me lanzo por el bosque abierto, siento que hay nuevas fuerzas en mí, fuerzas para las que en cierto modo no hay espacio en la obra, ni siquiera en la plaza fuerte aunque fuera diez veces más grande”, (“La construcción”).

Eso era por una parte desfavorable, pues mostraba que el castillo sabía todo lo necesario acerca de él, que había equilibrado las fuerzas y que emprendía la lucha sonriendo. Por otra parte también era favorable, pues eso demostraba, según su opinión, que se le menospreciaba y que gozaría de más libertad de la que había pensado desde un principio” (*El castillo*).

(...) para poder por fin recuperar la libertad y ocuparme de la vida cotidiana, ordinaria, tranquila y feliz (“Investigaciones de un perro”).

Así que comenzó a aprovecharse de esas conexiones. K le proporcionó la posibilidad para ello, en vez de sentarse a su lado y vigilarla, él apenas se quedó en casa, vagó por todas partes, sostuvo entrevistas aquí y allá, a todo le prestó atención menos a Frieda, y, para darle aún más libertad, se mudó de la posada del puente a la escuela. Todo eso había sido un buen inicio para una luna de miel (*El castillo*).

La libertad se interpreta en este punto como capacidad de poder elegir, decidir y contemplar las distintas encrucijadas propuestas, tanto en la vida legal como en la individual y cotidiana:

¿Podría yo respirar otros aires que los de una cárcel? He aquí el gran dilema. O, mejor dicho, lo que sería el gran dilema, si yo tuviera alguna perspectiva de ser dejado en libertad, (“Un golpe a la puerta de un cortijo”).

La libertad se encuentra, quizás platonícamente, asociada a la verdad, esa verdad que se vuelve inefable o incluso inalcanzable para algunos de los personajes kafkianos. En la lectura comparativa de su obra ficcional y correspondencia, encontramos que Kafka asocia verdad con literatura, ficción con verdad y libertad con ficción.

Entonces tendrías tanta verdad y claridad y tantas confesiones como pudieras desear. El techo de esta vida ruin, que tanto criticas, se abriría, y todos, perro junto a perro, ascenderíamos hacia una libertad superior (*“Investigaciones de un perro”*).

## **12.6. Otros puntos de vista críticos para una definición de *lo kafkiano***

Este apartado tiene por objetivo una aproximación a la definición de *lo kafkiano*. Se trata de una tarea teórica que ha sido propuesta en numerosas ocasiones; por ejemplo en *Kafka: el maestro absoluto* de Leopoldo La Rubia de Prado, que propone un análisis comparativo de la obra kafkiana con el espíritu romántico, el realista, el expresionista y el existencialista.

Según Leopoldo La Rubia (2002) la relación de Kafka con el Romanticismo se basa en la dimensión de la imaginación en dos de sus objetivos: profundizar en todo lo que implica la existencia individual en un contexto colectivo y sobrepasar los límites de esa búsqueda –y por tanto también de la consecución de respuestas-. La obra literaria debe reflejar el sufrimiento y producirlo en la lectura; es necesaria una mezcla de contraste cultural e identificación personal, donde hay que conmovir desde la normalidad aparente. Como precisamente explicaba Roland Barthes en *El placer del texto*, para que un texto sea efectivo debe contener aquello que proporciona al lector el placer del texto: marco cultural, relación con el pasado literario, juegos de intertextualidad, ironía, pero, este marco conocido debe fragmentarse y presentarse en otro estado: “le plaisir en pièces, la langue en pièces, la culture en pièces” (Barthes, 1973: 70). Es decir que el texto kafkiano funciona en el momento en que el empleado corriente Gregor Samsa (nexo cultural) se despierta convertido en un insecto (ruptura). Es en esta ambivalencia donde la lectura cumple con una estrategia textual, considerando aquí el texto como fondo y forma, íntimamente entrelazados.



### *Realismo*

En concreto, Leopoldo La Rubia define a Kafka como autor realista matizando con acierto que “Kafka es un escritor realista, pero lo que Kafka no haría, no hizo, de modo realista ingenuo ni naturalista” (La Rubia, 2002: 316). Kafka no es un escritor naturalista, aunque su realismo reside en la contextualización de sus obras y en la nitidez de la imagen –y de la prosa-.

En la obra de Kafka la imaginación representa un papel de gran importancia: no es la clave definitiva para describir su textualidad pero es una de sus herramientas de ruptura.

En esta mezcla de realismo en la forma e innovación en el contenido, la obra kafkiana se presenta como la exposición de la belleza de lo extraño y del extrañamiento en la vida cotidiana. Más allá de lo estético, se observa en *La metamorfosis* un gusto por una pseudo-ciencia ficción, o una suerte de Realismo mágico –entendido por supuesto desde la Recepción y no la producción de textos adscritos a este movimiento- donde las normas de la naturaleza son invertidas o incluso forzadas, hiperbolizadas, imaginadas o reinventadas, aunque presentadas en un marco verosímil en el que el lector puede fácilmente sentirse identificado (véase la faceta de Gregor Samsa como trabajador moderno).

### *Expresionismo*

Kafka sería, según Leopoldo La Rubia, un autor expresionista. Es cierto que dicho expresionismo no atañe tanto la imagen y/o el mensaje como en la manera que los representa, no solamente cuanto a la forma, sino también a la estructura. El disparo de la imagen concreta, de la frase breve y eficaz, es una técnica sutilmente aplicada a la formación progresiva del texto literario y paralela a la construcción de la fábula.

## *Existencialismo*

En cuanto al fondo, Kafka sería esencialmente existencialista. Quizás su conexión con Camus y Sartre no sea determinante, como se afirma, a lo largo del texto sino sobre al final. Si las novelas kafkianas no son esencialmente existencialistas, porque dan lugar a la ambigüedad y a la duda, los finales que el autor escoge sí entrarían en la línea de reflexión existencialista. Numerosos pensadores, Ernesto Sábato, Ernst Jünger, Ruth Gross o Wilhelm Emrich, hablan de existencialismo en Kafka, e incluso de su relación con la filosofía heideggeriana y sobre todo de Kierkegaard (cuya obra había leído):

Todos aquellos temas que a partir de una reacción contra la filosofía del objeto tratara Kierkegaard, tales como la angustia, la posibilidad, el estadio estético, la desesperación, aparecen asimismo en la obra del visionario Kafka como síntoma de un mundo que comenzara a enfermar peligrosamente y que confirmados todos sus temores se encuentra hoy en situación de des-cuidados intensivos (La Rubia, 2002: 336).

La contemporaneidad kafkiana, en cuanto a hechos históricos se refiere, nunca es nominalizada, y menos en *La metamorfosis*. Sin embargo, está presente en la psique de los personajes y en el sistema de la obra. También en la forma, puesto que los convulsos inicios del siglo XX la revolucionaron. Aunque Kafka no aluda al belicismo, se oculta entre líneas. La única realidad palpable es lo cotidiano y lo inmediato, pero se construye sobre un contexto y un punto de vista de importancia histórica. En esa consciencia del mundo se encuentra su tendencia al existencialismo.

Además, el existencialismo es una forma de explicar la irrupción de lo inaudito en el realismo kafkiano: frente al empirismo más racionalista, el existencialista indaga en la psicología individual, influida por un sistema social que la engloba. Se produce una búsqueda de subsentidos ocultos en el mundo de lo visible, que legitima la aparición de elementos aparentemente ajenos a la realidad tangible. Se trata de ver la realidad desde una nueva óptica, y que pretende a través del texto llegar a cierto conocimiento –y/o análisis- de las cosas.

En segundo lugar, para el individualismo responsable del existencialismo se corresponde con el sentido de la justicia kafkiano. En este punto *La metamorfosis* quizás se aleje del existencialismo filosófico, puesto que el daño viene impuesto desde fuera y no hay nada que Gregor Samsa pueda hacer para vencerlo.

Escribió Shopenhauer –que, al contrario que Heidegger, no rechazó la etiqueta de existencialista- en *El amor y otras pasiones*: “(...) dolores y miserias son otras tantas pruebas en pro cuando consideramos el mundo como obra de nuestra propia falta, y, por consiguiente, como una cosa que no podría ser mejor (...) Nos conduce al pensamiento de que hemos venido al mundo viciados ya, como hijos de padres gastados por el libertinaje, y que si nuestra experiencia es tan mísera y tiene la muerte por desenlace, es porque continuamente tenemos que expiar esta falta” (Shopenhauer, 2001: 69-70).

### *Simbolismo*

De la misma manera que, según Leopoldo La Rubia, Kafka revela filiaciones – y diferencias- con el Romanticismo, Realismo, Expresionismo y Existencialismo – en cuanto al planteamiento de la trama, a la presentación de la fábula, a la forma y la retórica y la filosofía respectivamente, aunque ciertamente estas categorías son intercambiables-, nos parece encontrar algunos indicios en su obra sugieren la conexión entre lo kafkiano y el simbolismo.

Recordemos, a partir de la lectura del Manifiesto de Jean Moréas, publicado en *Le Figaro* el 18 de septiembre de 1886, que el Simbolismo se levanta contra dos fuerzas aparentemente opuestas: el Romanticismo y el Naturalismo; dos épocas que marcaron la literatura y que como hemos visto han influido también en la obra de Franz Kafka. Sin embargo, también hemos visto que la afinidad de Kafka con Romanticismo y Naturalismo no es absoluta: se trata de seguir su estela realizando modificaciones durante el camino. El Simbolismo no construye algo totalmente irreconciliable con Romanticismo y/o Realismo, sino que sigue la trayectoria propuesta por los dos movimientos y la redirecciona o lo reinterpreta. Franz Kafka hace algo similar, de una manera tan particular que convierte su obra en un movimiento literario o filosófico en sí mismo, aunque no hay una definición definitiva o consensuada sobre *lo kafkiano*.

En todo caso, la afinidad entre Kafka y el Simbolismo, sin duda existe en tanto que rompe con lo anterior haciendo una mixtura de las formas de las que se inspira y a las que sin duda supera: la ruptura, para ser eficaz, debe pasar por la cultura, por un marco que el lector reconozca (de aspecto realista) y propuesto por una subjetividad que lo pone del revés o desafía sus condiciones (pincelada subjetiva indudablemente romántica. Todos somos herederos del Romanticismo, y no por ello una literatura realista es imposible, sino todo lo contrario).

Aunque es necesario superar la casi irresistible tentación de revisar el simbolismo pictórico y el musical, este estudio se ceñirá al simbolismo literario —a pesar de que los límites entre las artes simbolistas son inevitablemente borrosos.

Los escritores del Simbolismo literario son personajes de su propia obra vital, hasta el punto de dotar a su persona de un esteticismo frívolo cuando, al contrario, sus obras proponían, por medio del símbolo, alcanzar los lugares más profundos del alma y mundos paralelos a la realidad. Kafka no jugó al dandismo del auto-personaje, sin embargo, la otra cara del simbolismo sí corresponde a la obra kafkiana: la indagación en el interlineado de la realidad, la puesta en escena de un personaje en una situación límite donde todas las posibilidades de esa realidad y las capacidades del personaje se pondrán en juego en una partida de ajedrez a escala real, y la introducción de sí mismo en la obra literaria, sea por medio de la nominalización del personaje en afinidad con su propio nombre.

Como sabemos, el Simbolismo nace como una oposición contra el Moralismo, el Racionalismo, el Materialismo (su esnobismo sería entonces una provocación) y al Naturalismo (encabezado por Émile Zola). Fue también una reacción ante las implicaciones de la derrota en la guerra franco-prusiana y el posterior enfrentamiento civil de la Comuna.

La idea de Simbolismo fue anunciada antes de su época por Honoré de Balzac y Gustave Flaubert, como en pintura por Fusseli entre otros. Los autores propiamente simbolistas son los nominados en el manifiesto de Moréas: Stéphane Mallarmé y Paul Verlaine. Haciendo uso de una mayor perspectiva histórica, puede citarse también a Charles Cros, Germain Nouveau, Émile Verhaeren, Gustave Kahn, Jules Laforgue, Saint-Pol-Roux, Tristan Corbière, Henri de Regnier, Lautréamont, Georges Rodenbach,

Albert Samain, René Gil, Charles Van Lerberghe, Francis Viele-Griffin, Stuart Merrill, Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Jean Moréas y Jean Arthur Rimbaud.

Para su expresión pública y teórica, el movimiento cuenta con dos manifiestos, el de Jean Moréas y el poema <<Art poétique>> (publicado por primera vez en la revista *Paris Moderne*), que reivindica el matiz y el sueño; fue escrito en 1874 por Verlaine y publicado en 1882; el movimiento cuenta con varias revistas, como la *Revue Blanche* y el *Mercur de France*, y con algunos mecenas.

El Simbolismo literario se caracteriza por el uso consciente de la ambigüedad significativa, del hermetismo, en un esfuerzo de síntesis de los elementos del mundo real para la construcción de una realidad paralela más cercana a los procesos psíquicos. El arte es un espacio paralelo al mundo real: no está inserto en él sino que se desarrolla a su lado. El símbolo servirá como catalizador (existe de hecho una funcionalidad indudable de lo simbólico en Kafka), puesto que se muestra inmutable al tiempo que provoca una reacción en la psique de quien lo observa.

En la obra de Stéphane Mallarmé *La siesta de un fauno* (que inspiraría a Debussy) los símbolos son utilizados como medio expresivo, en un mundo deformado por el onirismo; de manera semejante funciona en Kafka el símbolo-insecto y la contaminación de lo onírico en lo cotidiano. Además, de tan inmersos en la realidad palpable, los personajes nunca llegan a despertarse de aquello que la lógica racional consideraría una pesadilla. Se trata de elementos incardinados en el mismo tejido, pertenecientes a dos realidades opuestas pero que a través de la escritura literaria (kafkiana) dejan de ser excluyentes.

En el texto simbolista como en Kafka, la descripción es detallada pero se concentra en lo fragmentario, imágenes sueltas aunque nunca inconexas, una música indefinida, preguntas sin respuesta. Se dibujaba en el simbolismo una realidad pre-kafkiana, donde la poesía invade la prosa: la poesía sin adorno de los hechos, del miedo, de la pregunta existencial, del sueño.

Sueño, verdad y tragedia se mezclan en una realidad que, entre la evasión y la denuncia, se muestra simbolista como un grito que rompe con el tejido del sueño, o del conformismo. Como el grito de Edward Munch o el grito silencioso de un personaje kafkiano. En definitiva, lo que parecía separar el Simbolismo de la obra de Kafka, su

técnica narrativa y de pensamiento, acaba por unir el movimiento y el autor en un mismo frente, impulsados por una misma necesidad: la de pensar lo viejo y provocar lo nuevo, la de hacer de la literatura una realidad paralela mediante la que agitar la imagen de la realidad contemporánea. Ilustramos este fenómeno con otro fragmento de *El placer del texto* de Barthes:

Aucune signifiçance (aucune jouissance) ne peut se produire, j'en suis persuadé, dans une culture de masse (à distinguer, comme l'eau du feu, de la cultura des masses), car le modèle de cette culture est petit-bourgeois. C'est le propre de notre contradiction (historique), que la signifiçance (la jouissance) est tout entière réfugiée dans une alternative excessive: ou bien dans une pratique mandarinale (issue d'une *exténuation* de la culture bourgeoise), ou bien dans une idée utopique (celle d'une culture à venir, surgie d'une révolution radicale, inouïe, imprevisible (Barthes, 1973: 53-54).

Evidentemente, el Simbolismo no es ni ha sido el primer movimiento que trató de provocar una ruptura con el fin de observar la realidad desde otro prisma, una nueva óptica que pudiese transformar todo aquello que fuese observado. No es, por supuesto, el Simbolismo el primer movimiento rupturista, y tampoco Kafka resulta ser el autor más *revolucionario*. Sin embargo, ambos se asocian con el mismo tipo de rupturismo: no se trata de que Kafka se haya considerado autor simbolista, sino de utilizar la idea de Simbolismo como código o lenguaje que ayude a explicar las categorías kafkianas con palabras culturales aceptadas por consenso. Con un *topoi* que, además, tiene gran fuerza real puesto que se trata de un *continuum* tanto en cuanto a imaginario como a manifestación concreta. Insistieron los autores simbolistas en que el movimiento ya existía inconscientemente en Shakespeare, Vigny, y en la literatura mística –por ejemplo-. Es decir que el Simbolismo es una actitud literaria que se manifiesta periódicamente y que se va sedimentando a lo largo de los siglos. La retórica de Kafka es más sencilla que la de Verlaine, pero la obra kafkiana comparte con el Simbolismo ciertas ideas sobre el tratamiento de la materia, es decir, de la palabra y la idea, y de su conexión: “Ennemie de l'enseignement, la déclamation, la fausse sensibilité, la description objective, la poésie symbolique cherche à vêtir l'Idée d'une forme sensible (...)” insistía Jean Moréas en su Manifiesto. Kafka viste la cotidianidad de Gregor

Samsa con el cuerpo de un insecto; el trabajo retórico no atañe solamente la palabra, sino la idea misma.

De cualquier modo, sea cual sea la conexión filosófica o literaria entre ellos, no cabe duda de que encontramos en Kafka rasgos que también caracterizaron el Simbolismo y que extraemos del Manifiesto de Moréas: “(...) Pour la traduction exacte de sa synthèse, il faut au symbolisme un style archétype et complexe : d’impollués vocables, la période qui s’arc-boute alternant la période aux défaillances ondulées, les pléonasmes significatifs, les mystérieuses ellipses, l’anacoluthie en suspense, (...). Le Rythme : l’ancienne métrique avivée ; un désordre savamment ordonné”: desorden ordenado, pleonasmos y elipsis en la estructura de la fábula si no en la estructura de la frase, el ritmo –narrativo-, los vocablos nítidamente ordenados, etcétera. Lo que el simbolista aplica a su poesía en la frase, Kafka lo aplica a la estructura textual. Evoluciona desde la palabra concreta, sin excesivo adorno, y el aparente orden lineal, hasta la complejidad semántica del sentido global, pasando por el signo, terminando en el símbolo que refleja el mensaje oculto en la sencillez aparente de la narración.

Precisamente, en su Manifiesto Jean Moréas define sin saberlo lo que será la narrativa kafkiana: “La concepción de la novela simbólica es polimorfa: bien un personaje único se mueve en medios deformados por sus propias alucinaciones, su temperamento; sólo en esta deformación yace lo real; seres de gesto mecánico, de siluetas ensombrecidas, se agitan alrededor de un personaje único (...). Él mismo es una máscara trágica o bufón de una humanidad sin embargo perfecta aunque racional. (...) La novela simbólica-impresionista edificará su obra sobre la deformación subjetiva, extraída de este axioma: el arte no sabría buscar en lo objetivo más que un simple punto de partida extremadamente sucinto”.

Después de efectuado el análisis de *La metamorfosis* como comprobación y ejemplificación, podemos afirmar, a modo de conclusión, que *lo kafkiano* se configura sobre dos ejes, un eje temático y otro formal.

“Como un camino en otoño: apenas ha sido barrido, vuelve a cubrirse con las hojas secas”, escribe Kafka en sus *Consideraciones sobre el pecado, el sufrimiento, la esperanza y el camino verdadero* (Kafka, 1995: 85); así es la estructura del texto

kafkiano; homogeneizando técnicamente toda su obra, incluida la epistolar, Kafka cubre el texto de elementos superpuestos que constituyen la estructura: las mismas hojas en otro orden.

Por ello, se observa una estructura subyacente y común a toda la obra kafkiana; las diferencias, existentes, se ajustan a la diferente funcionalidad de cada clase de texto, y en el caso de su obra epistolar, es determinante la presencia del destinatario.

En un eje temático, su obra ficcional se caracteriza por la aparición frecuente de las temáticas que siguen:

-El sueño, presentado como motivo textual o transformado desde una experiencia vivida en material ficcionalizado; la aparición del sueño en el texto narrativo conduce a cierto lirismo en el tono y/o en la forma. La esfera del sueño y sus derivaciones llevan en ocasiones a la cuestión fundamental de la relación entre realidad exterior y realidad subjetivizada por la mente.

-La identidad (construida sobre la consciencia de la existencia y el deseo de libertad) coartada por procesos y fuerzas externos al individuo: se trata de una búsqueda del *yo* pero también de una lucha por el derecho a ejercer esa identidad individual; este *leitmotiv* puede hallarse muy unido al del sueño, y también al del conflicto con la justicia y el pensamiento sobre la libertad. A raíz de esta tematización de la justicia y la libertad, los *leitmotiv* de introspección psicológica referidos a la idea de ‘culpa’ e ‘inocencia’ son parte integrante del texto kafkiano.

-La libertad, consecuente de la lucha interna por el restablecimiento de la justicia, se presenta, como hemos visto, en distintas facetas: el encierro, la presión social, el sistema judicial, etcétera.

-Finalmente, el motivo de la ‘muerte’, en ocasiones referencial, en otras metafórico, es presentado generalmente a través del ‘sueño’, o en relación con el *leitmotiv* de la libertad –o ausencia de ella- y la tríada justicia-culpabilidad-inocencia.

Respecto del segundo eje, o eje formal, que se entrecruza con el temático, podemos observar la regularidad estructural de la obra kafkiana, que centra cada obra en un *leitmotiv* principal, del que los demás *leitmotiv* se convierten en satélites. Desarrolla la trama generalmente mediante una narración en tercera persona, con un narrador que alterna la omniscencia neutral y selectiva. En cuanto al nivel retórico, el texto presenta



una cantidad limitada de recursos (ironía, metáfora, comparación, imagen, lítote e hipérbole) que aparecen con cierta frecuencia aunque respetando siempre la claridad enunciativa del discurso superficial. Sin embargo, las implicaciones psicológicas y filosóficas abordadas, complican la estructura global.

### **12.7. Estructura del epistolario Franz Kafka –Felice Bauer.**

A continuación, proponemos la revisión de tres epistolarios de Kafka, es concreto, su correspondencia con Grete Bloch, con Milena Jesenská, *Carta al padre* y, en primer lugar, sus cartas a Felice Bauer entre 1912 y 1917, con el fin de seguir indagando en la definición de *lo kafkiano* más allá de su obra ficcional. El objetivo principal del trabajo es el estudio de las cartas de Kafka, pero para identificar el ‘lenguaje’ kafkiano ha sido necesario considerar una obra de otro género. En el análisis previo de *La metamorfosis* focalizamos en el análisis de la historia, del relato y de la narración, división de trasfondo y de inspiración genettiana, que podemos plantear en correspondencia con el análisis semántico, sintáctico y pragmático del discurso epistolar.

En *El otro proceso de Kafka*, Elías Canetti (1995) hace parte de su relectura a partir del conocimiento tardío (1968) del epistolario a Felice. En ocasiones, el propósito de sus cartas era la experimentación literaria; ciertamente, el epistolario iba mucho más allá que el trabajo técnico o la investigación práctica; sin embargo, la crítica también ha dicho que Felice era una figura complementaria (su ayudante, como veremos a lo largo del análisis narratológico). En realidad, podría considerarse que hacía en sus cartas la reconstrucción arqueológica de una relación social: tradujo la gestualidad, la expresividad idiosincrásica, el conocimiento deíctico; cuanto menos creía, por momentos, en la validez de una relación epistolar, más se esforzaba en reconstruirla por medio de la escritura. El personaje Franz Kafka, es decir, el autorretrato de Kafka, ha llegado hasta nosotros a través de sus obras pero también de sus diarios y cartas, donde siente

Un completo desamparo, apenas dos páginas escritas. Hoy he estado muy cansado, aunque he dormido bien. Pero sé que no puedo doblegarme si quiero llegar a la gran libertad que tal vez me espera más allá de los padecimientos más bajos de mi actividad literaria, tan nimia a causa de mi forma de vida (1 de septiembre de 1914, Anotaciones en su diario en referencia a *El proceso*).

El texto epistolar kafkiano es autobiográfico, metatextual y literario.

### **-desde el punto de vista del Enunciado: dimensión semántica y sintáctica**

Se propone en este apartado una lectura estructural y de contenido; el procedimiento seguido consiste en rastrear en la obra epistolar los *leitmotiv* anotados en el análisis del texto ficcional *La metamorfosis* y, en segundo lugar, en recoger una muestra de los recursos retóricos y estructurales que aparecen en las cartas, con el fin de someter la textualidad epistolar kafkiana a un breve análisis comparativo respecto de los mecanismos de retórica y narrativa observados a lo largo del análisis del texto ficcional.

En el epistolario Franz-Felice, encontramos los parámetros generales susceptibles de ser sistematizados y aplicados a los dos epistolarios que siguen cronológicamente (no sucede lo mismo con el caso especial de *Carta al padre*).

La primera carta comienza como lo haría una novela:

Praga, 20 de septiembre de 1912

Señorita:

Ante el caso muy probable de que no pudiera usted acordarse de mí lo más mínimo, me presento de nuevo: me llamo Franz Kafka, y soy el que le saludó a usted por primera vez una tarde en la casa del señor director Brod, en Praga, luego le estuvo pasando por encima de la mesa, una tras otra, fotografías de un viaje al país de Talía, y cuya mano, que en estos momentos está pulsando las teclas, acabó por coger la suya, con la cual confirmó usted la promesa de estar dispuesta a acompañarle el próximo año en un viaje a Palestina (Kafka, 1984: 43).

En este texto extraído del epistolario es semejante a los *incipit* novelescos kafkianos, donde con sumo detalle narra de forma lineal todas las acciones y gestos de un

momento preciso y delimitado, generalmente breve, en este caso, ‘una tarde’, la tarde de su primer encuentro.

Que Kafka inicie de esta manera su epistolario con Felice no es casual; el texto epistolar, en el momento de su construcción, se inserta en la estructura de la textualidad kafkiana. *La metamorfosis* se inicia con un efecto construido de comienzo *in media res*, es decir, elidiendo posibles hechos paralelos para reproducir directamente cierta información, que no es de importancia inmediata, sugiriendo al lector un cuestionamiento. Al mismo tiempo, se plantea lo que será el tema principal de la carta: la memoria de Felice Bauer respecto del primer encuentro entre Bauer y Kafka. Después, focaliza en un hecho anecdótico situado en un lugar concreto y que implica un cambio radical en la vida de la figura principal: la reunión en casa de Max Brod y las primeras interacciones Kafka-Bauer hasta que él finalmente le coge la mano. Se observa también una selección precisa de complementos circunstanciales y predominio de tiempo verbal pretérito imperfecto: la voz narrativa se sitúa a cierta distancia temporal y suaviza el ritmo narrativo utilizando tiempos verbales pretéritos, que conjugan marco de acción y progreso en el tiempo.

Este afán narrativo se observa en numerosos pasajes, en los que Kafka trata de recrear instantes precisos mediante los que se sumerge en un pasado reciente –o en ocasiones no tan reciente- con el fin de (re)construir la memoria (y al mismo tiempo su identidad) y de activar la de su destinataria/narratario:

(...) cuando entré en la habitación, cuando me prometiste lo del viaje a Palestina, y cuando, loco de mí, te dejé montar en el ascensor (Kafka, 1984: 105).

Pero una vez me dijiste en una carta que podría acompañarte a casa de los Heilborn (...) (1984: 373).

(..) Ya cuando era niño siempre me paraba con gran admiración ante el escaparate de una tienda de cuadros, para contemplar una mala reproducción en color que representaba el suicidio de una pareja de amantes. Era una noche de invierno, y la luna aparecía sólo para iluminar este postrer instante, rasgando grandes nubarrones. (...) Pero en aquella época yo no era más que un niño (Kafka, 1984: 310).

En los siguiente fragmentos destaca este interés narrativo de Kafka por el detalle y la precisión:

Recibí su primera carta hace quince días, a las diez de la mañana, y unos minutos más tarde estaba ya sentado escribiéndole cuatro caras en un monstruoso formato (Kafka: 1984: 47).

No era, en modo alguno, una respuesta canceladora, antes al contrario, su tono y su contenido le otorgaban el valor de preámbulo a una ulterior correspondencia que tal vez pudiera ir haciéndose amistosa. El intervalo entre mi carta y la respuesta fue, por cierto, de diez días, lo que ahora me lleva a pensar que esta en sí no muy dilatada demora mejor hubiera hecho yo en tomarla como un consejo para mi contestación (Kafka: 1984: 48).

En los últimos días me han venido a la mente dos detalles complementarios de nuestra tarde juntos (Kafka, 1984: 70).

En general, se observa mecanismos narrativos cardinales como el uso de conectores de discurso, los juegos de dilación rítmica y la analepsis.

Precisamente, tanto la obra como el epistolario kafkianos, y qué duda cabe que los *Diarios* también cumplen con esta función reestructuradora de la identidad y de la perspectiva sobre el entorno:

Este y no otro es el sentimiento que me mortifica eternamente; yo, con las fuerzas creadoras que siento en mi interior, y dejando totalmente aparte su Intensidad y duración, hubiese podido llevar a cabo, en condiciones de vida más favorables, un trabajo más puro, más convincente, más organizado que el producido hasta ahora (Kafka, 1984: 155).

La construcción de la experiencia a través del texto se muestra entonces como una necesidad implícita; si el epistolario y los *Diarios*, así como la obra ficcional, aunque en diferente medida, son espejos de la experiencia –material y/o psíquica-, las herramientas formales aplicadas a uno y otro texto no pueden sino asemejarse: en Kafka no habría diferencia, ya que, como él mismo afirmó numerosas veces en sus

epistolarios, escribir cartas es un momento literario que usurpa del momento del que dispone para construir su obra, pero que al mismo tiempo forma parte de ella.

¿Qué te parece, querida, si en lugar de escribirte cartas, te enviase hojas de mi diario? Echo de menos el no llevar un diario, por muy pocas y nimias que sean las cosas que ocurren, y por poca importancia que les conceda. Pero un diario que tú no conocieras, no sería un verdadero diario para mí. Y las alteraciones y elisiones que habría de tener un diario destinado a ti, a buen seguro serían saludables y educativas para mí. ¿Estás de acuerdo? La diferencia frente a las cartas estará en que las horas del diario sean en ocasiones más sustanciosas, pero en todo caso más aburridas y más burdas que las cartas. Pero no temas demasiado, no les faltará el amor que te profeso (Heller, 2003: 197-198).

Si hemos atendido al aspecto narrativo –narratológico– en los epistolarios, también es necesario reseñar su naturaleza propiamente *epistolar*.

Más allá de la forma protocolaria (fecha y lugar, saludo, encabezamiento, cuerpo, despedida, firma y posdata), lo epistolar en Kafka se aprecia en el nivel del contenido, en el proceso de construcción y en la semiótica misma de las cartas. El discurso autorreferencial formula lo que la carta automáticamente cumple, es decir, recuerda la estructura preestablecida del texto epistolar: encabezamiento, saludo, referencia al nombre del destinatario, exposición, despedida, firma, con numerosas variaciones posibles. Estas coordenadas visibles de la carta son a menudo materia de metatexto.

De este modo, puede leerse numerosos fragmentos referidos al aspecto material de la carta –ligado también a la construcción de la identidad; en Kafka todos los aspectos verbalizables de su imaginario se intercomunican–, por ejemplo, “Al colocar otro papel en la máquina, reparo en que quizá me haya presentado como mucho más complicado de lo que soy” (Kafka, 1984: 44) o “-el único inconveniente de escribir a máquina es que pierde uno el hilo de una manera-” (id.); con alusiones al proceso de redacción y envío, es decir, la oficina de correos, el envío de la carta, direcciones, sobres, escritorio, la máquina, todo lo relacionado con el acto físico de escribir cartas y enviarlas, y recibir otras a cambio: “Esta era la carta dominical que te había estado preparando. No he podido hacerla más bonita. Ya en la cama he recibido ahora la carta

urgente” (Kafka, 1984: 392), “Adiós, y no se enfade por tener que firmar todos los días el resguardo” (Kafka, 1984: 53); “Punto final, punto final por hoy” (Kafka, 1984: 53). En algunos casos, el proceso postal llega a protagonizar el contenido de una carta:

Al principio me mencionaron no sé qué sociedad anónima, pero eso no me agradó . Luego me dieron las señas de su casa, primero sin y después con el número. Satisfecho, no pasé a escribir de inmediato, pues tener la dirección era ya algo, además temía que fuese falsa, porque ¿quién era Immanuel Kirch? Y nada más triste que enviar una carta a una dirección dudosa, ya no es una carta, más bien es un suspiro. Cuando me enteré que en su calle hay una iglesia de San Manuel recobré el bienestar por algún tiempo. Pero, aparte de sus señas, me hubiera gustado tener la indicación de un punto cardinal, ya que esto suele acompañar siempre a las direcciones berlinesas. Yo por mi parte me hubiese inclinado a situarla a usted en el norte, pese a que, según tengo entendido, es un distrito pobre (Kafka, 1984: 44).

Paralelamente demuestra una consciencia metatextual de la escritura epistolar, con referencias a cartas anteriores –no solo al contenido, sino al modo de presentar este contenido-, a estados mentales aleatorios que influyen en el aspecto formal, y numerosas prolepsis metatextuales en que se anticipa a lo que va a narrar o contar en el transcurso de una carta o incluso en la carta siguiente:

(...) muy probablemente me estoy excediendo en la mención de cosas que a usted, querida señora, es a quien no parecerán merecedoras de mención (Kafka, 1984: 48).

No es solamente el ajetreo que reina en este instante en la oficina lo que hace que mi carta divague (Kafka: 1984: 52). He aquí algo muy importante, aunque escrito a toda prisa (Kafka, 1984: 61).

La fecha de nacimiento de la señora Sophie se la diré mañana (Kafka, 1984: 51).

Pero no estoy contestando, ni apenas preguntando (...) hace que todas mis cartas se dispongan a lo infinito (Kafka, 1984: 63).

(...) no será ésta una carta sistemática, como era mi deseo y como corresponde a un domingo (Kafka, 1984: 69).

Esta tendencia a la manifestación explícita del proceso de escritura epistolar y/o literaria lleva a constantes incisos, se traducen en explicaciones, especificaciones, declaraciones, instrucciones, disquisiciones, imprecaciones, contextualizaciones, vocativos, exclamaciones y matizaciones (entre paréntesis, comas y guiones).

En relación directa con la propensión a la narración pseudo-novelística, a la prolepsis y a la consciencia metatextual, se encuentra un mecanismo cruzado del contenido y del modo en que el autor de cartas ficcionaliza su propia realidad, de manera semejante a cómo el autobiógrafo selecciona y subjetiviza los pasajes presentados en el texto. Precisamente en Kafka se trata un proceso en ocasiones inconsciente, en otras consciente; obsérvese la intensa filiación entre esta clase de pasajes extraídos de su epistolario y de su producción literaria, la construcción de *mundos posibles*, o al menos de compartimentos funcionales en un texto determinado por una subjetividad concreta y expresiva:

Si yo fuera el cartero de la Immanuelkirchstrasse que le llevara esta carta a su casa, no dejaría que ningún asombrado miembro de su familia me cortara el paso e impidiera atravesar derecho todas las habitaciones hasta llegar a usted y depositar la carta en su propia mano; o menos aún si yo mismo me plantara ante la puerta de su casa y, para placer mío, con un placer capaz de disipar toda ansiedad, me pusiera a tocar el timbre sin parar (Kafka, 1984: 47-48).

Ahora le doy una vez más las buenas noches y usted me lo agradece respirando apaciblemente (Kafka, 1984: 72)

¿Por qué se apea del tranvía saltando en marcha? ¡Mi espantada cara se le aparecerá la próxima vez que vaya a hacerlo! (Kafka, 1984: 79).

Tengo, pues, que pronunciarle a mí mismo el adiós que tú me das en silencio. Quisiera arrojar mi rostro sobre esta carta (Kafka, 1984: 104).

Este tipo de disposiciones textuales pueden llevar a un lector no avisado a encontrar lo que su horizonte de expectativas llamaría ‘pasajes líricos’, en un fragmento descontextualizado, y se enfatiza el grado retórico literaria en fragmentos como “(...) Lo único que puedo es desenmarañar su rostro entre la hiedra desde la que, cuando era niña, contemplaba el campo” (Kafka, 1984: 77), o como

Hace algún tiempo había en un corredor por el que siempre paso para ir a donde está mi mecanógrafo una camilla sobre la que son transportados ficheros y pruebas de imprenta, y cada vez que pasaba por su lado me parecía que dicha camilla estaba hecha principalmente para mí y que me estaba esperando (Kafka, 1984: 66).

Estos efectos se producen por la concentración de elementos que llamamos tradicionalmente literarios en una clase de texto se considera tradicionalmente no literario. El género epistolar está íntimamente ligado a los tres géneros básicos en el sistema post-aristotélico (representados por su aspecto lírico, narrativo y dialógico respectivamente) y, por otra parte, podría hablarse de prosa poética, respecto de algunos pasajes de los epistolarios kafkianos.

Por otra parte, narratario es una figura no obligada en el texto literario, aunque habitual debido a la necesidad creciente del escritor de justificar la narración omnisciente; sin embargo, salvo excepciones sin duda notables, el destinatario es un elemento estructural esencial en el texto epistolar. De este modo, el texto epistolar se configura en el marco de un monólogo formal, semióticamente dialógico, puesto que en su naturaleza está la esperanza de obtener una respuesta, aunque diferida. Kafka expone la existencia del narratario con marcas concretas, de las que presentamos algunos ejemplos de gran interés para el desarrollo de este análisis:

“Señorita:  
¿Cómo es eso? ¿También usted se fatiga? El saberla sola y cansada por la tarde en la oficina me produce una sensación casi inquietante (Kafka, 1984: 67-68).

Te quejas de que escribo poco (Kafka, 1984: 658).



¡He aquí a Felice, atormentada y zarandeada por todos lados, y *para nada!* (Kafka, 1984: 373).

El que tú me quieras constituye mi dicha, Felice, pero no mi seguridad (Kafka, 1984: 298).

Son frecuentes las exclamaciones, las nominaciones, los vocativos, las aposiciones, la 'narración en segunda persona', las preguntas retóricas y por supuesto, también se cuentan numerosas preguntas directas, como muestra de dialogismo epistolar:

¿Pero qué puedo hacer, Felice? (Kafka, 1984: 438).

¿Es que no he hecho bien en contártelo a ti?" (Kafka, 1984: 415) (...) ¿Pero de qué me sirve el saber que frecuenta usted los teatros, no sabiendo lo que precedió y lo que siguió, no sabiendo cómo iba usted vestida, qué día de la semana era, qué tal tiempo hacía, si cenó antes o después, qué localidad tenía, de qué humor estaba y por qué, etcétera, un etcétera tan largo como el pensamiento dé de sí? (Kafka, 1984: 52).

-¿Está usted sola en una habitación? (Kafka, 1984: 62)

¿He de poner término así a la parte del domingo que paso con su carta? (Kafka, 1984: 71).

Por otra parte, las fórmulas de cortesía que impregnan el texto son mecanismos textuales que también atestiguan de la presencia de un narratario:

Sobre mi mesa no hay otra cosa que inexplicable desorden; su flor, por la que beso su mano, me he apresurado en colocarla dentro de mi cartera (Kafka, 1984: 51).

(...) y un beso en su mano (Kafka, 1984: 64).

Y ahora beso la mano que deja caer esta carta (Kafka, 1984: 487).

Finalmente, se observa que en la relación entre narrador y narratario existe una honda complicidad textual (así los inicios *in media res*, las elipsis, los *topoi* personalizados, etcétera), hasta el punto de que la palabra no solamente informa sino que también modifica la respuesta a medida que se construye el texto epistolar: las funciones fática y conativa –incluso en su variante exhortativa- son primordiales en el epistolario kafkiano.

Si la filiación de la textualidad epistolar kafkiana con su textualidad literaria –narrativa, lírica, en concreto narratológica y retórica- es manifiesta, éste carácter híbrido también apunta a su carácter discursivo-pragmático: ligados al discurso oral y/o no literario, siguiendo la tradición formalista que establece una clara separación entre ambas, y que resulta útil en este contexto para realizar una explicación más concreta y organizada de los elementos analizados, se puede encontrar, en el nivel del contenido, muy frecuentes alusiones a la vida cotidiana, presentadas en tiempo verbal presente de indicativo, yuxtapuestas a los pasajes narrativos-analépticos y a las confesiones líricas (etcétera):

Cuando me siento luego, con el fin de escribir la retenida frase, no veo sino fragmentos que están ahí y que no logro ni atravesar ni sobrepasar con la mirada (Kafka, 1984: 45-46).

Menuda nohcecita de insomnio, en la que sólo hacia el final, en las dos últimas horas, da uno la vuelta y se duerme forzada y premeditadamente (Kafka, 1984: 51).

¿Tengo quizá derecho a desaconsejarle el piramidón, si es que en parte soy culpable de sus dolores de cabeza? (Kafka, 1984: 62).

Desde luego que me encontraba resfriado, también pasé un día en cama, luego salí durante 2 días, pero fuera no estaba a gusto y me volví a pasar otros 2 días en la cama (Kafka, 1984: 659).

En cuanto a la forma, encontramos recursos como la introducción de oraciones por medio de verbos de dicción, frases hechas, elipsis, anacolutos verbales, repeticiones enfáticas, enumeraciones (yuxtaposición abundante), en definitiva, un tropel de recursos

verbales dispuestos en una vertiginosa arritmia textual:

Hablando de otra cosa (Kafka, 1984: 68).

Y me hace ser tan inestable y tan absurdo como lo estoy siendo ahora, y que para vengarse (Kafka, 1984: 68).

¿Qué es lo primero que hemos de hacer, Felice? Está bien, escribiré a tus padres (Kafka, 1984: 412).

(...)¿comprendes, puedes comprender, (*dímelo*) por qué he seguido (Kafka, 1984: 309).

Felice, dime, ¿no es espantoso? (Kafka, 1984: 366).

Y sin embargo, sin embargo (Kafka, 1984: 44).

Señorita, discúlpeme si no escribo a máquina, pero es que tengo tan enorme cantidad de cosas que decirle, la máquina está allá en el corredor, además esta carta me parece tan urgente, y por añadidura hoy tenemos día festivo en Bohemia (Kafka, 1984: 45).

Tampoco faltan juicios de valor, aplicados a la vida literaria (crítica y autocrítica) y a la vida cotidiana, por ejemplo,

(...) puesto que le pedí a Max que me diera la carta que usted le escribió, cosa, sin duda, un poco ridícula, pero que no debe ser tomada a mal (Kafka, 1984: 51).

(...) y permítame sellar este deseo con un largo beso en su mano (Kafka, 1984: 67).

Me cae francamente bien, acaríciala las mejillas por mí (Kafka, 1984: 415) (...) Antipatía hacia P. Buenísima persona en conjunto. Siempre ha habido una pequeña falla desagradable en su carácter (Kafka, 1984: 461).

De nuevo en el límite entre el texto discursivo y el literario, encontramos

constantes aforismos, reflexiones, constataciones, que requieren una construcción del discurso más elaborada que las alusiones, contextualizadores, a lo cotidiano. Expondremos, a modo de muestra, algunas expresiones de esta clase:

(...) no hay que postrarse ante los imposibles de poca envergadura, de lo contrario los de mucha nos pasarían desapercibidos (Kafka, 1984: 63).

(...) No debe tomarme a mal este encabezamiento de la carta (Kafka, 1984: 64)

No me guardes rencor, amor mío (Kafka, 1984: 105).

Y salúdala en silencio de mi parte (Kafka, 1984: 137).

Esta fusión entre temáticas de la vida corriente y construcciones de pensamiento, produce en el texto kafkiano un incremento de la frecuencia del uso de recursos retóricos.

Después de un análisis pormenorizado de *La metamorfosis*, se considera que los recursos habituales (en orden de frecuencia de sus apariciones) en Kafka son la comparación, la imagen, la metáfora, la ironía, la hipérbole y la litote.

Se encuentra en los epistolarios kafkianos estos recursos en una proporción que indica que aparecen en la misma frecuencia que en el texto ficcional. Para ilustrarlo, proponemos algunos ejemplos.

Comparaciones:

(...) que la siento exactamente tan cerca de mí como los latidos de mi corazón (Kafka, 1984: 83).

(...) tengo la impresión de que me alimentara, como un fantasma, de tu nombre otorgador de felicidad! (Kafka, 1984: 86).

Cansado, querida, como un leñador (Kafka, 1984: 135).

Imágenes:

(...) si no, no soy absolutamente nada y de pronto me encontraré de sobra en medio de un vacío espantoso (Kafka, 1984: 65); (...) no podía contenerme, me asombraba el que la casa no se derrumbara, tan grande era la intensión interior que me dominaba (Kafka, 1984: 111).

Debes de estar ya sepultada bajo una montaña de preguntas (Kafka, 1984: 137).

Metáforas, hipérboles y lítotes:

La opereta de Max duerme por el momento (Kafka, 1984: 46).

(...) sin que llegue a tomar consciencia de ello en el momento mismo, hace que todas mis cartas se dispongan a lo infinito (Kafka, 1984: 63).

Y con ello, queriendo, puede uno proporcionar al ausente una gran alegría (Kafka, 1984: 75).

La ironía, como figura de pensamiento:

Estoy seguro de que le agradaría a usted mucho, al menos durante un cuarto de hora (Kafka, 1984: 70).

En definitiva, los siguientes aspectos aplicados al discurso epistolar, se convierten en pilares de la estructura del epistolario:

1. Reproducción de fragmentos de discursos ajenos al de la voz principal; en un texto donde existe una comunicación cómplice entre un narrador y un narratario potencialmente activo, es habitual encontrar fragmentos de texto:

- a. pertenecientes a otras cartas del narrador
- b. pertenecientes al discurso epistolar del narratario
- c. pertenecientes a “personajes”-satélite

Estos fragmentos de discurso son reproducidos en las tres modalidades –no hay selección específica, como en un texto literario, sino que evolucionan y se yuxtaponen, incluso en un mismo párrafo, como en la comunicación oral- : discurso directo, discurso indirecto y, por supuesto, discurso indirecto libre.

2. La deixis; la comunicación diferida, el marco de la ausencia, requiere una reconstrucción espacio-temporal similar a la que contextualiza un *mundo posible* literario; las deixis kafkianas designan el tiempo de manera precisa y detallada (constantes analepsis y prolepsis juegan alrededor de los días de la semana, la hora, los meses, los años, el tiempo subjetivo, en definitiva, todas las formas convencionales del tiempo), y el espacio de forma descriptiva, de manera similar a la técnica empleada en sus textos literarios. Además, toda referencia deíctica aparece provista de sentido más allá de la contextualización; se trata de un tejido hipertextual: engloba todo el epistolario, y las cartas del narrador y del narratario-narrador potencial.

Son más de las doce de la noche (Kafka, 1984: 72).

Piensa, por ejemplo, en aquella carta que me escribiste desde el jardín zoológico (pág. 387); El domingo recibirás, naturalmente carta mía (Kafka, 1984: 339).

(...) durante el largo paseo (...) de un lado a otro de la ciudad, pasando por el Hradschin, circulando la catedral y atravesando el Belvedere (Kafka, 1984: 298).

Hoy es sábado y son las 7 menos cuarto (Kafka, 1984: 415); Lunes, no ha habido carta (Kafka, 1984: 404).

### 3. El paratexto

Alrededor del cuerpo de la carta, ya enmarcada con las fórmulas convencionales (fecha y lugar, saludo y encabezamiento, etcétera), existe también una clase de texto particular, propio de la inmediatez y realidad tangible del texto epistolar. Posdatas, notas en los márgenes y anexos

En cuanto al contenido, en el análisis de los epistolarios kafkianos y después de profundizar en el texto literario a través de *La metamorfosis*, se ha observado la gran similitud existente entre los *leitmotiv* de la obra literaria y los motivos recurrentes en la obra epistolar.

En primer lugar, la ‘situación kafkiana’, aquella en que el personaje central es víctima de una situación que no comprende o no controla; el acusado es inocente y no sabe siquiera de qué se le acusa y porqué se ha desencadenado determinado proceso. Interpolada al mundo epistolar, se presenta así:

¿Por qué no me ha escrito usted? Es posible, y probable, dada la naturaleza de aquel escrito, que en mi carta hubiera alguna estupidez que pudiese desorientarle, pero no es posible que le haya pasado a usted desapercibida la buena intención que sustenta a cada una de mis palabras. ¿Que acaso se ha perdido una carta? Pero la mía fue enviada con demasiado celo como para poder pensar que haya sido rechazada, y en cuanto a la suya, es demasiado pensar que haya sido rechazada, y en cuanto a la suya, es demasiado el tiempo que he estado aguardando su llegada. Y además, ¿es que suelen perderse las cartas, como no sea en la incierta espera del que no encuentra otra explicación? ¿O es que no le fue entregada mi carta como consecuencia del desaprobado viaje a Palestina? ¿Pero puede ocurrir una cosa así en el seno de una familia, y máxime tratándose de usted? Y según mis cálculos, la carta tendría que haber llegado ya el domingo por la mañana. Resta sólo la triste posibilidad de que esté usted enferma. Pero no lo creo, seguro que está usted sana y alegre. No sé a qué atenerme, y si escribo esta carta no es tanto en la esperanza de una respuesta como en cumplimiento de un deber hacia mí mismo (Kafka, 1984: 47).

Esta carta reúne recursos pragmáticos como la pregunta, la confesión, la reflexión, la repetición, aquí en forma de anadiplosis sistemática de conjunciones copulativas, conectores de discurso que guían la atención del lector, enunciados de función fática, etcétera.

Derivado de la ‘situación kafkiana’, su concepto de la justicia, de la culpa y de la libertad:

Puedo afirmar, no obstante, que aun admitiendo cualquier objeción contra aquella carta, acusarla de deshonestidad sería injusto, y esto es, en definitiva, lo que, entre personas que no albergan entre sí prejuicio hostil alguno, debería prevalecer como el elemento decisivo (Kafka, 1984: 49).

(...) y las preguntas que formulaba entonces se quedarán sin respuesta, y no obstante yo no tengo culpa alguna en la pérdida (Kafka, 1984: 51).

¿Tengo quizá derecho a desaconsejarle el piramidón, si es que en parte soy culpable de sus dolores de cabeza? (Kafka, 1984: 62).

Aunque de manera más anecdótica, debido a la gran relevancia que ha tenido la interpretación de crítica a la burocracia austro-húngara que se ha aplicado a la obra kafkiana, mencionaremos que se encuentra en el epistolario numerosas referencias a la oficina de Kafka, donde solía escribir sus cartas –o al menos gran parte de ellas–; siempre son referencias negativas, unidas a cierta angustia existencial y a un sentimiento híbrido de culpa y de inocencia derivado de su necesidad de escribir, culpable por estar trabajando en una oficina en lugar de escribiendo su obra; inocente porque el sistema no le da elección; según explica en sus cartas:

La oficina no puede sino quedar relegada a segundo plano ante la importancia de esta carta, con la que respondo a la suya del 16 (Kafka, 1984: 49).

Aún cuando tuviera alrededor de mi mesa a mis mismísimos tres jefes con sus ojos clavados en mi pluma, tengo que contestarla en el acto, pues su carta (Kafka, 1984: 50).

No es solamente el ajetreo que reina en este instante en la oficina lo que hace que mi carta divague (Kafka, 1984: 52).

Entre el escribir y la oficina me están triturando, a veces creo oír el ruido de mi trituración (Kafka, 1984: 148).



(tengo mucho trabajo en la oficina, trabajo que, cada vez más, excede mis capacidades; otro que no fuera yo sabría llevarlo a cabo fácilmente) (Kafka, 1984: 372).

El sueño, otro motivo propiamente kafkiano, es recurrente en su epistolario aunque son sueños que ha tenido realmente los que cuenta a Felice –y muy a menudo también en su diario, puesto que aquellos que reseña son para él mismo de interés literario-: “(...) un dormir, en el que los sueños no son, ni de lejos sueños (Kafka, 1984: 52).

(...) a lo largo de la semana no he visto en ese sueño más que Montenegrios, con una tan extremadamente repulsiva precisión y claridad en cada detalle de su complicado atuendo, que me producía dolores de cabeza) (Kafka, 1984: 66).

Luego dormí casi seis horas sin interrupción, y tengo el vago recuerdo de un sueño que trataba de usted y que, en todo caso, representaba un acontecimiento desgraciado (Kafka, 1984: 80).

El motivo de la muerte, sin embargo, apenas aparece en los epistolarios, acaso proyectado en la temática de la enfermedad (sobre todo en el epistolario con Milena Jesenská).

Su propia obra es otro motivo para la escritura epistolar, aunque no aparece tan frecuentemente como cabía esperar; en el caso de Felice, comenta la evolución de los textos que estaba escribiendo, o alude a hechos, palabras e imágenes que le han inspirando o que recupera para la elaboración del texto literario. Por ello son de interés sobresaliente las alusiones a su producción literaria: “Y para colmo hace un rato he tropezado con la cesta de reparto de un mozo de carnicería, aún siento la madera más arriba del ojo izquierdo” (Kafka, 1984: 52). Alude aquí a un hecho que será trasladado a su obra, en concreto a *La metamorfosis*.

En paralelo, desarrolla a lo largo de su correspondencia un metatexto, sobre lo epistolar, y también sobre lo literario, reflexiona sobre la escritura en sí misma:

No es que no consiga poner por escrito las cosas que quiero decir, son cosas de lo más sencillo, pero son tantas que no logro alojarlas en el tiempo y en el espacio. Reconociendo que esto es así, a veces me sobreviene, cierto que sólo por la noche, un deseo de abandonarlo todo, de no escribir más y de irme a pique por culpa de lo no escrito mejor que por culpa de lo escrito (Kafka, 1984: 52).

El caso es que yo estaba firmemente decidido a emplear este tiempo exclusivamente en mi novela, puede que en la terminación de la misma (Kafka, 1984: 131).

“En un pequeño párrafo que escribí se encontraban, entre otras cosas, las siguientes relaciones con usted y sus cartas (Kafka, 1984: 65).

A veces se ejercita en la autocrítica, como en “Ha avanzado ya hasta un poco más de la mitad, y en conjunto no estoy descontento con ella, pero en cuanto a nauseabunda, lo es de un modo ilimitado (Kafka, 1984: 114), donde se refiere a *La metamorfosis*.

O alude al proceso de difusión de textos literarios, “¿Cuál es la dirección de Erna? Quiero enviarle *La metamorfosis* (Kafka, 1984: 653).

Paralelamente, se encuentra referencias al extratexto cultural y contextual como las que siguen: Berlín, Waldenburg Praga, Mariendbad, Riva, el lago de Garda, Frankfurt, Budapest, Hamburgo, Aussig, Dresde, el Teatro Metropoltheater, Leipzig, relatos de Max Brod (*Aus der Nähsschule, Die Höhe des Gefühls*), Flaubert, Goethe, Robert Musil, poemas de Werfel y Balzac. El cotejo de las diferentes listas son un indicio del carácter de cada epistolario, de su grado de formalidad, de su implicación intelectual.

### **-desde el punto de vista de la Enunciación: dimensión pragmática**

Desde un punto de vista pragmático, la situación de comunicación gira sobre tres puntos:

-El carácter diferido de la comunicación entre destinador y el destinatario:

Por supuesto, el destinatario es indispensable a toda comunicación, y un enunciado verbal que no estuviera dirigido a nadie carecería de sentido. Claro está que el destinatario puede presentar caracteres muy variables: puede ser individual, como el de una carta, o colectivo, como el de un discurso; puede ser concreto, o bien indeterminado y tan impreciso como quien acaso recoja la botella arrojada al mar con un mensaje, o que como el lector de una novela (Ayala, 1972: 403).

Si la importancia del lector es fundamental en cualquier texto literario, en el caso del texto epistolar constituye su razón de ser; se observa por tanto una conexión entre carta y novela, en tanto que el destinatario es al emisor lo que el narratario al narrador.

-La construcción protocolaria de la comunicación epistolar establece la existencia de elementos discursivos que rodean el cuerpo de la carta: lugar y fecha, encabezamiento, despedida y firma.

-En consecuencia, el carácter privado, diferido y físicamente distante de una correspondencia, define la situación de comunicación establecida entre destinatario y destinatario, su relación de reciprocidad y de intercambio alternativo de roles. De la misma manera, la situación de comunicación incita la carta a mantener esta estructura contextualizadora y dialógica.

Se halla en las cartas de Kafka a Felice Bauer, el encabezamiento completo – lugar, firma y fecha, pronto abreviado con simples señas numéricas y sin contextualización espacial, salvo en caso de viaje- el saludo-vocativo ‘Señorita’: (salvo excepciones como ‘Querida señorita Felice’, ‘Queridísima señorita Felice’, ‘Queridísima señorita’ –fórmula más protocolaria que afectiva, puesto que también la utiliza Max Brod en alguna carta dirigida a Felice) en las cartas diarias de los dos primeros meses; a partir de entonces, encontramos inicios de cartas que aluden directamente al destinatario, pronombres personales en segunda persona, alusiones directas e inmediatas a temas tratados en cartas anteriores o en cartas-respuesta del destinatario. A medida que evoluciona su relación epistolar, el saludo identificador desaparece, sustituido por oraciones que continúan una carta anterior propia o una carta

recibida recientemente. Se observa la aparición frecuente de referencias al discurso epistolar y a textos concretos de la correspondencia, metatextos sobre la actividad epistolar y literaria, alusiones al contexto epistolar y apelaciones directas al destinatario.

### **12.8. Estructura del epistolario Franz Kafka-Grete Bloch.**

#### **-desde el punto de vista del Enunciado: dimensión semántica y sintáctica**

El epistolario Franz Kafka-Grete Bloch puede ser considerado como un espacio intermedio entre los otros dos epistolarios: el de Felice Bauer, con el que el epistolario de Grete Bloch compartirá protagonismo en 1914, y el de Milena Jesenská, posterior. Encontramos en él los elementos propios de la textualidad kafkiana pero en diferente proporción respecto del epistolario Franz-Felice. El grado de intensidad es distinto, aunque existe entre los correspondientes un contraste cuantitativo entre la reserva protocolaria y la confesión, entre la narración detallada de hechos cotidianos y el pensamiento. Para comprender bien este epistolario es necesario –y aplicar el biografismo quizás no sea inadecuado en este contexto–, puntualizar que la relación personal real entre Kafka y Grete Bloch vivía la misma clase de contrastes: el epistolario comenzó con el pretexto de la relación entre Kafka y Felice Bauer, de quien Grete Bloch era íntima amiga. De este modo, las primeras cartas se centraban en la narración de los cambios y evoluciones que sufría la relación sentimental entre Franz Kafka y Felice Bauer, y de la participación de Grete en ayuda de Kafka (“(...) tanto yo como F. Tenemos que agradecerle a usted en este asunto nuestro” [Kafka, 1984: 550]).

El contenido de estas cartas y sus pasajes narrativos tienen por tanto una funcionalidad práctica, al menos en los inicios de la correspondencia. Más adelante, a medida que evolucionaba la correspondencia, las analepsis narrativas comienzan a aparecer, aunque en menor grado, y de manera menos espontánea, que en el epistolario Franz-Felice. Encontramos en este punto una diferencia esencial entre estos epistolarios; debido a que Grete no era la confidente de Kafka en todas para todas las facetas de su vida, la factura y estructura de las cartas es algo más cuidada, es decir ordenada, coherente y organizada –apenas hay anacolutos, saltos o elipsis– y los pasajes narrativos

son menos obsesivamente detallados y más adornados desde un punto de vista retórico: por tanto, se trata de una textualidad menos narrativa que estético-literario:

Más adelante sí se presentaron, aunque sólo de vez en cuando, eran siempre visitantes de altura, había que hacerles reverencias, pese a que ellos eran pequeñitos, a menudo no se trataba de fantasmas, simplemente parecía o sonaba como si lo fuesen. Pero si venían realmente, casi nunca demostraban feroces hacia mí, no podía estar uno muy orgulloso de ellos, a lo sumo se abalanzaban sobre todo como el cachorro de león sobre la perra, mordían, pero no lo notaba uno hasta que se miraba fijamente la parte mordida y presionaba sobre ella con la uña del dedo. Ahora bien, más tarde se hicieron más altos, venían y se quedaban a su antojos, tiernos lomos de pájaro se convirtieron en lomos gigantes, como los que se ven en los monumentos, penetraban por todas las puertas, las que estaban cerradas las echaban abajo, eran fantasmas altos y huesudos, una anónima muchedumbre de ellos, se podía luchar con uno, pero no con todos los que te rodeaban (Kafka, 1984: 602).

La diferencia entre este cuidado del texto y la espontaneidad del epistolario Franz-Felice radica en el hecho de que ante Grete Bloch necesitó construir un imaginario más definido y una textualidad más nítida para construir la imagen de sí que quería proyectar. De hecho, se observa que el grado de autoconstrucción aumenta en cada epistolario que inicia.

En cualquier caso, se aprecia en estas cartas ejemplos de metatextualidad epistolar en todas sus modalidades aunque no tanto sobre el acto de escritura como sobre otros aspectos de la comunicación epistolar.

Dadas las características más formales de este epistolario, son menos abundantes las influencias del discurso oral sobre el texto epistolar; repeticiones enfáticas, elipsis, anacolutos, enumeraciones yuxtapuestas, son mucho menos abundantes que en el epistolario Franz-Felice; los incisos y paréntesis, debido a la tendencia al detalle del texto kafkiano, son parte de este epistolario como del anterior, aunque de manera más mesurada: “(en la medida en que puedo hablar como novio)” (Kafka, 1984: 550).

La formalidad a la que se alude es también la causante de un mayor comedimiento en la exposición de reflexiones personales y juicios de valor; obsérvese que el tono y el contenido de los fragmentos siguientes, difieren notablemente respecto del epistolario

Franz-Felice: “Es extraordinariamente encantador por su parte el haber venido, extraordinariamente encantador” (Kafka, 1984: 597). “Berlín es una ciudad mucho mejor que Viena, ese gigante urbano moribundo” (Kafka, 1984: 545). La frase cuidada, cortés, dotada de epítetos y de un cuidado retórico de la impresión subjetiva, se muestra diferente del texto espontáneo y enérgico en la forma tanto como en el contenido, observado tanto en el epistolario Franz-Felice como, anticipándonos, en el epistolario Franz-Milena. En definitiva, y se confirmará en la lectura del epistolario Franz-Milena, si la estructura epistolar se mantiene, en la comunicación epistolar en general, y en la kafkiana en particular, cambia el estilo, el tono, el tratamiento de los contenidos concretos y motivos recurrentes y la construcción de la imagen de sí, en función del destinatario.

Paralelamente, también encontramos reproducciones de discurso ajeno a la voz principal, en discurso directo, “Y por último encuentro en su carta la siguiente impertinencia, la cual, por lo demás, y en su calidad de tal, me ha proporcionado una verdadera alegría: <<bueno, durante meses podrá usted sobrevivir>>” (Kafka, 1984: 603-604).

“Por otro lado, es usted injusta conmigo, señorita Grete, al menos en esta cuestión es usted injusta conmigo al <<calificar>> de insondable la fijación de plazo que hice el otro día” (pág. 540) y en estilo indirecto “Y dijo que sí, que desde luego la cosa era posible, que con mucho gusto haría venir a esa señorita (Kafka, 1984: 609); dada la función mediadora de Grete entre Franz y Felice, esta modalidad es muy frecuente; lo será mucho menos el uso de expresiones deícticas, puesto que estos corresponsales no se sentían apremiados por la necesidad de la presencia del otro; encontramos pocos ejemplos, estrictamente informativos: “(...) unos minutos el sábado por la tarde, el domingo y el lunes los pasó en Hannover” (Kafka, 1984: 552).

Se construye en este epistolario un espacio neutro entre los límites de la oralidad y lo literario. Los recursos retóricos reseñados anteriormente son poco frecuentes; hay algunas imágenes “Creí haber descubierto la causa de mis insomnios, y me arrojé contra ella. Ahora es otra cosa lo que me abrasa” (Kafka, 1984: 610); “(...) recoge todas mis esperanzas que yacen esparcidas por el suelo y me las pone en todo su frescor sobre la mano (...)” (Kafka, 1984: 608); algunas comparaciones, “tiernos lomos de pájaro se convirtieron en lomos gigantescos, como los que se ven en los monumentos” (Kafka,

1984: 602); no se observa frecuencia o regularidad en la creación de metáforas o ironías. La pregunta, es frecuente muestra del dialogismo epistolar en esta correspondencia: “(...) ¿tan cansada está? ¿Y pretende vivir tres semanas más todavía en ese estado de provisionalidad que hasta le impide dormir?” (Kafka, 1984: 576).

En cuanto a la temática, no hay incidencias del *leitmotiv* ‘sueño’ ni del *leitmotiv* ‘muerte’; sí alguna muestra de la visión kafkiana de la culpa y de la justicia, aplicada directamente a la convivencia epistolar:

“Por otro lado, es usted injusta conmigo, señorita Grete, al menos en esta cuestión es usted injusta conmigo al <<calificar>> de insondable la fijación de plazo que hice el otro día” (Kafka, 1984: 540) y referencias casuales sobre su trabajo en la oficina: “(...) y dado que tengo muchas y desagradables cosas que hacer en la oficina, al menos para mis energías burocráticas (Kafka, 1984: 541). Finalmente, no se observa posdatas ni anexos, y tampoco notas marginales: la carta dirigida a Grete se limita a un espacio concreto y breve, donde la proporción entre información y confesión se ciñe al momento de la composición de la carta y no se extiende a todo el contexto vital y ni a su producción literaria; con algunos hallazgos poéticos, ciertas declaraciones amistosas, confesiones anímicas y narración de acontecimientos –así como algunas referencias geográficas y culturales (muchas menos, dada la naturaleza no ensayística del epistolario Franz-Grete respecto del epistolario Franz-Felice y, sobre todo, del epistolario Franz-Milena): Berlín, Viena, Munich, Editorial Georg Müller, *Mi vida* de Lulu Thürheim y la *Danza Macabra* de Stringberg y la Galería Lichtenstein son algunas de estas referencias.

A pesar de las restricciones metatextuales de este epistolario, las alusiones a su obra están completamente ausentes; sin embargo, el autor alude más a los éxitos que a los fracasos, a la ilusión por la producción literaria que a los momentos de vacío, bloqueo e infertilidad creativa (al contrario que en Franz-Felice y en Franz-Milena).

Me sentía tan henchido de aquel texto que no quedaba lugar para error alguno de entonación, de respiración, de sonoridad, de simpatía, e comprensión, las palabras me salían con una naturalidad no humana, cada una de ellas me hacía feliz al pronunciarlas (Kafka, 1984: 552).

### **-desde el punto de vista de la Enunciación: dimensión pragmática**

Desde el punto de vista del protocolo epistolar, las cartas a Grete Bloch, con la que mantuvo correspondencia en 1914, son muy diferentes respecto de las cartas a Felice Bauer. El encabezamiento se fija en “Querida señorita”; “Querida señorita Grete”; “Querida, querida señorita Grete”, salvo excepciones en que inserta estas fórmulas – apelativas- de cortesía en oraciones más complejas, como “¿Quién es el causante de que esté usted atormentada, querida señorita Grete?” y “Nada de infusiones de valeriana, querida señorita Grete”. En el nivel de la firma, sucede algo muy similar. El autor de la carta alterna las siguientes fórmulas de cortesía –no obstante personalizadas-: “Suyo, F. Kafka”, “Cordiales saludos”, “Suyo F. Kafka”, “Cordiales saludos FK”, “Suyo FK”, “Franz Kafka”, “Franz K”, “Mis más cordiales saludos”, “Suyo Franz K”, “Franz K”, en ese orden, aunque una vez una fórmula aparece vuelve a aparecer alternativamente; al igual que en el caso del encabezado, la firma viene acompañada o sustituida por una frase más compleja solamente en contados casos: “¿Querrá usted, por tanto, concebir sus cartas de este modo?”.

### **12.9. Estructura del epistolario Franz Kafka- Milena Jesenská.**

En 1919 la periodista y escritora Milena Jesenská (1898-1944) lee unos cuentos de Kafka y le escribe una carta para expresarle su deseo de traducirlos al checo. Se inicia entonces una correspondencia que se prolongaría hasta 1922. Solamente vivirían dos encuentros, en Viena primero, más tarde en Gmünd.

### **-desde el punto de vista del Enunciado: dimensión semántica y sintáctica**

Dentro del contexto de lo kafkiano, el epistolario Franz-Milena es de particular interés porque reúne las características sistematizadas en el análisis del epistolario Franz-Felice, y aplicadas posteriormente al epistolario Franz-Grete, concentrados en una mayor proporción. Se trata de un discurso donde aparecen representados todos los *leitmotiv* kafkianos, y en que se halla una estrecha relación con el diario, el ensayo, la producción



literaria y la autobiografía.

En primer lugar, en cuanto a la elaboración literaria de este discurso epistolar, consiste en una representación hiperbólica del potencial narrativo y poético presentados en los anteriores epistolarios –un biógrafo explicaría este hecho por las características de la relación sentimental e intelectual existente entre Kafka y Jesenská; también es posible interpretarlo simplemente como la evolución de un escritor en su trayectoria textual: el tercer y último epistolario es el más completo y el más complejo-.

Las analepsis narrativas son abundantes, aunque no llenan obsesivamente el epistolario como sí sucede en el texto Franz-Felice, donde Kafka llegaba a construir detalladas narraciones de hechos que Felice Bauer también había vivido. También se observa un mayor énfasis en los incisos explicativos psicológicos, es decir que el actante de las cartas se muestra como un sujeto que narra los hechos y el efecto que produjeron en él, en lugar de exponer solamente sucesiones de hechos, gestos y detalles materiales, como era el caso en el epistolario Franz-Felice. Estas analepsis narrativas son frecuentemente ficcionalizadas en segunda persona“(…) mientras yaces sobre la pobre cama en un profundo sueño de excelente origen y lentamente, sin saberlo, te vuelves de derecha a izquierda, en dirección a mi boca” (Kafka, 1999: 86). En este epistolario Kafka transita a menudo en la ficcionalización que hipotetiza una pseudo-realidad construida mediante todos los recursos literarios pertinentes. Por ello se multiplican las metáforas, “(…) ¿soy un animal tan maligno, maligno conmigo y maligno también contigo” (Kafka, 1999: 219); las imágenes, “¿No será tal vez mi ausencia lo que encontró en tus pulmones?” (Kafka, 1999: 173); las comparaciones, “De modo que sólo escribí media página y aquí estoy nuevamente contigo, echado sobre esta carta, como aquella vez que estuve echado junto a ti en el bosque” (Kafka, 1999: 167), no meramente explicativas sino derivadas de un procedimiento metafórico; la ironía, aplicada a *personajes* ajenos a la comunicación epistolar Franz-Milena, o al menos externos, dejando los corresponsales en una situación de invulnerabilidad mutua: “(…) bajó del bote, me dio las gracias pero para gran decepción mía se olvidó de darme la propina (sí, cuando uno no es una muchacha)” (Kafka, 1999: 188); y lítotes enriquecedoras de la comunicación textual: “(…) encontrarás en ellas (las cartas) un internado entero de señoritas en forma de preguntas” (Kafka, 1999:

189). Se alternan pasajes de gran intensidad poético-literaria –o de mayor condensación retórica- y episodios narrativos entre digresiones y descripciones:

Hoy no voy a contarte historias deliciosas. Mi cabeza parece una estación de ferrocarril, con trenes que parten, trenes que llegan, aduanas, con el inspector jefe en la frontera acechándome para que le enseñe mi pasaporte, pero esta vez está bien, aquí lo tiene: Sí, está en orden, se sale de la estación por aquí (...) Por favor, señor inspector, ¿podría usted abrirme la puerta? Yo no puedo. ¿Estaré tan débil porque allí fuera me espera Milena? Oh, claro, faltaría más, dice él. Y la puerta se abre de par en par... (Kafka, 1999: 186).

Con respecto a los pasajes de tipo ensayístico, se observa en el epistolario Franz-Milena que el alto grado de complejidad intelectual, la viveza del pensamiento, el autoanálisis psicológico, configuran un espacio para la reflexión compartida de mayores dimensiones que en los otros dos epistolarios.

Aforismos, constataciones y reflexiones se yuxtaponen, en la mayoría de las cartas, a las referencias informativas sobre la vida cotidiana (“En realidad acabo de levantarme de mi lecho de enfermo (Kafka, 1999: 224); la reflexión, para ser más expresiva, también hace uso, en el epistolario Franz-Milena en mayor grado que en el de Franz-Felice, del recurso de la metáfora y la imagen: “A veces, cuando uno se despierta por la mañana cree que la verdad reside allí, al lado de la cama; para ser más exacto, se trata de una tumba con algunas flores marchitas, abierta, esperando”.

A menudo se observa en el texto una hibridez perfecta entre autobiografía y cotidianeidad, poesía, (re)construcción narrativa y reflexión. En estas condiciones textuales, se concentran los *leitmotiv* kafkianos; los temas materiales, menos trascendentales, desaparecen, como el de la oficina, al que se alude tan poco que no merece la pena reseñarlo; el tema de la muerte, por su parte, se alude mediante referencias al sentido de la existencia y la inexistencia, a raíz del agravamiento de la enfermedad de Kafka. Otros temas, como la reflexión sobre la tríada justicia-culpa e inocencia-libertad, llegan a un mayor desarrollo en este epistolario:

Todo este asunto no se entendería si creyera que soy yo el verdadero culpable; entonces sí me habrías golpeado con razón. No, ambos tenemos la culpa, y ninguno la tiene. Quizás,

después de vencer una justificada resistencia, puedas reconciliarte con la carta de Y. que encontrarás en Viena (Kafka, 1999: 218).

Cuando aparece la temática del sueño es para convertirse en el centro neurálgico del texto epistolar, y será de aplicación directa a la dimensión del narratario:

*Martes.* Esta noche he vuelto a soñar contigo. Estábamos sentados juntos, y tú me apartabas, no de mal modo, sino amablemente. Yo me sentía muy desdichado (Kafka, 1999: 75).

Aumenta la cantidad de referencias culturales, a sus lecturas, la historia, la mitología, la geografía, Viena, París, Davos, Múnich, el Tíbet, Merano, El Tirol, Bohemia, Bolzano, Suiza, Salzburgo, el palacio de Schönborn, el río Moldava, *Las pobres gentes* de Dostoievski, el crítico Nekrassow, Napoleón, Medusa, Sansón y Dalila.

Además, la circunstancia del narratario-escritor favoreció el enriquecimiento de un intercambio sobre temas literarios y en concreto sobre la propia obra de Kafka:

Cuando no escribo, consigo por lo menos conciliar un sueño superficialísimo, intermitente, Cuando no escribo sólo me siento cansado, triste, pesado; en cambio, la inquietud y la angustia me devoran. Es como si nos rogáramos mutuamente compasión, yo a ti, para poder por fin arrastrarme hasta desaparecer, tú a mí... ¡pero el hecho de que esto sea posible es la más espantosa paradoja (Kafka, 1999: 219).

Estas particularidades del epistolario Franz-Milena, que representan una intensificación de los rasgos sistematizados en epistolarios anteriores, se concretan en un marco epistolar situado entre lo típico y lo atípico, entre lo establecido y lo menos convencional.

También se observa una consciencia de la comunicación epistolar, de estar construyendo un texto de género muy concreto, de encontrarse entre los límites –y las ilimitaciones- de una carta. Se trata de la construcción de la identidad de una relación epistolar y, también de la (re)construcción de dos entidades reales e intercomunicadas, el

narrador y el narratario.

Hoy, ya a primera hora te estaba escribiendo tonterías, ahora me llegan tus dos cartas preciosas y pictóricas (Kafka, 1999: 84).

Ves qué tortuoso es recibir cartas, bueno, ya lo sabes bien. Hoy existe entre tu carta y la mía-hasta donde es posible en medio de esta gran incertidumbre- una contigüidad clara, sana, libre de opresiones; ahora debo esperar las respuestas a mis cartas anteriores, y eso me asusta bastante (Kafka, 1999: 210-211).

Sí, claro que estaré encantado de releer tus últimas diez cartas, aunque me las conozco de memoria. Pero me tienes que prometer que tú leerás las mías (Kafka, 1999: 189).

Nos encontramos frente a un discurso donde el texto y el metatexto conviven muy estrechamente. Si el epistolario Franz-Felice también contenía metatexto y numerosas referencias a la materialidad del contexto epistolar (correos, recibo, condiciones de su escritura, etcétera), el epistolario Franz-Milena ahonda en la reflexión sobre la escritura epistolar.

Ya se había aludido a la filiación de este epistolario con la autobiografía e incluso con el diario; su relación estos géneros narrativos testimoniales, aparte de los aspectos narratológicos ya apuntados, se encuentra en el tono, la forma y los contenidos. En este epistolario la carta pierde parte de su estructura externa, al ser suprimidos la fecha y la cortesía en el saludo, así como el encabezamiento en la mayoría de los casos; las cartas pasan a estar encabezadas simplemente por la nominación del día de la semana y una referencia inmediata a algún aspecto de la última carta recibida. También reproduce el discurso de las cartas escritas por el narratario, en estilo directo, generalmente, o cita otros textos: “Me acude a la memoria algo que una vez leí en alguna parte, más o menos era así: “Mi amada es una columna de fuego, que arrasa con todo. Me tiene preso, pero no guía a sus prisioneros, sino a los que la ven” (Kafka, 1999: 75); “Quiero obviar lo que me escribes sobre mi viaje (<<esperas que sea necesario para ti>>)” (Kafka, 1999: 162).

Sin embargo, a pesar de su especialización y literaturización, el epistolario no escapa –y no debe escapar- a la intromisión de elementos propios del texto oral: “Acaba de llegar también el telegrama. ¿En serio? ¿En serio? ¿Y no me castigas más?” (Kafka, 1999: 218): preguntas retóricas –y no retóricas-, repeticiones, exclamaciones, recurso a la función conativa, súbitos cambios de ritmo, etc, por ejemplo en “¿No tengo razón? ¡Milena! Dicho en tu oído izquierdo, mientras yaces sobre la pobre cama en un profundo sueño (...)”(Kafka, 1999: 85-86) o “Por favor, Milena, trata de encontrar alguna otra forma de comunicarme contigo” (Kafka, 1999: 223)

En cuanto a los incisos, no sólo tienen la función de completar información, sino también de concretar los detalles que mantienen el contacto deíctico entre ellos: “A mediodía estaba tan contento con tu carta (la del martes) (Kafka, 1999: 211); la deixis simple es habitual en la relación epistolar: “Estamos a jueves. Hasta el martes estaba francamente dirigido” (Kafka, 1999: 244).

No hay posdatas formales, sino frecuentes añadidos al cuerpo principal de la carta, yuxtapuestos sin concreción temporal ni explicación concreta pero, como hemos dicho, el cuerpo de la carta se desarrolla por asociación de ideas, entre el ensayo y el diario.

#### **-desde el punto de vista de la Enunciación: dimensión pragmática**

El epistolario de Kafka con Milena Jesenská constituye un híbrido del tono y contenido de los epistolarios previos y de los Diarios. En el cuerpo de estas cartas, raramente antecedidas de fecha completa salvo en casos puntuales como en el de tarjetas postales. Algunas cartas mantienen el encabezamiento, en principio cortés o afectivo, que parece fijarse de manera similar a como sucede en los epistolarios de Grete Bloch, y también de Felice Bauer en sus primeros intercambios, (“Queridísima señora Jesenská”, “Querida señora Milena”, “Querida Milena”, “Queridísima señora Milena”, “Querida Señora Milena”); sin embargo, muy pronto, las cartas vendrán encabezadas solo por el día de la semana y un llamamiento directo al destinatario así como una actualización de su estado anímico o el anuncio de la temática principal de la carta, entre otros: “Viernes. Hay algo que me preocupa Milena”; “Milena, surge del

fondo del corazón”; “Domingo. Hoy, mi Milena, Milena...No puedo hablar de otra cosa; Sábado. Me encuentro perturbado y triste” (aclaraciones sobre el estado psicológico-tono de confesión-; contextualizaciones emocionales que enmarcan el acto de escritura –o al transcurrir vital ); “Miércoles. Las dos cartas llegaron a la vez”; “Por fin llegó su carta, la deseada carta”; “Sábado. Estoy leyendo las dos cartas y la tarjeta desde hace más de media hora”; “Domingo. Sobre el telegrama”; “Sábado por la noche. Aún no he recibido la carta amarilla, te la devolveré sin abrir” (referencias al contexto propiamente epistolar); “¿Fue a su casa corriendo por mi?”; “¿Qué ocurre, Milena, con su conocimiento sobre el hombre?”; “Sábado. ¿Soy amable y paciente en el fondo?” (preguntas); “Jueves. Ya ve, Milena, me quedo tumbado en mi silla de reposo”; “Martes. Esta noche he vuelto a soñar contigo”; “Lunes, un poco más tarde, ¡Ah, acaba de llegar un montón de documentos!”; “Lunes por la mañana. Así que el miércoles irás a la oficina de Correos” (alusiones a la vida cotidiana); “Domingo. El sermón que ocupa dos páginas de su carta”, “Lunes Te doy la razón” (referencias al contenido de otras cartas); “Por favor, escribe su dirección un poco más fuerte, una vez que la carta está en el sobre ya es casi mía, así que debería ser más respetuosa con las cosas de los demás” (normalización privada del sistema epistolar); “Lunes. Aquí está la explicación que le prometí ayer; Domingo. Hoy le diré algo que tal vez aclare muchas cosas”; “Jueves. Por ahora tan sólo le hablaré de esto” (indicios de la constante consciencia de la evolución del texto epistolar); “Viernes Milena, siempre quieres saber si te quiero”; “Miércoles. No comprendo porqué me pides perdón” (respuestas a cartas anteriores, recapitulaciones).

En cuanto a la firma, se observa la siguiente evolución (el progreso es paralelo a la evolución de la relación personal, de forma semejante al caso de Felice Bauer –no tanto al de Grete Bloch-): “Atentamente Kafka”; “Saludos cordiales, siempre suyo, Kafka”; “Muy cordialmente, Suyo, F. Kafka”; “Cordialmente, F. Kafka”; “Atentamente, F. Kafka”; “Siempre suyo, F. Kafka”; “Suyo, F. Kafka”; “Suyo, FK”; “Franz Kafka”; “Siempre suyo, Franz”; “Una vez más gracias por su carta. Franz Kafka”; “F. Kafka”; “Siempre tuyo”; “Cordialmente K.”; “FK”; “Siempre tuyo, F.”; “Siempre tuyo, K”. Pese a la relación de tipo personal que poco a poco se fue desarrollando entre los dos

corresponsales, casi siempre incluye su apellido, o la inicial del apellido, en la firma: su epistolario no solo personal, sino también literario e intelectual.

Finalmente, en el caso del epistolario Franz-Milena, la despedida entre afectiva y formal viene sustituida en ocasiones por exclamaciones, imprecaciones y desbordamientos –del texto y de la consciencia–.

“¡Mírame a los ojos Milena!”, “Por cierto ¿cómo dices que esperas mi carta el martes cuando sabes que no supe tu dirección hasta el día anterior?”, “Quizás el sargento mayor Perkins me tiene la mano cogida, y solamente cuando me la suelta un momento puedo escribirte una palabra furtiva”, “Tú (ahora pierdo también el nombre; cada vez se hace más breve y ha llegado a ser solamente: Tú)”, hasta el punto de que el narrador se convierta en su propio narratario. Kafka asociaba ambos géneros textuales, el diario y la carta, desde su epistolario con Felice; pero no lo puso en práctica con Felice en el mismo grado que con Milena. Si bien la carta comparte con el diario y la autobiografía muchos rasgos, algunos no son influencias sino confluencias. El texto epistolar se presta a contenidos de tipo autobiográfico, pero en este caso se observa una imitación de los aspectos físicos del formato diario en el texto epistolar. En cualquier caso, no es tan necesario demostrar un parentesco entre el género epistolar y el autobiográfico o el diario, puesto que se tiende a este tipo de contenidos, que arrastran rasgos retóricos y estructurales, también en la textualidad epistolar. La relación directa sea quizá más evidente en el caso de autores que, como Kafka, practicaba la escritura de diarios tanto como la de cartas, pero la influencia no es necesaria. Muestra de ello es el epistolario Franz-Milena, donde el texto epistolar admite licencias de extensión, contenido y forma propias del género epistolar.

#### **12.10. *Carta al padre***

*Carta al padre* no fue un texto concebido como construcción literaria sino como un texto epistolar con destinatario concreto, aunque al margen de una correspondencia. Sobrepasa la extensión de una carta y no espera respuesta; en cualquier caso la carta nunca fue leída por su destinatario. A la muerte de Kafka, Max Brod publicó el texto

por considerarlo un texto con valor estético-literario y afín, aunque epistolar, al estilo y la temática que definen *lo kafkiano*.

En *Carta a padre* hay dos líneas de fuerza: la narrativa y lo epistolar, siendo la segunda pretexto de la primera. El afán narrativo, puesto que la finalidad es explicar a la figura paterna las razones de su malestar su forma de ser de Kafka como consecuencia de la educación recibida, lleva la carta a un estado de frecuente analepsis.

Dada la naturaleza de este proceso diferido de comunicación epistolar (diferido hasta el límite), la pregunta será retórica, y el inciso explicativo es necesario para precisar la memoria que se textualiza para el destinatario; por lo tanto, no abundan aforismos pero sí digresiones reflexivas, y el epistolario se centra en un *leitmotiv* principal –hacia el que convergen los otros temas abordados-, el de la justicia en relación con el poder y la jerarquía.

La carta se justifica como tal entre el encabezamiento, “Querido padre”, la firma como “Franz”. La deixis –innecesaria en este contexto epistolar-, las funciones fática y conativa, las alusiones a la inmediatez cotidiana, la posibilidad de paratexto, los ejercicios de ficcionalización y todo recurso retórico con finalidad estética, existen, pero en menor grado: por ejemplo, todas las metáforas tienen un fin práctico antes que estético. La función del lenguaje aplicada a este discurso es la expresiva y la informativa, y las repeticiones enfáticas, enumeraciones y otras formas propias del discurso oral no dependen tanto de una influencia de éste sobre el discurso epistolar, sino de las necesidades expresivas del actante-narrador.

### **12.11. Análisis narratológico de los epistolarios**

Tras la revisión de estrategias textuales y motivos narrativos en la obra ficcional kafkiana, con el ejemplo de *La metamorfosis*, y de relacionarlos con los rasgos extraídos de la lectura de su obra epistolar, es posible deducir que la configuración de la carta sugiere una comparación con la novela, pues contiene un alto grado de narratividad, con la característica particular de que además contiene rasgos que se asocian tradicionalmente a otros géneros, como la narratividad, el lirismo y la reflexión



ensayística, que no son siempre adoptados por influencia, sino que conforman legítimamente el texto epistolar.

Desde este punto de vista, es posible aplicar un análisis narratológico a los epistolarios, de la misma clase que se aplicó anteriormente a *La metamorfosis*.

En primer lugar, en el epistolario Franz-Felice, la voz narrativa es omnisciente en la misma medida que en *La metamorfosis* pero de distinta manera: no se trata de omnisciencia selectiva y neutral –aunque sí se observa esta clase de omnisciencia en numerosos pasajes, cuando el autor narra una historia paralela a su vida-, sino de una omnisciencia autorial e incluso autodiegética. La narración se realiza en primera persona la mayor parte del espacio discursivo: encontramos pasajes escritos en segunda persona –en referencia a Felice- y alguna vez en tercera persona, refiriéndose el narrador a personajes satélite o incluso a sí mismo. Por otra parte, se observa una alternancia fluida y frecuente entre el estilo directo y los estilos indirectos, tal y como sucede en *La metamorfosis*.

También se había detectado en *La metamorfosis*, y con respecto a la voz protagonista (protagonista y narradora en el caso del epistolario, protagonista narrada en el caso de *La metamorfosis*) una tendencia a los episodios monologados, un monólogo narrado disfrazado de soliloquio: en la carta, se traduce en una confesión a la atención del narratario, y también en un esfuerzo de auto-análisis con necesidad real de trascender al exterior de la propia mente.

La voz narrativa que se presenta en estas coordenadas narratológicas, maneja un *mundo posible*, sea como representación de la realidad, transformación o inversión, y una serie de *actantes*, en términos de Greimas. En el epistolario Franz-hacia-Felice el narrador-personaje principal ‘Franz Kafka’ es actante pero también objeto – en cuanto que gran parte del contenido textual recae sobre su propia vida y pensamiento-; de este modo, el narratario ‘Felice’ es destinador, destinatario y también adjuvante; más adelante, el actante ‘Franz Kafka’ se convertirá en su propio oponente, en las ocasiones en que el pesimismo o la confusión influyen negativamente en sus decisiones y y sus actos; ‘Felice’ será un oponente en algunos momentos, especialmente a partir de 1914, y con ocasión de sus diferencias vivenciales y aspiracionales respecto de su relación

sentimental. En el resto de cartas los oponentes se van sucediendo: el oponente del actante 'Franz Kafka' es la oficina; el oponente del actante 'Franz' es la familia; el primer oponente de 'Franz Kafka' en su relación con Felice será Anna Bauer, aunque por poco tiempo, y Julia Kafka, de manera involuntaria –en el episodio en que la madre de Kafka intercepta involuntariamente una carta de Felice, la lee, y le escribe-. En este plano del análisis, las cartas de Anna Bauer y Julia Kafka, y las cartas de Kafka a Julia Kafka, a Sophie Friedmann, a Grete Bloch y a Max Brod, entre otros, son textos adjuntos al cuerpo del epistolario, en que las relaciones paralelas entre el actante y sus adjuvantes y opositores evoluciona en paralelo a la relación por carta, en este caso entre Kafka y Felice Bauer que, por cierto, se inició con una intersección entre el epistolario Kafka-Brod y después, algún intercambio epistolar entre Max Brod y Felice Bauer.

Se comprueba que el papel de actante se mantiene si no en la voz principal sí en la figura protagonista, respecto de *La metamorfosis*, y que los oponentes son los mismos, salvo que en ningún caso el héroe (anti-héroe) kafkiano se convierte de manera consciente en su propio oponente, ni existen auxiliadores de la calidad del personaje 'Felice'.

Finalmente, en el análisis de *La metamorfosis* se despejaron otros puntos, que coinciden con la estructura del epistolario kafkiano.

En primer lugar, se encontraba en la manera de planear los contenidos una filiación con el *bildungsroman*: el epistolario es una novela de aprendizaje sobre uno mismo, que incluye la novela de viaje y el diario, la introspección psicológica y el desbordamiento de los pasajes de libre flujo de conciencia.

Por otro lado, el actante del epistolario Franz-hacia-Felice (Hacemos esta precisión direccional en esta fase del análisis, ya que sólo se puede trabajar sobre las cartas enviadas por Kafka. Si el análisis narratológico cubriese las dos partes de la correspondencia, la distribución de los elementos narrativos podría variar) es un personaje agónico; en consecuencia, la forma es arrítmica: encontramos constantes pausas descriptivas, digresiones, anacolutos, interrupciones del discurso principal mediante insertos de discurso citado, analepsis y prolepsis, etcétera.

En el epistolario Franz-hacia-Grete se observan algunas variantes:

Coincide con el epistolario Franz-hacia-Felice en la omniscencia autorial, en la narración autodiegética y en la narración intradiegética en tercera persona en los pasajes donde el actante 'Franz Kafka' narra episodios de su vida, notablemente en relación con Felice. Precisamente, el personaje 'Grete' es el destinatario y el adjuvante, ya que su correspondencia comienza debido a la relación de Grete con Felice; pero Grete no es 'destinador'; el 'destinador', lo que mueve el sujeto, sigue siendo 'Felice'. Coincide también, con el epistolario, y *La metamorfosis* en este caso, en la fluidez de alternancia de estilos directo e indirecto, la intromisión de la corriente de la conciencia, donde la voz narrativa olvida temporalmente el narratario, inserto en la vorágine de un soliloquio apócrifo, y monólogo narrado. Sin embargo, como ya pudo observarse a lo largo del análisis del epistolario Franz-Grete, el ritmo narrativo es más regular, no se observa arritmias ni desbordamientos; del mismo modo, hay una mayor linealidad cronológica, con predominancia de analepsis referentes a un pasado muy reciente, y ausencia de prolepsis.

El personaje no es agónico, conoce el objeto de su lucha, 'Felice', la causa de su relación con Grete; no se deshace, por tanto, en constantes metamorfosis anímicas, y la evolución de la relación epistolar es más queda y pausada. Los oponentes también varían, y se centrarán en los obstáculos que surgen en la relación con Felice, ya sean ellos mismos, ya sean terceras personas. Si el personaje 'Franz Kafka' en 'Franz-hacia-Felice' estaba muy desarrollado, sería un personaje plano en Franz-hacia-Grete, pero sólo en comparación; desde este punto de vista, el narrador en algunos momentos deja de ser autorial para convertirse en un narrador neutral y selectivo, como el de *La metamorfosis*, implicado aunque que se mantenga a cierta distancia para hacers más funcional su práctica epistolar-narrativa.

El epistolario Franz-hacia-Milena es más cercano al diario y al *bildungsroman*, en mayor medida que en el epistolario Franz-hacia-Felice, con el que en general, y respecto de Franz-hacia-Grete, tiene un mayor número de similitudes.

Narración autorial, intradiégesis, autodiégesis, comunicación constante entre narrador-narratario, conocimiento del emisor empírico y autor implícito, voz en primera persona y episodios de narración en tercera, coincide en todos estos puntos con los dos epistolarios anteriores; con ellos y con *La metamorfosis*, en cuanto a la fluidez

polifónica y el efecto dialógico producido por la relación narrador-narratario, a los pasajes monologados –aunque menos frecuentes-, y la distribución de los elementos de la narración (sobre todo en Kafka-hacia-Felice y en la obra ficcional, salvo en la función del actante en el caso de la obra); el sujeto y el objeto sigue siendo ‘Franz Kafka’; será también el oponente, aunque en menor medida; su destinatario, destinador y auxiliador es Felice, y los reales oponentes son –a parte de la oficina y la familia-, el marido de ‘Milena’ y, en algún momento, la sombra de ‘Grete’–quizá también, la presencia inconsciente de ‘Felice’-.

En este epistolario el actante ‘Franz Kafka’ se convierte en ocasiones en su propio auxiliador; personaje agónico en constante búsqueda de sí mismo, se muestra sin embargo más decidido y más activo en el acto mismo de escritura.

Aparte de su relación con el diario, se aprecia también una tendencia mayor en el epistolario Franz-hacia-Milena hacia el discurso metatextual, puesto que se trata no solamente de una correspondencia amorosa sino también de escritor a escritor.

Es un epistolario analéptico en la necesidad de narrar, proléptico en la necesidad de construir, voluntariamente arrítmico por su afán de verter el alma sincrónica en el espacio de la carta y enviarla lejos, en el *mundo posible* del narratario.

El intercambio epistolar, como forma de comunicación social, implica una parte objetiva y una parte subjetiva, en las que los personajes actantes se expresan a través de su *alter ego* comunicante.

En cuanto a *Carta al padre*, el texto que nunca fue entregado a su destinatario y se convirtió en texto literario, para el horizonte de expectativas editorial, por Max Brod, a la muerte de Kafka, es un interesante ejemplo de hibridez entre la construcción literaria y la expresión pragmática.

Escrito de una vez, sin esperar una respuesta entre cada carta como en un epistolario usual, se trata de texto donde Kafka aplica su percepción de la libertad, la justicia, la culpa y la inocencia, a su vida familiar, en especial a su relación paterno-filial, como reflejo del sistema social.

En cuanto a su estructura narratológica, el actante es ‘Franz Kafka’ y el objeto se distribuye alternativamente entre Franz y Hermann Kafka. Rompiendo la confusión de Kafka en la identificación de su objeto, se convierte a sí mismo en el único destinador.

El destinatario y oponente es en todo caso Hermann Kafka; el adjuvante vuelve a ser Franz.

Finalmente, la relación narrador-narratario es atípica, puesto que el epistolario se convierte en la práctica, en el momento inmediato de su construcción, en una narración donde el narrador, a solas, se convierte también y por momentos en su propio narratario.

El hecho de que la carta nunca fuese entregada y de que Kafka no reaccionara frente a ello, la convierte en un auto-análisis psicológico y en una reflexión sobre las relaciones sociales.

Por su frecuencia unas respecto de otras, las constantes de la producción epistolar kafkiana visibles en principio en los encabezamientos y las firmas, presentan diferencias significativas entre unos epistolarios y otros; se observa, en primer lugar, que el epistolario de Grete Bloch, queda encerrado entre ciertos parámetros formales y semánticos; en cambio, a partir de la comparación del epistolario Franz-Felice con el epistolario Franz-Milena, puede extraerse las siguientes constataciones.

En el epistolario Franz-Milena, los rasgos más frecuentes son, en el plano sintáctico, enunciados interrogativos y recapitulaciones; en el plano semántico, referencias a la vida cotidiana, aclaraciones sobre el estado psicológico, tono de confesión, contextualizaciones emocionales que enmarcan el acto de escritura (o al contexto referencial); en el plano pragmático, indicios de la constante consciencia de la evolución del texto epistolar, referencias al contenido de otras cartas, referencias al contexto propiamente epistolar, respuestas concretas a cartas del destinatario.

Se detalla a continuación en qué medida la conceptualización sintaxis, semántica y pragmática afecta a la consideración de la carta y las peculiaridades que se pueden entrever en las cartas de Kafka.

Recapitulando, el discurso establecido por Kafka para Felice muestra un uso frecuente de periodos oracionales exclamativos e interrogativos, enunciados con función exhortativa o con función fática, indicaciones deícticas, recapitulaciones, descripciones, etcétera, en el plano sintáctico-estructural; en el plano pragmático, los rasgos más frecuentes son fórmulas de cortesía, consciencia explícita del texto epistolar, autorreferencia, información sobre aspectos exteriores, aunque vinculados, a la

correspondencia. En el plano semántico se observa una gran cantidad de enunciados de nivel hipotético, referencias a la vida cotidiana, (re)construcción textual de la identidad, la memoria, la experiencia, etcétera, y contextualizaciones emocionales que enmarcan el acto de escritura.

### **-Aspecto semántico**

Se encuentran referencias culturales inmediatas, es decir, directamente relacionadas con las experiencias socio-culturales vividas por el autor de cartas en su vida cotidiana, que cuentan con la exposición de temas universales, de reflexiones personales, de narraciones de lo cotidiano a través de lo inaudito o incluso de lo extraordinario, de lo elidido o de lo soñado.

Harald Weinrich (2001: 94-101) establece una distinción entre lo que llama “mundo comentado” y “mundo narrado”, conceptos que se corresponden con dos niveles diferentes de textualidad dedicados respectivamente al tiempo del relato y al tiempo del discurso. La carta, y en particular el epistolario kafkiano, son una interesante muestra de la compenetración de ambas modalidades en un mismo texto.

El autor de cartas suele asirse a determinados *topoi* compartidos por el destinatario y el autor de la carta, y tiende a la reconstrucción de la identidad, a la narración de hechos compartidos o no compartidos, a la expresión de sí mismo; se trata de una mezcla del desvelamiento de la personalidad y de auto-ficcionalización de la identidad: el autor se desvela y también construye una imagen de sí, mediante selecciones de la memoria y la elección de un determinado estilo y/o tono, entre otros recursos. Se observa también que las analepsis y prolepsis fracturan la línea del tiempo de manera menos organizada que en una novela, es decir, no tanto a favor de la estructura sino de la expresión. En definitiva, se trata de un juego donde lo verdadero se mezcla con la selección inconsciente y consciente de los hechos almacenados en la memoria y transformados por la subjetividad: a este respecto, Patricia Violi (1987: 87-99) habla de “efecto y simulacro de inmediatez”.

### **-Aspecto sintáctico**

En cuanto a la macroestructura, se aprecia—al igual que en un texto narrativo— la presencia de un narrador y su narratario, de elementos cohesivos propios de la construcción del relato, de analepsis temporales. Así se suceden distintos procedimientos narrativos: pausa descriptiva, alternancia de descripción, narración y pensamiento, tono lírico y narrativo, en una relación constante entre idea y hecho, entre experiencia real e interpretación psíquica y social, entre abstracción y concreción y, finalmente, entre lo real y lo construido en el paso de lo vivido a lo escrito. Se utiliza recursos narratológicos tales como la reproducción de la corriente de la conciencia, la textualización de diálogo y monólogo, de idiosincrasia y protocolo.

En el nivel de la microestructura, destacan por su frecuencia las marcas deícticas e ilocutivas, la mezcla de tiempos verbales, la alternancia de pretéritos-presentes y futuros, el uso de tiempos subjuntivos y condicionales —que permiten desplazarse en distintas esferas temporales y, por lo tanto, psíquicas, experienciales y de la memoria—. El texto muestra una estructura, e incluso una sintaxis, entrecortada en fases donde se produce una progresión durante el acto de escritura. También establece un complejo mecanismo de citación y mutación de discurso directo con discurso indirecto —libre o no— y la existencia de un paratexto que incluye anotaciones marginales, glosas, posdatas, documentos adjuntos y fotografías.

Esta disposición estructural de las cartas, y su consecuente construcción sintáctica interna, permite al epistológrafo combinar pasajes descriptivos, narrativos y expresivos, con el fin de construir su identidad, en relación con el *otro* y con su visión del mundo.

### **-Aspecto pragmático**

Principalmente dos rasgos caracterizan el aspecto pragmático de la carta:

1. La relación entre destinador y destinatario, y la situación de comunicación consecuente
2. El metalenguaje y la autorreferencia

En cuanto a la relación entre destinatador y destinatario, los siguientes rasgos condicionan la especial situación de comunicación que la determina. La carta tiene carácter abierto y se constituye como un sistema de reciprocidad: un texto epistolar invita implícitamente a una respuesta, si no lo solicita explícitamente por medio de preguntas. La alusión a terceras personas contribuye a reforzar el carácter dual de la comunicación epistolar, puesto que estas figuras secundarias no aparecen sino en estricta relación con el individuo que escribe o recibe la carta, raramente como asunto paralelo a la relación epistolar entre destinatador y destinatario. Se trata de menciones intermitentes que suelen carecer de descripciones sistemáticas, puesto que la información supone completar un conocimiento ya compartido por ambos remitentes. Por otro lado, se trata de una comunicación de carácter diferido, y en la construcción del texto requiere de mecanismos de compensación que en el nivel de la forma se traduce en deícticos, repeticiones, variaciones verbo-temporales, etcétera –aludidos en el punto anterior-, respecto de las macro y microestructura del texto epistolar. En el nivel semántico, el formato epistolar requiere una inversión de esfuerzos por parte del autor, que traslada en la distancia por medio del texto.

El autor de cartas es destinatador pero también destinatario; su función de actante coincide con la de narratario potencial, y ya implícito durante la construcción de una carta –en preguntas directas y alusiones con función conativa-. Ambos horizontes de expectativas –el de cada correspondiente- son muy concretos (pero no forzosamente conocidos por ambas partes).

Respecto del metalenguaje y texto autorreferencial, se observa referencias a contenido y forma de cartas anteriores, como al proceso material y social por el que se envía y recibe una carta. En algunos pasajes metatextuales el epistológrafo construye su metatexto; también alude al proceso institucionalizado: el soporte físico, la hora de recogida del correo, el sobre, el sello, el tiempo de llegada, etcétera. Incluso existe una tercera clase de referencia metatextual, que hace alusión al hecho epistolar en abstracto y en sí mismo. En este nivel del discurso, el autor de la carta prefiere reformular a someter el texto a procesos de relectura y revisión.

Las conexiones de la carta con otros géneros, tales como el diario, la autobiografía –y autobiografía ficticia-, el drama –por su carácter dialógico-, el ensayo,



la narración, la poesía, la literatura de viajes..., son más reconocibles tanto en el aspecto semántico como en el sintáctico. Quizás la relación sea menor en el campo de lo pragmático, debido a que la singularidad esencial del texto ‘carta’ reside en su situación comunicativa particular y la estructura institucionalizada que la refleja.

### **12.12. A propósito de la epistolaridad en Kafka. Una textualidad entre la autobiografía y la ficción**

Existen muchas definiciones de la ficción: se puede definir como una ‘invención o como un discurso que no pretende tener validez en la realidad; sin embargo, desde otro punto de vista no es insensato considerar que ficción es una manera de reconstruir lo real: y un ejemplo de ello está en el hecho de que la obra kafkiana ficcionaliza por medio de la reconstrucción los objetos de la realidad como la memoria durante el sueño; Kafka no pretende construir un *mundo posible* en el sentido en que se emplea dicha expresión para referirse a textos futuristas o fantásticos sino que trató de completar el proceso de asimilación de la realidad tal y como la percibía, por medio de la escritura.. A esta perspectiva se debe la semejanza de estructura entre el epistolario y la obra literaria, y la necesidad de escribirse a sí mismo y de leer al otro, textualizado: la adición a la palabra que prohíbe inconscientemente superar de forma definitiva obstáculos relativos como el de la distancia.

El discurso autobiográfico se define desde distintos puntos de vista: tanto como la narración fidedigna y no literaria de una vida por su autor, como una absoluta ficción o incluso un texto con una base en la realidad, literaria por su estructura, es decir por la manera en que el autor ordena los hechos y los expresa. “Con todo, y yendo ya al contenido de las reflexiones de Roth en este prefacio-carta, este contexto parecería favorecer un juego y una tonalidad menos sincera, y sometida a la ruptura de límites. Sin embargo no es así. Roth adopta una *retórica de la sinceridad* propia del texto autobiográfico y se refiere explícitamente a dos hechos: *a)* que su texto está desprovisto de máscaras y *b)* que con la narración de su vida ha querido precisamente liberarse de su literatura, construir una verdad *más allá de la ficción*” (Pozuelo, 2006: 199). Se trata de una construcción y la sinceridad, que se traduce en verosimilitud –como estrategia

textual- es otro elemento convencionalmente establecido por el pacto epistolar. En cuanto a “estar desprovisto de máscaras” es cierto que la narrativa testimonial, como por ejemplo la epistolar, se presenta bajo este sello de distinción. El análisis de la epistolaridad en Kafka ha sugerido que se constituye como una construcción en que el pensamiento y la *bio-grafia* deben ser traducidos por la *grafia* material: la escritura, y la elección de la palabra sobre el elenco de sentidos, la semántica elegida para cada periodo oracional. Según se lee en los *Diarios* de Kafka, en su escritura seguía su texto de cerca y sin embargo la espontaneidad le embargaba más de lo que él, sistemático, metódico, apasionado y ebrio de literatura, hubiera querido.

En “El pacto epistolar. Las cartas como ficciones”, Claudio Guillén aduce que “En principio la carta no aspira a la ficcionalidad, a ser fictio-narrativa, pero gracias al ‘impulso del lenguaje’, ... es fácil que escribir una carta lleve al autor hacia la ficción, antes que hacia la literatura; ...” (Guillén, 1997: 82). Guillén realiza una distinción entre ficción y literatura que aplicada al caso de Kafka se difumina, como puede deducirse de la comparación de los epistolarios con *La metamorfosis*.

Según Guillén, en la carta no hay tanto un *mundo posible* como un “modelo del mundo”, una “apariencia de realidad”; y alude a un “doble pacto epistolar”, establecido entre el lector real y el destinatario (es decir, entre el narratario, que forma parte de un mundo cerrado habitado por el epistolario concreto y el potencial lector real), que aceptan, explícita o tácitamente, una serie de normas formales y estructurales, propias de la comunicación epistolar. En el ‘pacto epistolar’, como en el ‘pacto narrativo’, se sobreentiende una serie de hechos textuales que responden a ciertas expectativas aceptadas convencionalmente por una sociedad determinada; por ejemplo, se espera que en la carta se organice el contenido según determinada estructura formal. Es un horizonte de expectativas que experimentado en los dos sentidos de la comunicación, es decir, tanto en el lector (autor potencial) como en el autor (lector potencial), que aceptan estas condiciones y esperan que también sean respetadas por parte de su corresponsal. Por eso se trata de un “doble pacto epistolar”.

Aunque un epistolario nunca sea leído por terceras personas, es evidente que existe en su discurso una lectura potencial. El lector funde su imagen del autor con la del narrador, y confía en una veracidad del texto antes que en una verosimilitud.

En otro nivel, el de la microestructura, más allá de aspectos macroestructurales como son las cuestiones de género literario –tanto respecto de las normas constrictivas del género epistolar, como de su relación con otros géneros como la autobiografía y el diario por un lado, y la poesía, la narrativa y el dialogismo dramático, por otro-, existe la posibilidad de hacer una comparación simultánea entre el texto de *La metamorfosis* y el contenido de las cartas de Kafka.

Desde un punto de vista semántico, los contenidos de las cartas y de las obras de ficción tienen muchos motivos en común. A lo largo del estudio de *La metamorfosis*, se analizó una serie de temas recurrentes: libertad, onirismo, identidad, justicia (injusticia), culpabilidad (inocencia) y muerte. El planteamiento, como motivo concreto y como idea subyacente de cada uno de estos temas, está estrechamente ligado a los otros. Por ejemplo, un texto kafkiano que se concentre en una trama construida sobre el motivo de la injusticia, lleva consecuentemente una búsqueda de la identidad, sobre todo con vistas a recuperar la identidad usurpada por la obstaculización de la libertad personal. Esta situación tiene implicaciones morales, intelectuales y emocionales, y a menudo necesita ser expresada en otro nivel de la narración, un grado más alejado de la realidad material, por ejemplo por medio del sueño.

En el caso de *La metamorfosis*, toda esta temática se encuentra dinamizada en un movimiento centrífugo, cuyo centro es la tríada identidad-libertad-injusticia. En cuanto a la muerte, la narración y la psique del personaje, en cambio, ignoran esta faceta clave en la consideración global de la obra kafkiana. Lo mismo sucede en las cartas; si bien Kafka hablará ampliamente de sus sensaciones físicas respecto a distintos estados de salud, y se expresará acerca del diagnóstico de su tuberculosis, la muerte aparece raramente mencionada. En cuanto a los otros *leitmotiv* de la obra kafkiana, las cartas de Kafka coinciden con *La metamorfosis*; se privilegian los mismos temas, en valor y frecuencia de aparición. El tema de la libertad aparece de manera recurrente, tanto de forma directa como sugerida mediante la exposición de una temática englobante. El segundo motivo que se halla cuando en el subtrato de pensamiento de la obra kafkiana es el de la identidad, una identidad atormentada por una constante sensación de culpa, que al mismo tiempo le hace rebelarse y profundizar tanto sobre la naturaleza como

sobre la manifestación social de la justicia y, de nuevo, de la libertad entendida en distintos niveles.

El sueño es el motivo con el que pueden enfatizarse otras temáticas, empezando por la identidad, pasando por la injusticia, terminando por el sentimiento de culpa.

La manera en que Kafka canaliza y textualiza estas materias coincide también en las cartas y en su obra propiamente ficcional. Añade, respecto de la obra propiamente ficcional, en su diario y en sus cartas, un interés por lo estético superior al presente en el texto de ficción, que pretende más funcional.

En su conjunto, la prosa de Kafka es una prosa sobria, una estructura ordenada, lineal, un extremo cuidado en la selección de la palabra precisa; la voz narrativa guía al lector en todo momento (también en las cartas, en la medida en que podemos hablar de voz narrativa), guiada a su vez por la atención esmerada del autor implícito –y explícito.

Sin embargo, en el terreno de las cartas, la estructura tiende a complicarse, es decir que si bien cada fragmento concuerda con la totalidad de la obra ficcional, los segmentos se yuxtaponen, en algunas cartas, contraponiendo tonos, ritmos y microestructuras diferentes: ya se ha observado la gran cantidad de arritmias temáticas y técnicas, propias de una comunicación en ocasiones interrumpida que se adaptaba al momento psicológico concreto y no a la estructura de una trama ficcional construida.

En la verbalización de sus obsesiones, Kafka mantiene en todos sus textos, los ficcionales y los autobiográficos, una relación intensa con el texto y con su destinatario, es decir, dirige constantemente la lectura, completando la información mediante la descripción detallada o la narración breve y concisa, y con llamadas de atención directas, implícitas en el texto ficcional –reformulaciones, especificaciones-, explícitas en la carta –vocativos, oraciones con valor conativo, apelaciones directas-. El texto kafkiano es, por tanto, dinámico, tanto en el discurso epistolar como en la narración ficticia.

En cuanto al ritmo, se observa que el epistolario Franz-Felice presenta una cadencia narrativa más lenta que los otros epistolarios, es decir que requiere con mucha frecuencia mecanismos formales que concreten, contextualicen, expliquen, maticen y recapitulen. En cambio, el epistolario Franz-Milena es más fluido, demanda menos precisiones y descripciones para el entendimiento del lector, solamente utiliza recapitulaciones puntuales y preguntas, aunque con menor frecuencia –y grado de

aglomeración- que en el epistolario Franz-Felice. De la misma manera, la función fática y exhortativa es mucho menos frecuente en el epistolario Franz-Milena que en el epistolario Franz- Felice. En *La metamorfosis*, el ritmo es más regular, incluso más pausado, pero no escapa a las arritmias causadas por un salto no psicológico sino narrativo (un cambio de focalización o el paso de unos días dentro de la diégesis).

Con respecto al tono, las confesiones psicológicas y emocionales están presentes en todos los epistolarios (contextualizaciones personales que colman el acto de escritura); sin embargo, en las cartas de Franz a Felice se trata de un desbordamiento descontrolado que en ocasiones invade todo el cuerpo de la carta, y que en su obra ficcional se traduce como una tensión implícita; en el epistolario Franz-Milena se concentran en cambio alusiones al estado anímico y de pensamiento, que utiliza como marco narrativo o de una reflexión. Por eso el tono es más de confesión en el caso de Franz-Milena que en el de Kafka-Felice, lo que incide en la forma. En este sentido, la prosa narrativo-ficcional kafkiana es más templada: *La metamorfosis* concentra la tensión en la figura del receptor, del lector, y no en el personaje principal ni en la voz narrativa; los desbordamientos emocionales de personajes *satélite* son simplemente elementos enriquecedores de la trama. Al mismo tiempo, juega con el destinatario/narratario/lector mediante efectos de extrañamiento que lo sitúan por unos instantes en la incertidumbre: vela y desvela, consciente de su acción constructiva sobre el texto; del mismo modo, alterna el grado de intensidad dramática y el grado de intensidad poética. La estructura kafkiana se construye sobre una fuerte relación narrador-personaje o narrador-narratario –la voz narrativa se encuentra en una estrecha relación de complicidad, aunque en ocasiones unilateral, con el personaje principal y/o con el narratario-, relación en ocasiones enfatizada por una dependencia entre el sujeto y el objeto, el destinador y el destinatario. La retórica gira en torno a la construcción de la imagen: si la acción se desgrana gesto a gesto, la imagen –y la deixis- no será menos importante; el autor utilizará una cantidad restringida de recursos retóricos: ciñéndose a aquellos que son útiles para la construcción de su texto y, en paralelo, de un *mundo posible*, o de su propia identidad, tanto en su obra ficcional como en la epistolar.

La estructura es fundamentalmente narrativa; así, las descripciones, las explicaciones y especificaciones, acompañan la línea principal del relato en ramificaciones superpuestas.

Una constante en su textualidad es en todos los casos la descripción minuciosa, detallada, aparentemente objetiva; su obra y epistolario pueden ser calificados como fotográficos: la imagen en Kafka, meramente funcional en apariencia, porque no es efectista, se constituye en realidad como la clave de la obra kafkiana, de su producción epistolar, y de la representación y transmisión de todo su *mundo posible*.

En cuanto a la temporalización, el epistolario Franz-Felice tiene mayor tendencia a tiempos verbales futuros indicativos, a subjuntivos y condicionales; en numerosas ocasiones el discurso se sitúa en un plano hipotético, en una ensoñación diurna de lo cotidiano y del otro; en el epistolario Franz-Milena el plano irreal se centra en la psique y en los sueños.

Respecto de la *deixis*, ya se comentó que en Franz-Felice no hay alusiones al contexto geográfico, pero sí espacial (habitaciones, oficinas, etcétera). Si las alusiones geográficas en Franz-Felice se reducen a los viajes, en el caso de Franz-Milena lo hará a las estancias en el sanatorio; es anecdótico, sin embargo demuestra hasta qué punto la *deixis* es un precedente fundamental para el establecimiento de los marcos de la comunicación epistolar, puesto que se trata de una comunicación diferida, de una transpolación del *yo* a un lugar alejado, de la traducción de una identidad individual al lenguaje de otra. La *deixis* es pobre, respecto de referencias a la realidad exterior a la diégesis, también en *La metamorfosis*; en el nivel de la frase, sin embargo, no faltan los deícticos concretos del tipo ‘aquí’ o ‘allí’, ‘antes’, etcétera, tal y como sucede en las cartas, debido a la tendencia de Kafka por dirigir la mirada y el hilo narrativos.

Desde un punto de vista pragmático, el obra narrativa kafkiana y su epistolario se asemejan en la manera de articularse la relación entre narrador y narratario.

Es evidente en las cartas la yuxtaposición del autor y el narrador, efecto que también se observa en la obra ficcional debido al interés de Kafka por dominar la relación visual del lector con la diégesis construida en el texto literario.

La única diferencia fundamental, en el ámbito de lo textual –la diferencia práctica entre destinador y destinatario, y narrador y narratario, es la existencia real de dos

correspondientes frente a la existencia convencional de dos entes narrativos- surge en la situación de comunicación; en el texto narrativo, Kafka se halla a solas frente al horizonte de expectativas; en la carta, se desvela frente a un sujeto concreto, del que espera una respuesta textual.

Sin embargo, existe también una conexión entre el narratario y el destinatario epistolar porque Kafka, dada su experiencia con el trabajo textual literario, trata a su destinatario como a un narratario. De hecho, en el encabezamiento, elemento propio de la estructura del género epistolar, ese narratario/destinatario aparece explicitado desde el primer instante. La existencia de esta figura, implica un arduo trabajo en la selección, impulsado por razones de necesidad comunicativa, de precisión/desbordamiento explicativos, de construcción de la relación epistolar y de la identidad como destinador de cartas y potencial destinatario, así como de la visión del mundo y su representación social en un contexto global.

Es éste un aspecto dialógico que viene mostrado por constantes referencias a textos anteriores enviados por el narratario/destinatario, citas, reproducidas en estilo directo o indirecto libre, de modo que el horizonte de expectativas cambia constantemente.

Hay escasas alusiones –en comparación con otros géneros narrativos- a personajes pertenecientes a un segundo plano de la narración; estructura de espiral: aunque cada carta se caracterice por la focalización sobre un hecho, un acontecimiento, real o psíquico, los temas aludidos en cartas anteriores son mencionados, de forma completa o incompleta, en cartas sucesivas. Por tanto, la proyección del narrador/autor de una carta sobre la figura de un destinatario tan próximo a la figura del narrador, favorece el acercamiento del texto epistolar a las técnicas del texto narrativo. También la temporalización, en principio lineal cronológica con tendencia a la analepsis, se deconstruye con la aparición alternativa de la llamada temporalización subjetiva.

Si el sentido de su obra ha sido tan trabajado por la crítica, el de sus cartas puede recibir el mismo trato, que participa de *lo kafkiano*; independientemente, la carta responde a una necesidad humana, la comunicativa, a la que Kafka unía la necesidad particular de comunicación epistolar en sí misma –como intercambio verbal paralelo al literario- y la necesidad de reconstruir la experiencia por medio de la escritura, lo que

explica el carácter ambivalente de su prosa epistolar. Cuando nos enfrentamos con el discurso epistolar kafkiano, descubrimos una obra múltiple, multívoca, polifónica, que converge sobre las metamorfosis sutiles y reiterativas de un sujeto que se construye a través del autoanálisis, de la reflexión filosófica y pseudo-filosófica, de la literaturización de las formas, de la transformación sutil de la realidad desde su perspectiva motivada por la escritura. En definitiva, un epistolario es literatura sorprendida en el instante de su producción, un borrador del que no se tiene consciencia, lejos de la contrición de la revisión, de la corrección absoluta y del sentido global, ajena a la sensación de lo definitivo y al compromiso de las convenciones de la tradición literaria, aunque en Kafka, la práctica epistolar se convierte en algunos momentos en un laboratorio de su práctica literaria. El Kafka escritor de cartas se parece al Kafka escritor de novelas y cuentos, porque en los epistolarios el poeta se muestra también en estado puro.

Ya es más de la una, querida, y entretanto he sido abandonado casi por entero por mi historia. Hoy se ha producido la decisión, que ha resultado contraria a mí. Y así me arrastro literalmente, si quieres, hasta ti, Franz Kafka a Felice Bauer, desde Praga, entre el 2 y el 3 de marzo de 1913 (Heller, 2003: 197).

El texto kafkiano es formalmente dialógico; se trata, en el nivel de la expresión, de diálogo entre distintas formas textuales: aquella que, aséptica y concreta, describe, narra, linealmente, sin interrupciones, concentrada en el detalle, en la precisión; y aquella que llena el texto de analepsis, paréntesis, matizaciones, digresiones y desbordamientos poéticos. Se encuentra marcas de dialogismo tanto en su obra ficcional como en la epistolar.

La crítica ha propuesto numerosas indagaciones en el universo de Kafka, desde variados puntos de vista; la psicocrítica ha profundizado en su relación paterno-filial – ignorando a menudo el carácter no menos problemático de sus relaciones sentimentales–; la hermenéutica ha buscado los sentidos trascendentales de su obra; otra línea crítica ha sido muy prolífica en el análisis de la crítica kafkiana a la burocracia, en la que algunos han visto un reflejo del sistema político del imperio austro-húngaro; esta



diversidad de puntos de vista permite observar distintas de las manifestaciones temáticas de lo que se denomina *lo kafkiano*.

La técnica literaria Kafka se reproduce de distinta manera en sus diferentes textos y precisamente por la naturaleza de esta técnica, las estructuras textuales evolucionan, dando lugar a ligeras variaciones: se explicaría así el enriquecimiento en todos los sentidos del epistolario Franz-Milena respecto del ya denso y complejo epistolario Franz-Felice, y el estadio intermedio, estructural y cronológicamente, que representa el epistolario Franz-Grete.

*Lo kafkiano*, tanto ficcional como epistolar, lejos de caer en una bipolaridad entre lo positivo y lo negativo, recrea una serie finita de *leitmotiv*, reconstruyéndolos desde diferentes perspectivas, encocándolos con una prosa que alterna la premeditación literaria con la tempestad epistolar que se colma de subordinadas e incisos. Se trata de un laberinto intrincado y lleno de símbolos y mensajes, presentados con distintos envoltorios expresivos. *Lo kafkiano* no es, por tanto, un simple maniqueísmo de expresión de fuerzas internas, sino un discurso complejo que fluctúa en diversas esferas del pensamiento: tanto lógico y regular, claro y comprensible, como caótico, aunque no alógico. En este caso, un constructo superpuesto a otros. As por ejemplo, la inocencia se suma a un profundo sentimiento de culpa indeterminada, asociada con el conflicto entre sistema y libertad individual; la descripción fría y concreta de una serie de gestos se convierte en todo un catálogo de movimientos significativos, en una sucesión cinematográfica de pensamientos transportadores de acciones. En definitiva, *Lo kafkiano* no reside solamente en la situación de impotencia del inocente acusado, ni en el miedo a aquellos que detentan el poder, sino en la manera de textualizar su experiencia, describiendo cada día el mismo *paisaje* de forma diferente.

## CAPÍTULO 13: LA EPISTOLARIDAD A TRAVÉS DE LOS TEÓRICOS DE LA LITERATURA

### 13.1. Introducción

En el presente apartado se propone un recorrido por algunas de las obras de teóricos de la literatura reconocidos que tratan total o parcialmente el género epistolar. Lo interesante de estos textos es que aportan distintos puntos de vista sobre el texto epistolar. No se trata de estudios globales ni de manual, tampoco de monografías académicas, sino de interpretaciones teóricas y prácticas epistolares en sí. Por ello examinamos las tensiones que se dan entre ellas y que, en algún caso, las oponen.

*La tarjeta postal. De Sócrates a Freud y más allá*, de Jacques Derrida, ofrece una historia potencial de la epistolaridad, apoyada en una serie de cartas que, sacadas de un supuesto contexto real, se convierten en novela epistolar. Shklovski en *Zoo o cartas de no amor*, realiza un ejercicio de denuncia social e histórica a través de la construcción de una novela epistolar donde enfatiza en las claves formales y de contenido del género. Por estos medios, ambos autores realizan un ensayo fragmentado e intermitente sobre la epistolaridad desde su punto de vista teórico propio. Todo epistolario, ficcional o postal, pasa con el curso del tiempo por estas fases: primero, la realidad, al transponerse en el texto, se convierte en una suerte de ficción; después, el contenido de las cartas vuelve a ser memoria, biografía de un *yo* que ya no somos, en

función del grado de ficción: del grado de subjetividad aplicada a la textualización del sujeto a través de la escritura.

Como apoyo teórico del estudio de estas dos visiones de la epistolaridad, la de Derrida y la de Shklovski, aportamos una revisión a otros textos que tratan esta temática de forma parcial y/o sincrónica: el ensayo sobre literatura epistolar de Claudio Guillén incluido en *Múltiples moradas*, los dos primeros capítulos de *Kafka, por una literatura menor*, ensayo en el que Deleuze propone algunas de sus concepciones sobre la epistolaridad, y *Fragmentos de un discurso amoroso*, de Roland Barthes, que realiza una Historia selectiva de novelas epistolares canónicas, dejando entrever algunas ideas sobre el género.

También realizamos una somera revisión de la carta-ensayo, con el ejemplo de algunas piezas canónicas: “La critique réaliste (Correspondance con Ian Watt)” de Tzvetan Todorov, “Carta al señor Merleau-Ponty” y “Carta a René Char sobre las incompatibilidades del escritor”, de Georges Bataille, y la “Lettre à Haroldo de Campos sur la textura poétique de Martin Codex”, de Jakobson.

### **13.2. La carta como objeto de cambio**

En su libro *La tarjeta postal. De Sócrates a Freud y más allá*, Jacques Derrida se detiene en hechos de la epistolaridad no propiamente textuales, como el fenómeno de la carta perdida (y sus implicaciones socioculturales, ya que estas cartas no se pueden reescribir ni recuperar, y a menudo el emisor no llega a saber que su destinatario nunca recibió *aquella carta*) y otros avatares diversos del sistema postal: atiende a las circunstancias de la carta física o postal, con numerosas anécdotas que parecen meras curiosidades, y que sin embargo contribuyen a la definición de la textualidad epistolar. Como forma indirecta de definir el género epistolar, Derrida se detiene en el objeto: el soporte, el papel, el sistema de correos, los materiales y protocolos implicados. De este modo produce la idea de que todas las correspondencias evolucionan en una suerte de épica epistolar, que va más allá incluso de lo metaepistolar: se concentra en la carta como experiencia física, la carta de papel, el envío por correo, las repercusiones y condiciones materiales. Por ejemplo, incide en el hecho de que en Europa las postales

no tengan prioridad sobre las cartas, y sí en Estados Unidos; o cómo en Inglaterra se subastan las llamadas ‘cartas muertas’, cartas perdidas que nunca fueron reclamadas en el ‘Dead letter office’, la institución nacional que las acoge. También Shklovski se lamentaba en *Zoo o cartas de no amor* de los condicionamientos materiales del sistema postal, susceptibles de obstaculizar la comunicación: “Pero nada más llegar la carta, el ferrocarril quedó cortado en ciertos puntos” (Shklovski, 2010: 109). Las cartas son textos y objetos con proyección social y valor de mercado: la carta perdida se convierte en un híbrido entre texto privado y texto público, texto personal y texto universal, y adquiere un valor social y económico añadido:

Hay que reclamar, presentar una queja oficial. Hay un centro que reúne en Francia todas las cartas perdidas (...). Ignoro cuánto tiempo las conservan, antes de destruirlas, supongo. Es en Burdeos, me gustaría saber porqué” (Derrida, 2011: 39).

La carta como literatura instantánea en la sociedad de la representación masiva de obras de arte, significa un momento de escritura como acto en sí mismo, sin copia ni borrador: “No, nunca he de escribirla de nuevo, esa carta” (Derrida, 2011: 43).

Derrida recurre a este tipo de anécdota para apuntar unas ideas sobre lo privado en el contexto de la epistolaridad, y destapa la hipocresía: cierto es que la correspondencia es inviolable por legislación, y que por esta inviolabilidad que la protege puede desarrollarse en la práctica como las ‘confesiones verdaderas’ de una identidad individual, del sujeto, que se dirige a una segunda persona a través de un texto. Tanto es así que en muchas legislaciones la carta no puede constar como prueba de acusación. Es el único texto cuyo contenido está protegido por la ley. ¿Por qué esa necesidad de preservar el ámbito de la privacidad en el cuerpo de la carta? En definitiva, las razones que alega para explicar que una correspondencia sea hecha pública, es precisamente la consideración de que lo privado falla cuando se convierte en propiedad:

La dificultad que representaría para mí clasificar esta correspondencia con miras a una publicación deriva entre otros peligros del siguiente: sabes que yo no creo en la propiedad, y menos aún en la forma que cobra a partir de la oposición público/privado (...). Esta oposición

no funciona, ni en el caso del psicoanálisis (...) ni en el caso de lo postal” (Derrida, 2011: 138-139).

La tarjeta postal es para Derrida una carta abierta –vulnerable en su secreto- pero ilegible –porque su textualidad se inserta en un contexto social dual; la tarjeta postal representa una condensación explícita del fenómeno epistolar en su culminación, con varias facetas de la epistolaridad en juego, desde la dualidad identitaria hasta el concepto de privacidad.

En definitiva, la carta postal es *publicable* porque se encuentra cifrada. Puede ser mostrada porque contiene subtextos e intertextos clandestinos a los que no siempre puede acceder el lector ajeno. Por ello, Derrida aboga por la publicación de la carta abierta y de la cerrada, como abolición lógica y logótica de lo privado.

### **13.3. Contenidos prácticos de la carta**

Derrida ofrece una visión *realista* del cuerpo de una carta, donde no hay límites prácticos. Además, realiza un apunte genérico, diferenciando ‘carta’ de ‘epístola’ en función del grado de erudición con que están presentados los contenidos: “Mis cartas son demasiado eruditas (epístolas rellenas) pero se trata de banalizarlas, de codificarlas un poco mejor” (Derrida, 2011: 62). En la carta cabe cualquier temática en cualquier extensión. La diferencia está en el tono, un tono extra-epistolar, porque la epistolaridad es un modo (a veces una pose), y el epistológrafo puede abusar de contenidos, tiempos y ritmos, siempre y cuando aluda a ello, y materialice con un metatexo la condición de su carta. Si lo verbaliza y explicita, en algún momento de la carta o de la correspondencia el destinatario se adapta al ritmo y modo que se construye a cuatro manos, de carta en carta.

La escritura en la carta se vuelve paradoja no de la forma sino del contenido. De hecho, la carta siempre ha soportado bien las contradicciones lógicas o ilógicas de la escritura, de la misma forma que el pensamiento tolera formas opuestas en constante contradicción, cuya tensión da lugar a ideas, invenciones, mimesis, estéticas y filosofías. De esta manera, la carta se convierte en el arte de olvidar, de experimentar la ausencia, para reavivar lo aprendido y aprehendido por medio del trabajo entre la

memoria y el texto, por medio del ejercicio de síntesis, condensación y apropiación de la escritura. A través de la composición de la carta, el sujeto debe definirse y definir el mundo en el que escribe. La carta no es mero acontecer, sino también construcción de la realidad psicológica y de la memoria. La escritura epistolar ordena el caos de forma deconstruida para poder expresarlo de forma verosímil, pero no escapa de la subjetividad, del ejercicio de reconstrucción que algunos llamarían ficción. La carta fija el pensamiento, esa corriente en permanencia deconstruida, y epistolar.

Para Shklovski, la escritura epistolar consiste en escribir una carta sobre otra carta. Shklovski focaliza en la metanarratividad epistolar, incluyendo historias del epistolario, del acto de escritura y de lectura de la carta.

Con alusiones a otros medios de comunicación dual, que gustarían mucho a Derrida, y los contenidos emitidos a través de ellos, Shklovski incide en el hecho de que la carta repara las insuficiencias de los otros medios, otorga siempre una prórroga temporal y espacial donde completar, explicitar y corregir *lo dicho*, la palabra dicha de viva voz. Shklovski demuestra cómo las cartas tienen tendencia a contener alusiones sobre sí mismas, como si un mito narcisista se construyera al tiempo que sucede. La carta, mucho antes de la novela postmoderna, se ha dejado llevar por el instinto de la metatextualidad. No en vano, Shklovski recrea en *Zoo o cartas de no amor* el tópico epistolar de las alusiones a la escritura física, a las herramientas y procedimientos escriturales. Por ejemplo, las numerosas referencias al escritorio, al espacio donde se escriben y almacenan cartas.

En cambio, para Claudio Guillén, el estilo y contenido de una carta ficticia no significan sino como síntoma de la trama o accesorio del personaje. Sin embargo, la carta real, la carta postal, es independiente. Puede contener pasajes líricos o narrativos, como la carta ficcional. Pero esta carta de ficción (tal y como se presentan las de *Zoo o cartas de amor* de Shklovski), es un artífice más, una herramienta, una estructura o incluso una substancia; no importa tanto si el estilo y el contenido son más o menos literarios: eso depende de la obra que la enmarca.

Según Claudio Guillén, las propias tentativas de persuasión, que ya proponían los epistológrafos de la Antigüedad como rasgo definitorio de la carta, y la función fática, producto de la situación comunicativa directa, son formas de manipulación del

texto, del mensaje, y exigen recursos de elaboración del texto: estilo y ficcionalización, recursos discursivos y literarios puestos a disposición de la idea o de la intención conformándose en palabra, en texto. Lo que Guillén dice en teoría, lo comparte Derrida, y lo pone en práctica en la faceta epistolográfica de su ensayo sobre el género de la carta: “Cada vez constituye una alegoría de la historia entera, la nuestra, que yo quisiera contarte interminablemente en la carta, como si pretendiera poner en ella la historia completa” (Derrida, 2011: 86).

#### **13.4. Dispositivo estructural de la carta**

Si Derrida focaliza su ensayo sobre la carta en la tarjeta postal, es porque desorganiza la estructura epistolar, la condensa y desordena por razones prácticas: es una muestra visual del carácter deconstruido de la carta postal: “Lo que prefiero de la tarjeta postal es que no se sabe lo que está delante y lo que está detrás, aquí o allá, cerca o lejos, el Platón o el Sócrates, el anverso o el reverso” (Derrida, 2011: 10).

La tarjeta postal es un ejercicio metatextual enfatizado respecto del que ejerce el epistológrafo en su carta –y también el propio Derrida, en esta correspondencia auto-usurpada para fines teóricos, históricos y novelísticos, que constituye parte de su ensayo sobre la epistolaridad-. Le parece que la tarjeta postal es la máxima expresión, sincrética y concentrada, del texto epistolar; porque no ha conocido la textualidad del *email*, que lleva lo epistolar a su culminación, muchos años después de que vaticinara el fin del género epistolar, en parte por causa de la emergencia culminante de la tarjeta postal, en parte por las telecomunicaciones cuyo satélite es la voz humana, y no la palabra escrita.

Antes de enviar esta tarjeta por correo, te habré llamado.

Ya estuvo, acabo de colgar en la pequeña cabina roja, estoy en la calle, conservo tu voz, no sé dónde, me pierdo también ahí mismo (Derrida, 2011: 6).

Por otro lado, y en algunos casos, presentar un ensayo en forma de carta supone un gesto de cortesía respecto de una personalidad de cierto ámbito intelectual, cuyo trabajo o parte de él se cuestiona o revisa. Así por ejemplo, los textos de Todorov “Critique de la critique (un roman d’apprentissage)” y “La critique réaliste

(Correspondance con Ian Watt)”; de Bataille, la “Carta al señor Merleau-Ponty” y la “Carta a René Char sobre las incompatibilidades del escritor”; de Roman Jakobson, la “Lettre à Haroldo de Campos sur la textura poétique de Martin Codex”, un ensayo teórico de pretexto, pero no de estructura, epistolar.

En Tzvetan Todorov el foco no se halla solamente en la funcionalidad y la intencionalidad de lo epistolar, sino también en la estructura, en su ensayo-respuesta al ensayo Ian Watt, que consta de fórmula de inicio, y un cuerpo epistolar de segunda persona y alusiones fáticas. También en Bataille, en su carta-ensayo “Carta al señor Merleau-Ponty”, encontramos estructura epistolar, fecha, saludo, alusiones a la segunda persona, recursos fáticos y conativos, y ausencia de firma y despedida, aunque sí dedica en las últimas líneas unas palabras a su destinatario: “Está claro que deseo que no vea en esto nada que afecte a la estima y simpatía que siento por usted” (Bataille, 1993: 67), cerrando el bucle epistolar en torno al ensayo teórico-literario. El ensayo epistolar de Bataille es un ejemplo de carta ensayística publicada en prensa –especializada o no-, y en este caso en la revista *Les temps modernes*. Se le había propuesto realizar una defensa, no personal, y por ello quizás habría elegido, en principio, la tercera persona. Sin embargo, en el número anterior se publica un ataque al surrealismo de la mano de Sartre, de modo que Bataille decide escribir este ensayo epistolar como defensa a un ataque que toma como personal: “Voy a tratar de explicarlo en esta carta” (Bataille, 1993: 65).

En el caso de su “Carta a René Char sobre las incompatibilidades del escritor”, la estructura epistolar es un pretexto para desarrollar el ensayo. Bataille utiliza las formas “Querido amigo” y comienza con una alusión al *otro* al que se dirige de la siguiente manera: “En la revista Empédocles plantea usted la siguiente cuestión”. La estructura epistolar resulta útil para el autor, que responde a “una cuestión” tratada en un ensayo que no le estaba dirigido. Por ello, le dirige sus reflexiones en forma de ‘respuesta’ personalizada, de un emisor a un destinatario concretos, como Todorov hará con Watt, y en este caso a través de la prensa: “Digo nosotros, pero pienso en usted, en mí, en aquellos que son como nosotros” (Bataille, 1993: 158). Al dar fin a su ensayo, añade, yuxtapuesta y de rigor, la expresión de amistad a modo de despedida: “Ya sabe



usted que la totalidad de esta carta es la única expresión verdadera que puedo dar a mi amistad por usted” (Bataille, 1993: 168).

El uso de la estructura epistolar en el género ensayístico es una práctica común desde el siglo XVIII. En la Ilustración, nace esta tendencia y conoce su esplendor, y el hábito se perpetúa ocasionalmente en siglos posteriores. La funcionalidad del enfoque epistolar varía en cada época, pero suele ser incitada por la intención de dar mayor accesibilidad al mensaje teórico, por medio de estructuras fáticas y conativas, y de determinado tono y ritmo que operan por mantener la atención del lector. También personalizan el mensaje, enfocando sobre la primera persona que lo emite, y paralelamente, su autoridad o prestigio intelectual. Existe una larga historia de cartas privadas y enviadas por vía postal, que posteriormente se editan como obras ensayísticas, por su contenido y forma.

Muchas de las cartas de la novela epistolar de Shklovski *Zoo o cartas de no amor*, son ensayos insertos dentro de la ficción global; uno de los ejemplos más notorios lo constituye la extensa “Novena carta”, un mestizaje genérico que la voz narrativa anuncia de forma directa: “(...) después, la carta se transforma en un discurso sobre un gran escritor ruso (...)” (Shklovski, 2010: 63).

### **13.5. El pacto de representación**

#### *13.5.1. El sujeto emisor: construcción de una primera persona*

La carta es una actualización casi fichteana del sujeto emisor y destinatario: el emisor se escribe, se hace texto por medio de la escritura, configura su identidad en función del sujeto lector, y viceversa. Se trata de un juego receptivo y recíproco de identidades paralelas que paradójicamente llegan a cruzarse gracias al intercambio epistolar. El sujeto se construye con la promesa de ser reconocido, leído, de que su escritura sea decodificada. La primera persona se materializa a través de la carta, y por tanto a través de la escritura. En varias ocasiones, Derrida alude al soporte, a la escritura manuscrita o de máquina –se disculpa cuando es de máquina-, y al material físico y sus condicionamientos sobre el caudal epistolar. Con todo ello, enfatiza la dimensión de la

primera persona sobre la segunda. El poder es de quien sostiene la pluma, hasta su relevo. Porque la carta, la comunicación epistolar, es entre otras cosas una estrategia de poder, con un gran aparato textual que enlaza con el destinatario, dejando su capacidad de respuesta en tensión latente.

En cambio Shklovski, en otro giro de tuerca, presenta la carta como una evasión del *yo*, a través del otro. No hay escapatoria: “Te necesito, tú sabes distraerme, y hacer que me olvide de mí misma” (Shklovski, 2010: 41). Sin embargo, el lector es el verdadero destinatario de la correspondencia del sujeto enunciante, que huye de sí y se recobra, en el mismo gesto escritural, a través de la actividad epistolar: “Sólo yo, desgarrado como una de mis cartas, sigo escapando de tu prisión de juguetes rotos (...), pero de noche me rehago, como las cartas” (Shklovski, 2010: 84). Derrida, en cambio, presenta un sujeto destinatario latente y silencioso, a veces citado, siempre ejerciendo tensión sobre la primera persona. Por esta condición bifocal de la correspondencia, presente en la acción del sujeto emisor, Guillén nos recuerda que el pacto epistolar es doble. La carta, para el sujeto emisor, es un lento devenir que desgrana su identidad con delectación, gracias a su particular horizonte de expectativas: otro sujeto, aunque distante, ausente y textual.

### *13.5.2. El sujeto receptor: tú, la segunda persona implícita*

En la correspondencia de *La tarjeta postal. De Sócrates a Freud y más allá*, el sujeto lector de una carta se convierte en testigo –y, añadimos, propulsor– de la construcción (y deconstrucción) del sujeto. A continuación, el sujeto editor, es el testigo deseado del que sin embargo hay que protegerse: “Ante todo se trata de dar la espalda. De darles la espalda fingiendo dirigirles la palabra y tomarlos como testigo” (Derrida, 2011: 133). Este lector representa dos efectos colaterales del libro: el sujeto editor ficcional y el sujeto lector real potencial, provocando en este último la ilusión de que en realidad está invadiendo el secreto epistolar, puesto que está leyendo también la advertencia, la prohibición, y aquello que le ha de ser vetado. Derrida lleva de este modo el fenómeno psicológico de la escritura y lectura de la epistolaridad a su máxima expresión. Siguiendo la interpretación de la epistolaridad de Derrida, se puede decir que

la carta se nutre de tres alimentos textuales: en primer lugar las cartas del destinatario, en segundo lugar la consciencia de uno mismo, en tercer lugar la reflexión sobre la escritura epistolar y por último el contexto de la correspondencia dada, las coordenadas textuales que conectan emisor y destinatario. Por tanto, cuatro elementos que inciden en la columna vertebral del fenómeno epistolar: el lector concreto, la identidad, la escritura y la comunicación. Guillén completa el cuadro detectando un doble pacto epistolar, con cuatro actantes: el autor (empírico), la voz en primera persona (textual), el destinatario y el destinatario empírico (Guillén, 1998: 188).

En una carta, aunque *tú* seas el pretexto, siempre *yo* incido en la textualidad, que evoluciona precisamente por esa tensión entre *tú* y *yo*. Aquello que transita en las cartas enviadas es una primera persona que evoluciona en el proceso de varias fases de escritura, relectura, envío y lectura del destinatario.

Para Guillén, el pacto epistolar se basa en los conceptos de ‘verdad’, ‘compromiso’ y ‘secreto’. Derrida alude constantemente a la paradoja de la tarjeta postal como carta que muestra su secreto: no ha de ser leído por terceras personas, uno la escribe pensando que nadie la leerá, sin embargo va descubierta, es breve y accesible como una síntesis en evolución de la carta postal corriente.

### **13.6. El discurso sobre la carta: historia y teoría**

En *La tarjeta postal. De Sócrates a Freud y más allá*, Derrida hace el esbozo de una historia de género epistolar, y dedica muchos pasajes de su ensayo-correspondencia-novela epistolar a reflexionar sobre cómo se estructuraría y en qué contenidos focalizaría esta Historia de la carta. La obra constituye una historia fragmentaria y deconstruida del género epistolar, ya que, según argumenta, una historia de la carta es inabarcable. Pero no se le escapa que una Historia de la carta lleva inserta de forma inevitable una Teoría de la carta; y al mismo tiempo, una Crítica y una práctica de la epistolaridad, un auto-análisis durante el mismo proceso de escritura. Construye a lo largo de *La tarjeta postal. De Sócrates a Freud y más allá*, una metodología hipotética de la Historia de la carta:

En el tren, sin decirle lo esencial, le conté un poco el proyecto de “ficción”: una especie de falso prefacio, una vez más, el cual, parodiando la literatura epistolar o policíaca (desde las *Cartas filosóficas* hasta la monja portuguesa, desde las relaciones peligrosas hasta Milena) introduciría a la vez mis especulaciones sobre la especulación freudiana (Derrida, 2011: 135).

*La tarjeta postal* trata tres vertientes del fenómeno epistolar (la correspondencia, la ficcionalización novelística y la reflexión metaepistolar) en un juego de matrioskas teórico, con un reflejo especular de *mise en abyme* novelística. Son varios trabajos y proyectos superpuestos, que entrelaza e intersecciona. Se trata al mismo tiempo de una Teoría y de una Historia, una novela epistolar, y una larga carta o correspondencia unilateral (para el lector) e intermitente, telegráfica y alusoria en ocasiones, extensa y profunda en otras, haciendo uso en todo momento de los elementos del género epistolar, de sus *topoi*, verdaderos lugares comunes, objetos literarios, de solemnidad ensayística y rigor literario, y viceversa. El resultado final es un cúmulo de preguntas, algunas sin respuesta, y de respuestas sin pregunta, que va mostrando sin previo aviso con palabras textuales, o que disimula en la corriente epistolar. Porque

Admitamos que la epistolaridad es un cauce de comunicación radical, tanto como la narración o la representación dramática; solo que por no coincidir siempre con la literatura, no se ha acostumbrado a considerarlo como tal. No perdamos de vista, en efecto, que están en todas partes y que una dimensión, una tendencia, muy particular, conduce, a través de una móvil y a veces borrosa frontera, no solo hacia la ficcionalidad sino hacia la literatura (Guillén, 1998: 208).

Claudio Guillén verbaliza lo que Derrida demostraba en la práctica. La epistolaridad representa una tensión dramática entre la primera y la segunda persona, entre destinatador y destinatario. Como la poesía, la epistolaridad se balancea constantemente sobre una ambigua tensión que la lleva de lo particular a lo universal. También *Zoo o cartas de no amor* de Shklovski es una Historia parcial de la epistolaridad a través de la microhistoria de cartas individuales.

La estructura epistolar se ajusta a las funciones del género. Derrida reflexiona sobre la función de la comunicación epistolar. Aunque en esencia responde a esta

cuestión por la práctica –la carta como ensayo, la carta como espacio para la construcción de la identidad y la carta como astrolabio del mundo-, en algunos pasajes se pronuncia de manera literal y se adhiere a modo de respuesta al tópico del paliativo de la ausencia y la distancia. Escribir una carta sirve para pensar en alguien. Para pensarse a sí mismo frente a alguien, para estar con él en la distancia más allá del tiempo y del espacio y comunicarse por medio de la escritura. Deleuze también se manifiesta en este sentido: la epistolaridad es un ejercicio paliativo de la ausencia, y un simulacro de presencia. Este mito que podríamos llamar de nostalgia epistolar, es la excusa del sujeto para la construcción de la identidad en oposición –o al menos en contacto- con una segunda persona, en un gesto escritural casi existencialista. Sin embargo en Todorov, la epistolaridad es intercambio, *feedback*, dualidad, en un equilibrio que restablece la alternancia subjetual de la comunicación epistolar.

Para Claudio Guillén, los propósitos de la epistolaridad son los siguientes: escribir bien –en cuanto al estilo-, de forma verosímil y poética. Shklovski, al construir su ficción epistolar, pondrá también el foco en el uso de recursos retóricos fosilizados como epistolares, como por ejemplo, giros que llevan a la *captatio benevolentia*, formas que facilitan la ‘adecuación al destinatario’, expresiones fáticas, etcétera.

En *Zoo o cartas de no amor*, Shklovski hace alarde de estos *topoi* de la comunicación epistolar. Se suceden llamadas de atención a intervalos regulares, en dos planos: el de la ficción epistolar, con alusiones directas a la segunda persona (“Ya que tú eres una forastera en funciones (...) he de informarte que” Shklovski, 2010: 51), y llamadas de atención indirectas al lector real potencial (“Porque te respeto, te voy a desvelar un misterio” Shklovski, 2010: 51), que aunque se dirijan textualmente a la destinataria de la carta dentro del marco de la ficción, buscan la atención del lector real sobre la novela. Precisamente, entre la voz en primera persona, plasmada a través de la escritura, y el destinatario textual o narratario empírico, el juego ficcional requiere elaboraciones estilísticas: “El lector –sigo suponiendo que conoce a quien le escribe o barrunta su situación personal o social- cree ver como en transparencia en la carta misma la imagen del autor real” (Guillén, 1998: 189), un efecto que el autor de una novela epistolar debe reproducir para que el texto de lo verosímil por excelencia, la carta, no pierda credibilidad referencial por contacto con la ficción, a riesgo de

desliteraturizarla un poco, por exceso de celo verosímil. En el circuito de la comunicación epistolar, el único personaje inocente de literatura es el destinatario, el receptor; en apariencia.

Deleuze evitará adentrarse explícitamente en el sentido de la elección de una estructura epistolar como formato para el texto literario o ensayístico; en cambio, alude varias veces a una “foto de familia” por la inmediatez y conectabilidad psicosocial de una instantánea. En parte, el propio Deleuze cae en la trampa epistolar de la que se guarda. No es ésta la trampa psicoanalítica, pero sí la psicológica que contagia la práctica y la teoría: confunde epistolaridad con verdad, con realidad, confesión, memoria, con un trasfondo de la historia de la familia, o de la burguesía. Oportunamente, matiza que lee en el texto kafkiano una foto de familia, sí, pero “a través de la foto de familia, un mapa entero del mundo” (Deleuze, 1990: 22).

### *13.6.1. Representación del mundo en la carta a través de ‘nosotros’: tensión y correspondencia entre primera y segunda persona gramatical*

Como los géneros del discurso y literarios, el intercambio epistolar depende de dos actantes, el emisor y el receptor (real o al menos potencial) en alternancia. En algunos puntos de la correspondencia, existe una discrepancia paradójica, que señala Derrida: “(...) es curioso comprobar que generalmente no contesto a tus cartas, ni tú a las mías, o bien deliramos, cada uno por su lado, para nosotros mismos” (Derrida, 2011: 14). Sin embargo, la tensión entre la primera y la segunda persona deviene en una fusión dentro del contexto de la carta y el instante epistolar de escritura y lectura. La correspondencia responde al impulso de movimientos siameses que se desplazan en dos direcciones a un tiempo, hacia la segunda persona y hacia la primera, hacia sí mismo y hacia el otro, el otro real y el otro construido por uno mismo, la primera persona real y el *yo* que se construye a través de la escritura. Escribir una carta significa reaccionar, responder, en el silencioso e inmóvil acto de lectura. Desde la dualidad de la carta, hay pasajes que solo los emisores alternados pueden decodificar. Derrida trata de agigantar en *La tarjeta postal. De Sócrates a Freud y más allá* este tipo de comunicación dual, evidenciando la dimensión epistolar del otro con marcas de primera persona, incluso por

encima de la sintaxis al uso (y por ello decíamos que la textualidad deconstruida es *naturalmente* afín a la epistolar).

La tensión entre sujeto destinatario y sujeto emisor, repercute también en otro nivel de la comunicación epistolar. La carta tiene proyección psicológica, en la identidad individual, y también en la social, en un vórtice de dependencia que difícilmente puede diluirse: “Un montón de cartas, al fin, aquí nunca llegan una tras otra. Vuelvo a nacer, tenía miedo” (Derrida, 2011: 88). Tal vez por esta conexión indisoluble entre individuo y sociedad que la carta pone dramáticamente en escena, Barthes retrata, como veremos, el texto epistolar por medio de la definición de uno de sus tipos: la carta de amor, un modo epistolar en equilibrio constante entre universalidad e individualidad, las dos caras ineludibles del acto epistolar.

La tensión entre el individuo y el otro, el sujeto y la sociedad, el emisor y el destinatario, se resuelve como una mutua e incluyente textualidad. La correspondencia supera esta tensión y la aprovecha por medio precisamente de su maquinaria profunda, la escritura, que pone en contacto un sujeto consigo mismo y con otro sujeto, los dos en primera persona alternada. La tensión gira en torno a ellos, sus contextos, y sus identidades en construcción, a través del acto escritural, en una espiral retroalimentativa.

### **13.7. El estilo como representación social y cultural**

Claudio Guillén define el estilo de la carta según su funcionalidad, por ejemplo la expresión de la amistad en una situación de ausencia y distancia: una entrega que para Guillén es homónima de descuido formal, refiriéndose concretamente al hecho de “descuidar la compostura y las finezas del lenguaje” (Guillén, 1998: 198). No hay tal descuido, si el epistológrafo no es en sí descuidado. La espontaneidad de la carta no es sino una pose, un posicionamiento. El cuidado textual, llegando a premeditar esta espontaneidad, es una manipulación del género epistolar. El juego de persuasión que el epistológrafo pone en marcha en su texto, tiene que ver tanto con los géneros del discurso –formales, que derivan por ejemplo de la oratoria- como los géneros literarios.

En cualquier caso, Claudio Guillén se plantea la cuestión del cuidado estilístico, que hace de la carta un texto literario, aunque al focalizar en una visión aristotélica de la literatura, considera que la carta, al no ser ficción, no es literatura.

Según Guillén, la carta consiste en el “dominio del cruce de la palabra con el tiempo, o sea, a las condiciones del ritmo en su encuentro con la sintaxis” (Guillén, 1998: 195). Habría que matizar que la carta es literaria porque la lengua que emplea es un desvío de la cotidiana; aunque utilice muchos de sus elementos y giros, hay un trabajo sobre estos elementos. En el paso del pensamiento y la escritura, la carta se convierte en una forma de literatura. La carta frente a su destinatario con un grado particular de ficcionalidad y un nivel especial de poeticidad; existe una *poiesis*, un trabajo sobre el texto por instancia de su detonante práctico: la escritura.

En Derrida, el estilo epistolar hace que la carta sea un texto deconstruido *espontáneo*: muchos aspectos textuales de la carta derivan en efecto de rupturas sintácticas, temáticas, contextuales, alternas o simultáneas. La deconstrucción es para Derrida afín al *modus operandi* de toda correspondencia, y llevará esta idea a la práctica explotando conscientemente la tendencia a lo metatextual y a lo fragmentario, a la auto-referencialidad constante, a las llamadas de atención a una segunda persona que no hace sino moldear y estimular la existencia textual, la reconstrucción por la escritura, de la primera persona.

Derrida también realiza un retrato, o más bien una *naturaleza muerta*, de los elementos que caracterizan la escritura epistolar, como por ejemplo el carácter *instantáneo* (“Por favor, ya no me persigas con los “detalles” y ya no pidas mandarte de nuevo la carta que me fue devuelta. Ya es demasiado tarde” Derrida, 2011: 81), continuo y directo de la comunicación por carta, su conexión con el soporte y con el tiempo kantiano (“Pero te escribo mañana, te lo digo siempre en presente” Derrida, 2011: 8), el carácter autorreflexivo (“(...) hubiera querido contestar inmediatamente; pero hablando de ‘cartas verdaderas’, me prohibía Ud. a mí escribirlas” Derrida, 2011: 9), la presencia de referentes comprobables, la capacidad de abrir nuevas dimensiones de la realidad psicológica y social del sujeto emisor y del receptor, y la cuestión de la extensión, que provoca la *bienséance* de disculparse si se juzga demasiado breve o extensa la carta: “Al no enviarte sino tarjetas postales, en suma, aunque se tratara de un



flujo ininterrumpido de cartas interminables, quise para ti la liviandad, la despreocupación, nunca pesarte” (Derrida, 2011: 60); y sin embargo, en otros momentos de la correspondencia, se tejen “intrigas cuyos esquemas pueden ser siempre reconstituidos y además están todos muertos, y además por la culpa de los clichés de la carta se dispersa o se multiplica enseguida, eco dividido de sí misma” (Derrida, 2011: 60). El epistológrafo tiene potestad para reflejar en la carta lo que considere oportuno, sin límite de extensión o contenido.

Shklovski refleja, representa e incluso parodia la cuestión de la extensión epistolar. En *Zoo o cartas de no amor*, la extensión de las cartas va menguando hasta el minimalismo de la carta veintiuna. Los límites se marcan por omisión o distorsión de los elementos visuales de la carta, como la fecha o la firma. Además, las cartas de *Zoo* abundan de anuncios explícitos de las pausas y abandonos en la escritura de la carta concreta.

De nuevo con respecto al contenido y el estilo, más que a la extensión, Deleuze afirma que, como lo demuestra la existencia de diferentes isotopías o capas de sentido en *Carta al padre* de Kafka, el formato epistolar soporta todo contenido expresado con cualquier estilo. Soporta, al fin, todo el bagaje kafkiano y el grito de la minoría –a partir de la diplommatización de la carta-.

Por su parte, Roland Barthes define la carta de amor como “vacía” y “expresiva”, vacía y expresiva por aquello que decía Julia Kristeva sobre cómo la carta de amor trata de decir lo indecible sin lograrlo realmente: la carta funciona sin duda como máquina de expresión de lo inefable. Con ello, Barthes quiere describe la carta como neutral precisamente por su carácter universal, y por ello el estilo epistolar refleja, todo aquello que escapa de las categorías fijadas en la sociedad y la psicología individual, sin por ello abandonarlas: precisamente, la carta expresa el margen desde el mismo centro.

### **13.8. La carta como género literario**

Derrida y Shklovski llevan a la práctica sus ideas sobre ficción epistolar, en concreto sobre la novelización epistolar.

En *Zoo o cartas de no amor*, no todos los elementos de la estructura global son epistolares. Por ejemplo, la novela incluye al inicio de cada carta una serie de acotaciones en cursiva –que quizá podrían justificarse dentro del juego de ficción epistolar como un guiño a la edición previa de la correspondencia ficcional que constituye la novela-, que se presentan como textos objetivos y descriptivos, generalmente, pero que en algunos casos transparentan puntos de vista –útiles a la ficción global que representa la novela-, con la participación de un narrador-emisor-editor de la obra literaria. De este modo, Shklovski pone en escena el momento en que un lector ajeno viola el secreto de la correspondencia, tal y como lo haría el lector de *Zoo o cartas de no amor* si la correspondencia que incluye fuera real. Respecto del secreto y lo privado en la comunicación epistolar, Derrida realiza un juego metateórico transversal en *La tarjeta postal. De Sócrates a Freud y más allá*: la concepción de lo privado epistolar le sirve en primera instancia para poner en marcha el simulacro de correspondencia. Cuando en las cartas afirma que duda sobre qué cartas publicar y cuáles no, sobre cómo elegir entre los contenidos relevantes para terceras personas y los que deberían quedarse en el cuadro de la primera y la segunda, produce un efecto de verosimilitud en su novela epistolar, que contiene las cartas, que a su vez contienen la teoría. Precisamente, sobre la *mise en abyme*, como ésta, de capas textuales, y especialmente sobre la inclusión de la última en las dos primeras, aclara Guillén que “La carta literaria y la novela son géneros que tienen bastantes dimensiones en común. Ésta es una de ellas: la frecuencia del lenguaje metacrítico, la constante consciencia teórica” (Guillén, 1998: 198), y añade que el carácter metatextual, metaliterario y metaepistolar de la carta es “el precio que se paga (...)” por la “proximidad de la vida” (Guillén, 1998: 198). Por ello, tanto las correspondencias como los simulacros ficcionales de correspondencia rebosan de alusiones al propio texto, al propio epistolario, a cartas anteriores, a referentes que se encuentran en el contexto específico de una correspondencia dada.

La carta es en la novela epistolar una forma de remarcar la verosimilitud, de fijarla con un documento que socialmente se considera veraz: de este modo, al ficcionalizar una carta, se desficcionaliza una novela. Opuesto es el recurso también

común de deslitteraturizar una carta inserta en una novela, de dar al texto un aire no literario sino artificial. Por ejemplo, en *Zoo o cartas de no amor*:

Un montón de libros que podría leer pero no leo; el teléfono, por el que podría hablar pero no hablo; el piano, que podría tocar pero no toco; la gente con la que podría quedarme pero con la que no me quedo, y tú, a quién debería amar pero no amo. Y sin embargo, cuánto lloraría, querido mío, sin los libros, las flores, el piano, y sin ti (Shklovski, 2010: 95).

Estas palabras del personaje destinatario de las cartas que componen la novela en su mayor parte, su factura tan atada, paralelística, repetitiva, premeditada, es lo que produce el extrañamiento. No la poesía, ni la literariedad, ni los componentes estéticos, sino que el autor juega a la no ficción a través de una aparente hiperbolización del discurso epistolar.

Shklovski juega constantemente con el metatexto, manteniéndose así fuera de la correspondencia y fuera de la novela epistolar, donde pone a prueba al lector real (potencial). Por ejemplo, pidiéndole que obvie una carta en su lectura, que espere antes de leerla, o que no la lea jamás: “La carta de Alia es lo mejor que hay en este libro. Pero no la leáis ahora. Dejadla para cuando acabéis el libro. Ahora os explicaré porqué” (Shkovski, 2010: 111). Rompiendo la ilusión de realidad Shklovski no hace sino reforzarla, otorgando mayor verosimilitud a la correspondencia que constituye la novela. Por la misma razón, reproduce, como se anunció, de manera muy lúcida los paratextos de la edición de epistolarios. Por ejemplo, alude al trabajo de edición, a las decisiones en la selección (al estilo de Derrida con su pretendido dilema sobre la elección de cartas en función de su grado de privacidad), y a su organización, cuestiones que preocupan al compilador y editor de una correspondencia. Se trata de un juego retórico novelístico que favorece la ilusión de epistolario: “Te lo juro. Pronto acabaré mi novela” (Shklovski, 2010: 147), aludiendo al trabajo final que tiene el lector entre manos, *Zoo o cartas de no amor*, en un mecanismo similar al de Derrida cuando argumentaba en la correspondencia que compone *La tarjeta postal. De Sócrates a Freud y más allá*, acerca de qué cartas elegiría, sobre qué ideas basaría su teoría y cómo acotaría su Historia de la carta, elementos que al tiempo que premeditan el libro, *La tarjeta postal...*, lo van construyendo. La epistolaridad se presta a este tipo de juego

especular entre la realidad aceptada y la realidad psicológica, y entre la ‘verdad’ y sus matices subjetivos, y la ‘ficción’ y sus gradaciones. Ambos autores desvelan, verbalizan y desnudan los recursos de la novela y de la correspondencia, enfatizan y liberan estos recursos, los confrontan, con el fin de que el simulacro se sostenga. Este recurso metanarrativo, la carta mirándose en su propio espejo, es un recurso muy propio de la correspondencia postal, y en el cuadro de la novela epistolar cumple una doble función: la de imitar la carta postal y de darle verosimilitud al simulacro resultante poniendo distancia entre la voz teórica y la voz narrativa, en este caso ficcional, o ficcionalizada.

Derrida y Shklovski se dejan llevar por el lenguaje conversacional, oral, y por el monólogo interior, la corriente de pensamiento. Se dejan llevar, en apariencia, como si escribieran desde el diván de Freud. Sin embargo, cuando el lector real potencial menos lo espera, insertan una llamada de atención al destinatario y, como reflejo, al lector. Este recurso tiene el efecto de retrotraer al lector real de la novela a un contexto epistolar documental.

Shklovski llevará al límite este juego que Derrida, en cambio, sigue de principio a fin. En *Zoo o cartas de no amor*, Shklovski provoca una gradual desepistolarización, en un progresivo admitir que se trata de una novela, de un simulacro de epistolaridad. De este modo enfatiza el género novelístico, al re-ficcionalizar la correspondencia que constituye la novela. Sin embargo, en *La tarjeta postal...*, Derrida jugará sin tregua al juego de la correspondencia postal, real, sorprendida por el lector en su estado original, no en una compilación, ni en una edición u otra práctica textual que la adultere. Una estrategia que no hace sino incrementar la ilusión epistolar.

La carta, como todo producto de un acto de escritura, precisa de un trabajo de elaboración y selección previa, que sin duda limita pero también hipertrofia la realidad expresable: la metamorfosea a través de la expresión física, verbal, tangible, fijada. La literaturiza, desde el nivel gramatical hasta el semiótico. Los adjetivos, por ejemplo, proyectan una imagen elaborada, se apropian de la sustancia de los sustantivos, que surgen de una selección narratológica de los objetos de la memoria, “(...) a medio camino entre lo que somos y lo que creemos o hacemos creer que somos” (Guillén, 1998: 184). La carta nos ficcionaliza a través de la escritura.

Ya en el nivel de la institución, Guillén explica las conexiones del género epistolar como género literario, con los otros géneros literarios del canon:

En la carta encontramos estos tres elementos comunes al resto de géneros literarios, hay texto, sin duda, y también, ¿por qué no?, modelo de mundo, más o menos implícito, más o menos elaborado, como también sucede en los relatos novelescos; y en tercer lugar, referentes con “apariencia de realidad” (Guillén, 1998: 186),

sostenidos, canalizados y propiciados por el aparato estructural y lingüístico puestos en funcionamiento por la escritura.

¿Es el género epistolar una pieza del engranaje literario? Gilles Deleuze, quien se refirió a las cartas del escritor respecto de su obra ficcional como “una pieza motora de la máquina literaria”, nos recuerda que Kafka mandó que su obra fuera quemada “como si fueran cartas” (Deleuze, 1990: 46). Quemar las cartas. Una amenaza constante que Derrida también imita en su simulacro epistolar.

### **13.9. Algunas conclusiones sobre el estatus de la carta en el ámbito de la Teoría de la literatura**

Considerar que la carta es un género literario además de un género del discurso, depende de la definición de literatura a la que un teórico se adscriba. Si la condición *sine qua non* es que el texto sea ficcional, y no entiende la subjetividad como una forma, un grado de ficción, entonces no será literatura. En cambio, si se tiene en cuenta el trabajo sobre el texto, la labranza de la palabra a través de la escritura, sí es literatura. En cualquier caso, depende de la intención del autor y de su posición respecto de la institución vigente.

La teoría de la ficción epistolar de Derrida viene expuesta brevemente en una de las cartas de *La tarjeta postal. De Sócrates a Freud y más allá*. En esto también consiste la trampa del texto epistolar, y Derrida la aprovecha hasta sus últimas consecuencias: “En el transcurso de la historia, es mi hipótesis, las ficciones epistolares se multiplican cuando llega una nueva crisis de la destinación”. De hecho, ese movimiento pendular se

comprueba si consideramos de forma panorámica y transversal la Historia del género epistolar: algunas épocas abundan en novelas epistolares y otras en correspondencias ilustres, pero salvo en el Siglo de las Luces, estas dos vertientes no se manifiestan en la misma proporción.

A Derrida, las cartas de Platón le interesan por la ambigüedad histórica que presentan entre ‘verdad’ y ‘ficción’. En su textualidad reconstructiva, Derrida apuesta por los inicios *a media res*, por un intento de superar la hipocresía y la falacia de la oposición ficción/subjetividad, y de naturalizar el discurso teniendo en cuenta el fragmentarismo espacio-temporal de la comunicación epistolar, que se define como un continuo intermitente.

Por su parte, Claudio Guillén se posiciona, como muchos otros, desde una legítima y lúcida, aunque algo limitadora, perspectiva post-aristotélica (basada en la lectura histórica de Aristóteles) de la literatura como producción ficcional, cuando la literatura epistolar puede presentar distintos grados de ‘verdad’ y de ‘ficción’, de conocimiento de la realidad y de foco de percepción. Para Guillén, la carta ficcional es un artífice, una herramienta; no importa tanto si el estilo es literario o si tiene mayor o menor calidad. Añadimos que precisamente, en una novela epistolar, el afán de verosimilitud siempre se halla por encima de la calidad literaria. No hay que confundir casos en que la lengua parece literaria, como en *Las amistades peligrosas* de Choderlos de Laclos, donde el nivel de lengua es elevado, y no por ello el texto literario. Si las cartas de *Las amistades peligrosas* son literarias, es de forma independiente al nivel de lengua utilizado en función de los personajes.

El estudio de la carta literaria parte de los epistolarios y epistológrafos postales, reales, físicos, puesto que de esta práctica epistolar, una vez afianzada, derivan los simulacros de carta insertos dentro de otras obras literarias, como la novela, donde son presentados como documentos, como textos afines al género discursivo. En la novela epistolar es donde la carta se muestra menos literaria, porque el contexto en que se inserta necesita enfocar sobre el carácter ‘real’, ‘documental’, ‘testimonial’, de la carta que funciona dentro del argumento como motivo actancial. Un texto poético atribuido en una obra mayor a un personaje, es poesía, de mayor o menor calidad estético-literaria. Pero es un simulacro. Lo mismo sucede con la carta-motivo narrativo. En

cambio, la ficcionalidad potencial de una carta postal, ‘real’, depende del trabajo de selección por parte del emisor de los hechos narrativos y su transformación en forma de texto, por medio de recursos retóricos, estructurales, discursivos y también literarios.

Guillén llega a afirmar, dando un paso en esta dirección, deteniéndose antes de culminar:

Al profundizar en el proceso de ficcionalización que caracteriza la escritura epistolar en general, descubrimos sin duda un venero de literariedad, y por tanto de posible poeticidad, pero al mismo tiempo borramos toda distinción absoluta entre la llamada carta real y la imaginada (Guillén, 1998: 194).

La ficcionalidad, puntualizamos, es un elemento más de la carta postal, y no su condición esencial. La carta ficcionaliza los hechos en distintos grados. En definitiva, lo que Guillén considera una diferencia suficiente para departir entre géneros, preferimos llamarlo en el contexto de este estudio una diferencia de grado de ficcionalidad o de ficcionalización, como también la hay, esta gradación, entre los géneros reconocidos como intencionalmente ficcionales: no tiene el mismo grado de ficcionalización en una novela de ciencia ficción (que se proyecta hacia el futuro) que en una novela histórica (que obviamente se proyecta sobre el pasado), o una novela de literatura fantástica (que se proyecta a menudo sobre el pasado pero cambia las categorías de la realidad común). La propia Historia, como texto, como producto de un acto de escritura, tiene cierto grado de ficción.

No es, por tanto, la epistolaridad, un género marginal sino clave, como simiente de otras textualidades, de otras texturas literarias. El epistolar es uno de los impulsos que ha llevado al hombre a escribir, con todas las connotaciones psicosociales y estéticas que conllevan el acto escritural y su proceso.

Además, el pacto epistolar es doble (frente al autobiográfico, que es simple). El carácter bífido del acuerdo se debe sencillamente a que no hay en la carta una oposición absoluta autor/lector, sino una alternancia en tensión, donde el lector es autor potencial necesario, en “su propia existencia como tú textual (Guillén, 1998: 189-190).

En todo caso, y aunque los contenidos estén pactados y son por ello relevantes, que la carta contenga lo real o lo imaginado no determina si es real o ficticia. Lo literario de la carta está en su particular modalidad ficcional y en el trabajo sobre el texto, así como en la intencionalidad derivada de que el producto sea un mensaje. La carta es subjetiva (ficcional, en un grado propio), y literaria (su textualidad está elaborada con los mismos recursos que una novela).

Si el género epistolar es literario es precisamente por el tratamiento textual que el sujeto opera sobre los contenidos potencial, reales o imaginarios, verdaderos o falsos, fidedignos o inventados, verosímiles o inverosímiles.

Finalmente, la visión terminal del género epistolar es una de las claves del sistema que constituye *La tarjeta postal. De Sócrates a Freud y más allá*. Derrida prevé el final de la epistolaridad por causa de la emergencia de los medios de telecomunicación. Lo hace en los años setenta, sin la perspectiva suficiente para prever las posibilidades que Internet ofrecía a la epistolaridad como género discursivo y literario revivido a través del formato digital, un soporte y canal que perpetúa y desafía la carta. Derrida ve un final donde habrá una culminación:

Pienso que son, entiendes, las últimas cartas que nos escribimos. Escribimos las últimas cartas, cartas “retro”, cartas de amor sobre póster *belle époque*, pero también las últimas cartas a secas. Emprendemos la última correspondencia. Pronto ya no la habrá” (Derrida, 2011: 46).





## CAPÍTULO 14: TEXTUALIDAD EPISTOLAR EN LA ERA DIGITAL

### 14.1. Introducción

Una carta funciona como mensaje con independencia de si su soporte es el papel o la pantalla de un ordenador, un operador de servicios postales o un sistema digital. A pesar de que muchos autores, como Jacques Derrida, hayan vaticinado el fin de la era epistolar con el advenimiento de las telecomunicaciones, el formato del correo electrónico representa no el fin sino la culminación de la epistolaridad. Con el *email* se institucionalizan por la práctica los impulsos que han llevado al ser humano a escribir cartas desde los inicios de la Historia (los inicios de la textualidad): la ansiedad de la separación, el deseo de construir la propia identidad, la búsqueda del interlocutor, la comunicación personal o estratégica a través del tiempo y del espacio. Estas inquietudes psicológicas y sociales que conducen a la práctica epistolar, son satisfechas a través del soporte virtual en mayor medida que a través del sistema tradicional. Se producen en las redes virtuales intercambios epistolares más frecuentes, en tiempo real y superando las barreras espaciales como nunca antes; la textualidad epistolar evoluciona en un juego retroalimentativo con el sujeto postmoderno en su necesidad de comunicación especular y polifónica, sin limitaciones espacio-temporales, hasta tal punto que vivimos una era de excelencia comunicativa que nos lleva en algunos casos a la saturación pero en ningún caso a la muerte de la epistolaridad, sino todo lo contrario.

## 14.2. Estructura de la carta: formato físico *versus* formato digital

El *email* presenta todos los elementos y condiciones formales del intercambio epistolar en papel. En el formulario de cualquier servicio de mensajería digital se indica una fecha, automatizada con el envío, día y hora; el formulario prevé un espacio para emisor y remitente; de forma tácita, el usuario incluye (sobre todo en *emails* de cierta extensión) saludo, despedida y firma.

Es posible que el *email* obvie la coordenada espacial –aunque los *smartphones* ofrezcan la localización automática del usuario en las redes sociales– lo que se explica por el hecho de que gracias a esta comunicación virtual, abstracta, inmediata en potencia, el espacio pierde importancia (más aún en un contexto donde la espacialidad se ha relativizado con los medios de comunicación de masas, el progreso de los medios de transporte, la mentalidad globalizante del llamado *primer* mundo y las posibilidades de la comunicación digital, etcétera). En este contexto, si el espacio cobra importancia por una circunstancia concreta, el emisor no dudará en especificarlo para contextualizar el cuerpo de la carta. Se trata de actitudes generalizadas porque responden al *modus operandi* de un sujeto social (valga la redundancia, con intención enfática) de los siglos XX y XXI cuya actitud se ha globalizado. El espacio preparado en el formulario de *email* para el remitente, cumple la función del remite de un sobre, con los mismos condicionantes para el destinatario en el momento de la recepción.

En el *email*, la relevancia del contenido se manifiesta en el 'asunto', que el epistológrafo postal, en cambio, introducirá de forma breve después de su saludo protocolario, en el límite entre la presentación y el cuerpo de la carta. El *email* requiere esta especificación, bien por afán de convertirse en la carta versión 2.0, bien porque se preocupa de la recepción y la actualización del mensaje con su lectura, dada la posibilidad de envío y recepción múltiple de mensajes con su destinatario; el asunto se convierte en una nueva estrategia fática, o una llamada de atención, en competencia con los otros y numerosos corresponsales de su destinatario, y también enlazaría con otras estrategias epistolares, como la referencia directa a la carta anterior, a la carta recibida, con el indicador automatizado "RE:" precediendo el asunto propuesto al inicio de la cadena de mensajes virtuales.

Se trata de un tipo de comunicación casi inmediata, condición que influye en el contenido; esta diferencia respecto de la carta postal, es la que explotan los novelistas que construyen sus ficciones mediante la forma del *email*.

En todo caso, la situación comunicativa en que se inserta el correo electrónico, subjetiviza el discurso y lo fija en el instante, en una ilusión de *continuum*, y a pesar de la rapidez comunicativa que ofrece no se trata tanto de una conversación escrita, como la carta tampoco lo era –aunque los autores clásicos de la epistolografía abrieron temprano la polémica–. También se considera, de manera errónea, que el *email* desmitifica el valor del contenido de una carta. No obstante se escriben *emails* de despedida, de condolencia, de petición, acompañados de regalos virtuales adjuntos, cartas digitales de amor, informativas, personales, de trabajo, etcétera. Cualquier contenido epistolar cabe en el *email*; si las finalidades comunicativas de la carta postal abarcan desde la felicitación y el agradecimiento hasta la crítica y el reproche, pasando por el consuelo, la reflexión, la invitación, la aceptación, el aviso, la súplica, la exhortación, aceptar, alertar, disculparse, confirmar, discrepar, pedir, opinar, ofrecer, justificar, introducir metatexto..., todas estas acciones tienen cabida en la correspondencia vía *email*.

Por otro lado las formas, en función del destinatario o la situación comunicativa, la franja de edad o el nivel cultural, pueden variar, aunque se suele considerar que una carta postal y/o física es un texto cuidado (con un trabajo estilístico y retórico consciente o inconsciente, más o menos afortunado); se espera de la carta una flexibilidad espontánea y personal, que pueda acoger gran variedad temática. Al *email* se exige lo mismo, sobre todo por parte de usuarios que han conocido la carta física o postal. Aquellos que hayan iniciado su actividad epistolar con el formato digital, asimilarán de todas formas los presupuestos epistolares, algunos innatos (lógicos o de necesidad), otros históricos y culturales. A pesar de su origen funcional en el entorno de trabajo, se considera a menudo el *email* como un intercambio informal y cotidiano con marcas expresivas propias de la comunicación oral. Algo parecido ha sucedido en el ámbito de la Teoría de la carta postal, al confundir intimidad, confesión y sobre todo conocimiento directo del lector, con marcas de lenguaje oral cotidiano. Las muestras de familiaridad y cotidianidad que aparezcan en una carta, no dejan de ser producto de un

acto de escritura, deliberado. Lo mismo sucede con el *email*: a medida que el usuario crea una red comunicativa vía correo electrónico, y con el detonante de las redes sociales en la última década, los medios de comunicación virtual epistolar recogen las distintas e inmediatas repartidas de una comunicación. Se trata de un uso de los medios epistolares virtuales, como el telegrama fue una derivación de la carta para una funcionalidad concreta.

La firma no es una convención epistolar que se haya mantenido en el *email* con rigor. Es de uso habitual en medios formales, por ejemplo para colocar el nombre completo, cargo y dirección laboral de un usuario, de forma automática, al fondo de cada uno de sus *emails*, es decir que se incluye una información relevante más allá de la dirección electrónica, que atrae implicaciones sociales y psicológicas. Sin embargo, con la función de 'firma' automática se observó durante un tiempo la tendencia más o menos generalizada entre los usuarios que utilizan el correo electrónico para fines personales, a predeterminar alguna imagen, cita o el nombre propio con una fuente particular, en el lugar de una firma digital o incluso la simple inscripción fija de nombre y apellido.

Por otra parte, las marcas estructurales epistolares se muestran inamovibles y el formato electrónico se adapta a ellas, asimilándolas y compartimentando el espacio *a priori* con la intención de propagar la herencia epistolar en ese nuevo formato, convirtiéndolo casi en una caricatura, o una hiperbolización de la carta y su estructura, y aprovechando, sobre todo, su funcionalidad.

Existen distintos grados de familiaridad en función del destinatario que no desliteraturizan el texto porque siempre hay una subjetividad que narra, que subjetiviza, que adorna el texto. Siempre hay un sujeto que se textualiza. Sin embargo, la cercanía entre emisarios sí fomenta un tono familiar, menos premeditado, en algunos pasajes; desde la Antigüedad se ha hablado de una distinción entre cartas oficiales, cartas literarias, cartas familiares, cartas entre intelectuales, y en el *email* existen diferencias de tono que siguen produciéndose, por razones sociales. El correo electrónico surgió en un ámbito formal y laboral, respondiendo a una necesidad comunicativa y práctica en el seno de la empresa, y poco a poco ha invadido la comunicación de los usuarios en otros niveles.

El *email* se contagia de la inmediatez en la transmisión de los intercambios comunicativos funcionales cotidianos. La diferencia radica en la extensión, la intención y sobre todo la frecuencia del intercambio: a menor frecuencia, mayor epistolaridad, y diferente funcionalidad del intercambio. En teoría, un *email* es un mensaje breve respecto de una carta física. Con todo, hay cartas de todas las extensiones y un *email* puede abarcar una cantidad ilimitada de información. Lo que sí varía es el uso de las expresiones protocolarias epistolares, como 'Estimado' 'Atentamente' 'Veuillez agréer' en francés, 'Best regards' en inglés. Estas costumbres epistolares se aligeran en la mayoría de los contextos. Se siguen utilizando sólo en determinadas situaciones comunicativas, lo que también responde a una evolución de carácter socio-cultural.

¿Es la extensión determinante de la condición epistolar de un texto, sea postal o físico, sea virtual? No, en realidad, y de ahí las convenciones epistolares sobre disculpas varias en cuanto a la brevedad o la dilatación del cuerpo epistolar: meras convenciones. No obstante, el orden de los factores, y el carácter de estos factores, es flexible, tanto en el *email* como en la carta. Lo que más diferencia el cuerpo del *email* respecto de la carta, es que tiene la posibilidad de incluir el texto íntegro de la carta anterior, recibida, o incluso de toda la correspondencia anterior. (La cita, en cambio, es otro elemento interactivo que tiene en común con la carta física). Como epistológrafos, y como lectores de novelas epistolares y correspondencias, y nostálgicos, algunos, de muchas de las formas que están desapareciendo como el dictáfono digital frente al casete, el *CD* frente al vinilo, la cámara digital frente a la tradicional, y aparentemente al *email* frente a la carta, nos adaptamos no obstante a los modos comunicativos de nuestra generación, aprovechando las ventajas de almacenaje y comunicabilidad, convirtiéndonos en epistológrafos digitales aún más elocuentes que por carta postal, sucumbiendo a la tentación de la rapidez, la gratuidad y la virtualidad de este tipo de soportes. El *email* no viene a sustituir la carta sino que es una sublimación del afán epistolar que nació entre unos pocos, encargados de funciones administrativas, y los privilegiados alfabetizados que adoptaron el formato como entretenimiento. La epistolaridad se convirtió en una auténtica fiebre de la correspondencia con las reformas del sistema postal que cada siglo sobrepasaban barreras espaciales inimaginables para el siglo anterior, hasta el

momento en que se diplomática la carta, ya en el siglo XIX, cuando encontramos misivas muy diferentes en función del nivel cultural del emisor y del destinatario.

En el *email* el receptor puede recorrer el texto en busca de una parte más relevante, una respuesta, un contenido concreto que espera, obviando el resto; sucede algo parecido en la carta, aunque se trata de una primera lectura rápida, que no excluye otra de tipo lineal completa. En ambos formatos, a pesar del protocolo de pretextos epistolares cuando el mensaje es "demasiado largo" o "demasiado breve", cualquier extensión es válida. No obstante, el formato físico provoca limitaciones físicas también, sea por los gastos de envío, el desgaste del destinatario-emisor expuesto a la pantalla, y por la sobreinformación, que en *el email* quedan eliminadas: la extensión del *email* depende del emisor, de su tiempo y de su necesidad comunicativa. Algunos *emails* largos pasan a la bandeja de mensajes ‘no leídos’ y acaban sin serlo, pero por norma general un *email* largo no es rechazado ni se deja de responder porque sea extenso; de hecho, a menudo el destinatario de un *email* se ajusta a la extensión del texto recibido para enviar un texto de vuelta que esté a la altura de las circunstancias epistolares. Además, en el contexto del intercambio de *emails*, si el envío sobreviene en una franja horaria en que los emisores y destinatarios están conectados y contestan a medida que van recibiendo los mensajes, que en función del interés, la pertinencia, urgencia o relevancia de su contenido, pueden sufrir una reducción progresiva de complejidad, protocolo epistolar, cortesía y extensión, hasta el punto de convertirse en conversaciones escritas con particularidades expresivas tipográficas como la “puntuación múltiple”, comillas enfáticas, “risa escrita” (Yus, 2001: 164), emoticonos, espaciados, mayúsculas, y otros abusos no ortográficos sino tipográficos que el interfaz ordenador-teclado-pantalla favorece, y que el usuario ha ido desarrollando a favor de su expresividad, reduciendo así la necesidad de disertaciones completas y extensas, vocativos, paréntesis, y otros mecanismos explicativos abundantes en la carta de papel. Salvo estas pequeñas derivaciones favorecidas por el nuevo formato, se puede concluir que el formato virtual es un canal capaz de albergar cualquier impulso epistolar al uso. De hecho, muchos epistológrafos se han adaptado al nuevo medio, y como muestra de ello escriben largos *emails* a sus corresponsales a intervalos dilatados, siguiendo los

mismos hábitos que hubieron de establecer al inicio de su correspondencia personal física o postal.

Un estudio retrospectivo sobre la epistolaridad en el siglo XX ofrece la progresiva evolución del sistema epistolar desde el telégrafo hasta el uso generalizado del *email*, un formato que pudo no haber tenido mayor trascendencia a pesar de su funcionalidad, de forma similar al telégrafo, el fax y hoy, en la esfera digital, el *blog* en el ámbito del periodismo, que es un valor creciente, aunque no viene a sustituir la prensa, de la misma forma que las ediciones digitales de los periódicos no han llegado a sustituir la edición en papel. Sin embargo, el *email* en muchas casas y empresas ha sustituido casi en su totalidad la carta, y se habló incluso de que la institución de correos iba a desaparecer al menos en cuanto al texto (salvaríase por la necesidad del envío de objetos físicos). No obstante, la textualidad, el texto, el mensaje codificado, que comunica a través de su fisicidad y virtualidad una mente con otra mente, mueve la sociedad y la psicología individual al producir acciones y reacciones, que además quedan archivadas y expuestas a través del lenguaje escrito y colgadas en Internet, un espacio público dotado de compartimentos "privados".

En definitiva, todas las circunstancias de lo epistolar no han sido cambiadas ni suprimidas, sino agilizadas por el canal cibernético. El *email* no sustituye la carta, sino que la sublima y calma el deseo de epistolaridad, dando una serie de facilidades impensables para un epistológrafo del siglo XIX que por mucho que apreciara el acto de sentarse a su mesa y escribir una carta con tranquilidad y sabiendo que la respuesta iba a tardar semanas y meses, lo cual suponía el aliciente lúdico y psicológico que alimenta la correspondencia, se habría sustraído sin embargo a la posibilidad de saber que su carta y respuesta llegarían rápido, solo en función del ritmo de un acuerdo comunicativo, sin apenas trabas temporales o físicas. Es decir, que el formato digital se adapta a todas las correspondencias, a sus ritmos, a sus necesidades y funciones, de forma más ágil que el sistema postal, que con toda evidencia presenta obstáculos físicos marcadores del intercambio epistolar en cuanto a tiempos y ritmos. Cuántas veces se ha escrito una carta con ansiedad de que llegara lo más rápido posible para solventar un malentendido, para obtener el favor del destinatario o para comunicar una información urgente, como la inminencia de un viaje o de una visita, o cuántas veces se habrá esperado una carta y



desviviéndose junto al buzón, desesperado por la supuesta parsimonia del sistema postal, debida a obstáculos físicos. El *email* viene a cumplir con todas las fantasías de inmediatez del epistológrafo e inserta un sistema de correos disponible a cualquier hora; la recepción de sus misivas dependen en exclusiva de la disponibilidad y posibilidad de acceso a la red del destinatario, condiciones que suelen ser conocidas o pactadas.

### **14.3. Algunos usos epistolares, de la carta al *email***

Cuando leemos lamentos sobre la posible desaparición del sistema postal textual debemos pensar que, al contrario, la carta ha evolucionado hasta fijarse en su máxima expresión, en su manifestación más afín al impulso que la precede. En cuanto al SMS y, más reciente, la mensajería híbrida entre el *chat* o *Messenger*, el SMS y el *email*, en función de la extensión y de la funcionalidad requerida a cada momento, popularizados en formatos como el WhatsApp y el Line, mantienen algunos elementos de la estructura epistolar, por razones prácticas, como la indicación fija del emisor, de la hora, porque se trata de una correspondencia en un tiempo reducido y entablada por razones circunstanciales instantáneas y monotemáticas –en cadena–. La llegada del mensaje puede ser determinante para acciones y reacciones inmediatas, pero no deja de ser un instrumento útil en la cotidianidad como también lo es la llamada telefónica o incluso la videollamada. Si transcribiéramos las conversaciones telefónicas entre dos intelectuales a principios de siglo con toda probabilidad les encontraríamos un interés histórico, sin embargo, el teléfono, tanto en su versión oral como en la escrita (la mensajería instantánea por ordenador o por dispositivo móvil), nunca ha tenido más que una funcionalidad práctica, sea la de informar, avisar o invitar, como la de dar noticias, mantener el contacto, al más puro estilo epistolar. En cambio el *email* no es una sustitución de la carta sino una carta en otro formato que cumple con sus expectativas originales. Los *blogs* y las redes sociales han fomentado un tipo de comunicación masiva en el instante y, a veces, sin destinatario concreto como Twitter, donde el emisor produce un mensaje a toda la comunidad agregada, que puede estar conectada en directo, y al lanzar su mensaje al ciberespacio es susceptible de ser correspondido por cualquier destinatario que se dé por aludido como destinatario potencial. Se trata de una

popularización total del mensaje textual, donde sólo la extensión limita al emisor, cuya localización y temporalidad están especificadas por su perfil en todo momento tras previa configuración. Este formato, como la carta tradicional, favorece los juegos sintácticos, retóricos o psicológicos, con la función fática siempre activada.

La sincronía potencial, la regularidad comunicativa, la instantaneidad de recepción, la interacción, intertextualidad y polifonía, son rasgos todos ellos comunes del *email* con la carta postal, aunque la realidad de cada una de estas dos formas sea mucho más compleja. Por ejemplo, la polifonía en la carta postal se produce en forma de citas –de otras cartas, de otros epistológrafos o de terceras personas no involucradas en la correspondencia–; en cambio, en el *email* la polifonía viene dada no solo en esas condiciones, sino también por el envío potencial del mensaje a varios destinatarios implicados a la vez, que el formulario permite.

La clave de la textualidad epistolar está en el uso de la primera persona, un monopolio del sujeto sobre el terreno pronominal con un uso interesado de los pronombres en segunda persona, con finalidad táctica de reforzamiento de la atención de esta segunda persona sobre la primera. El emisor dirige su discurso hacia la construcción progresiva de esa primera persona por el medio de la escritura, con el pretexto del destinatario, o segunda persona, que sirve de contrapunto sintáctico al uso de la primera. Es evidente que la tercera persona puede aparecer en los fragmentos narrativos pero, a menudo, en dependencia con lo enunciado acerca de la primera persona. En el *email* el mecanismo es parecido: predominio de la primera persona, uso funcional de la tercera y uso táctico de la segunda. Los adjetivos y adverbios son abundantes en las dos modalidades, con preeminencia de los adjetivos, al tratarse de una transposición de la realidad a través de la subjetividad del emisor. En el *email* quizá prevalezcan los adverbios, funcionales, para narraciones más inmediatas y volcadas hacia el futuro (proyectos inmediatos) antes que en el pasado (confesiones epistolares), lo que afectará al uso de tiempos verbales (en pasado para una epistolaridad más narrativa y confesional, en futuro para una epistolaridad más inmediata y un intercambio menos dilatado, el presente para todas las modalidades, porque se trata de la primera persona aquí y ahora escribiendo a su destinatario aquel pasado y ese futuro) y el estilo más sintético que la rapidez comunicativa de un portal virtual permite, con la

mengua consiguiente de la proporción de adjetivos frente a otras categorías gramaticales. En todo caso, depende de qué clase de correspondencia, y de ocasión, se trate: no hay límites temáticos y de extensión en un *email*, como en la carta de papel. Las cartas digitales presentan una densidad gramatical y léxica alta en el caso de la lengua escrita y más baja en el caso de la hablada. La carta alterna la densidad gramatical y léxica alta y la baja en función del tono, la temática y el destinatario de la carta: puede ser más literaria o más coloquial. El *email* funciona de la misma manera, aunque a la inversa. Tiende a la coloquialidad, dada la rapidez potencial del intercambio de mensajes, lo que no impide que se escriba una larga carta de gran densidad léxica y gramatical a través del soporte virtual. En cuanto a la sintaxis, la subordinación es el modo más frecuente en la lengua escrita que, por razones de economía lingüística, "se evita" en la lengua coloquial. Aun así, la carta, y su formato virtual, abunda en este tipo de estructuras, lo que incide una vez más en su carácter escrito, favorece en la elaboración literaria y retórica del texto. Lo mismo sucede con la densidad de conectores, sobre todo disyuntivos. La información es recibida de forma lineal, aunque se permiten rupturas, tanto en la carta como en el *email*.

#### **14.4. El proceso de adaptación de lo epistolar a la comunicación virtual escrita**

El concepto de virtualidad se aplica a un hacer potencial, no irreal sino en progreso, y a una textualidad con nuevas posibilidades interactivas, tanto desde el plano del soporte como del texto, con una gran capacidad de transformación. El espacio virtual representa para el emisor/destinatario "el propio cuerpo ampliado" (Hayles, 2004: 77); ya lo apuntaba Marshall McLuhan (2009), iniciador de la teoría de los medios de comunicación de masas, a mediados de los cincuenta.

La teoría del ciberespacio como fenómeno sociocultural presenta una serie de rasgos aplicables a la realidad epistolar. Se trata sin duda de una textualidad paralela, a la vez archivo, escaparate y fuente de producción y comunicación; un espacio público (y escrito, añadimos) con libertad de expansión e intercambio y un campo de interacción múltiple y universal (Ryan, 2004): matizamos, se trata de un fenómeno

globalizante más que universal. La epistolaridad es, en cualquier caso, un espacio donde la comunicación es factual y presenta destinatarios concretos, aunque gira en torno al sujeto que produce un texto en la *intimidad* de su dispositivo electrónico; la gestualidad epistolar ha invadido las relaciones, comunicaciones y textualidades, más allá del *email*: foros, *blogs*, redes sociales, funcionan según normas e impulsos clásicos de la epistolaridad. Conviene matizar también que la crítica se está volcando en definir la novedad de rasgos de la textualidad digital que ya existían en el intercambio epistolar. En cualquier caso, Internet, el ciberespacio, el soporte electrónico y digital, es un medio que lleva lo epistolar a su culminación.

Se ha hablado del ciberespacio como de un espacio de comunicación cuya especificidad reside en exclusiva en el soporte, la escala, la magnitud y el ritmo de estas comunicaciones, que moldean un contexto donde las relaciones comunicativas y estéticas del sujeto con el texto cambian. No se trata de una revolución, sino de una evolución; de hecho, el mundo donde se inserta la textualidad cibernética, digital y virtual presenta una serie de características que van más allá de la postmodernidad. La sociedad se reconstruye desde el nivel de sujeto, expuesto al colectivo y sus normas conductuales y usos textuales, en la comunicación mediada a través de la máquina. El texto epistolar en su forma digital acoge novedades en cuanto a contenidos, a perspectivas y ansiedades, a los ritmos y escalas que reproducen y con los que se reproducen. Se trata de un progreso en las magnitudes y el ritmo de las textualidades anteriores al soporte digital. Pueden cambiar la mentalidad y los contenidos, y evolucionar las formas textuales, aunque se produce siempre en la vorágine de una evolución.

Es un contexto comunicativo donde realiza un fenómeno de sobreinformación que a menudo provoca el efecto contrario al buscado: una desinformación inducida por la saturación de textualidades y sus mensajes o contenidos. Se colman las formas de recibir textos del *otro* y las posibilidades de textualizarse uno mismo. De este modo, los ordenadores se convierten en máquinas de producir y comunicar textos de forma masiva, y también, como contrapartida y respuesta defensiva al exceso de información, un espacio donde guardar todos esos textos lejos de la memoria, colmada en exceso tal como temía Platón que sucedería con la escritura. La memoria digital se convierte en

una base de datos global que, como la memoria humana (y al contrario que la de Funes, el *memorioso* borgiano), organiza el material que recibe desechando y actualizando datos. En este panorama, y como contexto, Internet es un medio que transmite pero también almacena textos a la par que produce hipertextos los cuales, en apariencia, destacan sobre los textos en papel porque permiten un carácter tridimensional y varias capas de significado y lectura (aunque los estudios literarios ya han demostrado con amplitud que cualquier texto, más allá del soporte, es capaz de ofrecer múltiples estratos de lectura). Así el sujeto evoluciona en paralelo al texto, hace progresar el texto y su posterior reconstrucción psíquica y social a través de la lectura se ve influencia de las formas textuales, es decir, los modos y medios de comunicación.

De forma inevitable, la Teoría y la Crítica se ha abierto ante las características de la textualidad digital, que coinciden con ciertas literaturas y siempre con la epistolar, con rasgos comunes como la presencia latente del lector, la construcción, reconstrucción y deconstrucción del sujeto, fragmentario y variante, y el contenido abierto. En definitiva, nos enfrentamos a textos que desarrollan las capacidades que el papel y la imprenta ya habían conocido. Estos soportes electrónicos y digitales los llevan a su culminación.

Por añadidura, la carta en papel siempre se ha construido como un texto "ergódico" (Aarseth, 2004), un término que se aplica a toda forma textual digital, porque el texto epistolar implica un trabajo, un camino hacia lo literario, que ya funcionaba desde sus inicios como una interfaz comunicativa donde el sujeto se transforma para hacerse comunicable. La carta se textualiza a través de una serie de mecanismos sociales, psicológicos y retóricos formando una doble línea de proyección (de pensamiento) y producción (de sí mismo y de su imagen) que se sitúa siempre en una línea muy frágil entre lo fijo y lo contradictorio, lo coherente y lo disperso, propios de un intercambio comunicativo por escrito. Este trabajo de escritura da al texto epistolar forma literaria, con independencia del soporte.

En cuanto a los contenidos, este tipo de comunicación, tanto la epistolar como las distintas formas de comunicación a través de las interfaces digitales, presentan esa elasticidad y fluidez que acoge el pensamiento tal y como surge y, sobre todo, tal y como el sujeto lo moldea a medida que se produce, de forma análoga a cómo la

literatura de principios de siglo XX se esforzó en producir una textualidad asíncrona e inestable, aunque planificada, mucho más “auténtica” y acorde con los fines de la literatura entendida como máquina de producir objetos estéticos, de acoger el pensamiento, el mundo.

El soporte digital acelera la comunicación y la producción de textos de modalidad o corte epistolar, de la misma forma que, en teoría, el ordenador aceleró el proceso de escritura de una novela, e incluso la revisión, corrección y edición. En cualquier caso, los nuevos soportes – el ordenador y la red– otorgan al discurso epistolar un giro pos-estructuralista donde se describe la 'escritura virtual' en torno a la espacialidad textual. Conviene matizar que quizás se trate de una espacialidad expansiva, aunque ya venía dada por la invención de la escritura y fijada por el texto impreso: como McLuhan (2009) ha apuntado, el texto en su faceta de objeto ha educado la mirada hacia el punto fijo, y concentrado la información y la belleza en el espacio. Este rasgo de espacialidad que se atribuye al texto epistolar virtual no es novedad, sino extensión gracias al formato digitalizado de un rasgo que ya existía: un nuevo concepto del espacio textual que sin duda influirá en las formas y contenidos epistolares.

En todo caso, los actores del "cambio", o de la evolución, son los usuarios de las plataformas y aplicaciones digitales, como productores de textos y mensajes a un ritmo sin precedentes. Todo texto en primera persona es un poderoso configurador de la mente individual y de los usos colectivos: Internet y los medios digitales no hacen sino agilizar, acelerar y multiplicar estos procesos.

#### **14.5. Sujeto y epistolaridad digital**

El impulso epistolar es el primer síntoma de una fuerza –la comunicación directa por escrito– generadora y moldeadora de la psique individual y social que hoy, con los soportes digitales, se está expandiendo y multiplicando. Este *yo*, esta identidad que el carácter continuado y multiforme del espacio cibernético promueve, persigue el *continuum* epistolar en otra escala y a otro ritmo. Lo epistolar es síntoma e impulso. Así, si se tuviese en cuenta la epistolaridad en la producción histórica de la teoría del texto, de la literatura, de la comunicación, quizás no nos sorprenderíamos tanto de la

naturaleza del sujeto *postmoderno* en la era digital, puesto que como él, el sujeto epistolar muestra una ductilidad y fluidez inferida a la psique cuyos productos textuales son subjetivos, fragmentarios, fragmentados y múltiples.

El primer síntoma de esta progresiva fragmentación, que no es sino extensión del sujeto moderno y postmoderno superpuestos, es un hecho que ya encontraba su origen en la epistolaridad y sus formas, en constante lucha entre lo estrictamente real y reproducido y lo construido de forma consciente o inconsciente, y entre lo espontáneo y lo retórico, al igual que la textualidad postmoderna, sea en papel o en formato digital. En definitiva, el impulso epistolar en cualquier contexto y soporte, constituye una ocasión para el sujeto de reproducirse mediante el ejercicio textual, de fijarse y moldearse a través del esfuerzo de construir un texto comunicable para un destinatario.

No es necesario caer en el biografismo por admitir que toda producción textual tiene altas connotaciones y numerosos mecanismos psíquicos. Esta pérdida del *yo* y esta fragmentación del sujeto se percibían con la misma aprehensión con la que se recibe una invención, pero también con una visión optimista que considera estas invenciones como extensiones del cuerpo humano y de su psique, que le permiten desarrollarse más allá de algunas de sus limitaciones.

Aunque nos encontramos en una nueva fase del fracaso del humanismo, no creemos que todos los logros del progreso intelectual hayan sido destruidos, sino que evolucionan en direcciones imprevistas. De la misma manera, el soporte digital no ha acabado con la carta postal sino que la ha llevado a su culminación. No se trata de la institucionalización (despersonalizante) de formas de libertad comunicativa que multiplica las facetas de cada subjetividad, de cada *yo*. La carta, o el impulso epistolar independiente del soporte, es una herramienta más para la *globalización*: reforzando los sujetos se concretan las colectividades (y se modifican a través de la institucionalización de sus formas, canales y soportes). El ciberespacio, junto con la epistolaridad, amplía el sujeto, lo expande, conformando este mundo desde la multiplicidad y en un efecto paralelo de retroalimentación lo adapta a las novedades de ese mundo, que inaugura canales, soportes y ritmos. No se trata de construir una nueva sociedad o de sustituirla sino de darle nuevas formas de comunicarse, de afianzarse, como colectividad y como sujeto. Se produce una extensión del sujeto epistolar, como todo nuevo progreso supone

una ampliación del cuerpo y la psique humanas según McLuhan (2009) viene explicando desde los años cincuenta del siglo pasado. Una circunstancia que no ha hecho más que desarrollarse: el ser humano cuenta con innumerables extensiones de su cuerpo y su mente en forma de aparatos electrónicos y digitales. McLuhan pasa por alto el fenómeno epistolar como tecnología de comunicación en la distancia. Sin embargo, profundiza en otras tecnologías, como la casa, la ropa, el dinero, y el número. Pensamos que pasar por alto la epistolaridad es un *lapsus* basado en la consideración de lo epistolar como una fase obvia de la comunicación escrita, o una parte de ella sin más ambages, o quizá se deba a una consideración de lo epistolar como consecuencia de otras tecnologías: desde la carretera o el avión, pasando por la sala de prensa. En cualquier caso, McLuhan (2009) escribe la historia de la palabra hablada, luego de la escrita, la palabra impresa, a las que añadimos la palabra digital, que produce una renovación de la comunicación, de la literatura y, en ambos sentidos, de la epistolaridad. La palabra digital es visual pero también táctil, porque requiere de una colaboración física del usuario con la interfaz a través del ordenador, y no siempre produce un texto uniforme y continuo, y nada fijo: se trata más bien de un texto móvil, voluble, y no por ello fútil y falto de contenidos.

La textualidad y la comunicación digitales suponen llevar a su máxima expresión la instantaneidad, la simultaneidad, la velocidad y la globalidad.

Antes, el telégrafo representó un avance en la velocidad epistolar, haciendo que un mensaje se desplazara a más velocidad que un mensajero. Hoy, el fenómeno se renueva en contenidos, perspectivas, ansiedades, ritmos y escalas que reproducen y con los que se reproducen. En cualquier caso, se trata de un progreso en las magnitudes y el ritmo de los discursos anteriores. Pueden cambiar las mentalidades y los contenidos, y evolucionar las formas textuales, mas siempre se trata de una evolución. Queremos matizar que desde este concepto de evolución frente a revolución no queremos adscribirnos a la idea teórico-literaria de que no es posible producir nada nuevo en el mundo de la letra escrita e impresa. Pueden aparecer formas nuevas, pero son el fruto de una evolución, trátese de una evolución revolucionaria, inevitable tras una larga serie de causas y efectos.



En definitiva, el soporte digital produce una efusividad de los rasgos comunicativos epistolares tradicionales. Se trata, como decíamos, de una evolución, no de una revolución. Algunos teóricos, como Aarseth (2004), ya advierten que no hay ruptura sino solo progreso.

#### **14.6. Algunas conclusiones**

En numerosas ocasiones, la Teoría y la Crítica han insinuado que la Historia de la carta termina cuando la carta postal, después de diplomatzarse y generalizarse su uso, pierde su valor secular frente a la emergencia del correo digital. Mucho antes, un intelectual como Derrida llega a vaticinar el fin de la epistolaridad, culminando en la tarjeta postal, estilización paródica de la carta natural que desde hace más de un siglo se hallaría en difícil competencia con las comunicaciones telegráficas y telefónicas. Según él, la carta es un género en vías de extinción como producto cultural y literario y, algún día, como práctica discursiva.

La textualidad epistolar digital emerge como fruto del nuevo panorama comunicacional de los medios de comunicación virtuales y masivos. Se produce una influencia mutua del nuevo soporte en el texto epistolar virtual y en el físico. Los nuevos soportes permiten que los rasgos epistolares tradicionales se enfaticen al encontrar un espacio de desarrollo flexible, inmaterial y rápido. En consecuencia, la epistolaridad no se apaga, sino que culmina con estos nuevos soportes.

De este modo, la carta está inmersa en un espacio en que las relaciones sociales y la construcción del sujeto difieren respecto de épocas anteriores; la carta se adapta a nuevos parámetros identitarios y comunicacionales y a soportes que le imprimen velocidad, simultaneidad e instantaneidad, tres claves de las nuevas formas de textualizar, dentro y fuera de la red: el consumo de textos deviene fugaz y caduco. No solo los textos que comunicamos sino también los que producimos como literatura, se impregnan de los rasgos propios de esta época de lo rápido y lo fragmentario, en especial si pasan por formatos digitales, pero también cuando se mantienen en el ámbito del papel, debido a un cambio global de mentalidad y una (r)evolución del sujeto, de su visión de sí mismo y de la sociedad en que se construye. Esta nueva concepción del *yo* y

del *otro* influye en todas las manifestaciones textuales, de modo que los soportes físicos se retroalimentan de los cambios operados por los soportes virtuales tanto de forma como de contenido.

Esta nueva realidad atiende más al proceso (la construcción del texto, la recepción), y los nuevos soportes y canales favorecen la fluidez y la apertura por medio de la programación y la actualización constante aunque, por ello, también apuntan hacia una fragmentariedad y mutabilidad, una nueva forma de considerar la productividad, como algo potencial, abierto y lleno de eventualidades enriquecedoras de estas textualidades, de la comunicación y de la construcción del sujeto colectivo e individual, en constante interacción. Asistimos a una culminación de la epistolaridad a través de los nuevos parámetros ofrecidos por los sujetos e instrumentos de la era digital.



## CAPÍTULO 15: LA TEXTUALIDAD EPISTOLAR EN EL SISTEMA EDITORIAL DE LA ÚLTIMA DÉCADA

### 15.1. Introducción

La carta contiene dos dimensiones de literatura: esta mezcla de individualidad e universalidad convierte la escritura epistolar en un objeto susceptible de recepción por un amplio público, ávido del conocimiento del *otro*, en un tipo de texto donde se conjugan lo individual y lo universal.

(...) lo que pretende ser leído principalmente por un “tú” es, en realidad, releído; y releído por ellos, por otras personas, por otras clases y grupos, por otros públicos de diferentes tiempos (...) De tal manera lo que parecía mero existir privado, materia bruta de vida, se convierte en candidato a ser literatura”, (Shklovski, 2010: 190).

La carta es un lugar común en la literatura y la vida cotidiana, un impulso comunicativo incrustado en la sociedad y un hecho textual. El género epistolar, por tanto, es un híbrido entre lo estético-literario, lo psicológico y funcional, y ofrece potencialmente herramientas y efectos de un texto de ficción. Es un recurso que se utiliza desde la Antigüedad y sigue funcionando tanto en el proceso creativo como en el proceso de recepción lectora y editorial. Muchas de las novelas que han pasado el filtro del comité de lectura de una casa editorial, presentan como arranque la llegada de una carta, aunque la novela no sea de corte epistolar. Además la carta ha servido desde antiguo a la terminación de un libro, a aclarar, ampliar, sorprender y seducir, profundizar en el personaje, en su intimidad, darle más relieve y volumen, expandir el

espacio sin cambiar de escena, de tiempo, dar mayor volumen a personajes ante los que establecemos nuestro juicio como lectores desde una postura behaviorista, en novela, poesía y teatro. Una carta ofrece un aspecto de verosimilitud, de intriga, de veracidad; en una obra de teatro, abre una puerta sobre el interior de los personajes, sobre lo desconocido, de forma enigmática a la vez que realista; funciona como una línea narrativa interna que persuade al lector, que sigue automáticamente la misma actitud que cuando recibe una carta propia; además da relieve y personalidad a los personajes o permite al lector escapar dentro del personaje o acceder a las claves de la trama y dilucidar consciente o inconscientemente la verdadera naturaleza de las intenciones, a través del estilo y los contenidos.

El género epistolar muestra su valor formal y estético-literario, también a través de un historial de apariciones selecto y minoritario pero continuado. Además es el género que ha mostrado mayor constancia a lo largo de la historia de la literatura.

Con influencia de la globalización, la democracia y el capitalismo, todas las editoriales del *primer mundo* presentan líneas comunes, aunque cada una tiene especificidades que explican la aparición de correspondencias frente a ficciones epistolares o viceversa. En cualquier caso el mundo editorial sigue unas pautas de mercado, objetivas y a veces extrañas al sistema literario en sí.

El propio Jacques Derrida, pone de relieve en su trabajo *La tarjeta postal. De Sócrates a Freud y más allá*, cuestiones directamente relacionadas con el impacto de la epistolaridad sobre el mundo editorial: muchas correspondencias se publican en estado unilateral, con las cartas de un solo corresponsal, bien porque el destinatario no sea una figura del canon o un intelectual inscrito en la Historia, bien porque no se obtengan los derechos sobre las cartas de este destinatario; o bien, porque se hayan perdido. El caso es que la mayoría de las correspondencias se publican en ese estado de incompletud. Sin embargo, y aunque cada carta enviada es ante todo el manifiesto de una primera persona, un epistolario construye esa primera persona sobre la segunda, y su textualidad debería ser parte integrante del corpus epistolar editado.

Volviste a protestar el otro día: pero después de todo son “mis cartas” ¿o no? ¿A quién pertenecen las cartas? El derecho positivo no dicta la ley, y aunque no quieras devolvérmelas, siempre me quedará la posibilidad de reinventarlas (Derrida, 2011: 135).

Para realizar esta incursión en la presencia de la literatura epistolar en el sistema editorial contemporáneo, hemos seleccionado los catálogos de una serie de editoriales francesas, inglesas y españolas, por varias razones. En primer lugar, porque estas empresas editoriales representan el mercado en un sistema en el que si la carta ha podido permanecer en el sistema lector y editorial, incluso en el sistema literario, es decir de producción estética y estructural de textos literarios, es porque estas editoriales las han considerado como un producto rentable. Qué duda cabe que a menudo la literatura se ve afectada negativamente por esta actitud mercantilista, sin embargo es el sistema en el que la literatura ha quedado incluida actualmente y no puede ser ignorado, puesto que observar un libro en su proyección editorial nos proporciona numerosos indicios sobre el sistema editorial y sobre el sistema literario. Lo mismo sucede con el sistema epistolar.

En segundo lugar, no se trata de un estudio estadístico, ni cuantitativo de ningún modo, sino cualitativo. Nos interesa encontrar algunos indicios sobre el impacto social y psicológico del formato epistolar en la época actual, con una vocación cualitativa más que cuantitativa. Nos interesa saber qué libros son publicados con formato epistolar o son epistolarios, por qué, quién los produce, quién los idea, y en qué medida siguen o se separan de la convención establecida, porque en el caso de la literatura epistolar es significativo tanto que un texto se mantenga afín a sus formas originales, como que al contrario se produzca una oposición, una evolución o una inversión o subversión del género.

En tercer lugar, nos situamos en la última década del siglo XX y, con especial atención, la primera del siglo XXI, porque es una época en que la carta presenta una evolución tanto a nivel textual como a nivel ficcional. Los últimos años del siglo XX, que preparan la primera década del XXI, se apoyan sobre la base de un siglo que ha vivido una revolución textual absoluta, desde las vanguardias hasta la literatura digital, desde el telégrafo hasta el *email*.

Finalmente, el siglo XX acota la Historia de la Literatura construyendo una Teoría de la Literatura, un discurso metaliterario institucionalizado que se plantea una

serie de cuestiones fundamentales sobre la naturaleza del discurso, de la literatura, de la ficción. Por sus características funcionales, formales, psicológicas y literarias, la carta se encuentra en la intersección de estas cuestiones, y se erige como un híbrido de género discursivo y género literario.

Además, esta Teoría de la Literatura ha reflexionado sobre la conversión del texto en un objeto de cambio, en una mercancía dentro del mercado capitalista, y qué influencias tiene esta nueva ideología de la literatura en la construcción de textos literarios. Hay que plantearse, por tanto, qué sucede en este contexto tanto con las formas más tradicionales y clásicas de la correspondencia entre escritores y de la literatura epistolar –es decir, la publicación o reedición de epistolarios desde la Antigüedad hasta hoy, o textos que mantienen formas tradicionales como las de la novela epistolar-, como con nuevas formas que partiendo de la carta o de la novela epistolar, resultan de una transformación sensible, tanto en la forma como en el contenido. Era presumible, y así lo hemos constatado, que junto a la evolución de tendencias, se diera una coexistencia de formas clásicas y nuevas –formas clásicas, evidentemente, no en ediciones o reediciones de textos de otras épocas, sino en textos de nueva factura- a diferencia de lo que ocurre en otros géneros literarios donde a menudo pequeñas innovaciones de forma y contenido vienen a reemplazar formas anteriores. Lo epistolar a este respecto presenta una mayor constancia.

En definitiva, hemos tratado de aprehender las tendencias de la literatura epistolar a través de la revisión no exhaustiva de los catálogos de Gallimard, Albin Michel y Éditions de Minuit en Francia, de Harper Collins, Routledge y Penguin en Inglaterra, y de Alianza, Alfaguara, Tusquets, Seix Barral, Siruela, Pretextos y Grupo Planeta en España.

Dentro del ámbito de la Teoría de la Literatura, la Sociología Empírica de la Literatura aborda su objeto de estudio como un producto de mercado. En este sentido, la carta también se puede considerar como un elemento del mercado: producto sujeto a la oferta y la demanda, que circula y se consume. Dado que las editoriales se atienen en buena medida a estos principios, es apropiado que enfoquemos aquí el asunto de la carta

siguiendo estímulos de la sociología empírica (Escarpit 1979, 1981), considerando que los epistolarios o la literatura de características epistolares han sido seleccionados en razón de la existencia de un público que los demanda. Nos hemos preguntado por la presencia del texto epistolar en los siguientes aspectos: la novela epistolar y otras formas próximas, la correspondencia publicada de diversos contenidos y fines en especial la correspondencia de escritores de literatura. En cuanto a la utilización de la sociología empírica, seguimos sus incitaciones, pero evitamos la cuantificación rigurosa y la estadística. Proponemos por tanto algunas consideraciones evaluativas.

### **15.2. La presencia del género epistolar en las editoriales**

Hemos llevado a cabo comprobaciones en el catálogo de Planeta, en 2010 contenía 1198 títulos repartidos entre estas distintas casas editoriales. Planeta es un grupo editorial que abarca otras marcas, como Debolsillo, Seix Barral y Austral.

En 2010, el catálogo presentaba cincuenta y siete entradas con la palabra “carta”. Las dos tendencias principales que se detectan son, en primer lugar, la publicación de correspondencias de personalidades de las Letras, de Feijoo a Neruda, pasando por Bécquer y Delibes, hasta personalidades contemporáneas consagradas, como Umbral, con *Cartas a mi mujer* (publicadas en 2008 de forma póstuma), o de Maria de la Pau Janer *Cartas que siempre esperé* (de 2010); algunos epistolarios se organizan por temas, por ejemplo, la selección de cartas de Juan Ramón Jiménez sobre Cézanne. En segundo lugar, la publicación de ficciones epistolares como la de Cadalso a Choderlos de Laclos, o de autores nuevos como Emma Riverola y sus *Cartas desde la ausencia* en 2008. Encontramos un equilibrio entre la publicación de ficciones epistolares y la edición de cartas *privadas*, aunque siempre, para las dos vertientes, manteniéndose en el marco del canon. El grupo Planeta publica literatura epistolar en todas sus facetas, exceptuando la intromisión epistolar en poesía.

La editorial Pretextos, que tiene un fondo editorial desde 1976, edita, proporcionalmente, más cartas que Planeta. De mil doscientos treinta y cinco libros en catálogo en 2010, cuarenta son de tipo epistolar. La intención editorial de Pretextos difiere de la de Planeta sobre todo en el grado de especialización del comprador al que



se dirige. Así realizan una labor de difusión y renovación de la literatura contemporánea, con correspondencias de autores conocidos pero no canónicos, como la de Juan Gil-Albert y Salvador Moreno, artista mejicano de los años setenta, de importancia cultural por temática más que por prestigio institucional.

Anagrama presenta en su catálogo tanto correspondencias de autores reconocidos como novelas epistolares contemporáneas. De hecho, apuesta por la innovación novelística a través del formato epistolar, por ejemplo con la edición de un libro cuya originalidad se debe en gran parte al juego con el formato epistolar, por ejemplo *Cien cartas a un desconocido* de Calasso Roberto, que reedita Anagrama, y que es una selección de textos de contraportada de obras de autores canónicos como Kundera o Hesse, que el autor ha hilvanado en forma de epistolario. Otras novelas epistolares editadas por Anagrama con éxito de ventas son *El abrecartas* de Vicente Molina Foix y *Cartas a los años de nostalgia* de Kenzaburo Oé, que es una novela epistolar autobiográfica; o *El castillo de la carta cifrada*, que utiliza el motivo epistolar como detonante de la trama, constituyendo otro ejemplo de cómo la innovación en la literatura epistolar se produce a menudo a través de un uso atípico del formato con el fin de producir el extrañamiento en el contenido.

Los ensayos con forma de carta representan la tercera tendencia de Anagrama. Aquí se incluyen, por ejemplo, *Cartas a un joven disidente*, de Christopher Hitchens, un ensayo de carácter político, o *Cartas sobre las ciencias de la naturaleza de las matemáticas*, de Karl Marx, una selección de cartas a Engels editadas en función de su contenido y presentadas como ensayos. Anagrama focaliza en temáticas sociales, políticas o de viaje, y privilegia la novela y el ensayo. Incluye en su catálogo textos novelísticos situados en el límite entre la realidad y la ficción, como se ha dicho, e indudablemente se interesa por lo nuevo, por la innovación técnica. Muchos de estos textos basados en la estructura epistolar, sean históricos, autobiográficos, pseudo-autobiográficos, son metatextuales y construidos en primera persona.

El proyecto editorial de Siruela comienza en 1982 con cierta tendencia a la especialización. En primer lugar, se concentra en obras y traducciones del canon medieval. En una segunda fase, comienza a introducir libros de viajes y literatura

fantástica. Poco a poco, incluye libros canónicos de autores contemporáneos, premiados, sobre temáticas de arte y arquitectura y sobre todo, de carácter autobiográfico, entre ellos los de formato epistolar.

Al buscar en el catálogo el término “carta”, encontramos entradas representativas de los subgéneros epistolares (exceptuando el ensayo): una novela infantil, una novela del siglo XII, una edición de la correspondencia de Flaubert y una colección de cuentos para adultos con presentación epistolar (*Cuando leas esta carta ya habré muerto*, de Agustín García Simón). La propia editorial, en la sinopsis del libro, se refiere a esta muestra de literatura epistolar como un "canto a la prosa verdadera; a la palabra como andamiaje del arte; a la mágica capacidad de fabular desde el acontecer cotidiano", es decir, que manifiesta un interés por una ficción o una ficcionalización que enraíza en la verdad, en el sujeto, en la psique individual, en la primera persona y en la realidad tangible, a través de la literatura ya no como herramienta de invención sino como instrumento para representar y narrar la realidad.

Alianza se inaugura en 1966. Publica literatura canónica, con una marcada tendencia puesto que se autodefine como una editorial progresista y publicará ficción y ensayo. Su catálogo presenta oficialmente 4000 referencias vivas, un abanico amplio de volúmenes que se desplaza entre la ficción y la no ficción. Si buscamos el término “carta” en el catálogo, hallamos 8 entradas entre las que la mayoría son novelas epistolares y las otras son ensayo, como el texto canónico *Cartas sobre el humanismo*, de Heidegger. Al introducir el término en plural, “cartas”, encontramos veinte entradas, que en general son correspondencias. Se puede suele titular como “cartas” los epistolarios y “carta” las novelas epistolares, porque raramente una novela consiste en un epistolario ficcional completo, aunque existen casos. Normalmente una carta es un motivo del argumento o un aglutinador del contenido en bloque.

Esta editorial presenta diversas tendencias de publicación epistolar: correspondencias de filósofos, de escritores, de artistas; la carta de amor, de interés universal; las correspondencias de Indias, de interés histórico lo mismo que la novela de denuncia del siglo XVIII del tipo *Cartas marruecas* de Cadalso y, finalmente, el ensayo clásico o contemporáneo en forma (o con título) de carta. De este modo presenta un

catálogo que revisa la epistolaridad desde *Las Heroidas* de Ovidio, publicadas como *Cartas a las heroínas*, hasta los materiales kafkianos, pasando por textos contemporáneos de tipo didáctico como las *Cartas a un joven psicólogo* de María Dolores Avía, e incluyendo textos canónicos como las *Cartas persas* de Montesquieu, las *Cartas filosóficas* de Voltaire, las *Cartas a un joven poeta* de Rilke, y otros textos las correspondencias de autores que van de Cicerón a Federico García Lorca y los informes de Indias o las cartas de Bartolomé de las casas.

Alfaguara España, cuya trayectoria se inició en 1993, atiende no solo al canon sino también a la innovación literaria, contribuyendo a la construcción de un canon vivo. Es una editorial de reediciones canónicas y de lanzamientos de literatura contemporánea.

En esta línea publica correspondencias, como las cartas de Cortázar, o las *Cartas a sus amigos* de Marguerite Yourcenar. En estos casos el editor manipula el texto global del epistolario: no retoca ni añade pero sí ordena de forma narrativa. Otros textos epistolares son elegidos por su contexto. Por ejemplo, las *Cartas de Álvaro Mutis a María a Poniatowska*, redactadas desde el encierro; las *Cartas de África* de Isak Dinesen, contrapartida epistolar de la novela o ficcionalización biográfica *Memorias de África*; y *Las cartas que no llegaron* de Mauricio Rosencof, que es una novela pero también un ensayo sobre la condición humana en situaciones de restricción de la libertad, que viene a mostrar y el valor de una correspondencia en este tipo de contexto, y sus connotaciones históricas y documentales para la sociedad receptora de este texto. Otra novela epistolar es *De A para X. Una historia en cartas* de John Berger, que enfatiza el título donde se alude al emisor y al destinatario como dos actantes de un diálogo para tratar los temas universales del amor y la muerte en el contexto sociohistórico de la guerra.

Entre los libros publicados por Tusquets hasta 2010, diez de ellos tienen “carta” como título o parte del título, y son epistolarios selectos de autores del canon, desde Artaud hasta Éluard, pasando por Salinas y Einstein. Sus selecciones giran en torno al interés temático histórico, como la Segunda Guerra Mundial en *Cartas a un amigo*

*alemán (fábula de Albert Camus)*. Algunos de estos textos de interés documental mezclan novela, biografía y ensayo. La tendencia se sitúa hacia lo testimonial, antes hacia lo ficcional. Apenas hallamos novelas epistolares en el catálogo de Tusquets pero sí un incesante goteo de textos epistolares elegidos en función de su valor formal. También por su interés de contenido, y en este último caso importa el formato epistolar porque es garante de verosimilitud, de testimonio: provoca una ilusión de realidad.

El catálogo de Seix Barral presenta más de setenta entradas que responden al término “carta”. Encontramos distintos subgéneros epistolares, como correspondencias (Rilke, Ganimet, Juan Ramón Jiménez, Marilyn Monroe, Cela, Mishima, el *Epistolario inédito* de Unamuno), novelas y ensayos, canónicos y contemporáneos. Seix Barral cuida la edición de cartas, bien con una reproducción facsímil como la de las cartas de Neruda, bien con ediciones reorganizadas narrativamente de epistolarios como el de Borges, editado por Estela Canto con el título de *Borges a contraluz* (haciendo alusión a las connotaciones psicológicas y sociales del texto epistolar) o la compilación de cartas de diferentes personajes históricos en *Palabras de amor* de José Antonio Marina.

Por otro lado, la proporción de títulos epistolares de ficción es superior al de correspondencias: encontramos en Seix Barral un contrapunto a las tendencias editoriales de otras casas.

También publica ensayo con pretexto epistolar, y literatura didáctica de difusión y reflexión, como las *Cuarenta y cuatro cartas en el mundo líquido* de Sigmund Bauman, artículos de temática sociológica sobre la sobreinformación de la era de las tecnologías o ensayos como la *Carta abierta a Salvador Dalí*.

En el mundo de la francofonía, el catálogo de uno de los imperios editoriales francófonos como el de la editorial Gallimard en París, reacciona con 381 respuestas a la palabra clave “lettre”. Destacan especialmente dos colecciones de la editorial: la colección *Témoins*, de literatura testimonial, en primera persona, donde clasifican muchas de las correspondencias que publican, y la colección *Blanche*, de narrativa contemporánea, que también comprende correspondencias.

Encontramos una proporción igualitaria de publicación de ficciones epistolares y correspondencias canónicas. Entre las correspondencias, las cartas de Guillaume Apollinaire, de Antonin Artaud, de Alfred de Vigny, las cartas ensayo de Voltaire, la correspondencia de Simone de Beauvoir, de Jean Cocteau, de Colette, de Proust, de Descartes, de Diderot, de Albert Camus, Marguerite Yourcenar, Mallarmé, Rousseau, Saint-John Perse, Mérimée, George Sand y André Breton. Gallimard tiende a publicar cartas en versión original, cartas de las letras francófonas, aunque también edita las de Rilke, Séneca, Joyce, Kafka y Keats, entre otros. En segundo lugar, apuesta por la novela contemporánea de connotación epistolar, por ejemplo, la novela de espías *Une lettre pour le Kremlin*, de Noël Behn.

Gallimard también publica textos teóricos sobre la textualidad epistolar, como por ejemplo *“Lettres d’Asie” de Saint-John Perse* que es un estudio la autobiografía ficcional del autor en la figura de un personaje imaginario, novela epistolar que fue editada por primera vez como una correspondencia real. Paralelamente, muestra una fuerte tendencia a publicar ensayos con formato epistolar, como *Lettres à un otage* de Saint-Exupéry, que trata temas como la libertad, y *Lettre à d’Alambert sur les spectacles* de Rousseau; *Lettres sur la bombe atomique* de Denis de Rougemont; *Lettre à Delacroix* en homenaje al pintor, de Tahar Ben Jelloun. Gallimard es una casa editorial con tendencia a publicar formatos epistolares en tres vertientes, tanto el pensamiento y la novela como la correspondencia en tanto que documento testimonial.

Las Editions Albin Michel ha crecido hasta convertirse en un pequeño imperio editorial. Con un gran volumen de ventas anual, se concentra en la publicación de novelas contemporáneas de autores conocidos o noveles.

Si buscamos textos epistolares en su catálogo, encontramos algunas publicaciones de correspondencias de autores locales o personajes históricos, cuyo interés radica para el lector en adentrarse en la mente de estos personajes a través de su intimidad epistolar o por interés histórico, pero en todo caso no está llevando a cabo una divulgación de correspondencias de autores canónicos o contemporáneos como hace Gallimard. Desde los años noventa, publica una serie de ensayos construidos en forma de carta abierta, a veces satíricos, otras graves, escritos en un lenguaje cotidiano, con

finas de protesta, debate y toma de conciencia, sobre la política, el feminismo, la psicología, la forma de vida contemporánea, etcétera; por ejemplo *Lettre ouverte au gardiens du mensonge* de Thierry Pfister, o *Lettre ouverte aux français qui ne comprennent décidément rien à l'Algérie* de Youcef Hadj Ali.

Se encuentran también numerosas publicaciones, en esta casa editorial y otras, de premios literarios de obras con formato o pretexto epistolar, como *Lettre d'été* de Pascale Roze, premio Maurice Genevoix en 2000; y no es la primera vez que una novela epistolar ha entrado en el mercado editorial a través de un premio, es decir desde la institución que censura el devenir estético y técnico de los géneros literarios. También publica un compendio de cartas de amor históricas, *Lettres d'amour*, y correspondencias que no han editado otras casas, como las cartas de Daphne du Maurier, autora de *Rebeca* o las del compositor Dimitri Shostakóvich. Por otra parte, observa una tendencia general, que adopta esta casa editorial, a utilizar este formato para los libros de psicología y testimonio, como *Lettres à Thomas, mon fils handicapé* de Antoine Galland y *Lettres à l'absente* de Patrick Poivre d'Arvor.

En general, esta editorial también cuenta entre sus publicaciones con novelas contemporáneas de formato, título o contenido epistolares, y en el terreno de la correspondencia epistolar tiende más hacia las cartas reales que hacia las ficcionales o literarias.

En cuanto a las Éditions de Minuit, es una editorial conocida por lo selectivo de sus elecciones en la publicación de textos canónicos y contemporáneos, según criterios estéticos y técnicos literarios. En su catálogo, la aparición de etiquetas epistolares es prácticamente anecdótica. Encontramos un thriller psicológico titulado *La lettre fantôme*, de Ali Magoudi, de 1996, relacionado con experiencias reales en la segunda guerra mundial; un texto filosófico, *Lettres à un jeune penseur* de Kostas Axelos, también de 1996; un tercer libro, titulado *Lettres de Bernard-Marie Koltès*; el cuarto libro epistolar publicado por esta editorial, en su colección *Critique*, es un libro sobre literatura epistolar que titula *L'équivoque épistolaire*, del año noventa, escrito por Vincent Kaufmann acerca de las prácticas epistolares de distintos autores canónicos: Valéry, Baudelaire, Proust, Kafka, Rilke, Artaud, Flaubert, Mallarmé, y de los usos de

estas correspondencias en el trabajo de biografismo historiográfico; por ello ahonda en las características que hacen que cualquiera de estos textos epistolares sean publicables más allá de la importancia canónica de su autor, y también se plantea analizar el acto epistolar como un acto de palabra con sus propias características.

En el panorama anglófono, la editorial Harper Collins Publishers, a finales del siglo XX se fusionó de modo que ahora es norteamericana y británica, es decir que supone un ejemplo de las tendencias editoriales del mundo anglosajón.

Sin embargo, en comparación con la profusión de publicaciones epistolares en las editoriales francesas, encontramos cierta parquedad. Por ejemplo, si en el catálogo en línea buscamos la palabra clave “letter”, entre sus fondos se halla una novela publicada recientemente, en mayo de 2011, titulada *Crooked letter: a novel* de Tom Franklin; *For the love of letters: a 21st-century guide to the art of letter writing* de Samara O’Shea, publicado en abril de 2007, cuyo subtítulo propone una adaptación a este siglo incipiente de las formas epistolares, trucos para llamar la inspiración, es decir, consejos tanto de forma como de contenido para la redacción de cartas; de hecho, se considera a Samara O’Shea como una profesional de la producción de cartas, y aunque el libro ayuda al lector más en los contenidos de sus cartas que en su forma, enseña estrategias retóricas propias de lo epistolar desde sus inicios, como la persuasión, la *captatio* de la atención del lector; y las *Collected letters of C. S. Lewis*, dos volúmenes de correspondencia publicados en 2005. Su aportación es una muestra de las tendencias editoriales actuales respecto del género epistolar: una correspondencia, una novela ficcional y un texto teórico sobre epistolaridad. Que se dé una muestra de cada forma expone, precisamente, la tendencia primero a publicar textos con formato o contenido epistolar, puesto que Harper Collins conoce las tendencias productoras y lectoras de textos, y si bien presenta menos interés por un género concreto (las razones pueden ser muchas, por ejemplo, que especialice en la literatura en tercera persona), propondrá no obstante una muestra representativa de literatura epistolar en su catálogo.

Encontramos una serie de novelas de reciente publicación, algunas premiadas. En cualquier caso no se trata de literatura canónica, pues esta editorial publica muchos libros de autores noveles, o de autores conocidos en Inglaterra o Estados Unidos que

todavía no han desarrollado su carrera literaria. Si tecleamos en el buscador del catálogo en línea el término “letter” encontramos trescientos cincuenta y dos entradas, no todas relacionadas con la epistolaridad. Por ejemplo, *Letters from Rapunzel MCR* de Sara Holmes, una novela premiada que reescribe el cuento de Rapunzel y utiliza un pretexto epistolar; *Love you hate you miss you* de Elisabeth Scott, que trata de una epistológrafa que escribe cartas para superar un periodo de luto; *Love from your friend Hannah*, de Mindy Warshaw Skolsky, una novela epistolar con dos líneas narrativas diferentes, de pretexto epistolar. Estos textos tienen un elemento epistolar en la trama o son epistolares en la forma. Muchos basan su argumento en el hallazgo de una carta, que cambia la trama o la transforma, o le da inicio simplemente. También publica libros de psicología con pretexto epistolar, como *A letter of consolation* de Henri J. M. Nouwen, sobre el luto.

Entre las correspondencias, encontramos cartas desde las de Eloísa y Abelardo, publicadas como cartas reales, hasta cartas de familiares de Silvia Platt, conjuntos de cartas presentados en su cronología constituyendo biografías de contenido testimonial.

En general, es una editorial que apuesta por la novedad, aunque tiene algunas obras canónicas y clásicas publicadas incluidas las epistolares, en una proporción razonable. Se inclina por la ficción en formato epistolar antes que por la publicación de correspondencias, precisamente por esta vocación de mecenazgo de la literatura actual y no tanto de la literatura que forma ya parte de la historia y del canon, de las obras póstumas, las cartas inéditas, etcétera.

La editorial Routledge, del grupo Taylor and Francis, en Inglaterra, publica una serie de textos con formato o temática epistolar, lo suficientemente significativos para el género, cuando no en la cantidad sí en la relevancia. Es el caso del libro de Esther Milne, *Letters, Postcards, Email: Technologies of Presence* en 2010, que estudia los efectos de la ausencia en la correspondencia digital, comparado con la carta postal. Considera el tema de la presencia como un elemento retórico en las constantes alusiones casi fijas y protocolarias que desde la época clásica se vienen haciendo a la ausencia del correspondiente, tanto en la carta tradicional como, actualmente, en la carta digital. Otro estudio sobre epistolaridad, el de John Muir, *Life and letters in the ancient greek world*,



se ocupa de la correspondencia privada, administrativa y política en la Antigüedad clásica, todo un programa de fijación del género epistolar. Respecto de la vertiente ficcional del género, figura *The epistolary novel. Representations of consciousness*, de Joe Bray. La editorial publica correspondencias de relevancia social para el siglo XX, esencialmente de personajes notables en el mundo anglófono, y presenta poca o nula incidencia en la epistolaridad de ficción.

La popular editorial inglesa Penguin Books ofrece un catálogo con entradas epistolares de contenido historiográfico, cartas de personajes del mundo de las letras anglófonas como Henry James, y textos de corte epistolar ya canónicos desde Plinio y Ovidio hasta Nerval y Richardson. La editorial Penguin es una autoridad en el mundo editorial anglosajón, no solamente por la gran tirada anual y la expansión de su imperio editorial, sino también por su influencia en la producción literaria, a este respecto es muy significativa su publicación *Writer's handbook* de Stephen Curtis, que establece normas sobre lengua y estilo, de todo tipo de textos discursivos y literarios, incluyendo la carta de negocios.

En cuanto a la novela epistolar, y en paralelo con la publicación de novelas clásicas, Penguin apuesta por las muestras contemporáneas, adaptaciones del formato epistolar en cuanto a sus recursos discursivos o tópicos temáticos, atentos a una postmodernización de la materia epistolar. La tendencia general se inclina hacia la publicación de ficciones epistolares empezando por los clásicos universales y anglosajones como *Lady Susan* de Jane Austen; una segunda tendencia transforma la correspondencia de escritores donde el editor rompe la cronología para que puedan ser leídos como una biografía, sin interrupciones, saltos temporales o vacíos contextuales, organizándolas por tema abordado, por destinatario, o de forma que los hechos se sucedan narrativamente, al modo de una novela. De este modo Penguin publica novelas ficcionales que son mezcla de libro de viajes y de novela epistolar, de confesión epistolar, de sátira social, en coexistencia con otros formatos y géneros testimoniales. El motivo epistolar y su formato siguen siendo recursos funcionales dentro del sistema literario y del editorial. Se trata de un constante reescribir el género epistolar, lo mismo

que el epistológrafo cotidiano escribe en la intimidad de su mesa y comparte con su destinatario la misma carta, su concepción de la propia identidad puesta por escrito una y otra vez. Este constante efecto retroalimentativo de la carta privada y también de la carta literaria, se observa por ejemplo en la reedición por Penguin el año 1994 de la novela de Walter Scott *The heart of Midlothian*, inspirada en un hecho histórico que también había inspirado a Balzac y a George Eliot. En definitiva, la literatura epistolar, testimonial o ficcional, forma parte del sistema literario y, como producto de consumo, del editorial.

### 15.3. Últimas tendencias editoriales

A pesar de la evolución de las textualidades del siglo XX, desde las revoluciones vanguardistas hasta el hipertexto digital, pasando por la novela postmoderna, el formato epistolar no ha sufrido como otros géneros el destierro del sistema editorial. La teoría literaria del siglo XX se plantea nuevas cuestiones en torno a formatos, soportes, distribución y reproductibilidad del arte que repercuten en lo literario. La literatura epistolar no es ajena a estos fenómenos, evolucionando en correlación con la dinámica cultural. Coexisten las formas clásicas y las nuevas, contrariamente a otros géneros literarios que se han transformado diametralmente o han desaparecido de una práctica literaria en constante transformación.

El género epistolar sigue vigente en el circuito editorial, y que textos epistolares seleccionados suelen presentar una temática interesante o incluso chocante para el colectivo. Se observa un equilibrio entre correspondencia real y ficcionalización epistolar, pero destaca una tendencia a la búsqueda de la verosimilitud a través del relato en primera persona. Las ficciones epistolares se construyen a menudo en un suceso real de carácter epistolar o en una correspondencia real.

Escarpit (1979, 1981) delineó el actual sistema de mercado poniendo el foco sobre una serie de actantes del sistema editorial, ampliando la tercera dimensión, la de la recepción, que en este caso no se ciñe al lector, sino a todo el sistema, pues filtra la lectura estudiando la tendencia y también manipulándola. Escarpit, al hablar de la literatura en términos de circuito de consumo, afirma que el siglo XX (y precisamente lo

que caracteriza todo el sistema literario editorial, también caracteriza la literatura epistolar del siglo XX), se define por una fusión de arte, tecnología y comercio. El texto, una vez producido, se distribuye a través del sistema comercial. Se trata de una tríada indisoluble para el sistema literario, y en concreto la literatura epistolar también vive una época en que estos tres elementos, arte, tecnología y comercio, están estrechamente relacionados en el texto. La editorial etiqueta y selecciona los textos en función de la oferta y la demanda, tras un estudio de mercado; o bien, conociendo los parámetros del mercado, confecciona el producto: se encarga un texto con una serie de características formales y de contenido, afines a un tiempo, a una década, una moda, una época o una generación. En materia de gusto estético, el agente literario en su negociación con la editorial solo defenderá un texto viable en y para este sistema y el comité literario antes de presentar una propuesta también deberá tener en cuenta las tendencias populares, literarias y no literarias (publicidad, cine, ocio, política) y las coordenadas del mercado.

En la selección de textos y en su reelaboración para una posible publicación hay que tener en cuenta el factor de la producción, es decir, aspectos como formato, material, calidad, tirada, entre otros. Todavía en el campo de la producción, más de la mitad del precio del libro se invierte en solventar gastos; la publicidad, textualidad paralela a la literatura actual, también produce un gasto aunque se supone proporcional a una serie de ingresos positivos.

Después, un pequeño porcentaje se distribuye entre los eslabones de la cadena y finalmente al autor profesional puede verse limitado por condicionamientos económicos que merman en lo estético y enturbian en cierta forma su actividad literaria. Este mercado, saturado de textualidad, se dirige cada vez más hacia determinados modos narrativos, esencialmente el testimonio personal, con temática de situaciones límite reales o ficcionales, desde el testimonio individual hasta el de supervivencia representativo de periodos históricos convulsos. Por ejemplo en España una tendencia editorial que va en aumento es la producción de ficciones, semificciones y testimonios sobre el periodo de la Guerra Civil. Cuando este tipo de temáticas testimoniales se presenta en formato epistolar, el grupo editorial hace su apuesta. De este modo, el

sistema editorial vive del relativismo y el constante cambio del "puro juicio de gusto" kantiano, reavivado a través del capitalismo y la mentalidad postmoderna.

El texto, tiene un valor cultural y/o estético literario dependiendo de su afinidad con las cifras. Evidentemente hay distintos tipos de lectores y por ello habrá distintas *literaturas*, y distintos proyectos editoriales. Por tanto es significativo que en este contexto la literatura epistolar se mantenga intacta y siga siendo un recurso estructural y de contenido habitual. El género epistolar es un género literario siempre en auge funciona como un modo textual independiente, y su vigencia viene probada por los índices de ventas. Las editoriales siguen publicando cartas, demostrando que el género epistolar no se ha anquilosado con el paso de los siglos; las instituciones literarias siguen premiando textos nuevos con estructura o argumento epistolar. Para el sistema editorial actual, el epistolar es un formato que se adapta a cualquier temática y que responde bien en el ámbito de la recepción.

También la literatura epistolar tiene un canon que viene determinado en parte por la institución, en parte por un índice de ventas. Con la evolución en Schmidt de la Sociología empírica, el texto epistolar podría ser considerado como elemento de la macroestructura, la gran compañía o empresa editorial, que demuestra un mayor afán de publicar este formato que las editoriales independientes, que buscan no solo lo sostenible, sino también la innovación. Por supuesto el capitalismo y la globalización son términos clave en la publicación de textos epistolares, un género que podía haber sido abandonado como la novela pastoril, o la novela histórica tras el *boom* de finales de los noventa.

Recorrer los catálogos de las editoriales buscando como palabra clave 'epistolario', 'cartas', 'correspondencia' y 'epístola', y cotejando la fecha de publicación y el nombre y procedencia del escritor, es un ejercicio que produce mucha información sobre el contenido de cada uno de estos libros de literatura en primera persona, sobre la pertinencia de cada uno desde un punto de visto de su valor histórico y cultural real, y su pertinencia en el sistema editorial. Además, gracias a estos rastreos sabemos que es un hecho comprobado y comprobable que un escritor con tendencia a utilizar el formato en primera persona correspondiéndose incluso en numerosas ocasiones esta primera

persona narrativa con la voz del escritor, suele tener más de un producto de esta clase. Por ejemplo, hay autores que han publicado su epistolario en vida y que también han escrito una novela epistolar, y otros que escriben sus memorias a la vez que publican sus diarios y cartas. Se trata de un impulso que arrastra consecuencias autobiográfico-textuales. A lo largo del siglo XX representó un alto índice de ventas, proporcionalmente, la narrativa escrita en una primera persona que se manifiesta desde el título con el uso de términos como diarios, confesiones, correspondencias: desde *Diario de una galera* en 1932 por Imre Kertész o *Confesiones de una máscara* de Yukio Mishima en 1948, pasando por *Memorias para el olvido* en 1987 del escritor palestino Mahmib Darwish, *Confesión junto a una tumba vacía* de Bashkin Shehu en 1998, o la autobiografía publicada en 2010 *De qué hablo cuando hablo de correr*, de Haruki Murakami, sobre su actividad literaria y vida personal, la biografía en vida y en primera persona de un autor consagrado, consciente de que su biografía es un texto publicable, es decir con un valor para el lector, consumidor de productos culturales y artísticos. La narrativa en primera persona de Haruki Murakami es un producto sólido y así también los *Diálogos con Lenco* de Cesare Pavese o su autobiografía en forma de diario *El oficio de vivir*, una autobiografía en forma de diario. Así encontramos una primera razón por la que las cartas son publicadas con esmero y de forma prolífica: la primera persona gramatical es tendencia en el sistema sociocultural y literario. Vivimos una época narcisista, en la que tendemos hacia el punto de vista del sujeto (en una ilusión donde olvidamos las influencias socioculturales y contextuales de nuestro punto de focalización individual), el testimonio personal, y por el mismo mecanismo confiamos en el testimonio del otro, que utilizamos para saber, conocer, experimentar e informarnos; por otro lado, por influencia de la revolución de los medios de comunicación de masas, hemos adquirido la costumbre de estar informados en todo momento de todo acontecimiento por distintas vías, hasta tal punto que la información se busca de sujeto a sujeto: del mismo modo que un usuario está conectado con otro de manera cómoda y rápida y obtiene así información personal, requiere de la información universal la misma inmediatez y veracidad testimonial al menos en apariencia: de hecho, entre estos textos en primera persona, se observa una proporción entre ficción y realidad y, paralelamente, una clara tendencia a la semi-ficción, es decir, textos que se

basan en una memoria real para narrar un hecho histórico colectivo o una experiencia personal compartida, universal, experiencia que se filtra a través de un personaje de ficción, o bien se organiza estructuralmente -cronotopo, actantes-. Una novelización de hechos reales. El formato epistolar tiene la marca del testimonio y su estructura es rentable soporte de la textualidad testimonial.

En la última década se desarrolla una textualidad de recepción masiva y producción individual: desde los blogs a las redes sociales, donde se intercambian textos escritos en primera persona con un posicionamiento individual, todas las textualidades digitales adquieren tintes universales y por tanto también individuales, de tal manera que hay usuarios que se documentan sobre noticias internacionales en Blogs a través de internet. En el cine la proporción de películas épicas con personaje colectivo o en las que los personajes son meros actantes está compartiendo espacio con historias que se centran en un personaje individual y que incluso narra su historia en primera persona, como han hecho algunos cineastas a través de la cámara, la imagen, y de recursos narrativos fílmicos y literarios. Se distinguen de otros, fenómenos como la autoficción, la novela semificcional, la biografía de escritores conscientes de su pseudo-canonización, que no esperan al trabajo póstumo de un biógrafo, también la decisión de autores empujados por sus agentes literarios y editores de publicar una parte de su correspondencia en vida, y finalmente las novelas, ficcionales, cuya producción actual es indicio del creciente interés por lo testimonial y narrado en primera persona –real o ficcional-.

#### **15.4. Conclusiones**

En primer lugar, el género epistolar no se ha anquilosado, y no ha sido sustituido por otros géneros en primera persona, sino que convive con ellos y los alimenta. Podemos afirmar que solo hay cambios de gradación, de proporción y de enfoque. No ha sufrido el género una automatización tal que pierda todo interés en el horizonte de expectativas del lector especializado y/o circunstancial.

En segundo lugar, se observa un claro retroceso de los términos ‘epístola’ y ‘epistolario’ como título de los repertorios de cartas. Las editoriales utilizan estos términos si el autor de la correspondencia dada pertenece al siglo XIX o al periodo del XX que llega hasta los años 30, cuando el sistema editorial publicaba epistolarios empleando estos términos (‘epístolas’ antes que ‘cartas’, ‘epistolarios’ en lugar de ‘correspondencias’). En estos casos, se utiliza la denominación ‘epistolario’, en relación con el prestigio o estatus, o la antigüedad, del documento, con la intención de dar un matiz de contenido literario (por afinidad con el género literario ‘epístola’ en prosa y en poesía), con un valor tanto estético como histórico, y aceptados institucionalmente. Un volumen cuyo título está constituido por el término ‘epistolario acompañado de las fechas de inicio y fin del intercambio epistolar, ve incrementado el matiz de texto histórico-literario antiguo, reflejo de una época pasada.

Salvo en algunos casos, se observa el retroceso de los términos ‘epístola’ y ‘epistolario’; la mayoría de los textos epistolares se titulan ‘correspondencias’ cuando se quiere insistir en el valor histórico o cultural, o bien cuando se enfatiza en los emisores-destinatarios más que en la época a la que pertenecen. En este sentido, ‘correspondencia’ se asocia al concepto de *intercambio* epistolar, de comunicación, de transmisión recíproca de información valiosa en un contexto dado.

Cuando la colección de textos que se publica es una serie de *cartas selectas* de una correspondencia, seleccionadas con la clara intención de constituir una suerte de biografía con el conjunto de cartas elegidas según su densidad e interés informativos, nos encontramos con un producto económico y rentable, puesto que el investigador realiza un trabajo de lectura y selección, a veces comentada, del corpus de una correspondencia, sin detenerse en producir su propio discurso. Aparte de esta fluidificación de los textos que componen una correspondencia, el resultado tendrá un índice de ventas relativo al interés histórico y/o psico-social de su contenido, por su valor testimonial, su raigambre con la historia colectiva o su carácter confesional en conexión con la historia individual, aunque universal, de cada sujeto lector.

Una de las estrategias de las editoriales consiste por tanto en publicar libros que organizan las cartas de una manera cronológica con vertebraciones biográficas, sea organizando el epistolario según un destinatario concreto, o una temática (por ejemplo,

se ha publicado un libro que recoge fragmentos de los diarios y las cartas de Kafka donde se refiere a la producción literaria), o un valor documental histórico.

Este tipo de selecciones representan un valor añadido en el producto final: no se realizan solamente porque el epistolario global sea demasiado amplio para publicarlo en un solo volumen (aunque existen casos), o porque no todas sus cartas tengan la misma relevancia, sino sobre todo para subrayar un tipo de contenido.

Estos contenidos se seleccionan según distintos criterios: por ejemplo, se reúnen las cartas de una época en la vida del epistológrafo, como puede ser un viaje, una etapa de la juventud o de gran producción artística, deteniéndose en fases vitales de su experiencia o en las cartas destinadas a un epistógrafo de igual importancia, sea por su labor intelectual (la de un escritor, un artista, un filósofo), sea por el contexto histórico del que emerge. Es evidente el énfasis de las editoriales contemporáneas en el aspecto psicológico y/o social del texto epistolar.

Hemos visto las razones por las que se publican estos textos con el título bien de 'epistolario' bien de 'correspondencia'. Sin embargo, los textos epistolares que entran en el circuito editorial ya sea por un interés histórico, literario o anecdótico, suelen publicarse con el título de 'cartas', sugiriendo que se trata de una selección de los textos más interesantes de una correspondencia, o de un epistolario, que han sido minuciosamente seleccionados entre muchos, lo que asegura el interés de todo el volumen.

Las editoriales europeas cuyos catálogos hemos consultado, publican varios volúmenes con un formato epistolar y correspondencias póstumas cada año, y estas publicaciones a menudo se convierten en noticia de prensa; las novelas epistolares, por su parte, han sido sujeto durante todo el siglo XX y en la primera década del siglo XXI de premios literarios de renombre: no hay que olvidar que un premio es un garante de ventas, y para que un objeto se considere rentable debe estar vigente en el sistema social como en el literario, lo que significa que el formato epistolar, ha sido asimilado por el sistema editorial contemporáneo, filtro de la producción literaria dadas las condiciones socio-económicas en las que se inserta. De este modo, la carta ha ido construyendo su propia historia, página a página, desde los inicios en los que aparecía intermitentemente



y con distintos niveles de intensidad, en todas las épocas históricas y literarias, con distintas funciones y formas, sin perder vigencia en ningún momento.

Paralelamente, el sistema editorial de las últimas décadas ha detectado el interés en el público lector por los géneros en primera persona, y lo ha cultivado. Estamos en la cultura del documento, del testimonio, del narrador testigo. Este cambio de focalización, donde no solo las cartas del autor canónico tienen importancia editorial, se debe probablemente a la influencia de los medios de comunicación de masas, que han culminado en la última década del siglo XX y primera del siglo XXI en una hiperactividad de la población alfabetizada que produce y auto-edita sus textos y opiniones a través de la red. Por la conjunción de estos dos extremos temporales, el mundo editorial contemporáneo ha fomentado una consciencia del propio valor en el escritor y del valor de lo testimonial en el lector, de modo que el escritor actual cuando llega a cierto punto de reconocimiento de su carrera escribe sus memorias o cartas, o en todo caso textos testimoniales, sea a través de cartas, de artículos de opinión o de colecciones de ensayo, algunas de ellas organizadas con inspiración epistolar en cuanto a su estructura.

Todo escritor reconocido contemporáneo tiene su *carta de emergencia*, el texto en primera persona que reemplaza un epistolario que no haya compuesto. En cualquier caso, su experiencia como personaje cultural y literario tiene un valor social y económico: un escritor reconocido lo es si ha producido ingresos a una editorial, y al mismo tiempo ha logrado serlo si una editorial ha invertido en su imagen, al descubrir en él un gran potencial económico. En definitiva, la textualidad en primera persona es la más rentable. El editor actual sabe que las cartas publicadas de un autor despiertan curiosidad en los lectores que han leído sus ficciones, y a la inversa, la lectura de las cartas de un autor suscita interés por su obra ficcional. Se trata en todo caso de un juego publicitario sutil y productivo.

De esta forma, la literatura de testimonio es un fenómeno en auge; y el formato epistolar tiene un interés suplementario al ser asociado con la confesión veraz en el marco de un intercambio comunicativo dual y privado. Así encontramos una gran

cantidad de pseudo novelas que cambian una historia real dando un giro ficcional, o novelas ficticiales que se basan en una realidad vivida en primera persona, y sobre todo, correspondencias de autores vivos que salen a la luz para satisfacción y notoriedad de la editorial y su público.

No se puede decir que el sistema editorial actual actúe solamente en perjuicio de lo estético, de lo propiamente literario, sino que también amplía el horizonte de la textualidad, de manera que la historia se convierte en literatura, como ha debido surgir siempre la literatura, porque se ha tratado siempre de una subjetivización, de una narración, de una selección. A esto se han anticipado otros géneros como la carta, que ya se había convertido hace siglos en un texto literario dada su manipulación estética y argumentativa.

Se ha producido una fusión entre el valor testimonial de la carta, tanto literaria como ficticia, y el valor estético de la carta no ficcional. En numerosos catálogos encontramos textos con un título de ‘Cartas de ...’ y algún lector no avisado puede encontrarse en la situación de no saber si se encuentra ante un texto ficcional o testimonial. En cualquier caso el texto epistolar ofrece un aspecto de realidad, unos modos narrativos y retóricos testimoniales, lo que resulta suficiente para despertar el interés del lector. Se confirma que la narración en primera persona ha llegado a su culminación de tal manera que incluso ese testimonio presentado desde la ficción tiene un valor de verdad soslayada y a veces inconsciente para el lector. Este tipo de ficción sin duda se disponen a mantenerse en el sistema editorial, reciclando el formato epistolar tradicional o recurriendo a la novedad del *email*, formato que representa el apogeo del histórico impulso epistolar.

Además de esta adopción estética del soporte digital, de un simulacro de *email* que empieza a aparecer en textos novelísticos, detectamos a través de los distintos títulos de estos catálogos editoriales, una evolución de lo epistolar en el terreno de la ficción. Se trata de un cambio en cuanto al contenido: ante lo fijo del formato epistolar, la innovación se produce a través de asociaciones inesperadas destinador-destinatario, o de temáticas extremas, no aplicadas antes al formato epistolar. Generalmente, se trata de un pequeño cambio temático, que da al conjunto el aspecto de una gran innovación en el sistema literario: cartas a una persona fallecida, cartas que nunca fueron enviadas o que

se perdieron, cartas que han tenido algún tipo de obstáculo o de continuidad dentro de su propia línea de transmisión entre emisor y destinatario. Es decir, cualquier *anomalía* en el canal de transmisión de la epistolaridad, en el tipo de emisor, de destinatario, de soporte, de contenido (cartas de amenaza, cartas de amor a un desconocido), son los giros de tuerca que el mundo editorial ha requerido del género epistolar para seguir publicando el formato. La forma, *emails* aparte, permanece intacta. Desde un punto de vista formal, hay cartas que ignoran algunas partes del protocolo epistolar, en ocasiones se trata simplemente de una omisión, cuyo resultado es una parodización de la carta, pero la evolución no va más allá de estas pequeñas licencias poéticas, o incluso prácticas.

Las casas editoriales españolas más destacadas están publicando textos de tipo epistolar desde los años ochenta a un ritmo creciente. El criterio de selección es múltiple e incluye autores vivos consagrados que deciden publicar su correspondencia; autores canónicos cuyos papeles han sido descubiertos; autores canónicos cuyas cartas son reeditadas siguiendo diferentes tipos de distribución de los textos (por tema, por época, por destinatario); personajes anónimos que han vivido una época histórica convulsa. En cualquier caso, cabe preguntarse si la inmersión de las casas editoriales en el interés por editar las cartas como documentos testimoniales no ha afectado a la producción y distribución de novelas epistolares. Sin embargo, la escritura de novelas epistolares y su publicación, a parte de la constante reedición de novelas epistolares canónicas, es un mercado al alza.



## CAPÍTULO 16: LA EPISTOLARIDAD COMO ACTO DE ESCRITURA

### **16.1. Una definición de la escritura epistolar**

Cuando la Ilustración parece haber superado todo extrañamiento acerca del género epistolar, y explotado todas las formas y usos de la carta, la escritura epistolar se mantiene otros dos siglos y alcanza incluso una culminación mayor, Romanticismo aparte, gracias a su forma digital. Su permanencia a lo largo de la Historia de la comunicación verbal textual, sugiere que la carta es un género reconocido: un sistema que se repite y se imbrica con otras partes de sí mismo y con otros sistemas. Siguiendo la terminología genettiana, podría definirse el ‘hipertexto’ epistolar como ‘transtexto’ porque se desarrolla en constante relación con otros textos; también como ‘intertexto’ porque se alimenta de citas de sí mismo y de textos relacionados; la carta es un “hipotexto”, es decir, un texto que siempre deriva de otros textos; y es sobre todo un ‘architexto’, en relación platónica con su modelo normativo, la estructura fija que ha mantenido el género intacto pero en constante evolución, a lo largo de la Historia de la escritura. En paralelo, la carta se define por su carácter paratextual, por cómo su estructura visible la identifica, y por su tendencia al metatexto. Por último, la carta es un transtexto, un texto atravesado de otros textos y sistemas modelizantes, que oculta lo fragmentario en lo cronológico, el caos en la secuencia, la narración lineal en la *novela ríto* del sujeto individual.

## **16.2. Escritura epistolar e Historiografía**

La historia de la epistolaridad empieza con la de la escritura. Si la escritura es el soporte de la historia, y su detonante, la epistolaridad es el detonante de la escritura. Aunque no hay un acuerdo entre historiadores, y entre antropólogos, sobre la función de las bolas de arcilla marcadas que aparecen junto a numerosos objetos, nos inclinamos más hacia la hipótesis de que se trataba de mensajes de advertencias, antes que de inventarios, ya que aparecieron esencialmente en objetos que iban o habían sido desplazados. El filósofo y economista Condillac, en su reflexión sobre el conocimiento, situó los inicios de la escritura en la necesidad psicológica del hombre de “perpetuar sus pensamientos y hacerlos llegar más allá de la situación actual a otras personas *ausentes*” (Morote, 2007: 139). Entiende esta ‘ausencia’ como una lejanía en el espacio o en el tiempo: en todo caso, mensajes del sujeto en contacto con la alteridad. Es cierto que ya

existían corpus de *textos* todos ellos pertenecientes a una oralidad primaria (Poca, 1991). Sin embargo, mensaje y escritura inauguran su Historia de forma paralela. Precisamente, al tratarse de elementos situados en la base de que conocemos como discurso y literatura, hay poco trabajado sobre ello. De esta carencia en el terreno del género epistolar, intentamos dar cuenta a lo largo de este estudio. De la misma carencia en el de la escritura, da cuenta Giorgio Raimondo Cardona en su trabajo de reciente publicación *Antropología de la escritura* (2013). Cardona desarrolla un rastreo de la historia de la escritura desde los campos de la lingüística, de la teoría literaria, de la filosofía, y afirma que muchos se han desentendido de la materia: Saussure hablaba de oralidad y escritura, pero privilegiaba la faceta oral relegando la escritura al estatus de herramienta de esta oralidad; Hjelmslev, a propósito de la noción de signo, sería uno de los pocos en detenerse en la reflexión sobre la escritura.

En este punto recordamos la condena/elogio de la escritura en el *Fedro* de Platón, donde el filósofo teme la pérdida de la memoria individual y colectiva pero admite la capacidad potencial de la escritura de conducir el pensamiento a un nuevo nivel, como también la escritura epistolográfica conduciría la psique del sujeto a un estadio diferente, en un nivel más especializado donde exponer, desarrollar y materializar su pensamiento no solamente de forma abstracta sino también activa: en la mente y la vida del destinatario, y en la configuración real de su propia visión de sí mismo y del mundo, influenciando en su campo interacción social: “Quizá como en ningún otro objeto teórico, la escritura nos demuestra la imposibilidad de tratar el pensamiento humano en términos universales, pues la escritura nos muestra a cada instante el pensamiento humano como un resultado histórico” (Poca, 1991: 21-22) en el que se construye el sujeto y la circunferencia social que lo envuelve, y viceversa. La Historia de la epistolaridad constituye una parte de la Historia individual y global: se trata de un *continuum* (algunos teóricos hablan de “linealización” del sujeto a través de la escritura y en consecuencia de la sociedad) en que se va construyendo la historia propia y la del sujeto que la pone en práctica a través de la escritura, con contenidos situados en un espectro entre la subjetividad y la objetividad, contenidos fragmentarios y volubles entre la información y la reflexión; la historia de los sujetos individuales y sociales que al construir su discurso a través de la escritura epistolar, privilegian lo

visual frente a lo auditivo. Las funciones de la escritura son almacenar datos, comunicarse en la distancia y el tiempo, organizar ideas (Poca, 1991). Las mismas funciones son las de la epistolografía, un nivel más allá, más específico y concreto: si la escritura es la estilográfica del pensamiento, la epistolografía es el escalpelo, preciso, sutil e incisivo.

### **16.3. Escritura epistolar y sujeto**

Lacan se refirió al sujeto como una entidad escurridiza en la cadena del lenguaje, o un elemento que concurre *a posteriori* con un flujo de significado previo, por medio de los significantes-objetos que conoce. Según esta idea el desarrollo psico-social del sujeto es posterior a la escritura: a su conocimiento de la escritura. En mayor grado llegará a construir y complicar su personalidad si practica una escritura más allá de la funcional, sea escribiendo cartas o poesía.

La idea postmoderna del sujeto, próxima a la de la deconstrucción del texto, se asocia a menudo con la de la fisión del átomo de Einstein (Poca, 1991). En una época que tiende hacia la teoría de cuerdas, podríamos añadir que, metafóricamente, el sujeto deconstruido, atomizado y desatomizado por el impacto de la experiencia social y cultural, se vuelve a reconstruir y a desatomizar a través de la comunicación epistolar, pero ya no a través de átomos definidos y finitos sino de la vibración de una serie de hilos y vínculos enredados que conectan su individualidad con la alteridad, su voz mental con la de un destinatario potencial. El sujeto ya no es una unidad indivisible, sino un sistema, que se configura a través de la escritura; seguidamente, se reconstruye a través de la epistolaridad. Si la escritura es un elemento formativo del sujeto, la escritura epistolar representa la ruptura, y sus consecuencias textuales, de esa crisálida. “Así nos lo muestra también la estructura del intercambio epistolar: cada carta tiene sentido por el efecto de retorno que recibe de otras cartas. Se trata siempre de un movimiento progresivo y retroactivo. Y así nos lo muestra también cualquier aprendizaje de integración en nuestro mundo social (...)” (Poca, 1991: 29-30).

La comunicación epistolar organiza su sistemática entre el narcisismo y la consciencia social, en una tensión constante entre la expresión del *yo* y la necesidad de



canalizar ese interior para volverse inteligible (para sí mismo y para el otro) y paralelamente, aceptado por el colectivo. Precisamente, la epistolaridad se convierte en parte activa del desarrollo individual y social porque obliga al sujeto a reconsiderar su visión del mundo, ante la mirada de un sujeto concreto y afín, y por medio de la escritura, que fija su corriente de pensamiento, o al menos lo aparenta. Toda materialización del pensamiento es un holograma en distinto grado, y de la misma manera que un discurso político realiza un esfuerzo de captación del otro ocultando los intereses propios y enfatizando en los de la alteridad, así el discurso epistolar con la excusa de un interés por ese *otro* que espera una respuesta, oculta tras la *captatio benevolentia*, la expresión fática, y otras formas dialogales del género epistolar, la intención de expresar una visión de sí mismo, seleccionando de forma consciente e inconsciente una serie de referentes con el fin de reproducir un fragmento de realidad al mismo tiempo que se constituye como sujeto kantiano; el individuo se enfatiza, se sobrescribe y focaliza en sí mismo para poder alcanzar la atención y el conocimiento del otro y de sí. Se tiene la idea espejismo de que la escritura contiene lo real porque está validado por la institución, porque se ha aceptado para permanecer en la memoria colectiva, y contribuye a ello la confusión en la carta entre ‘verdad’, ‘realidad’, ‘ficción’ y ‘subjetividad’.

#### **16.4. Escritura epistolar y verdad**

Muchas teorías sobre la literatura han ignorado el género epistolar por no encontrarle intención ficcional (ni estética, en el caso de aquellos que ven en literatura más que un ejercicio de invención). Sin embargo, el sistema de comunicación epistolar demuestra en su mismo funcionamiento que existen distintos grados si no de ‘verdad’, sí de ‘ficción’, y decir grados de ficción es igual que decir grados de verosimilitud. La carta es un producto de un sujeto, su texto es por tanto subjetivo, es decir, producto de una serie de elecciones en el acto de escritura, de elementos de la memoria y del bagaje retórico y lingüístico, así como de los patrones de conducta y las intenciones sociopsicológicas del epistológrafo en función de la sociedad en que se haya alfabetizado.

Julia Kristeva (1974) parte del pretexto de la ya mítica expulsión de los poetas de la república de Platón, que asocia con una visión actualizada de la literatura como producto (la carta ya no es solo una realidad institucional) o como objeto de consumo en un sistema, el capitalista, y en concreto, el editorial entendido como empresa, en el sistema de mercado. Afirma que se impone a la literatura un interés por lo ‘verdadero’ y ‘verosímil’, lo que explica ciertamente la abundancia de publicación de textos en primera persona, por encima de la tercera persona entendida hasta hace poco como la voz triunfante de géneros como la novela. Para Kristeva, la ‘verdad’ es un texto que se parece a la realidad, y realiza esta especificación porque tendemos a confundir enunciado sincero con verdad y realidad: toda información y pensamiento pasa por el filtro de una psique, es por tanto apariencia de verdad o, dicho de otro modo, una versión. Tras el estudio del género epistolar de forma sincrónica y diacrónica, hemos llegado a una conclusión paralela: existen distintos grados de ficción, y la literatura en primera persona es un exponente de ello, y así “la ficción no era falsedad sino verdad imaginada” (Guillén, 1998: 192).

A partir del problema de la ficción, se plantea la cuestión de si el género epistolar es literario. Depende, como es obvio, del punto de vista. Por ejemplo, se puede focalizar en la intención del epistológrafo, en la calidad estética del texto o en el estatus del autor en el canon institucionalizado por una sociedad concreta. O bien, medir la literariedad de un texto epistolar en función de su rentabilidad (por interés histórico, documental, estético, etc.). Ya se puso de relieve con la llamada crisis de la literariedad, donde “(...) la aceptación de un texto en cuanto literario depende de convenciones socio-culturales y no de características intrínsecas del texto” (Linares, 1996: 227).

La literariedad de un texto o de un género es relativa y el estatus de lo admitido como literario puede cambiar en cualquier momento. Por ejemplo, la relevancia que el cine ha tenido entre los discursos en el siglo XX, ha contribuido al cambio tanto la *doxa* como la *praxis* literarias. Todo texto contiene una manifestación del sujeto y de su época, y su valor dependerá de la acogida institucional del contexto en que se desenvuelve, o de *descubrimientos* posteriores en función de diversos intereses. Lo que no cambia, es que “literatura” significa “escrito”. Toda carta es escrita y presenta una atención premeditada a la forma, una aceptación de las normas genéricas y una

tendencia a la derivación, a partir de la norma, en función del *hacer* y del *decir* del sujeto concreto. Hay sin duda una *poiesis* del texto epistolar, una literaturización de las formas.

El trabajo sobre el texto epistolar, el cuidado de la forma –y no solo la corrección sintáctica y genérica- se encuentra en el nivel léxico-semántico de la lengua: metáforas, juegos de palabras, paralelismos, ironías, juegos diversos de la lengua que enriquecen el texto y lo literarizan. En cuanto al contenido, la selección de los elementos a expresar, su ordenación narrativa, los focos que el autor va situando sobre distintos actantes, motivos y acciones, y sobre todo, el ruido, el vacío y el silencio, convierten la carta en el producto de una labor literaria. Precisamente el ruido, que según la Teoría de la Información obstaculiza la satisfactoria transmisión de contenidos, sostiene y favorece esa transmisión y se convierte en información en sí mismo. Los silencios, las pausas, las omisiones, que significan incluso visualmente en poesía, constituyen las invisibles conexiones neuronales de un texto epistolar.

### **16.5. Caracterización de la escritura epistolar**

Con la imprenta, la lectura se convierte en una actividad solitaria (y la retórica se desplaza desde el centro del sistema), lo que paradójicamente favorece la práctica de la escritura epistolar.

Toda escritura es solitaria a pesar de sus lectores potenciales. Habría que reflexionar sobre la soledad de la escritura epistolar, donde el horizonte de expectativas se concentra, en principio, en un solo lector. ¿Es por ello la escritura epistolar realmente solitaria o, al contrario, escapa difícilmente de la soledad impuesta y sobre todo requerida del acto de escritura? Se tiende a pensar que la comunicación exhaustiva con un lector concreto transforma el acto social en solitario, por contraste. Tal vez se produzca justo lo contrario: una escritura sociable que en su representación del sujeto

individual, aplica todas sus estrategias, incluso las más subjetivas, a mantener la atención del *otro*.

Con la prosa termina la necesidad de aplicar al texto recursos rítmicos y de rima para la memorización. Con la prosa, nace la filosofía y con ella el aventurarse en el pensamiento. Pensamiento y escritura están asociados (nos recuerdan Fréret y Waburton en el siglo XVIII). La escritura es una huella en el papel. La escritura epistolar representa de forma directa las huellas que deja el emisor en el receptor y el receptor en el emisor, y ambos en el cuadro social que soporta determinada correspondencia, del que también reciben influencia durante su intercambio.

La escritura epistolar es consecutiva, continúa, como el flujo de conciencia. Consecutivo no significa cronológico, aunque puede serlo, ni secuencial, aunque suele relacionarse con lo narrativo. El sujeto ordena, forma, organiza y transforma los contenidos de su experiencia en su materialización a través de la escritura epistolar.

Es al mismo tiempo normativa y libre: según la ley de la reproducción de Barthes, todo texto se desplaza entre la inscripción y la 'escritura'. La carta contiene estos dos elementos en tensión: es una escritura tendente a inscribirse en una norma, en una tradición, a seguir un protocolo estructural e incluso a adaptar motivos de contenido a los propios; al mismo tiempo, es un juego, con el lenguaje, con el otro, consigo mismo. Se trata de seducir, y para ello de adaptarse, de socializar. La escritura epistolar fija y construye el sujeto porque ha de construir una visión para después imponerla y legitimarla.

Sintética y elástica: Se he dicho –lo hizo el propio Nietzsche cuando comenzó a utilizarla- que la máquina de escribir ayuda a condensar y sintetizar. Sin duda, por economía lingüística y por la rigidez ofrecida por el soporte. No sucede lo mismo con la carta, y menos con la escritura electrónica. La máquina de escribir y el procesador de textos de un ordenador, Internet y el formato *email*, suponen una vía de escape de la escritura epistolar, donde puede propagarse sin límites, de la misma forma que en China la introducción del papel en lugar de papiro para escribir cartas facilitó por la comodidad del nuevo formato la expansión en el tiempo y el espacio de la escritura epistolar.

Imprevisible. A pesar, y precisamente gracias a la fijación de su estructura, totalmente previsible, los contenidos pueden derivar en lo imprevisto, lo erróneo, lo imaginario, por medio de la escritura y de la pausa, del silencio, de las acotaciones, los márgenes y las posdatas.

Visible, el acto epistolar convierte el texto-pensamiento en texto-objeto, y sus acto de escritura produce texto inmediato. Espacial, porque el papel en blanco, el formulario de un *email*, el esquema de una novela epistolar, ha de llenarse mediante contenidos organizados de forma deconstruida, siguiendo unas normas de sucesión propias y que son determinadas por el desarrollo de la carta concreta, en el acto de escritura epistolar en sí mismo. Temporal, porque se desplaza en el tiempo, parte de lo inmediato, del instante, del presente, y realiza anacronías narratológicas en función de sus intereses comunicativos. Fue Barthes quien se refirió a la escritura como a un “momento”.

Democrática. Si con la escritura el saber se generaliza, al menos en teoría, la escritura epistolar además diplommatiza la auto-consciencia, el pensamiento del sujeto sobre sí mismo.

Metatextual: La escritura epistolar dedica mucho espacio a pensar sobre sí misma, verbalizando su acción, el lugar donde se produce, los medios, las condiciones, contenidos y formas del acto de escritura en sí.

Postmoderna *avant la lettre*: Si la escritura moderna rompe con la norma clásica, la escritura epistolar reconcilia y reproduce su extrañamiento en la comunión de clasicismo y ruptura. En paralelo, en el paso de la escritura clásica a la moderna, el escritor expresa su pensamiento, un impulso que ya existía en la escritura epistolar. En cada carta se produce una tensión constructiva entre lo clásico y fijado, y lo nuevo y reconstruido. Además, si el héroe individual, el sujeto no heroico, invade la novela moderna con el advenimiento de la burguesía, ya habitaba los textos producidos por la escritura epistolar. Con una pequeña diferencia quizás: no se trata de un héroe colectivo, y tampoco siempre de un antihéroe. Toda carta construye una mitología de sí mismo.

Persuasiva: Porque todos los recursos que utilice quedarán fijados en el texto, premeditados, y la capacidad de recepción del destinatario producirá una respuesta en las mismas condiciones de distanciamiento físico y psicológico –y de acercamiento–.

Fragmentada: La escritura epistolar ofrece una capacidad de fragmentarse potencialmente, de saltar, de solaparse, de desordenar y ordenar, para producir un resultado más completo. El impulso de reproducción de pensamiento que ha asaltado el siglo pasado la novela moderna, ya había invadido la escritura epistolar.

Libre: “La escritura es precisamente ese compromiso entre una libertad y un recuerdo, es esa libertad recordante que sólo es libertad en el gesto de elección, no ya en su duración” (Barthes, 2012: 17).

Hermenéutica: La escritura epistolar es un constante juego interpretativo, de sí mismo como texto, de la corriente de pensamiento que llega hasta la consciencia y ha de materializarse, del texto del destinatario –su lectura y su respuesta- y del texto de otros elementos del sistema, otras cartas de la misma correspondencia, otros textos de otros géneros, otras lecturas. No hay una esencia de la escritura epistolar, sino una serie de textualidades que se superponen y se imbrican, y reaccionan ante los estímulos intertextuales.

## **16.6. La epistolaridad como acto de escritura**

“Es de esta manera como hay que pensar las cartas en general, completamente pertenecientes a la escritura, fuera o no de la obra” (Deleuze, 1990: 50).

Todo epistolario, ficcional o postal, pasa con el transcurso del tiempo por estas fases: primero la realidad al transponerse en el texto se convierte en una especie de ficción; después, el contenido de las cartas vuelve a ser memoria, biografía de un *yo* que ya no *somos*, o que empezamos a ser y por ello ya no importa el grado de ficción (de subjetividad), porque la experiencia transcrita en una carta se convierte en una realidad aceptada por el sujeto y su destinatario. Finalmente pasa a ser Historia, ante una tercera persona, el lector ajeno a la correspondencia, antes de convertirse de nuevo en lo que fue originalmente: un mensaje, impulso de nuevas cartas, espejo de cartas anteriores.

La correspondencia aporta al sujeto una reconstrucción textual de su visión de sí mismo y del otro, una posibilidad de evasión, de elisión de la distancia, un presentimiento inalámbrico (la carta como fantasma), una forma de socialización en el aislamiento, un sujeto de enunciación, una memoria, dos individualidades

confrontándose, un “deseo demente de escribir y de arrancarle cartas al destinatario” (Deleuze, 1990: 47): grafomanía, impulso de construir una literatura no menor sino minoritaria, selecta, para unos pocos, para uno, para el destinatario. La escritura epistolar se cierra sobre un microuniverso cerrado y recíproco. “Como en *Los preparativos*, éste puede quedarse en su camastro igual que un insecto, ya que envía a su doble completamente vestido en la carta, con la carta” (Deleuze, 1990, 49). La carta es un desdoblamiento del *yo*, en palabras de Deleuze. Una ficcionalización, diría Claudio Guillén. Una textualización, matizaríamos. La escritura no es un acto antisocial y solitario, y menos la epistolar, por mucho que exista ese narcisismo paralelo al poder que se otorgaba temporalmente a quien conduce en un momento dado la progresión escritural de un texto. “De tal suerte queda cuestionada la frontera que en principio separa lo que llamamos realidad de lo que llamamos ficción” (Guillén, 185).

La epistolaridad es la intersección del *yo*, de la idea del *otro* y de la escritura como acto. El resultado, una ilusión de realidad capaz de producir consecuencias materiales, más allá de un acto ilocutivo.

¿Algunas vez nos hemos parado a pensar antes de escribir una carta, sobre lo que decimos, o lo que escondemos? Algunas de estas decisiones son conscientes, otras no, igual que en el diálogo oral cotidiano, y que en la escritura de una novela: “De qué escribir! Toda mi vida es una carta para ti” (Shklovski, 2010: 57).

La carta comparte con la novela la temporalidad del relato. El límite estrecho entre verdad intencional y ficción convencional. Los tiempos verbales pretéritos. Tiempo verbal para legitimar y condensar la realidad a través del verbo. “Una época entera pudo concebir novelas por cartas, por ejemplo; y otra puede practicar una Historia por medio de análisis. El relato como forma extensiva a la vez de la Novela y de la Historia, sigue siendo por lo tanto, en general, la elección o la expresión de un momento histórico” (Barthes, 2012: 23).

La diferencia radica en la voz, el tono, la primera persona enunciativa. Apropiarse de los hechos y tratar de modificar la perspectiva desde la que se observan fuera del texto:

“De esta manera se explica lo que tiene de útil y de intolerable el pretérito indefinido de la Novela: es una mentira manifestada; marca el campo de una verosimilitud que desvelaría lo posible en el mismo momento en que lo designaría como falso. La finalidad común de la Novela y de la Historia narrada es alienar los hechos: el pretérito indefinido es el acta de posesión de la sociedad sobre su pasado y su posible” (Barthes: 2012: 25).

Escribir una carta es, finalmente, cultivar los recursos de la lengua, de la retórica, de la literatura y de la ficción, para transformar el punto de vista, produciendo reacciones, efectos y consecuencias. La escritura epistolar es una literatura que lleva la influencia del texto en el sujeto y la sociedad a sus últimas consecuencias, trabajando sobre los lectores de uno en uno, expandiendo su dominio a través de la palabra. Intenciones buenas, como las de hacerse entender, exteriorizarse, completar al otro. Intenciones narcisistas, como las de ganarse la estima o el amor del destinatario. *Intenciones políticas. Intenciones de visitarte en abril. Intención de transformarme en texto para llegar a ti.* La carta es una intención de verdad, de que las ensoñaciones diurnas que contienen se conviertan en algo tangible. *Yo, con toda inocencia o con toda retórica, por medio de la escritura, me legitimo.*

El *yo* no solo el testigo, la ficción no es evasión ni utopía. En la carta sucede desde sus orígenes que “Cada vez que el escritor traza un complejo de palabras, pone en tela de juicio la existencia misma de la Literatura; lo que se lee en la pluralidad de las escrituras modernas es el callejón sin salida de su propia Historia” (Barthes, 2012: 38). Reforzar clichés y dislocarlos, la epistolografía lo hace constantemente. Por tanto, la escritura epistolar tal vez sea el grado cero de la escritura con el que fantaseaba Barthes.

Para la Historia de la comunicación verbal y textual, la carta es un híbrido o una intersección, ya que reconcilia el habla con la escritura, el discurso con la literatura. Para la Historia del sujeto, la escritura epistolar es un proceso en curso, un devenir convenientemente inacabado, porque como advirtió Kafka (2003: 39) “no debo sobrevalorar lo que he escrito; con ello sólo hago inalcanzable lo que quiero escribir”. En definitiva, se podría decir que la carta es una extensión del sujeto como lo es la máquina, y el uso de sus mecanismos produce pensamientos y acciones susceptibles de generar ideas y reacciones concretas. Por ello, el epistológrafo contemporáneo ha temido el *email* como Platón a la escritura, hasta que descubrió que su actividad



epistolar podía fortalecerse a través del nuevo soporte digital. Por ello también los exiliados del 27 han mantenido una presencia fantasmal en su tierra a través de la correspondencia. No importa tanto demostrar que la carta sea literaria: porque además de ser una textualidad inserta en un sistema de reglas, sujeta a variaciones individuales e históricas, y un género fijado en el tiempo tanto por la práctica concreta como por la institución, la epistolografía es el impulso de un acontecer continuo y dinámico, un puro acto de escritura: “Los límites del lenguaje, son los límites de mi mundo” (Wittgenstein).

## CAPÍTULO 17. CONCLUSIONES

La carta funciona a lo largo de la Historia como un objeto de cambio en el circuito de producción e interacción social; en función de los cambios sociales, se reconstruye el dispositivo estructural del texto epistolar, para adaptar el pacto entre el emisor y el destinatario a su época y a la refuncionalización periódica del género epistolar. Paralelamente, se produce un discurso sobre la carta de carácter descriptivo y prescriptivo, con variaciones en distintos periodos históricos. Una vez las coordenadas de la comunicación epistolar se institucionalizan, el texto epistolar entra en el sistema estético-literario. Para comprender la especificidad del género epistolar, su evolución, y su relación con otros sistemas culturales y/o literarios, es necesario contemplarlo desde un punto de vista tanto teórico como histórico, con el fin de obtener una perspectiva global y continua.

Como se expone en el Capítulo 1: Metodología, *La carta literaria: historia y formas* se organizó de tres partes.

La primera parte supuso un estudio en paralelo del texto epistolar como género del discurso y como género literario, desde un punto de lingüístico-discursivo y teórico literario. Por ello, hemos compaginado herramientas textuales extraídas de las teorías del discurso de lingüistas y teóricos de la literatura en su estudio del género literario. Nos adentramos así en estudiar dos espacios coexistentes en la carta, lo social-

comunicativo y lo retórico-literario, que pueden ser combinados en el proceso de escritura del texto epistolar concreto.

Desde un punto de vista pragmático, la carta ofrece al emisor un espacio para desarrollar un discurso donde predomina la función emotiva sobre la referencial, sin anularla. Además del sujeto gramatical en primera persona, existe un sujeto psicológico que en este caso se identifica con el narrador y el autor. Este sujeto psicológico viene solapado por el *yo* social que se sustenta en todo el entramado textual. Sin embargo, el *yo* se sitúa ante un *tú*, ante *otro* concreto y subjetivo a quien se ha elegido para un intercambio comunicativo por escrito y que determinará gran parte de la pragmática del emisor. La distancia no es la única causa que incita al establecimiento de una correspondencia, el inicio y la conservación de un epistolario. Cada emisor es susceptible de tener varios conocidos viviendo en la distancia, y no por ello establece una conexión epistolar con todos ellos. Se trata más bien de una selección, en gran medida subjetiva e interrelacional. Es patente que si la carta muestra el rostro de un *yo*, ese *yo* se mira en el espejo de un *tú*, y se produce un monólogo narcisista (de componentes persuasivos) además de una comunicación que evoluciona bidireccionalmente. Los sujetos de la comunicación epistolar, el emisor y su destinatario, suelen conocerse personalmente, de modo que en principio no hay misterio ni posibilidad de ocultarse ante el otro, puesto que la comunicación epistolar construye relaciones humanas que se apoyan por completo en un pacto de mutua confianza en lo dicho. Todo texto requiere una unidad estructural (cohesión) y una unidad de significado (coherencia), y el texto carta en particular pone en juego estos dos ejes sobre dos sujetos concretos: el emisor y el lector destinado o destinatario. Este circuito doble está formado por los referentes, los cohesivos –anafóricos, catafóricos, déicticos...-, marcas personales, elipsis, significados literales y figurados, se sostiene a su vez sobre un triple contexto: el contexto concreto del emisor, el del receptor y el contexto general sociohistórico.

Además, en la carta hay un narrador implicado, protagonista y testigo, y dotado de competencia lectora, que ha aceptado el pacto epistolar, es activo y realiza una respuesta hermenéutica simultánea o inmediata al acto de lectura, que implica la

probabilidad de responder al autor de la carta con otra carta, correspondiéndole en el pacto epistolar, en un ejercicio textual retroalimentativo.

La carta tiene semejanzas con el diálogo, aunque con otro ritmo y condicionantes, puesto que consta de un marco global donde se encastra el encuentro comunicativo y presenta continuidad temática y relacional –temas puestos en común, temáticas abordadas con anterioridad, mismos participantes-, es de secuencia coherente semántica y pragmáticamente (encabezamientos, cuerpo, despedida y cierre de una carta -para la conversación se habla de apertura, transacción y cierre-), y constituye un intercambio, es decir, la existencia de dos o más cartas en un discurso epistolar –una carta esporádica y sin respuesta pierde muchas de las cualidades que una relación pragmática epistolar requiere para constituirse-.

Por otra parte, la comunicación epistolar se rige según los principios de persuasión y cooperación; el primero se refiere al pacto según el cual el emisor ha de comprometerse a contribuir en la comunicación, en el diálogo diferido, tal como requiere el intercambio, y el contexto, según el propósito asumido o la dirección de tal intercambio, y por supuesto, según el nexos y el impulso originales que fomentaron el inicio de una relación epistolar, con contenidos pertinentes en el contexto de la correspondencia dada. El principio conversacional de persuasión también es aplicable en la carta porque el emisor de un mensaje epistolar puede requerir una reacción por parte de su destinatario, o simplemente convencerle de la necesidad, validez, interés, del intercambio epistolar, o dicho más sencillamente, conquistar la atención de otro ser humano, con el fin de lograr mayor intimidad, confianza, intercambio, comunicación. Esta es precisamente la finalidad de la carta: producir este determinado efecto en la mente del oyente, utilizando todas las herramientas discursivas y pragmáticas a su alcance.

Recapitulando, para que las estrategias de cooperación funcionen respecto del receptor, es muy necesario que el emisor structure su mensaje con coherencia y cohesión. La coherencia constituye un armazón invisible pero tan valioso como todos los recursos retóricos visibles. Esto nos lleva hacia la idea de literaturización de la carta a partir de su desarrollo discursivo. En paralelo, la epistolaridad se convierte en un

agente ficcionalizador, que desrealiza, o hiperrealiza, al sujeto, aunque diga o crea decir la verdad. Es una construcción del *yo* que se produce a causa de dos de las dimensiones psicológicas; la memoria: que provoca en el texto epistolar omisiones, modificaciones, desplazamientos temporales, añadidos, *lapsus* y variaciones; la subjetividad: que manipula la memoria, la forma que el sujeto tiene de recordar y sobre todo de mostrar (decir, escribir) lo recordado. Esta manipulación también puede producirse de manera inconsciente.

Significar algo implica establecer una relación comunicativa con una intención determinada. El acto de habla, como la carta, implica ciertas convenciones lingüísticas, socioculturales y también propiamente conversacionales. Todo ello se rige por un principio de cooperación. Así, la carta como acto de habla es, como decíamos, susceptible de provocar los efectos de las funciones comunicativa fática, conativa, etcétera, y de contener un acto elocutivo y perlocutivo. Además, en el intercambio epistolar, el sujeto acepta y sigue una serie de convenciones. Dichas convenciones requieren determinadas condiciones:

#### -Lingüísticas

La carta depende, como otros actos sociales, de una serie de fórmulas que han de ser utilizadas y colocadas en el lugar correspondiente, es decir, desveladas en el momento correcto. Quizás no parezca tan significativo en la redacción de una carta como en la de un documento legal, pero en realidad si recibiésemos una carta sin encabezamiento, fecha ni firma, no nos parecería una carta sino una nota, un planfleto, un documento que en cualquier caso nos sorprendería y quizás inquietara también.

#### -Sociológicas

Los locutores de la acción comunicativa deben estar determinados y son investidos por un estatus que les hace partícipes del acto comunicativo concreto.

#### -Psicológicas

La carta también responde a un pacto epistolar que conlleva, además de implicaciones retóricas y estructurales, una serie de convenciones lingüísticas y sociales.

Por tanto, y esto incide en el aspecto social de la comunicación epistolar, la carta obedece siempre a un principio de cooperación, y un pacto de emisión/lectura; además, tanto en uno como en el otro, se trata de una estrategia discursiva. El escritor de una carta sigue un guión previamente establecido por convenciones socioculturales, constituyéndose la secuencia tópica de la siguiente manera: localización espacio-temporal, interpelación al lector, puesta en situación relacional y personal, exposición de hechos, preguntas, reflexiones, manifestación de las emociones; finalmente, despedida formal, saludo, y posdata para ideas que no han surgido en el tiempo de redacción del cuerpo de la carta.

Por ejemplo, el fenómeno social de la cortesía se da a través de hechos textuales, discursivos y pragmáticos. La carta se reviste de cortesía por varias razones: en primer lugar, al tratarse de una comunicación a distancia, la cortesía es el vehículo adecuado para que el mensaje llegue a su destinatario no solo física sino también intelectual o emocionalmente, para que al menos uno de los participantes alcance sus objetivos y para que la comunicación epistolar continúe. En segundo lugar, la carta se encuentra tan fuertemente fijada por normas convencionales de cortesía que, precisamente, su institucionalización se debe a esta fijación de la estructura ligada a la funcionalidad social. La cortesía no es por tanto un elemento periférico de la carta, sino uno de sus bastiones: un código que rige cada uno de los elementos de la estructura –también existe una cortesía textual, respecto del respeto de la puntuación, de la coherencia, etcétera- y del cuerpo, aunque sea incluso para violentarla, en algunos casos.

Por todo ello la carta es una buena muestra del lenguaje entendido, en palabras de Searle, como comportamiento, individual y social (y discursivo y literario) ya que el sujeto aplica sus recursos pragmáticos en la socialización por escrito con el receptor de su correspondencia.

La carta comparte con el discurso hablado unidades del discurso repetido y muchos usos. Sin embargo, en los elementos de la conversación y el diálogo, una serie de locuciones, apoyos, estrategias fáticas y deícticas, se complican retóricamente en la carta, hasta el punto en algunos casos de conducir al texto epistolar por un proceso de literaturización. A pesar de la importancia de la cortesía y de otras características que

acercan la carta al discurso oral, la carta se distancia con toda evidencia de otros géneros del discurso como el diálogo o la conversación, en razón de factores tales como la economía lingüística, la gestualidad icónica, el lenguaje corporal. Para compensar estas carencias, el autor de una carta utiliza estrategias retóricas con el fin de transformar su expresividad física en texto, utilizando giros del lenguaje que presentan un contenido manipulado por un trabajo textual, y se halla cerca de los géneros literarios por su uso de recurso retóricos expresivos o estéticos.

En conclusión, la dimensión pragmática domina el ámbito de la carta, en primer lugar por su ya mencionada conexión con la comunicación oral, en segundo lugar por lo concreto de sus participantes: no se trata aquí de un autor desconocido y de un lector potencial, sino de un emisor concreto que, aunque oculto bajo la figura abstracta de un narrador, se dirige a un destinatario concreto y con el fin de comunicarse con él en función de una serie de intenciones pragmáticas. Cuando se suman a éstos, efectos estéticos, intencionados o no, se produce una literaturización del género discursivo epistolar.

Como decíamos, en la carta se manifiestan manipulaciones de la memoria, de la subjetividad y del lenguaje en el ejercicio de expresión de sí que realiza el emisor para un receptor concreto. El texto epistolar es una herramienta de comunicación y de construcción del individuo y también de asimilación y manifestación del tejido social; es, de hecho, un medio de socialización, que parte de la esfera de lo privado. El escritor de una carta está realizando un esfuerzo de naturaleza psicológica para transmitir una imagen de sí mismo, las ideas que ha desarrollado sobre un tema concreto o su posición en una relación personal, utilizando como materia la palabra. Es decir, que se trata de un proceso de reconstrucción, de selección y ensamblaje, de todo un universo personal real.

Por otro lado, la carta se literaturiza a través de una elaboración de la forma. Todas las estrategias discursivas empleadas en la carta con apoyo de la retórica tienen una repercusión literaria. Como género del discurso relacionado con la subjetividad individual, la carta deriva hacia una literaturización de sus formas. Como género literario, se constituye como sistema desde la estructura hasta el desarrollo sintáctico y

semántico de los enunciados, con alternancia de las funciones referencial, emotiva y fática, con aderezo, habitualmente, de la poética.

En tanto en cuanto la obra de arte es signo o, al menos, incluye signos en ella, la estética, como estudio del arte, poseerá aspectos semántico y sintáctico; y en tanto en cuanto la estética trata también sobre el origen, usos y efectos de la obra de arte, tendrá su aspecto pragmático (Morris, 1974: 107-108).

Desde la Antigüedad mesopotámica a la epistolaridad digital, la carta se encuentra en un espacio de intersección entre el género del discurso “usual” y el género literario. Si la función fática sirve al emisor para mantener presente un lector potencial, la función poética viene, al contrario, favorecida por la ausencia física del receptor. La comunicación epistolar nunca se realiza *in praesentia* de modo que los rasgos de la carta como género discursivo se funden progresivamente con los rasgos del género literario, produciéndose una literaturización formal y de contenido.

Así mismo, la carta se literaturiza en segundo lugar por medio de su contenido. Se constituye como un espacio textual equivalente a un espacio mental, susceptible de provocar consecuencias vitales más directas que otra clase de texto, como una novela, sobre todo en el destinatario o receptor. En su práctica el texto epistolar adquiere una profundidad semiológica que se concreta en su relación directa –al menos según el pacto epistolar- con la realidad o con algún fragmento de realidad subjetivizada, con una experiencia vivida. La carta es una construcción discursiva –y por tanto social- de la identidad que requiere la confirmación del otro, y suscita dos reacciones aparentemente opuestas cuya coexistencia no es paradójica, que se explica por la diferencia entre el acto de escribir la carta, de leer la respuesta, y el hecho de ser meramente un lector de cartas ajenas: las implicaciones psicológicas son sin duda desiguales.

Hablar de epistolaridad no impide hablar de literatura, teniendo en cuenta que la ficción no es tanto mentira o invención como construcción o transformación (que en muchas ocasiones se produce de manera consciente) de realidades percibidas por el sujeto. Doležel (1997), a propósito de la teoría de los mundos posibles afirma la existencia de una “(...) permeabilidad de fronteras entre el mundo ficcional y el actual”



(Doležel, 1997: 16), entre texto de ficción y realidad. El *mundo real* –otro producto de la subjetividad colectiva- no es un ente invariable sino una suma de subjetividades –que emanan inevitablemente de todos los sujetos, influenciados por condiciones psicológicas y experimentales propias, en confluencia con la subjetividad oficial vendida por la sociedad, cultura o ideología que invade su contexto- y por lo tanto no es tampoco un objeto físico tangible. Se trata de una ficción colectiva que integra ficciones individuales y cambiantes. Es evidente que esto no quiere decir que la realidad narrada en una carta no exista, sea una mentira o una invención. Tal ficcionalización de los hechos por la subjetividad (razón, imaginación, memoria, emoción, etcétera) no es algo propio solo del acto literario, sino que sucede en todos los ámbitos de la actividad discursiva, como el epistolar, tanto más teniendo en cuenta su carácter escrito (puesto que la palabra es el material con el que las subjetividades perciben, piensan y reproducen la realidad): según Doležel, “los mundos ficcionales son fruto de la actividad textual” (Doležel, 1997: 31).

Por esto, el texto epistolar se sitúa en una compleja encrucijada, en el límite entre lo fijado y lo espontáneo. No hay que olvidar que si bien en un primer plano, la carta se ve envuelta en implicaciones y consecuencias de carácter psicológico –y reacciones de la psique individual influenciadas por el colectivo cultural al que pertenezca el autor de cartas-, en un segundo plano, se encuentra condicionada por su contexto histórico social y sigue una evolución respecto de ese contexto.

De hecho, el género epistolar ha sufrido un proceso de institucionalización como objeto discursivo y literario; si bien el texto epistolar ha sido sometido a un proceso de codificación y fijación estructural, como género del discurso, sin ambiciones estéticas, ficcionales o artísticas de ninguna clase, también ha posibilitado otras funcionalidades; la carta pronto evolucionó hasta alcanzar objetivos y libertades temáticas que han llegado hasta nuestros días. En Egipto, 2500 años a.C., ya se enviaban mensajes, y hace 4000 años, la correspondencia personal, escrita en papel de arroz, era habitual en China. Poco a poco se institucionalizó un sistema postal organizado. En Europa el sistema postal se construiría por iniciativa del emperador Augusto (63 a.c.-14 d.c). El sistema de sellado postal, sin embargo, es más tardío: nace en 1839, en Gran Bretaña.

En cuanto a la carta construida con fines y sobre objetos estrictamente ficcionales, al incluirse dentro de una obra reconocida institucionalmente como literaria por su estructura, es decir, una novela, o un poema, se desarrolla notablemente desde la antigüedad Egipcia, y con el tiempo han entrado en el canon títulos como *Proceso de cartas de amores* de Juan de Segura y la *Carta atenagórica* de Sor Juana Inés de la Cruz, hasta *Les liaisons dangeureuses* de Choderlos de Laclos, *Pobres gentes* de Dostoievski, *La estafeta romántica* de Galdós... En la actualidad, nuevas formas de comunicación se han sumado –e incluso han sustituido, en algunos contextos- a la comunicación epistolar; con algunas variaciones estructurales, ciertas diferencias en el ritmo y la extensión, el *email* y la mensajería instantánea –así como la comunicación a larga distancia no escrita- generan nuevas formas de comunicación y también una nueva epistolaridad. Podemos convenir que la construcción de un género literario o de otra clase, se basa en la constatación institucional de una serie de afinidades (y diferencias). Sin embargo, al mismo tiempo se desarrolla un fenómeno de transducción: la literaturización de la carta se produce por el hecho de una comunicación diferida y desdoblada de modo que la carta se convierte en un texto literario (y en una obra literaria en función de la institución, del grado de canonización de su autor o del interés estético, histórico o social del sus formas y contenidos). Paralelamente, como se anunció, la carta entra a formar parte activa como motivo narrativo de otros géneros literarios, tanto en poesía como en teatro y narrativa: en este caso, la carta sufre un proceso de desliteraturización, cuando se enfatizan sus características discursivas a favor de la verosimilitud. Finalmente, una carta reenviada a un tercero, o recuperada y reeditada por una sociedad históricamente posterior a su producción original, es una tercera manera de transducción del género del discurso en género literario. Como todo género convencionalmente definido, aceptado y practicado, se debate entre la norma y la libertad. La norma mantiene la esencia y la forma del género, delimita los rasgos de su identidad. La libertad favorece la actualización de la norma mediante la práctica combinatoria de los elementos lingüísticos a disposición de los miembros de una comunidad cultural determinada.

Ya se ha mencionado el carácter determinante del contexto, del efecto retroalimentativo y de la pactada reciprocidad del proceso comunicativo o acto de habla

epistolar. El género carta ha recibido la acogida, en el sistema de signos que constituyen los géneros del discurso, de una conducta preferencial positiva, por parte de la institución, que le ha atribuido valores pragmáticos y estéticos, fijando su hibridación como género discursivo y género literario simultáneamente. La construcción de un género se concentra en la afinidad existente entre ciertos textos, dentro de una conciencia jerárquica, y cada texto consiste en una compleja mezcla de norma y transgresión, y también de elecciones y supresiones, que constituyen un sistema.

La segunda parte de *La carta literaria: historia y formas*, constituye un estudio historiográfico diacrónico del texto epistolar. Se han combinado dos criterios: la atención a las dimensiones del texto y la atención a los niveles de institucionalización (o de funcionalidad socio-cultural) del texto, que son tres: en el primero, sintaxis, semántica y pragmática, y en el otro, representación de lo económico, lo social ideológico y lo estético. Aunque estos niveles están constantemente presentes y no son separables, el cambio histórico tiene que ver con el protagonismo institucionalmente diferenciado que van mostrando; a efecto prácticos, hemos agrupado esta problemática en cuatro cuestiones: el sistema “postal”, la representatividad socio-ideológica de la carta (donde tiene cabida observaciones sobre estructura, temática y estilo), y el discurso sobre la carta y la literatura.

Siguiendo este esquema cuyos puntos de intersección derivan en un estudio del sujeto epistolar, de la estructura, el estilo, la literatura epistolar y el discurso sobre la carta, estructuramos un estudio por épocas: la Antigüedad, el periodo medieval y la Edad Moderna y Edad Contemporánea.

En el primer capítulo de esta Segunda Parte, estudiamos la carta en la Antigüedad. Desde Mesopotamia, la epistolaridad se encuentra ligada a la administración y por tanto al *poder*, entendido en sentido político y social. Si bien la mensajería oral representa una primera manifestación de la carta, ésta, al fijar el mensaje sobre un soporte físico, constituyó uno de los impulsos que llevó al hombre a construir una forma escrita de comunicación (además de la necesidad de hacer inventarios y cómputos para el archivo de pertenencias). Sin embargo, fue con la construcción de las primeras ciudades y la posterior expansión geográfica de algunas

culturas de la Antigüedad, cómo el sistema postal se definió, complicó e institucionalizó. De este modo, se puede decir que la carta nace oficialmente en el contexto de la organización política y económica ubana, en concreto en la antigua ciudad de Uruk.

Tra el pleno desarrollo del sistema postal en la Antigüedad mesopotámica, nace la literatura epistolar, con algunas muestras de novela de corte epistolar en la Antigüedad egipcia. Durante la Antigüedad griega se daría un paso más, añadiendo al discurso epistolar un gran componente de autorreflexión, incluyendo la producción de cartas en el sistema de estudios e iniciando la edición de cartas: a pesar de que en Grecia el género epistolar no alcanzó tanto prestigio como pudo tenerlo por la práctica, debido a la gran importancia de la oratoria, la carta tuvo gran relevancia, hasta tal punto que se conservaron colecciones de cartas de filósofos, como Platón, y de políticos como Isócrates. En esta época, la carta llegó a ilustrar las primeras Historias, dado que otorgaban mayor veracidad al discurso histórico incipiente. En cualquier caso, se considera que la Antigüedad grecolatina fundó la teoría epistolar, con la producción de los primeros textos prescriptivos, a menudo destinados a la enseñanza, que se institucionalizan, en paralelo con las teorías epistolares descriptivas que epistológrafos destacados escribían en sus cartas.

Las fuentes más útiles para el estudio de la carta en la Antigüedad grecolatina, son la correspondencia de los epistológrafos griegos, y posteriormente de los romanos, especialmente de Cicerón, y algunos estudios teóricos que extraen de estas correspondencias sus respectivas teorías de la carta en lugar de concentrarse en otros aspectos temáticos o históricos. Uno de los primeros teóricos de la literatura, el griego Demetrio, nos ofrece la única teoría de la epistolaridad de la época –fuera de las que se incluyen en las correspondencias al hilo de su redacción-, pero se trata de un capítulo aislado, completo (e incluso actual) pero breve y obviamente no definitivo, de su tratado *Del estilo*. Señalamos este hecho con la intención de ilustrar con un ejemplo muy temprano esta carencia, o parquedad, si no en la calidad sí en la cantidad, de textos teóricos sobre la carta, que se observa desde la Antigüedad hasta nuestros días.

En cuanto a la ficción, el germen de la literatura epistolar en Grecia vendría dado por la composición de cartas seudónimas. La aparición de cartas en las tramas

dramáticas puestas en escena, es otro síntoma del impacto social y literario del formato epistolar, en este caso como vía de escape de las tres unidades dramáticas. La poesía y la narrativa también se harían eco del motivo epistolar, aunque con mayor desarrollo en épocas posteriores. Posteriormente en Roma, en el terreno de la ficción, Ovidio en sus *Heroídas* imprime un sello de autenticidad a su juego con la literatura canónica, y para ello sigue todas las convenciones epistolares, aunque las pasa por el filtro de la poesía.

Los epistológrafos romanos sí profundizan de forma implícita y explícita sobre algunos aspectos pragmáticos, discursivos e incluso literarios, de la textualidad epistolar, refiriéndose al tono, a los condicionantes sociales –que se reflejan en la estructura de la carta, la adecuación al destinatario, la *captatio benevolentia* y la cortesía-, a los recursos pragmáticos para la persuasión psicológica, o los recursos retóricos y estéticos para embellecer la forma, etcétera.

Encontramos ejemplos de ello en numerosas cartas de Cicerón y en las cartas de Lucilio a Séneca, que inspiraron el género ensayístico de Montaigne, y se institucionaliza la modalidad de carta intelectual, una “carta familiar” (denominada así por su tono y factura, cuando se trata de una correspondencia entre amigos o incluso entre maestro y pupilo) que sirve como soporte del debate filosófico, moral o político. El ornato, más abundante, refleja más obviamente el proceso de literaturización que se produce en la carta. Además, desde un punto de vista social y administrativo, el sistema postal se consolida, con la introducción del sello, de la fecha, del mensajero privado y, como decíamos, de la carta con diversos contenidos culturales. La carta era un texto de comunicación con forma literaria, que funcionaba en una superestructura definida institucionalmente.

En siguiente capítulo, estudiamos la carta en el periodo medieval. En este caso, nos adentraremos que recurrir a la lectura directa de epistolarios conservados de figuras conocidas de la época, para elaborar una teoría de la epistolaridad medieval. En esta confrontación directa con los textos epistolares, se concluye que la carta supera las barreras psicológicas y sociales que otros géneros no pueden superar durante la Edad Media. Aunque obviamente no se sustraen totalmente de la mentalidad medieval, encontramos en la práctica misma de la correspondencia personal un atisbo de sujeto *prerenacentista* o incluso *premoderno* (aunque, por supuesto, el acceso a esta práctica

era dada a unos pocos), y en el contenido de las cartas, teoría epistolar. Además se produce una literaturización de la carta, hasta tal punto que la crítica a menudo se ha concentrado en averiguar si las cartas medievales son reales o ficticias, por ejemplo el polémico caso del epistolario de Abelardo y Eloísa.

Si bien es cierto que las carencias de las que hablamos respecto de otras épocas no son menos en este caso, tenemos noticia de alusiones teóricas a la carta en retóricas generales e incluso manuales especializados y, sobre todo, con la creación de la universidad, cuando la textualidad encontraría un sitio especial en la enseñanza por medio del *Ars dictaminis*, donde el estudio de la práctica epistolar equivaldría al de la oratoria por parte de los estudiantes de la Antigüedad grecolatina, y enriquecería el estudio de la retórica con la especialización epistolar. En este contexto, la necesidad de ‘adecuación al destinatario’ propia de la práctica epistolar, se enfatiza, dada la impermeabilidad social de la época.

Desde un punto de vista material y mientras la administración se organizaba en feudos, el sistema postal no se restauró en Europa hasta más tarde. La red postal medieval se reducía a los caminos entre los feudos (había quien interceptaba y pagaba los correos reales para que también entregaran sus cartas particulares), comunicando unos pocos alfabetizados privilegiados, clérigos, nobles y posteriormente universitarios.

Las comunicaciones mejoran en la Baja Edad Media, y la práctica epistolar se propaga con los primeros grandes viajes. Se envían por tanto numerosas *cartas de relaciones* extraoficiales. Mientras tanto, en el continente europeo, se intercambian cartas eruditas de tipo grecolatino que abordan temas contemporáneos. También se desarrolla la práctica de la carta personal y la carta de amor con el advenimiento de la burguesía, con la que nacen (o renacen, si recordamos los inicios de la carta en Mesopotamia) tipos epistolares como la carta comercial y propagandística. El sistema postal mejora con la instauración de las ciudades y la centralización de la administración, donde el funcionario de cancillería se convertiría en un profesional de la textualidad epistolar (como el funcionario árabe siglos antes, como veremos), y la imprenta reavivaría la epistolografía grecolatina e incitaría a la ficción epistolar.

En paralelo, la intencionalidad transversal (diacrónica y horizontal) de este estudio nos ha llevado a estudiar la epistolografía fuera del terreno occidental, y por ello

incluimos en este capítulo un apartado que estudia un aspecto destacado de la epistolografía japonesa en los siglos X y XI, cuando Europa se hallaba en plena etapa medieval. En contraste con el panorama europeo, la epistolografía practicada por cortesanos chinos, especialmente por mujeres, muestra una apertura propia de lo que en Europa fue un renacimiento, y en Japón no era más que un espacio de continuidad. También proponemos un apartado dedicado a la epistolaridad en la cultura árabe en esta época, porque en ella la carta nace como carta literaria, utilizándose en las cartas de cancilleres y particulares, recursos y formas del lenguaje poético.

A continuación, estudiamos la carta en la Edad Moderna. El estudio de la epistolografía durante el periodo del Renacimiento, del Barroco y de la Ilustración nos ha llevado a la decisión posterior de aunar estas tres épocas en un solo capítulo, ya que las formas epistolares presentan entre los siglos XVI y XVIII una gran homogeneidad en sus formas y contenidos, con algunas diferencias significativas que anotaremos.

En la Europa del siglo XVI, se perfecciona el sistema de correo oficial, lo que favorece la circulación de cartas particulares, y con ello la práctica epistolar. La carta personal progresa en su literaturización, siempre en función de las herramientas pragmáticas y retóricas puestas en funcionamiento por el epistológrafo. Paralelamente, la carta, que ya había sido captada por algunas instituciones como el Derecho (en la Edad Media, una carta todavía constituía una prueba inculpatoria válida en un juicio; y varios documentos oficiales, edictos y leyes, se presentaban en forma de ‘carta’), refuerza su prestigio social e institucional: se toma conciencia del valor de la carta como documento.

La etapa renacentista se caracteriza por un hecho crucial: no hay excesiva producción de cartas, en proporción con otras épocas, pero sí abundante discusión teórica: teorías parciales, polémicas, propuestas, discusiones entre intelectuales. En cualquier caso, al hilo de la recuperación del pasado textual grecolatino, se discute mucho acerca de la forma, el contenido y la estructura de la carta. Entre los primeros humanistas se diferencian dos grupos: los clásicos y los retoricistas. Paralelamente, la teoría de la carta seguirá en vigencia, pero de nuevo en forma de apartados, como ya en *Del estilo* de Demetrio, en tratados generales que se ocupan también de otros géneros, sean ficcionales y factuales, como la Poesía y la Historia, entre otros; es decir que la

carta ya no es solamente un tipo textual sino que se confirma como un género institucionalizado. A partir de 1550 aparecen los manuales de secretario, más retoricistas, que continuaban la tradición prescriptiva de las escuelas de la Antigüedad griega con el toque medievalizante del *Ars Dictaminis*. El manejo de estas fuentes o de sus reseñas posteriores es útil para la comprensión del género epistolar en esta época; pero en la mayoría de casos, la lectura directa de epistolarios de intelectuales renacentistas nos remite directamente a los modos de hacer y teorías autorreferenciales de los epistológrafos canónicos griegos y latinos, como Cicerón, cuyo proceder imitan conscientemente los intelectuales humanistas, empujados por su proyecto clasicista. Respecto de la tensión entre clasicismo y retoricismo, nos basamos en el estudio de Martín Baños (2005), que ofrece una panorámica muy completa sobre los aspectos de retóricos de la epistolaridad en el periodo renacentista.

En el siglo XVII, la revolución barroca se traduce dentro del texto epistolar en una *mera* diferencia material: en su estética física y caligrafía. Otro hito de la época es la instauración de la posta de cartas privadas. Por otro lado, no habrá teoría. La discusión teórica sobre la carta se silencia. En cambio, el signo del siglo XVII en cuanto a la epistolaridad, es la práctica de la correspondencia intelectual, impulsada por los numerosos temas filosóficos, políticos, históricos a debatir durante el periodo barroco, con su particular énfasis. En cuanto a la forma, hallamos una clara continuidad con el clasicismo. Para estudiar esta época de nuevos nos hemos adentrado directamente en las cartas de algunas personalidades de la época. Encontramos en algunos casos una mayor tensión, una tensión propia del barroco, por lo que proponemos un pequeño ejercicio comparativo entre una carta de Diderot (XVIII) y una de Voiture (XVII), donde Diderot, en plena etapa ilustrada, encorseta sus emociones por medio de la epistolaridad, que también sirve a muchos para ordenar su pensamiento. Otro ejemplo de cómo la carta ha servido de herramienta reflexiva durante el periodo clasicista, es el de la correspondencia de Descartes con la reina Cristina de Suecia, entre otros correspondientes, que, según cuenta el propio filósofo, le ayudó a definir su pensamiento, al verse en la situación epistolar de defender, argüir y explicar sus puntos de vista a un destinatario que proponía en contraposición su propio pensamiento a través de cartas. Paralelamente, la carta continúa su trayectoria histórica, entre los juegos de corte y de



los salones intelectuales preciosistas, y la correspondencia ensayística entre filósofos, literatos, políticos, etcétera. En cuanto a la ficción epistolar, la carta invade las novelas en forma de motivo e incluso de macroestructura: es sabido que el siglo XVIII es el siglo de oro de la novela epistolar. Una serie de novelas de aventuras y de amores de corte epistolar habían preparado el terreno en el siglo XVII.

Todavía en el siglo de las luces, con influencia del reformismo político, se transforman definitivamente los sistemas de Postas, y nace la institución pública de Correos. Con influencia del racionalismo, estos servicios se establecen con una serie de tarifas. Con influencia del empirismo, se diplomática la práctica epistolar (al menos hasta donde la alfabetización lo permite).

No solamente el ensayo filosófico con título epistolar, o la correspondencia intelectual, se desarrollan, sino que también la prensa adopta poses, formas, términos, propios de la textualidad epistolar.

Paralelamente, durante este periodo enmarcado entre los siglos XVI y XVIII, se produce un fenómeno fundamental para la epistolografía china. No existe una bibliografía especializada sobre este hecho en español, y poca en lengua inglesa, pero el estudio de algunos investigadores sobre el mundo de la edición en China, como el de Pattinson publicado en 2006, y el de Zha en 2007, los ha llevado a una interesante reflexión, de la que nos hacemos eco, acerca de la transformación radical de la práctica epistolar en China entre los siglos XVI y XVII con la sustitución del bambú por papel. Los efectos más destacados de este cambio, contribuyen a una progresión de la vida literaria a partir de una profusión ejemplar de intercambios epistolares.

También incluimos en este capítulo un apartado dedicado a las *cartas de Indias*, un tipo de texto oficial de gran producción durante los viajes de descubrimiento en el siglo XVI, de tipo epistolar. En concreto, todos los movimientos migratorios han llevado a un aumento característico de la producción epistolar, con muchos casos llamativos, desde el ostracismo en Grecia y Roma, hasta el exilio de intelectuales en época franquista, pasando por la repoblación de Canadá por parte de los colonos ingleses y franceses. Finalmente, revisamos el caso de Canadá, cuya literatura epistolar se desarrolla principalmente a partir del siglo XVII. Los primeros colonizadores franceses no pusieron en marcha un sistema literario y editorial hasta la colonización

inglesa, que sí desarrolló enseguida este aspecto cultural, y entretanto escribieron cartas a sus allegados en Europa, incluso en forma de novela epistolar.

El último capítulo de esta Segunda parte, culmina el estudio histórico de la carta con una serie de aproximaciones a la práctica epistolar en el siglo XIX. El siglo XIX, especialmente en su etapa romántica, ha generado numerosos textos epistolares, no solo entre poetas, escritores e intelectuales, sino también entre particulares. Los intelectuales se vuelcan hacia una correspondencia privada y sentimental. Al mismo tiempo, el crecimiento de las tasas de alfabetización y el sistema postal, favorecen la diplommatización de la carta y la generalización de su práctica en todas las clases sociales.

En la lectura de textos epistolares de autores de esta época, encontramos una diferencia en el tono y en la distribución de la materia. La carta regresa a un estadio original, donde la estructura se respeta aunque algunas de sus partes pueden obviarse bajo el influjo del momento, y donde el énfasis, el anacoluto, los tintes dramáticos, el esteticismo y retoricismo, forman parte integrante del cuerpo epistolar. La carta se halla en un contexto donde su propensión a la literaturización se lleva a sus máximas consecuencias. Esta época se caracteriza también por la producción de ficciones epistolares, algunas de ellas son claves en el canon literario europeo, sin embargo, si bien la calidad literaria de estas obras llega a su culminación, su producción decrece, hasta lentamente apagarse con el realismo-naturalismo, que requiere para sus propósitos de otro tipo de narrador.

En la Tercera parte de *La carta literaria: historia y formas*, nos situamos entre la teorización científica de la carta y la paralela reflexión histórica sobre la evolución del género epistolar, la teorización postmoderna, la conservación, difusión y digitalización del fenómeno epistolar.

Proponemos en primer lugar un acercamiento monográfico a la obra de autor considerado por el canon establecido, Franz Kafka, con una doble finalidad. En primer objetivo se concentra en un esfuerzo por identificar el ‘lenguaje’ kafkiano; para ello ha sido necesario considerar una obra creativa. En este punto se articula un segundo objetivo: averiguar qué es lo específico de una carta respecto de un texto en prosa

ficcional. Con ello, se estudia desde un punto de vista comparatista, las semejanzas y diferencias entre la prosa kafkiana en su producción epistolar y su obra propiamente literaria. Esta revisión de la obra kafkiana fomentó focalizar en algunas cuestiones apuntadas o estudiadas desde otros puntos de vista en la Primera Parte y la Segunda de la tesis doctoral, como la relación entre epistolaridad y literatura, la literaturización de la carta postal en el proceso mismo de su composición, y también la polémica relación entre verdad y ficción, y entre subjetividad y ficcionalización, en el marco de la comunicación epistolar.

Para el estudio de la literatura epistolar, la obra de Kafka tiene varios atractivos; para empezar, ya existe una gran producción teórico-hermenéutica sobre su obra, y el apoyo de sus propios diarios, y sus cartas presentan nuevas dimensiones y también esferas semejantes a la faceta ficcional de Kafka. Se propone una teorización de *lo* kafkiano como estructura textual y semántica, con el fin de aplicarla a su textualidad epistolar.

Se observa que Kafka delineó su técnica literaria desde temprano, pero precisamente por la naturaleza de esta técnica, las estructuras textuales evolucionan dando lugar a ligeras variaciones: se explica así el enriquecimiento en todos los sentidos del epistolario de Franz Kafka y Milena Jesenská respecto del ya denso y complejo epistolario de Franz Kafka y Felice Bauer, y el estadio intermedio, estructural y cronológicamente, que representa el epistolario de Franz Kafka y Grete Bloch. Por ejemplo, a lo largo del estudio de *La metamorfosis*, se analizó una serie de temas recurrentes, que forman un sistema de conexiones: sueño, identidad, justicia (-injusticia), culpabilidad (-inocencia), libertad y muerte. Cada uno, como motivo concreto y como idea subyacente de cada uno de estos temas, está estrechamente ligado al de los demás. En el caso de *La metamorfosis*, toda esta temática se encuentra dinamizada en un movimiento centrífugo, cuyo centro es la tríada identidad-libertad-injusticia. Las temáticas subyacentes o abordadas directamente en los epistolarios de Kafka coinciden con los que se detectan en *La metamorfosis*, con diferente frecuencia de aparición.

En cuanto a la materialización de estos temas recurrentes en la obra de ficción, la voz narrativa guía al lector en todo momento tanto en el texto ficcional como en la carta, cambios progresivos en la focalización por medio de estrategias pragmáticas,

descripciones del detalle o del gesto, acciones breves y concisas y llamadas de atención, implícitas en el texto ficcional –reformulaciones, especificaciones-, explícitas en la carta –vocativos, oraciones con valor conativo, apelaciones directas-. En el texto de las cartas, la estructura tiende a complicarse, es decir, que si bien cada fragmento concuerda con la totalidad de la obra ficcional, los fragmentos se yuxtaponen, en algunas cartas, contraponiendo tonos, estructuras y ritmos diferentes. Precisamente, en *La metamorfosis*, el ritmo es más regular, incluso más pausado, pero no escapa a las arritmias causadas por un saltos retóricos o narratológicos, por ejemplo un cambio de focalización, el paso del tiempo dentro de la diégesis o la introducción en el nivel de la expresión de un desvío de la lengua cotidiana.

Respecto del tono, las confesiones están presentes en todos los epistolarios (contextualizaciones emocionales que enmarcan el acto de escritura). En este sentido, la prosa narrativo-ficcional kafkiana es más sobria: *La metamorfosis* concentra la reacción emocional en la figura del receptor, del lector, y no en el personaje principal ni en la voz narrativa; los fragmentos expresivos atribuidos a personajes *satélite* son simplemente elementos enriquecedores de la trama. Al mismo tiempo, muy consciente de su acción constructiva sobre el texto, juega con el destinatario/narratario/lector mediante efectos de extrañamiento que lo sitúan por unos instantes en la incertidumbre. Del mismo modo, alterna el grado de intensidad dramática y, en los pasajes más descriptivos, el grado de intensidad poética, en ambos géneros.

Desde un punto de vista pragmático, la obra narrativa kafkiana y su epistolario se asemejan en la manera de articularse la relación entre narrador y narratario.

Es evidente en las cartas la yuxtaposición del autor y el narrador, efecto que también se observa en cierta manera en la obra ficcional debido al interés de Kafka por dirigir la relación visual del lector en la diégesis creada a través del texto literario.

Enfrentarse con el discurso epistolar kafkiano permite descubrir una obra múltiple, polifónica, que converge sobre las metamorfosis sutiles y reiterativas de un sujeto que se construye a través de la autobiografía, de la reflexión filosófica y pseudo-filosófica, de la creación literaria, de la transformación sutil de la realidad, la narración propiamente dicha, la confesión oral, el desbordamiento pasional: en definitiva, un epistolario es literatura sorprendida en el instante de su composición.

En conclusión, en este capítulo se ha intentado establecer los límites y relaciones entre el texto de ficción y el texto epistolar. El estudio de la obra ficcional de Kafka, a través de *La metamorfosis*, ha ayudado a aclarar el conocimiento de sus cartas. Las motivaciones de este trabajo, y su estructura, giran en torno a la idea de contribuir, aunque sea de modo provisional, a la teoría epistolar, mediante el ejemplo de Kafka y examinar el análisis de la relación entre el texto ficcional y el texto de naturaleza autobiográfica, entre la realidad y la ficción, sus interrelaciones por medio de la subjetividad y sus maneras de manifestarse.

En cuanto al segundo capítulo de la tercera parte de *La carta literaria: historia y formas*, nos adentramos en un estudio más teórico y profundizado de la carta como discurso literario por una parte y como objeto social por otra.

Para ello, propusimos un recorrido a través de las teorías de la carta parciales y propias de autores canónicos de la teoría de la literatura del siglo XX, con el fin de comparar la teoría y la realidad de la carta. Este estudio se sitúa en el cruce entre la dimensión pragmática y la faceta de representación social de la carta, puesto que en el discurso sobre lo epistolar se establecen las convenciones que reflejan los usos sociales y literarios.

Se comprueba por la disparidad de estas teorías, en ocasiones contradictorias entre sí, hasta qué punto el fenómeno epistolar es multidimensional.

Algunas ideas dentro de estas teorizaciones coinciden con las más tempranas realizadas sobre la carta, demostrando que la práctica epistolar ha mantenido su identidad primigenia a lo largo de los siglos, mostrando una gran capacidad de adaptación a los cambios histórico-sociales, desde su fijación estructural. Esta forma soporta diferentes funcionalidades expresivas y comunicativas, y los contenidos pueden desarrollarse sobre la capacidad autorreferencial y metarreflexiva del discurso epistolar, llegando a producir textos de tipo ensayístico-didáctico y filosófico, o de carácter estético. Esta expansividad de contenido fomenta una literaturización de la forma, en función de las intenciones expresivas y estéticas del autor. Algunos autores, como Jacques Derrida, profundizan sobre este aspecto de la epistolaridad: Derrida presenta en *La tarjeta postal. De Sócrates a Freud y más allá*, un ensayo sobre la carta, que incluye historia y teoría, de forma parcial y fragmentada, al hilo de la narración epistolar que propone con sus cartas en el límite entre la verdad y la ficción. Víctor Shklovski, en *Zoo o cartas de no amor* produce un ensayo con forma de novela epistolar en el que incluye algunas reflexiones parciales sobre el fenómeno epistolar, pasajes autorreferenciales del discurso epistolar, que reproduce y ficcionaliza en su intento de producir una crítica de tipo político y social.

Gilles Deleuze, por su parte, reflexiona sobre algunos aspectos de la epistolaridad, como la función del destinatario, la flexibilidad temática del formato, o el desdoblamiento del sujeto, como excusa a su reflexión sobre las ficciones epistolares kafkianas. En cambio Claudio Guillén se concentra en aspectos como la carta como motivo narrativo en la novela, la poeticidad, el secreto, el acto de escritura y el espacio del lector.

Si para Deleuze y Guillén el destinatario se encuentra en una posición de desventaja, en cambio para Barthes se trata de un tándem equitativo. Por ello reflexiona sobre la relación entre el *yo* y el *otro*, asociando correspondencia con dialogismo, dada la funcionalidad comunicativa tradicional de la carta, la sustitución de la ausencia y el simulacro de la presencia, especialmente en la carta de amor, real o ficcional, que constituye en este caso su objeto de estudio. Así mismo se detiene en la consideración la figura del lector, del destinatario, como una figura de poder en el contexto de la correspondencia, que condiciona, aunque este condicionamiento sea utilizado a favor del emisor, el texto producido por el autor de una carta. Como Guillén, Barthes también se detiene en la cuestión del secreto epistolar, reflexionando sobre los conceptos de lo social y de lo privado. Finalmente, desgrana a lo largo de toda su obra el fin del género epistolar, cuya última manifestación sería la tarjeta postal, simulacro de carta desnudo y desprivatizado.

Cuando Derrida se ocupa de cuestiones como la producción –en términos de emisor y destinatario- y la difusión de la carta – en términos de correo postal-, es decir, en una visión de la carta como herramienta de comunicación y de pensamiento (entre lo social y lo personal), reflexionando sobre el proceso escritural que constituye la carta, en un estudio muy metateórico, Claudio Guillén realiza un estudio de la carta como género, y se preocupa por la conexión entre carta postal y carta ficcional –novela epistolar-, y otras cuestiones como el estilo y la forma en la carta, y su conexión con la literatura canónica, en términos no de retórica literaria sino de construcción ficcional.

Sin embargo, hay una temática común a estos autores: las funciones –y efectos- de la comunicación epistolar. Se preocupan de ello especialmente Derrida, Deleuze y Guillén. De la utilidad del género epistolar como soporte para la ficción y el pensamiento, se ocupa teóricamente como hemos anunciado, Claudio Guillén, y en la práctica, Derrida con el marco de novela epistolar que enmarca su ensayo sobre el género epistolar, y sobre todo Shklovski, que compone una novela epistolar con el fin de reflexionar no solo sobre la carta sino también sobre la construcción del texto ficcional en general y en particular de la novela.

En definitiva, estos autores teorizan sobre la capacidad de representar la sociedad y la cultura en el cuerpo-contenido de una carta, Derrida, en su estudio teórico y práctico sobre los condicionamientos textuales sobre sujeto y su destinatario, en la comunicación epistolar; Barthes, que estudia las relaciones entre el sujeto y el lenguaje en el contexto de la carta de amor; y Guillén, que se detiene sobre la cuestión de la persuasión.

En definitiva, el estudio de diferentes aspectos de la epistolaridad en la voz de autores reconocidos por la Teoría literaria contemporánea, nos ha permitido profundizar en una serie de reflexiones que surgieron a raíz del estudio histórico y teórico de la primera y segunda parte, por ejemplo, la relación entre carta postal y carta ficcional: ambas pueden ser cartas literarias, y/o estar literaturizadas, sin embargo la carta ficcional, es decir, la que se inserta en una novela y se pone en manos de un personaje, tenderá precisamente a una desliteraturización, que busca un efecto de hiperrealidad: precisamente, muchos escritores eligen el género epistolar como estructura o bien como motivo de su novela, por el hecho de que se asocia popularmente a la idea de documento fidedigno, o de confesión personal, otorgando así a las palabras o hechos del personaje una mayor verosimilitud.

A lo largo de esta investigación, se ha ido confirmando el hecho de que la carta postal tiende a literaturizarse, en función del uso del lenguaje que haga el autor, por razones expresivas o estéticas. Así, el uso de recursos retóricos y el cuidado de la lengua con intencionalidad estética y expresiva, producen esa literaturización del texto epistolar. Por otro lado, la escritura epistolar consiste en la expresión un sujeto concreto y su imagen de sí y del mundo, y por ello también, por ese esfuerzo de textualización de los contenidos de la memoria y del flujo de la conciencia, la carta postal se literaturiza por el medio de la escritura, y esta literaturización hiperrealiza la carta, en un juego constante entre discurso y literatura.

Al hilo de estas reflexiones, sobrevolamos otras ideas como la de simulacro, la de ficcionalización, partiendo del hecho de que existen distintos grados de ficción y que no se halla forzosamente unida a lo 'falso' sino a lo 'construido' o 'reconstruido' a través de la psicología, de la subjetividad, de la memoria, de las convenciones sociales aprendidas, de la experiencia, etcétera. Estas reflexiones se ocupan de las facetas de representación social (en cuanto al estilo) y representación estética en sus dimensiones pragmática (pacto epistolar), semántica (literatura epistolar) y sintáctica (estructura epistolar).

También consideramos el fenómeno epistolar desde la perspectiva de la Recepción, el destinatario y emisor/escritor potencial que constituye el punto de presión necesario para que el sujeto construya su realidad epistolar, ficcionalice su perspectiva y poetice su lenguaje. Se trata ante todo de una manipulación del discurso y del texto, de la memoria y de las capacidades expresivas, de un juego de persuasión no solo social y textual: es necesario convencer al lector a través del texto, pero también hay que hacer el texto suyo. La intercomunicación epistolar se sitúa entre el eje pragmático y el de la representación social, y también está relacionada con la semántica, en referencia con los contenidos potenciales inscritos en cada carta, en función del contexto individual y la época.

La recurrencia de menciones parciales al fenómeno epistolar como hecho de escritura en la teoría del siglo XX, es un indicio más de la pervivencia del género en el siglo de los medios de comunicación de masas. Muestra de ello, el estudio de las tendencias editoriales de finales del siglo XX y principios del XXI en materia de literatura epistolar y reedición de correspondencias de personajes de la literatura y de la cultura. Estudiando los índices de ventas, observando en distintos catálogos editoriales de diferentes países, llegamos a la conclusión de que la literatura epistolar como formato de ficción se mantiene por el interés actual por la literatura en primera persona, el testimonio y la verosimilitud, y que la publicación de epistolarios de personajes de este siglo y muy anteriores se debe a este interés sobre el sujeto que había surgido con el Renacimiento, que fue desarrollándose al hilo del desarrollo de la noción moderna de sujeto y que el siglo XX perfecciona sobremanera. La textualidad epistolar produce un verdadero impacto sobre el sistema editorial del siglo pasado y el que empieza, un impacto significativo dado que se produce en las condiciones del capitalismo y la globalización donde el editor ha transformado el libro en producto.

El interés del texto epistolar como producto editorial, consiste en la hibridación entre individualidad e universalidad y, paralelamente, la hibridación entre discurso y literatura. Al mismo tiempo, la carta es una ventana abierta directamente sobre un sujeto desconocido, y el lector encuentra interés en ese contraste entre lo general y lo particular, y entre aquello con lo que se identifica y aquello que le choca. Además, en

una época donde, por las circunstancias históricas, y los medios de comunicación que reescriben y manipulan la Historia a diario, y donde otra línea de información sobre lo histórico y lo particular se desarrolla paralelamente a través del uso individual de Internet, el sujeto, lector y consumidor demanda la producción de textos de tipo testimonial en cuanto al contenido, preferentemente en primera persona gramatical en cuanto a la expresión, como la historia y sus novelizaciones, la autobiografía y el género epistolar.

El texto epistolar ofrece un aspecto de verosimilitud, de veracidad, es un elemento cercano que en una novela o en un texto teatral, abre de pronto una puerta sobre el interior de los personajes, sobre lo desconocido, de forma enigmática a la vez que realista; es como una línea narrativa interna que viene a destapar todo, a atrapar al lector, que sigue automáticamente la misma actitud que cuando recibe una carta propia, además da relieve y personalidad a los personajes o permite al lector de pronto escapar dentro de la intimidad o conocer las intenciones del personaje, dilucidar consciente o inconscientemente la verdadera naturaleza de los hechos, de las intenciones, a través del estilo y los contenidos. Es un recurso que se utiliza desde la Antigüedad sigue funcionando tanto en el proceso creativo como en el proceso de recepción. Por ello, el motivo epistolar suscita un interés social e individual generalizado, tanto en el interior de una novela, como en la base de su estructura, y paralelamente, la publicación de cartas reales firmadas por personajes relevantes de la Historia, constituyen un valor seguro en el mercado editorial. Por lo tanto, se concluye que el género epistolar habita el sistema editorial hasta nuestros días, no ha sufrido ningún anquilosamiento ni automatización, sino una serie de cambios de gradación, de perspectiva o enfoque. Cuando en la novela no epistolar es necesario encontrar una trama novedosa, o una forma inédita, para innovar en el género, en la novela epistolar en ocasiones basta con cambiar el punto de vista, es decir, con encontrar un narrador epistolar nunca utilizado antes. En cuanto a la correspondencia real, si todas las cartas hablan de lo mismo, es decir, de todo, cada epistolario es diferente porque proviene de un sujeto concreto y su especificidad formal y de contenido es patente en cada página. Con todo, se trata de un género flexible, admisible en cualquier otro género literario, capaz de soportar cualquier temática y de transportar el lector hacia la experiencia vivida o ficcionalizada, a través del mero pretexto epistolar. Las editoriales utilizan distintas estrategias para producir textualidad epistolar: desde la reedición de epistolarios reorganizando los materiales de todas las maneras posibles (cronológica, temática, novelística) uniendo y aislando destinatarios y emisores en función de su notoriedad social y/o histórica. En definitiva, el sistema editorial ha detectado este interés por la primera persona como retrato del antihéroe moderno –de forma similar a como la épica constituyó el género de mayor interés social en la medida en que un colectivo era representado en su totalidad a través del héroe-, y lo ha explotado en la forma de reediciones de correspondencias y novelas canonizadas, ediciones de cartas de autores vivos e incluso la publicación de novelas contemporáneas con formato, estructura y/o trama de raigambre epistolar, un hecho paralelo a la hiperactividad epistolar de la sociedad a través de los medios digitales.

Seguidamente, se propuso una serie de reflexiones respecto de la evolución del género epistolar en la sociedad de comunicación de masas y el formato digital. Este estudio está vinculado con la dimensión pragmática, puesto que se ocupa de los efectos en el texto de los modos de producción del texto (formatos, soportes, difusión, etcétera), y de la semántica y la sintáctica en la misma medida que inciden en la carta física



(estructura, retórica, representación social en el estilo y el contenido, etcétera). La cuestión de la comunicación por e-mail parece un tema relativamente poco tratado. En realidad, hemos seleccionado un solo trabajo entre muchos, para aproximarnos a esta temática, el de Francisco Yus, dado su enfoque pragmático. En su libro de teoría de la comunicación a través de internet, con un título tan general como es el de *Ciberpragmática*, aporta nada menos que veinte páginas de bibliografía, especializada o más general, que incluye algunos autores españoles como Pozuelo, pero cuenta sobre todo con la participación del ámbito teórico anglosajón.

El estudio de la carta en soporte digital permite retomar la reflexión acerca de la estructura y retórica del texto epistolar, y otras cuestiones como la construcción del sujeto a través de la escritura, tanto en su faceta psicológica como social. Existe cierta evolución, sobre todo en cuanto a frecuencia, extensión, flexibilidad del contenido, respeto de las formas protocolarias, pero se trata más de matices que de una revolución: el email supone la culminación de la expresividad epistolar y por tanto no hace sino aumentar el ritmo de producción y enfatizar las implicaciones psicosociales del intercambio epistolar. El mensaje emitido a través de un servidor, leído en una pantalla, se ha institucionalizado rápido gracias a su antecedente en papel. Las funciones de la carta digital son similares a las de la carta postal: producir un simulacro de presencia, paliar la ausencia, superar la distancia, reconstruir el sujeto individual, reproducir el sociolecto, producirse por medio del texto, comunicarse con la otredad de forma concreta y directa. Vivimos una etapa de ansiedad epistolar y al mismo tiempo un arrobamiento de la comunicación epistolar, por medio del envío masivo de emails, SMS, y otros mensajes dentro de sistemas de comunicación digital, que producen mensajes de reducido tamaño y mayor expresividad, en este caso, o bien favorecen la producción de largas misivas sin preocupación por la extensión, siquiera protocolaria, como sucedía con la carta postal, en el primer caso. Se produce por tanto una expansión del impulso epistolar, un aumento de la producción en cuanto a cantidad y frecuencia, y un incremento de destinatarios potenciales. El email es la práctica epistolar más común del sujeto postmoderno, muy afín al aumento en la frecuencia y ritmo de todas sus actividades vitales y culturales, incluyendo sus hábitos de lectura y producción de textos.

Paralelamente, el soporte epistolar tradicional permanece por contraste, como una forma de vencer los nuevos ritmos y contenidos del email, y de detenerse en el acto epistolar a través del papel. De este modo, la carta postal como uso histórico, se confirma en el siglo XX como una práctica intelectual y estética, ya que en ocasiones no responde a una necesidad sino a un deseo intelectual o incluso lúdico. De este modo, la producción epistolar se multiplica, en un espejo polifacético, donde el sujeto postmoderno produce un mensaje polifónico y retroalimentativo constante.

En este contexto, la escritura epistolar es una fuerza reconfiguradora de la psique individual que refleja, y también reconfigura, el inconsciente social y colectivo. El espacio cibernético fomenta una expresividad polifónica del sujeto individual, que manifiesta el trasfondo de la sociedad que lo acoge, en un límite muy frágil entre lo individual y lo colectivo, entre lo íntimo y las esferas de poder. En el texto epistolar se trasparenta todo el sistema de una época, sus macro y microestructuras, al tiempo que el sujeto se construye y reconstruye sucesivamente a través del acto de escritura. De este modo, y en parte por el canal de la epistolaridad, el progreso intelectual, a pesar de los grandes fracasos del siglo XX, evoluciona en nuevas direcciones. En la época actual, la

epistolaridad se debate entre una apertura a sus posibilidades que la conducen a la libertad tan deseada, y al mismo tiempo se produce una nueva fijación de su valor institucional. La institucionalización del *email*, que empezó su existencia como una herramienta de trabajo que difuminó pero también reforzó las jerarquías de empresa, supone al mismo tiempo una herramienta de la globalización y una herramienta del individualismo. El epistológrafo digital es un sujeto aislado frente a una pantalla, que se realiza a través del texto y contacta con la sociedad a través de la red. Reforzándose el sujeto a través de la escritura, se refuerza la colectividad, reduciendo el mundo a una potencialidad textual sin barreras espacio-temporales. La epistolaridad digital lleva a su culminación el anhelo de lo instantáneo, fulminante y global.

En la primera mitad del siglo XX se había vaticinado desde las esferas de la crítica y de la teoría el final de la epistolaridad, o al menos de la pérdida del valor secular de la carta postal frente a los medios de comunicación de masas. A pesar de un descenso en la producción epistolar a partir de inventos como el telégrafo, que facilitaba una emergencia comunicativa, del teléfono, que llenó las ausencias con una ilusión de contacto físico a través de la voz, y de la televisión y radio como el cumplimiento de un ideal de comunicación masiva, la carta postal no llegó a desaparecer y vive su culminación con los nuevos soportes ofrecidos por Internet, devolviendo al sujeto la comunicación privada, diferida y textual que durante tantos siglos había ejercido por necesidad práctica e inquietud intelectual o incluso literaria. La carta no es un género en vías de extinción sino que pervive a través de cada evolución histórica si no de sus formas, sí de sus soportes. En este caso, el nuevo soporte no hace sino enfatizar las convenciones, estructuras, formas y funcionalidades de la carta tradicional.

Al mismo tiempo, la carta se adapta a nuevas prácticas comunicacionales y a nuevas convenciones dadas por los cambios sociológicos y psicológicos del sujeto postmoderno. La velocidad e instantaneidad no solo contribuyen a expandir una vez más el género epistolar, sino también a satisfacer las necesidades comunicativas de este tipo de sujeto. El contexto de la correspondencia varía, las distancias se acortan radicalmente, y paradójicamente la selección de destinatarios se amplía, porque ya no se supedita a la distancia. La epistolaridad se convierte en una textualidad fugaz y también caduca, pero también en un soporte cosmopolita, multicultural e ilimitado en cuanto a número de destinatarios, estilo y contenido. La comunicación se impregna de fluidez, variedad, simultaneidad, multiexpresividad, en un todo fragmentario y transitorio que refleja la psique del sujeto actual y de sus relaciones con el otro. El proceso de producción de textos epistolares es más espontáneo e irreflexivo, aunque siempre supeditado a la funcionalidad de la correspondencia dada, debido a este efecto de simultaneidad, de caducidad y de instantaneidad. Se produce por tanto una desmitificación del mensaje epistolar, de una laxitud aparente en sus formas, de una permisividad en extensión y contenido que, al mismo tiempo, representa la culminación del género. Un florecimiento de la epistolaridad donde el epistológrafo ya no conoce límites, y puede producir una respuesta de dos líneas en un segundo o extenderse en diez páginas sin preocuparse siquiera de contarlas y tardar un ahora o dos meses en ofrecer esta respuesta. Se han superado los obstáculos físicos presentaban a la carta postal, y el intercambio epistolar se ha convertido a través de lo digital en una interacción constante y frenética, que imprime su ritmo a la carta postal.

Por lo tanto, aparte del interés comparatista del estudio de la carta postal y la digital, la novedad de esta reflexión radica en fijar la idea de que no hay ruptura sino

progreso. No existe un fin del género epistolar, como algunos teóricos, que no conocieron el formato digital, anunciaron, sino una complicación y una culminación del género epistolar, en todos los terrenos, tanto en la práctica individual, como en la ficcionalización. Prueba de ello está en cómo se han filtrado estas formas en el hermético sistema editorial actual, espejo del sistema capitalista. La textualidad en primera persona sin duda interesa, en su práctica directa y en su recepción indirecta. Interesa escribir y leer cartas porque suponen la narración fidedigna de los hechos por medio de un sujeto concreto autorizado por un contexto social determinado. En un mundo donde la imagen, el directo y el sujeto son clave de la información, y donde el poder teje sus estrategias a través de las herramientas de comunicación propuestas por el progreso, la carta supone una isla virgen donde en apariencia el sujeto puede mostrarse tal y como es. Sin duda, esta creencia se basa en una clave del pacto epistolar, cuando toda carta y en general todo texto en primera persona es contagiado de un efecto inmediato de verosimilitud. En efecto, esta época está sedienta, si no de verdad sí de lo verosímil, y el género epistolar permite la explotación de este impulso hacia el conocimiento de la autenticidad, narrada sencillamente, en primera persona, a través de un cuidado pero sutil trabajo sobre el texto, a través de la escritura.

Para terminar, retornamos hacia el condicionamiento básico de la epistolaridad: el proceso de escritura, una cuestión que permite recuperar nociones sobre el texto epistolar en las tres dimensiones del texto, es decir, lo sintáctico, semántico y pragmático, en contacto con el nivel de lo institucional, de la representación social y de la representación estética.

Al igual que los orígenes de la carta remontan a los de la escritura, el estudio de la carta enfocado en el acto de escritura que representa nos permite reflexionar sobre los aspectos más profundos de la epistolaridad. A partir de esta idea, hemos recorrido la historia de la carta por segunda vez, enfocando la investigación sobre una serie de fenómenos particulares, sobre todo aquellos que nacen con los orígenes de la carta, se mantienen y evolucionan a través de los siglos, y culminan entre el siglo pasado y el presente.

La carta culmina en el siglo XX porque, como hemos visto, el uso epistolar se refuerza y multiplica con el advenimiento de los soportes digitales que, a su vez, provocan una novedad en la práctica de la epistolaridad postal que, en muchos casos, se convierte en una recreación consciente de una práctica secular, por razones meramente históricas y estéticas, incluso en el epistológrafo corriente. Las cartas ya no se escriben solo por necesidad, y la correspondencia intelectual, familiar o sentimental, puede elegir otras vías para su producción, como Internet. De modo que la carta postal, en papel, refuerza su presencia no por la cantidad ni la frecuencia, pero sí por la insistencia del epistológrafo en mantener este formato a pesar de las nuevas posibilidades. Al mismo tiempo, estas nuevas posibilidades hacen culminar el impulso epistolar eliminando los obstáculos espacio-temporales y complicando positivamente las redes de correspondencias. El paso siguiente a esta doble fijación de la práctica epistolar, es su confirmación institucional a través del sistema editorial derivado del sistema capitalista. La publicación, difusión, adquisición y lectura de productos epistolares, fomenta, a su vez, la construcción de nuevas ficciones de formato epistolar. Por todo ello, y por la duda acerca del futuro de la carta que plantearon en primer lugar las telecomunicaciones como el telégrafo y el teléfono, la teoría, la filosofía y la crítica se hacen eco del fenómeno epistolar en sus textos. La razón por la que el texto epistolar suscita desde la

sutileza y el dinamismo todo este interés teórico, artístico, mercantil y personal, se debe al interés por la primera persona, que contiene la psicología y la sociología de la época, a la permisividad de su formato, que permite contenidos que varían desde la intimidad más secreta hasta la expresividad más universal, y todo ello porque se basa, como género del discurso literaturizado, y género literario, en el acto de escritura.

La carta es ante todo un acto escritural, y por ello el tejido social y psicológico, con todas sus ramas, la política, la estética, el pensamiento, lo orgánico, transparenta ante el lector la silueta de una época, y de su sujeto. Por todo ello el estudio del género epistolar permite la revisión de otros campos de los estudios científicos en el campo de las letras, desde la retórica y la lingüística, pasando por la poética, la narratología, y más allá, la literatura, la sociología, la historia, la psicología, la filosofía, etcétera. Las últimas páginas de este trabajo, que se concentran en el acto epistolar como acto de escritura, constituyen una conclusión en sí misma para este estudio, la vuelta en bucle a una serie de cuestiones constantes a lo largo de todo el estudio, de la teoría inicial, pasando por la historia, hasta la teoría específica.

El género epistolar es un género transdiscursivo y transgenérico, que atraviesa la historia absorbiendo los demás géneros y modos de pensamiento en cada época, que replantea la reflexión acerca de la construcción de la idea de sujeto, la de escritura, la de literatura, de verdad, de ficción, de retórica y lenguaje, e incluso la de historia. Sin duda, el texto epistolar arroja sobre estos campos de estudio una nueva luz, apoyada en todo momento por su paso a través de todas las épocas y movimientos culturales, sociales y literarios.

De este modo, la reflexión acerca de la carta como acto de escritura permite sellar la reflexión sobre el género epistolar y sus conexiones con otras facetas de la historia y de la cultura.

La escritura epistolar produce un cuidado retórico del discurso, y se convierte en un hipertexto ya que su modo narrativo trata de delimitar y fijar la memoria, o la experiencia, y el pensamiento. Al mismo tiempo, la carta es un transtexto, y su rígida estructura permite un caos interno similar al pensamiento: es decir, el epistológrafo puede eventualmente escapar de la cronología, de la completud, y ser expresivo aun de forma átona y fragmentaria, sin espacio ni tiempo, o manipulándolos al hilo de su pensamiento, como un novelista experimental.

Además, la escritura epistolar pone en juego dos claves de la existencia humana: el sujeto individual y su relación y con el mundo: la sociedad, los otros sujetos y los textos de otros sujetos.

El sujeto postmoderno, y la idea postmoderna de texto literario deconstruido, puede aplicarse a posteriori a la práctica de la escritura epistolar, donde el sujeto siempre ha sobrepasado las barreras de su época: por ejemplo, cuando el epistológrafo medieval actúa como un sujeto moderno al expresar su pensamiento individual.

El sujeto actual, deconstruido por los fracasos del humanismo, por el exceso de información, por las múltiples maneras que se le ofrece para relacionarse con el medio y con el otro, es un sujeto escindido que halla una vez más en ella un espacio donde manifestarse tal y como es. Por eso la carta ha representado, como las novelas de Balzac respecto del siglo XIX, un retrato del sujeto y de la sociedad en distintos contextos socio-culturales. Durante el acto de escritura, el epistológrafo selecciona una serie de referentes, los transforma en texto con recursos propios de la retórica, la poética y la narratología, de forma a menudo inconsciente, y reproduce un fragmento de realidad,

una ilusión de sí mismo, confirmándose como sujeto kantiano y moderno. Manipula mediante el texto, como cualquier otro tipo de escritor, la memoria colectiva, la personal, la verdad, la ficción, la subjetividad, la realidad, y el lenguaje, como materia prima esencial. De hecho, para esta transformación del yo –de su imagen del yo, de la que quiere proyectar, de la que cree que proyecta, etcétera-, el autor literaturiza el texto, con la intención de explicar el ruido y el vacío, los hechos y consecuencias, apresados en la hermenéutica de su propia memoria, acompasado con el bagaje intelectual, social e histórico, que organiza esos datos.

La carta es un texto literaturizado, escrito y por tanto fijado e institucionalizado. Presenta una faceta individual autorreflexivo y metatextual, y siempre una proyección social, consecutivas como el flujo de la conciencia, fragmentaria y no por ello incompleta. En definitiva, el género epistolar combina institución e individuo, libertad e interpretación, que se leen en el texto y entre líneas.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AARSETH, E. (2004), “La literatura ergódica”, en D. Sánchez-Mesa (ed.) *Literatura y cibercultura*, Madrid: Arco Libros, págs. 117-145.

ACOSTA GÓMEZ, L. (1989), *El lector y la obra: teoría de la recepción literaria*, Madrid: Gredos.

ALBERTE GONZÁLEZ, A. (1992), *Historia de la retórica latina: evolución de los criterios estético-literarios desde Cicerón hasta Agustín*, Ámsterdam: Adolf M, Hakkert.

ALLEN, R. (Ed. *et alii*) (2006), *Arabic literature in the post-classical period*, Cambridge: Cambridge University Press.

ALTMANN, J. (1986), *The letter book as a literary Institution, 1539-1789. Towards a cultural history of published correspondences in France*, New Haven: Yale University Press, págs. 17-62.

- AMORÓS, A. (2005), *Correspondencia a Eduardo Marquina*, Madrid: Castalia.
- ANDERSON, M. (1983), “Kafka’s Unsigned Letters: A Reinterpretation of the Correspondence with Milena”, nº 98:3, Baltimore: *MLN*, Baltimore, págs. 384-398.
- ANOLL, L.; C. FERNÁNDEZ, C.; E. TORRE (de la) (2006), *Literaturas francófonas de América y Europa*, Madrid: Síntesis.
- ARCOS PEREIRA, T. (2008), *De Cicerón a Erasmo: la configuración de la epistolografía como género literario*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- ASCALONE, E. (2005), *Mesopotamia: assiri, sumeri e babilonesi*, Milán: Mondadori Electa.
- ASENSI, M. (2003), *Historia de la teoría literaria, I-II*, Valencia: Tirant lo Blanch.
- ÁVILA MARTÍN, M.C. (2007), “La carta y su transformación en los medios electrónicos: proyección pedagógica del estudio de su denominación y de su discurso”, *XIII Jornadas de Enseñanza de la lengua española*, Granada: Universidad de Granada, págs. 117-126.
- BAJTÍN, M. (2001), “La palabra en la novela”, en Enric Sullà (ed.) *Teoría de la novela*, Barcelona: Crítica, págs. 59-68.
- BAQUERO ESCUDERO, A.L. (2003), *La voz femenina en la narrativa epistolar*, Cádiz: Universidad de Cádiz.
- BARTHES, R. (1970), *S/Z*, París: Éditions du Seuil.
- BARTHES, R. (1973), *Le plaisir du texte*, París: Éditions du Seuil.

BARTHES, R. (1984), *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*, París: Éditions du Seuil.

BARTHES, R. (1991), *Fragmentos de un discurso amoroso*, Méjico, D.F.: Siglo XXI.

BARTHES, R. (2012), *El grado cero de la escritura*, Madrid: siglo XXI.

BARY, R. (1676), *La rhétorique françoise ou pour principale argumentation l'on trouve les secrets de nostre langue*, Lyon.

BATAILLE, G. (1993), *La literatura como lujo*, Madrid: Cátedra.

BASTONS I VIVANCO, C. (1996). "Polisemantismo y polimorfismo de la carta en su uso literario", *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, X, págs. 233-238.

BÉDIER, J. (2005), *Tristán e Isolda*, Barcelona: Norma.

BELLINI, G. (1997), *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid: Castalia.

BELTRÁN ALMERÍA, L. (1996), "Las estéticas de los géneros epistolares", *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, X, págs. 239-246.

BLANCO, C. (2007), "Recorrido a través de la historia de la correspondencia", *El confabulario*.

BOERNER, P. (1975), "Place du journal dans la littérature moderne", *Le journal intime et ses formes littéraires*, Ginebra: Librairie Droz.



BORRÁS, L. (Ed.) (2005), *Textualidades electrónicas. Nuevos escenarios para la literatura*, Barcelona: Editorial UOC.

BOSSUET, J.-B. (1803), *Discours sur l'histoire universelle. Depuis le commencement du monde jusqu'à l'empire de Charlemagne*, París.

BOULLATA, I. (Ed. et alii) (2000), *Tradition, modernity and postmodernity in arabic literature*, Boston: Brill Academic Publishers.

BOUZA ÁLVAREZ, F. (2001), *Corre manuscrito: una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid: Marcial Pons.

BOUZA ÁLVAREZ, F. (Coord.) (2005), *Cultura epistolar en la alta Edad Moderna. Usos de la carta correspondencia entre el manuscrito y el impreso*, Madrid: Publicaciones Universidad Complutense.

BRAY, B. (1966), *Jean Chapelain, Soixante-dix sept lettres inédites à Nicolas Heinsius (1649-1658)*, Netherlands: Ed. Martin Nijhoff.

BRIOSCHI F.; C. GIROLAMO (DI) (1992), *Introducción al estudio de la literatura*, Barcelona: Ariel.

CACHIA, P. (2002), *Arabic literature: an overview*, Londres: Routledge.

BOOTH, W.C. (2001), "Del autor al lector", en Enric Sullà (ed.) *Teoría de la novela*, Barcelona: Crítica, págs. 256-260.

CALAS, F. (1999), "'Petit modèle épistolaire': De la poétique à la stylistique des genres", *Français Moderne: Revue de Linguistique Française*, nº 67:1, págs. 61-80.

CAMPILLO Y CORREA, N. (1958), *Retórica y poética, literatura preceptiva puesta al día*, Ediciones Botas.

CAMUS, A.A. (1865), *Curso elemental de Retórica y Poética: Retórica de Hugo Blair y Poética de Sánchez*, Madrid: León Pablo Villaverde.

CANETTI, E. (1995), *El otro proceso de Kafka*, Madrid: Alianza Editorial.

CARDONA, G.R. (1991), *Antropología de la escritura*, Barcelona: Gedisa.

CAREY, J. (Ed.) (1990), *John Donne The major Works*, Nueva York: Oxford University Press.

CARRIER, A. (et alii.) (1999), *La vie littéraire au Québec*, Québec: Les Presses de l'Université de Laval.

CASCALES, F. (1779), *Cartas philológicas, Es a saber, de letras humanas, varia erudición, explicaciones de lugares, documentos poéticos, observaciones, ritos i costumbres i muchas sentencias exquisitas*, Madrid.

CASTILLO, C. (1974), "La epístola como género literario de la Antigüedad a la Edad Media latina", *Estudios Clásicos*, XVIII, n° 73, págs. 427-442.

CECILIA HERRERO, J. (2006), *Teorías de pragmática, de lingüística textual y de análisis del discurso*, Ciudad Real: Ediciones de la Universidad de Castilla-La-Mancha, Monografías, n° 49.

CEREZO MAGÁN, M. (1995), "Aristóteles y la teoría del género", *Faventia* 17/2, Lleida: Universidad de Lleida, págs. 33-44.

CICERÓN, M.T. (1996), *Cartas a Ático*, Madrid: Gredos.

CICERÓN, M.T. (2008), *Cartas*, Madrid: Gredos.

CÓRDOBA ZOILO, J.M. (1983), *Mitanni y los hurritas*, Madrid: Universidad Complutense.

CROS, E. (2003), *La sociocritique*, París: L'Harmattan.

CROS, E. (2009), *La sociocrítica*, Madrid: Arco Libros.

CULLER, J. (2000), *Breve introducción a la teoría literaria*, Barcelona: Crítica.

CURREY, J. (2008), *Africa writes back. The african writers series and the launch of african literature*, Athens: Ohio University Press.

DAO, A. (1999), *Opening spaces*. en Yvonne Vera (ed.) *Contemporary African women's writing*, Yvonne Vera (ed.), AWS.

DEFOE, D. (1805), *The life and most surprising adventures of Robinson Crusoe, of York, mariner, who lived eight and twenty years in an uninhabited island*, Londres.

DEFOE, D. (1995), *Robinson Crusoe*, Libresa.

DELEUZE, G.; F. GUATTARI (1990), *Kafka: Por una literatura menor*, México: Ediciones Era.

DEMARTINI, D. (2008), "Le *Tristan en prose*: la lettre à l'épreuve du roman", S. Lefèvre (ed.) *La lettre dans la littérature romane au Moyen Âge*, Orléans: Paradigme, págs. 141-163.

DEMETRIO, F. (2002), *Du style*, París: Les Belles Lettres.

DEMÓSTENES (2002), *Lettres et fragments*, París: Les Belles Lettres.

DERRIDA, J. (1980), *La carte postale de Socrate à Freud et au-delà*, París: Flammarion.

DERRIDA, J. (2011), *La tarjeta postal. De Sócrates a Freud y más allá*, Escuela de filosofía Universidad ARCIS.

DIJK, T. (van) (2009), *Discurso y poder*, Barcelona: Gedisa.

DOUDET, E. (2008), “La relation épistolaire chez les Grands Rhétoriciens: une autre voie vers la Renaissance?”, en S. Lefèvre (ed.) *La lettre dans la littérature romane au Moyen Âge*, Orléans: Paradigme, págs.. 185-213.

ELUARD, E. (1986), *Cartas a Gala, 1924-1948*, Barcelona: Tusquets Editores.

ESCARPIT, R. (1979), *Sociología de la literatura*, Lisboa: Arcádia.

ESCARPIT, R. (1981), *Teoría general de la información y de la comunicación*, Barcelona: Icaria.

ESCAVY ZAMORA, R. (2008), *Pragmática y subjetividad lingüística*, Universidad de Murcia: Servicio de publicaciones.

ESCAVY ZAMORA, R. (2009), *Pragmática y textualidad*, Universidad de Murcia: Servicio de publicaciones.

ESQUINES (2002), *Discursos, testimonios y cartas*, Madrid: Gredos.

ESTRADA LÓPEZ, F. (1961), *Antología de epístolas: cartas selectas de los más famosos autores de la historia universal*, Barcelona: Labor.

EXLER, F.X. (1976), *The form of the ancient greek letter of the epistolary papyri*, Chicago: Ares.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L. (1830), *La comedia nueva o el café*, Barcelona.

FOWLER, A. “Género y canon literario”, en M. A. Garrido Gallardo (ed.) *Teoría de los géneros literarios*, Madrid: Arco Libros, págs, 95-127.

FRENETTE, Y. (dir.) (2006), *Envoyer et recevoir. Lettres et correspondances dans les diasporas francophones*, Québec: Les Presses de l’Université de Laval.

FUMAROLI, M. (2002), *L’âge de l’éloquence*, Ginebra: Libraire Droz.

GALLÉ CEJUDO, R. J. (Ed.) (2010), *Cartas de amor*, Madrid: Gredos.

GARCÍA BERRIO, A.; T. HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ (2004), *Crítica literaria: iniciación al estudio de la literatura*, Madrid: Cátedra.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (ed.) (1997), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid: Arco Libros.

GARRIDO GALLARDO, M.A. (ed.) (1988), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid: Arco Libros.

GAUR, A. (1990), *Historia de la escritura*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

GENETTE, G. (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Seuil.

GENETTE, G. (1988), “Géneros, «tipos», modos”, *Teoría de los géneros literarios*, Madrid: Arco Libros, págs. 183-233.

GENETTE, G. (1989), *Figuras*, Barcelona: Lumen.

GENETTE, G. (1991), *Fiction et diction*, París: Éditions du Seuil.

GIKANDI, S. (ed.) (2002), *Encyclopedia of African Literature*, Londres: Routledge.

GOODY, J. (1990), *La lógica de la escritura y la organización de la sociedad*, Madrid: Alianza Editorial.

GRASSI, M.C. (1990), “La correspondance comme discours du privé au XVIIIe siècle”, *L'épistolarité à travers les siècles, Geste de communication et/ou d'écriture* Stuttgart: Franz Steiner Verlag, págs. 180-183.

GUILLÉN, C. (1997), “El pacto epistolar: Las cartas como ficciones”, *Revista de Occidente*, nº 197, págs. 76-98.

GUILLÉN, C. (1998), *Múltiples moradas: ensayo de literatura comparada*, Barcelona: Tusquets.

GUILLÉN, C. (2005), *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona: Tusquets.

GUILLÉN, C. (1997), “El pacto epistolar: Las cartas como ficciones”, *Revista de Occidente*, nº 197, págs. 76-98.

GUYOTJEANNIN O.; J. PYCKE; B.-M. TOCK (1994), *Diplomatique médiévale*, Turnhout: Brepols.

HAMBURGER, K. (1986), *Logique des genres littéraires*, París: Éditions du Seuil.

HAYLES, K. (2004), “La condición de virtualidad”, en D. Sánchez-Mesa (ed.) *Literatura y cibercultura*, Madrid: Arco Libros, págs. 37-72.

HÉBRARD, J. (1990), “La correspondance au XIXe siècle, approche historique”, *L'épistolarité à travers les siècles. Geste de communication et/ou d'écriture*, Stuttgart: Franz SteinerVerlag.

HELLER E.; J. BEUG (Comp.) (2003), *Franz Kafka. Escritos sobre el arte de escribir*, Madrid: Ediciones y talleres de Escritura creativa Fuentetaja.

HERMAN, J. (2005), “Justifier l'écriture; justifier la publication: La Lettre comme fiction-limite”, en A. Duquaire (ed. *et alii*) *Les Genres littéraires et l'ambition anthropologique au dix-huitième siècle: Expériences et limites*, n° 36:1, Lovaina : Peeters.

HERMOSILLA GÓMEZ, J. (1826), *Arte de hablar en prosa y verso*, II, Madrid: Imprenta real.

HERNÁNDEZ GUERRERO, J.A. (1994), *Historia breve de la retórica*, Madrid: Síntesis.

HELLER E.; J. BEUNG (2003), *Franz Kafka. Escritos sobre el arte de escribir*, Madrid: Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja.

HORNUNG, E. (2003), *Historia de Egipto*, Madrid: Alderabán.

HUNWICK, J. (1990), *The Writings of Western Sudanic Africa*, Boston: Brill.

INGLATERRA, T. (de) (2001) (*et alii*), *Tristán e Iseo*, Madrid: Ediciones Siruela.

JAKOBSON, R. (1973), “Lettre à Haroldo de Campos sur la texture poétique de Martin Codax”, *Questions de poétique*, Paris: Éditions du Seuil, págs. 293-298.

JOLIVET, J.C. (2001), *Allusion et fiction épistolaire dans les Héroïdes: recherches sur l'intertextualité ovidienne*, Rome: École française.

JOST, F. (1980), “Le Roman épistolaire et la technique narrative”, en B. Köpeczi y G. Vajda (eds.) *Actes du VIIIe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée/Proceedings of the 8th Congress of the International Comparative Literature Association, I: Trois grandes mutations littéraires: Renaissance, Lumières, début du vingtième siècle/Three Epoch-Making Literary Changes: Renaissance, Enlightenment, Early Twentieth Century*, Stuttgart: Bieber, págs. 297-304.

JOVELLANOS, G.M. (de) (1827), *El delincuente honrado*, Burdeos.

JOVELLANOS, G.M. (de) (1987), *Obras de Don Gaspar Melchor de Jovellanos V*, Logroño.

KAFKA, F. (1983), *Obras completas*, Barcelona: Teorema.

KAFKA, F. (1984), *Cartas a Felice*, I, II, III, Madrid: Alianza Editorial.

KAFKA, F. (1995), *Meditaciones*, Madrid: M.A. Editores.

KAFKA, F. (1998), *América*, Madrid: Alianza Editorial.

KAFKA, F. (1999), *Cartas a Milena. Carta al padre*, Barcelona: Edicomunicación, Barcelona.

KAFKA, F. (2003), *Escritos sobre el arte de escribir*, Madrid: Fuentetaja.



KAFKA, F. (2004), *El proceso*, Madrid: Cátedra.

KAFKA, F. (2006), *La metamorfosis*, Madrid: Alianza Editorial.

KAFKA, F. (2006), *Diarios*, Barcelona: Debolsillo.

KAPP, V. (1990), “L’art épistolaire dans les manuels littéraires scolaires du XIXe siècle”, *L’épistolarité à travers les siècles. Geste de communication et/ou d’écriture* (págs, 116-126), Stuttgart: Franz Steiner Verlag.

KAUFFMAN, L. (1992), *Special delivery: Epistolary modes in modern fiction*, Illinois: Chicago University Press.

KONG, K. (2010), *Lettering the self in medieval and early modern France*, Woodbridge: D.S. Brewer.

KRISTEVA, J. (1974), *El texto de la novela*, Barcelona: Lumen.

KRISTEVA, J. (1983), *Historias de amor*, Madrid: Siglo XXI.

KUHRT, A. (2007), *The persian empire: a corpus of sources from the Achaemenid period*, Londres: Routledge.

LA RUBIA DE PRADO, L. (2002), *Kafka: maestro de lo absoluto*, Granada, Universidad de Granada.

LACLOS, C. (de) (2004), *Las amistades peligrosas*, Madrid: Alianza.

LAWRANCE, N.H. (1988), “Nuevos lectores y nuevos géneros: apuntes y observaciones sobre la epistolografía en el primer Renacimiento español”, *La literatura en la época del emperador* Universidad de Salamanca, págs. 81-99.

LEICK, G. (2002), *Mesopotamia: la invención de la ciudad*, Barcelona: Paidós.

LEFÈVRE, S. (ed.) (2008), *La lettre dans la littérature romane au Moyen Âge*, Orléans: Paradigme.

LEJEUNE, P. (1975), *Le pacte autobiographique*, París: Éditions du Seuil.

LEJEUNE, P. (1991), “El pacto autobiográfico”, *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, Barcelona: *Anthropos*, número de diciembre, págs. 47-61.

LICHTHEIM, M. (1980), *Ancient Egyptian literature: a book of readings*, Berkeley: University of California Press.

LINARES ALÉS, F. (1987), *La Vida del escudero Marcos de Obregón y su relación con el género novela picaresca (estudio semiótico)*, Granada: Universidad de Granada.

LINARES ALÉS, F. (1991), “Salvador Peña, Ma’arrì según Batalyawsì. Crítica y Poética en Al-Ándalus, siglo XI”, Granada: Discurso, *Revista Internacional de Semiótica y Teoría literaria*, nº 7, págs. 103-108.

LINARES ALÉS, F. (1996), “La lengua literaria”, *Manual de teoría de la literatura* Sevilla: Algaida, págs. 271-293.

LIU XIE (1995), *El corazón de la literatura y el cincelado de dragones*, (A, Relinque trad.), Granada: Comares.

LLOVET, J. (et al.) (2005), *Teoría literaria y literatura comparada*, Barcelona: Ariel.

LOPE DE VEGA, F. (2003), *El comendador de Ocaña*, Madrid: Edaf.

LYLY, J. (1868), *Euphues, The anatomy of wit,/Euphues and his England*, Londres.

MACHAULT, G. (de) (2004), *Le voir dit (La historia verdadera)*, Murcia: Diego Marín librero editor.

MADRIGAL, L.I. (2008), *Historia de la literatura hispanoamericana. Época colonial*, Madrid: Cátedra.

MADRIGAL, L.I. (2008), *Historia de la literatura hispanoamericana. Del Neoclasicismo al Modernismo*, Madrid: Cátedra.

MARINA, J.A. (2009), *Palabras de amor: un tratado de los sentimientos a través de las más intensas cartas de amor de todos los tiempos*, Madrid: Temas de Hoy.

MARTÍN BAÑOS, P. (2005), *El arte epistolar en el Renacimiento europeo, 1400-1600*, Bilbao: Universidad de Deusto.

MARTÍN BAÑOS, P. (2005), “Familiar, retórica cortesana: disfraces de la carta en los tratados epistolares renacentistas”, *Cultura epistolar en la Alta Edad Moderna. Usos de la carta y de la correspondencia entre el manuscrito y el impreso*, Madrid: Publicaciones Universidad Complutense, págs. 15-30.

MARTÍN, J.C. (trad.) (2007), *Plinio el Joven, Epistolario (Libros I-X). Panegírico del emperador Trajano*, Madrid: Cátedra.

MARTÍNEZ BONATI, F. (1983), *La estructura de la obra literaria: una investigación de filosofía del lenguaje y estética*, Barcelona: Ariel.

MARTÍNEZ MARTÍN, J. A. (ed.) (2002), *Historia de la edición en España, 1836-1936*, Madrid: Marcial Pons.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M.C. (2007), *Desde la otra orilla: cartas de Indias en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (Siglos XVI-XVIII)*, León: Publicaciones Universidad de León.

MATTHIAE, P. (1980), *Elba: An empire rediscovered*. Londres: Hodder and Stoughton.

MAY, G. (1979), *L'autobiographie*, Presses Universitaires de France.

MCLUHAN, M. (2009), *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del cuerpo humano*, Barcelona: Paidós.

MELO, F.M. (de) (1885), *Historia de los movimientos, separación y guerra de Cataluña en tiempo de Felipe IV*, Barcelona: Biblioteca Clásica Española.

MENESES F.S. de (1779), *Malaca conquistada*, Lisboa,

MILLÁN, J.A. (2001), “Un siglo de edición: la lenta gestación de la edición, los editores, los tipos de libros y los lectores modernos”, *Historia de la edición en España, 1836-1936*, Madrid: Marcial Pons.

MOLINA, M. (2000), *La ley más antigua, Textos legales sumerios*, Madrid: Trotta.

MONTADON, A. (1995), “Un Espace pour soi : Solitude et écriture épistolaire ”, en A. Siganos, André (ed.), *Solitudes: Ecriture et représentation*, Grenoble: Ellug, págs. 161-170.

MONTIEL RAYO, F. (1996), “Escribir fuera de España, La correspondencia entre Max Aub y Segundo Serrano Poncela”, *Actas del Congreso Internacional Max Aub y El laberinto Español I*, págs. 185-202.

MORAN, W. L. (1992), *The Amarna letters*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.

MORENO, F.A. (2010), *Teoría de la literatura de ciencia ficción: poética y retórica de lo prospectivo*, Vitoria: Portal Editions.

MOREAU, K. C. (1986), “Kafka’s Briefe an Milena: An Analysis of Epistolary Rhetoric”, *Dissertation Abstracts International*, nº 46:7.

MOROTE SERRANO, N. (2007), *La escritura del sigilo. La comunicación en el pensamiento de Jacques Derrida*, Argentina: elaleph.

MUÑOZ MARTÍN, M.N. (1985), *Teoría epistolar y concepción de la carta en Roma*, Granada: Universidad de Granada.

MUÑOZ MARTÍN, M.N. (1994), *Estructura de la carta en Cicerón*, Madrid: Ediciones clásicas.

NEW, N.H. (2002) *Encyclopedia of literature in Canada*, Canadá: Toronto University Press.

NEW, N.H. (2003), *A history of canadian literature*, Québec: McGill-Queen’s University Press.

OHAETO-EZENWA (1997), *Chinua Achebe: a biography*, Bloomington: Indiana University Press.

ORTEGA Y GASSET, J. (1975), "Ideas sobre la novela", Madrid: Revista de Occidente.

PADRÓ, J. (2003), *Historia del Egipto faraónico*, Madrid: Alianza.

PAGÉS-RANGEL, R. (1997), "Poética epistolar o sobre la hechura de las cartas", *Siglo Diecinueve*, Nº 3, págs. 137-149.

PARDO MATA, P. (2004), *Egipto: de la Prehistoria a los faraones*, Madrid: Sílex.

PARELLO, V. (ed.) (2008), *La correspondance dans le monde méditerranéen et ses périphéries*, Perpignan: Presses Univeau Perpignan.

PATTINSON, D. (2006), "The market for letter collections in Seventeenth Century China", *CLEAR (Chinese Literature: essays, articles, reviews)*, nº 28, págs. 125-157.

PAVEAU, M.A. (ed. et alii) (2003), *Les grandes théories de la linguistique: de la grammaire comparée à la pragmatique*, París: Armand Colin.

PÉREZ GALLEGO, C. (1988), *Historia de la literatura norteamericana. Síntesis crítica y temática*, Madrid: Taurus.

PERROT, M. (1990), "Le secret de la correspondance au XIXe siècle", *L'épistolarité à travers les siècles. Geste de communication et/ou d'écriture*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, págs. 184-188.

PETRUCCI, A. (2008), *Scrivere lettere. Una storia plurimillennaria*, Roma: Editori GLF.

POCA, A. (1991), *La escritura. Teoría y técnica de la transmisión*, Barcelona: Montesinos.

POSTGATE, N. (2004), *Early Mesopotamia: Society and economy at the dawn of History*, Londres: Routledge.

POZUELO YVANCOS, J.M. (2006), *De la autobiografía: teoría y estilos*, Barcelona, Crítica.

PRADO BIEZMA, J. (del) (*et Al.*) (1994), *Autobiografía y modernidad literaria*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

PRADOS MARTÍNEZ, F. (2007), *Los fenicios: Del monte Líbano a las columnas de Hércules*, Madrid: Marcial Pons.

PRESA GONZÁLEZ, F. (coord.) (1997), *Historia de las literaturas eslavas*, Madrid: Cátedra.

PRINCE, G. (2001), “El narratorio”, en Enric Sullà (ed.) *Teoría de la novela*, Barcelona: Crítica, págs. 151-162.

PULIDO TIRADO, G. (2001), “Le escritura epistolar en la actual encrucijada genérica”, *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, nº 10, págs. 435-447.

QUEVEDO, F. (de) (1946), *Epistolario completo*, Madrid: Instituto editorial Reus.

QUEVEDO, F. (de) (2005), *Obras completas en prosa*, III, Madrid: Castalia.

QUIRKE, S; J. SPENCER (2004), *El antiguo Egipto en el Museo Británico*, Madrid: Alianza editorial.

OVIDIO NASÓN, P. (1884), *Las Heroidas*, Madrid.

POLITZER, H. (1969), "Franz Kafka's Completed Novel: His Letters to Felice Bauer", *Centennial Review*, nº13, págs. 268-290.

POZUELO YVANCOS, J.M. (2006), *De la autobiografía*, Barcelona: Crítica, Barcelona.

RAIBLE, W. (1988), "¿Qué son los géneros literarios?", en M.A. Garrido Gallardo *Teoría de los géneros literarios*, Madrid: Arco Libros, págs. 303-339.

RAFFEL, B. (trad.) (1999), *Beowulf*, Londres: Penguin books.

RELINQUE ELETA, A. (trad. y ed.) (1995), *El corazón de la literatura y el cincelado de dragones*, Granada: Comares.

RELINQUE ELETA, A.; R. LLAMAS GONZÁLEZ DE AMEZÚA; A.H. SUÁREZ GIRARD (2005), *Literatura china*, Barcelona: UOC.

RICHART RODRÍGUEZ, J. (2003), "Correspondencia inédita Casona-Aub (1948-1960)", *Anales de literatura española contemporánea* 28, nº 2, págs. 347-384.

RIQUER M. (de); VALVERDE, J.M. (2007), *Historia de la literatura universal*, Madrid: Gredos.

RIMMON-KENAN, S. (2001), "Tiempo, modo y voz (En la teoría de Genette)", en Enric Sullà (ed.) *Teoría de la novela*, Barcelona: Crítica, págs. 173-192.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, R. (2002). "Las instrucciones tabeliónicas", *Libros y documentos en la alta Edad Media, actas VI Congreso Internacional de Historia de la cultura escrita*, 2Madrid: Calambur, págs. 240-259.

ROMERA, J. (ed.) (*et alii*,) (1993), *Escritura autobiográfica*, Madrid: Visor.



ROSENMEYER, P. A. (2001), *Ancient epistolary fictions: the letter in Greek literature*, Cambridge University Press.

ROUBAUD, S. (1985), “Cartas son cartas: Apuntes sobre la carta fuera del género epistolar”, *Criticón*, nº 30, págs. 103-125.

ROUSSEAU, J.-J. (2009), *Les confessions*, París: Gallimard.

ROUX, G. (1990), *Mesopotamia, Historia política, económica y cultural*, Madrid: Akal.

RUSSOTTO, M. (ed.) (1968), *La ansiedad autorial, Formación de la autoría femenina en América Latina: los textos autobiográficos*, Caracas: Universidad Simón Bolívar, Editorial Equinoccio.

RYAN, M. (2004), “El ciberespacio, la virtualidad, y el texto”, en D. Sánchez-Mesa (ed.) *Literatura y cibercultura*, Madrid: Arco Libros, págs. 73-115.

SAAVEDRA FAJARDO, D. (1790), *República literaria*, Madrid.

SÁBATO, E. (2001), “La novela: atributos y funciones”, en Enric Sullà (ed.) *Teoría de la novela*, Barcelona: Crítica, págs. 246-247.

SÁEZ, C.; A. CASTILLA GÓMEZ (eds.) (2002), *La correspondencia en la Historia, Modelos y prácticas de la escritura epistolar*, Madrid: Calambur.

SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, D. (2004) (ed.), *Literatura y cibercultura*, Madrid: Arco Libros.

SÁNCHEZ RUBIO, R.; I. TESTÓN NÚÑEZ (1999), *El hilo que une, Las relaciones epistolares en el Viejo y el Nuevo Mundo (siglos XVI-XVIII)*, Mérida: Universidad de Extremadura.

SCHAEFFER, J.M. (1988), “Del texto al género, Notas sobre la problemática genérica” Madrid: Arco Libros, págs. 155-179.

SCHAEFFER, J.M. (2002), *¿Por qué la ficción?* Toledo: Lengua de trapo.

SCHILLER, F. (1841), *La doncella de Orleáns*, Barcelona.

SCHMÖKEL, H. (1965), *Ur, Asur y Babilonia*, Madrid: Ediciones de Castilla.

SEGRE, C. (1985), *Principios de análisis del texto literario*, Crítica: Barcelona.

SHIKIBU, I. (et alii) (2007), *Diarios de damas de la corte Heian. Diario de Sarashina*, Madrid: Destino.

SHKLOVSKI, V. (2010), *Zoo o cartas de no amor*, Barcelona: Ático Libros.

SHONAGON, S. (2004), *El libro de la almohada*, Madrid: Alianza.

SHOPENHAUER, A. (2001), *El amor y otras pasiones*, Madrid: Libsa.

SIERRA BLAS, V. (ed.) (2007), *El legado de Mnemosyne. Las escrituras del yo a través del tiempo*, Gijón: Ediciones Trea.

SIN AUTOR (1902), *Literaturas escandinavas: danesa, sueca, finlandesa, islandesa*, Madrid: La España Editorial.

SOLINKA, W. (*et alii*) (2010), *Africa's best stories: an anthology of Africa's short stories I*, Accra: Publishing company limited.

SOTOMAYOR SÁEZ, M.V. (1998), "El género epistolar", *CLIJ: Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, nº 11:109, págs. 7-19.

SOURIAU, E. (1998), *Diccionario Akal de Estética*, Madrid: Akal.

SPANG, K. (1996), *Géneros literarios*, Madrid: Editorial Síntesis.

SPANG, K. (2000), "La novela epistolar: Un intento de definición genérica", *RILCE: Revista de Filología Hispánica*, nº 16:3, págs. 639-656.

STAROBINSKI, J. (1970), *L'oeil vivant II. La relation critique*, París: Gallimard.

SULTAN, A. (2008), en S. Lefèvre (ed.) *La lettre dans la littérature romane au Moyen Âge*, Orleáns: Paradigme, págs. 37-51.

TODOROV, T. (1975), *¿Qué es el estructuralismo? Poética*, Losada, Buenos Aires.

TODOROV, T. (1984), "La critique réaliste (Correspondance avec Ian Watt)", *Critique de la critique: un roman d'apprentissage*, París: Éditions du Seuil, págs. 125-141.

TODOROV, T. (1988), "El origen de los géneros", *Teoría de los géneros literarios* Madrid: Arco Libros, págs. 31-48.

TODOROV, T. (2009), *La literatura en peligro*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.

TORRAS, M. (2003), *Soy como consiga que me imaginéis. La construcción de la subjetividad en las autobiografías epistolares de Gertrudis Gómez de Avellaneda y Sor Juana Inés de la Cruz*, Cádiz: Universidad de Cádiz.

UPDIKE, J. (1999), *On literary biography*, University of South Carolina Press.

VAUGELAS, C.F. de (1663), *Remarques sur la langue française*, París.

VAUGELAS, C.F. de (1663), *De l'Usage & la situation de ces mots, de monseigneur, monsieur, madame, mademoiselle, et autres semblables, dans un lettre, ou dans un discours*, págs. 435-439.

VERNET, J. (2002), *Literatura árabe*, Barcelona: Acontilado.

VIOLI, P. (1987), “La intimidad epistolar de la ausencia: Formas de escritura epistolar”, *Revista de Occidente*, nº 68, págs. 87-99.

VILLANUEVA, D. (1993), “Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía”, *Escritura autobiográfica, Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria y teatral*, Madrid: Visor.

WAGNER, C.G. (1999), *Historia del cercano oriente*, Salamanca: Universidad de Salamanca.

WAHNÓN BENSUSAN, S. (1991), *Introducción a la historia de las teorías literarias*, Granada: Universidad de Granada.

WAHNÓN BENSUSAN, S. (2001), “Josef K. era inocente: sobre *El proceso* de Kafka”, *Raíces*, Nº 49.

WAHNÓN BENSUSAN, S. (2001) “Una sentencia justa para Josef K.: sobre El proceso de Kafka”, *Isegoría*, nº 25, Granada: Universidad de Granada.

WEINRICH, H. (2001), “Tiempo y verbo en la novela”, en E. Sullà (ed.) *Teoría de la novela*, Barcelona: Crítica, págs. 94-101.

WISCHER, E. (dir.) (1989), *Historia de la literatura. El mundo medieval 600-1400*, nº 2, Madrid: Akal.

WOOLF, V. (1954), *Diario de una escritora*, Buenos Aires, Editorial Sur.

YNDURAIN, D. (1988), “Las cartas en prosa”, *La literatura en la época del emperador* Universidad de Salamanca, págs, 53-79.

YUS, F. (2001), *Ciberpragmática. El uso del lenguaje en Internet*, Barcelona: Ariel.

ZAKHARIA, K.; H. TOËLLE (2004), *À la découverte de la littérature arabe: du VIe siècle à nos jours*, París: Flammarion.

ZHA, P. (2007), “The substitution of paper for bamboo and the new trend or literary development in the Han, Wei and early Jin Dynasties”, *Frontiers of Literary Studies in China*, nº1, Higher Education Press and Springer-Verlag, págs. 26-49.

ZUMTHOR, P. (1972), *Essai de poétique médiévale*, París: Éditions du Seuil.

ZUMTHOR, P. (1989), *La letra y la voz: de la “literatura” medieval*, Madrid: Cátedra.



