

## AL BORDE DE LA LITERARIEDAD: LITERATURA Y EPISTOLARIDAD

Claudio Guillén

Cuando el 11 de febrero de 1671 Madame de Sévigné escribe a su hija adorada, Madame de Grignan, empieza por desempeñar el papel de madre que opina y critica, con motivo de la correspondencia de su hija. Lo que enjuicia es la calidad de las cartas: y para ello destaca el hecho de que Madame de Grignan escribe muy bien: «[vos lettres] sont premièrement très-bien écrites». Asimismo elogia la naturalidad con que su hija consigue la apariencia de la veracidad: «elles sont premièrement très-bien écrites; et de plus si tendres et si naturelles qu'il est impossible de ne pas les croire... Les vôtres sont vraies et le paraissent». Así Madame de Sévigné destacaba, aunque fuera de paso, uno de los propósitos principales de los géneros epistolares: la apariencia de la verdad. O lo que podríamos llamar la ilusión de la no-ficcionalidad. Pero ello en segundo plano, ya que lo más importante, *premièrement*, es escribir bien. Por lo general la Marquesa busca el estilo más que el género. *Style*, para mayor claridad, es el término que utiliza; por ejemplo, de su propia producción dice: «vous savez que je n'ai qu'un trait de plume; ainsi mes lettres sont fort négligées; mais c'est mon style...» (27 de septiembre de 1671); y en otra carta cuenta que el abate Arnauld le había pedido una muestra de la escritura de Madame de Grignan: «il me pria l'autre jour de lui montrer un morceau de votre style; son frère lui en dit du bien» (23 de mayo de 1672).

Quizás fuera esta preocupación estilística una de las condiciones de la precaria literariedad —a mi juicio— de la correspondencia de la ilustre escritora. Es más, me pregunto si cuando pretendemos discernir el lugar que ocupan y la calificación que merecen determinadas cartas como literatura, o, dicho sea más técnicamente, de determinar su literariedad (digámoslo con los formalistas rusos y con todos sus seguidores), me pregunto, repito, si nos basta con descubrir que están bien escritas.

Me pregunto si de ello depende el problema que me va a ocupar sobre todo en las páginas siguientes, el que las cartas sean o no sean literatura. ¿Por qué las encontramos, tantas veces, aunque estén bien escritas, a orillas de la literariedad? Por otra parte, aunque la interrogación no tiene nada de impertinente, no se me oculta que la cuestión se plantea o puede plantearse respecto a otros géneros, o a la literatura misma, cuyas propiedades y cualidades no se reducen al manejo del lenguaje, o no se perciben solamente a través de él, es decir, mediante el análisis de unos procedimientos verbales. (Todos conocemos a grandes, digo, a famosos escritores de hoy que han escrito admirablemente ciertas novelas de muy mediocre calidad.)

Problema, éste, en efecto, que se enfoca mejor cuando contemplamos los métodos de la crítica literaria. En ese terreno llevo mucho tiempo pensando que el análisis microlingüístico, quiero decir, la clase de escrutinio minucioso de contexturas verbales que practicaba la *Stilistik* germánica o la Estilística española, no llegaba bastante lejos en el empeño de aprehender lo que un texto dice y lo que no dice: de sus situaciones, de sus construcciones líricas, descriptivas o narrativas, de sus valores, de sus alusiones y sugerencias, o de sus interrelaciones y efectos formales<sup>1</sup>. Amado Alonso era muy consciente de esos límites en su magistral práctica de la Estilística. Mi propio punto de partida es, pues, pensar que el cuestionamiento de la literariedad ha de tener muy en cuenta no sólo el tejido verbal sino el papel de los géneros literarios, el de las formas y el de las circunstancias históricas: y que, así entendido, este cuestionamiento es muy oportuno y útil, a la hora de considerar la especificidad o peculiaridad de la escritura epistolar, vista como literatura posible.

Tampoco se me oculta que el cultivo de la teoría literaria en nuestros días es algo como andar *full-time* por un campo sembrado de minas. Así las cosas, quienes sólo lo hacemos de tarde en tarde no podemos sino apoyarnos en el buen hacer y saber de aquellos teóricos con cuyas premisas fundamentales nos encontramos generalmente de acuerdo. En España sobresale la monumental *Teoría de la literatura* (Madrid, 1989) de Antonio García Berrio, que es merecedora, dentro de los límites que ella misma se marca, de todo nuestro respeto. Pues bien, al tratar la cuestión de la literariedad, mediante el examen de los usos literarios del lenguaje, en lo esencial, distingue García Berrio entre dos categorías fundamentales: la literariedad y la poeticidad. Ello recuerda hasta cierto punto la vieja distinción de Benedetto Croce entre *poesía*, como intuición de verdades, y *letteratura*, como testimonio de una civilización. Pero nuestro teórico quiere precisar más: la literariedad es una opción; y la poeticidad un valor.

La literariedad es, según él, una opción con la que el escritor y el lector pueden comprometerse desde un principio (p. 69). La poeticidad es un valor producido por la escritura y la lectura, por medio de la intervención de una imaginación simbólico-imaginativa que no es meramente individual, sino ampliamente representativa, o, puede decirse, antropológica. La creación literaria — digo yo — es sin duda sede de la diferencia, de la personalidad inasimilable, de la individualidad extrema. Pero ¿por qué nos conmueve Rimbaud tanto, por qué se relaciona con nuestra propia experiencia de lo humano, enriqueciéndola? Las palabras del gran poeta alcanzan niveles de generalidad significativa donde confluyen la individualidad y la universalidad latente. Así, el texto literario es un proceso de comunicación en el que la subjetividad del lector, respaldada y justificada de tal suerte, puede elegir y vitalizar valores particulares. Si la poeticidad, es decir, si aquella experiencia generalizable de valores que el compromiso con la literariedad ha hecho posible, no es sólo cuestión de palabras, como es-

1.- Así en mi artículo «Estilística del silencio», *Revista Hispánica Moderna*, XXIII, 1957, 260-291; recogido en mi *Teorías de la historia literaria*, Madrid, 1989.

cribe García Berrió, qué duda cabe que de éstas arranca inicialmente: «sí... se puede decir que la poeticidad no *consiste* en una mera 'cuestión de palabras', puede también asegurarse por el contrario que *empieza por* las palabras» (p. 102).

El proceso de comunicación epistolar puede mirarse como un *continuum* en que pueden encontrarse, o tocarse, o reunirse, tres categorías principales de realización: la capacidad de leer y escribir (*literacy*; permítaseme que traduzca este término tan cómodo por «alfabetismo»); la literariedad; y la poeticidad. Veámoslo ahora así.

## I

### Alfabetismo

No es la capacidad básica de leer y escribir, o *literacy*, o alfabetismo, solamente un requisito o una condición para la redacción de una carta. Es un logro, una adquisición, un paso adelante. En las sociedades antiguas del Mediterráneo la composición de cartas suponía sin duda un aprendizaje fundamental, un gozne esencial, que significaba un añadido, la del acto escrito tras el acto hablado. Tengo presentes aquí las palabras tan sencillas como claras de Gregory Nagy, cuando afirma: «*written* is not something that is not *oral*; rather it is something in addition to being oral, and that additional something varies from society to society»<sup>2</sup>. La escritura no se opone a la oralidad, ni la deja atrás, sino la supone, la implica, la contiene, suplementándola en el tránsito crucial del habla a la carta. Tan delicado sería este pasaje que normalmente llevaba consigo (ayer como hoy) un grado muy notable de convencionalidad. Nada más convencional, recuérdese, que una carta. El acceso de unos pocos a la escritura tenía que ser guiado por una estructura eficiente de normas y usos. Claro está que la significación del alfabetismo se hallaba históricamente condicionada. Pero de todas formas quien redactaba cartas debía hacer frente a una diferencia importante, a una índole de responsabilidad, que dichas exigencias convencionales le ayudaban a resolver.

Acentuaron y desarrollaron este dominio, el de un complejo de normas, las prácticas pedagógicas, convirtiéndolo en una habilidad digna de ser aprendida y enseñada. Aludo a la tradición casi ininterrumpida de los manuales, formularios, *handbooks*, *vademecums*, *Briefsteller* y otras publicaciones utilitarias que tanto abundaron a lo largo de los siglos: desde los tiempos helenísticos hasta, por mencionar un momento climático en la historia de la epistolaridad, mediados del siglo XVIII, cuando Samuel Richardson publica sus *Letters Directing the Requisite Style and Forms to be Observed in Writing Familiar Letters* (1741), en el mismo momento al parecer en que componía *Pamela*, y otro novelista, C.F. Gellert, ofrece sus *Praktische Abhandlungen von dem guten Geschmack in Briefen* (1751). Los modelos epistolares que propone el manual de Richardson son más convencionales que las cartas famosas de *Pamela*, pero no menos imaginados, hecho sobre el que volveré más adelante. El autor del primer compendio helenístico que conozcamos, *Tipos epistolares* (*Típoi epistolikói*), atribuido primero a Demetrio, de fecha insegura (tal vez precristiano y revisado durante el siglo III d.C.), ya había recomendado a un amigo 21 clases de cartas, con una breve explicación y un

2.- G. Nagy, *Pindar's Homer: The Lyric Possession of an Epic Past*, Baltimore y Londres, 1990, p. 8.

ejemplo para cada una: carta de recomendación, de censura, de reprensión, de consuelo, de admonición, de súplica, de apología, de felicitación, por ejemplo, o sencillamente amistosa. Un segundo formulario, *Estilos epistolares (Epistolimatoi kharaktēres)*, atribuido a Libanio o a Proclo (del siglo IV hasta el VI d.C.), supone un desarrollo considerable, puesto que propone nada menos que 41 tipos, cada uno con su muestra apropiada<sup>3</sup>.

A los ejemplos iban unidos unos brevísimos conceptos. Pero es evidente que estos manuales han sido guías y testigos de la redacción de cartas considerada como tarea práctica, sin pretensiones literarias, inmersa en el existir cotidiano y deseosa de tener en cuenta, más que cualidades lingüísticas o retóricas, orientaciones apropiadas para las situaciones sociales y relaciones interpersonales que subyacen a toda correspondencia escrita. Aparecen como fundamentales ciertos intereses creados, cierta especie de vinculación, de necesidad o de dependencia, y sobre todo cierta conciencia de clase. Las convenciones sociales y las verbales se confunden. En casi todos los casos se hace hincapié no ya en el tema o estilo idóneo sino en el carácter del destinatario, su posición social y los lazos que le unen, o que podrían unirle, a quien le escribe. Siglos después irían en aumento estos propósitos, que hacen del formulario epistolar un libro de cortesía y de conducta correcta — casi un galanteo. Ello quedará claro en los numerosos libritos que, tras la larga identificación durante la Edad Media de la Retórica con la epistolaridad en las *artes dictaminis*, se producirán y distribuirán después del advenimiento de la imprenta.

El asunto es de sobra conocido y la bibliografía sobre él, profusa. Pero no todos destacan que el primer manual impreso en Europa es el de Gaspar de Texeda, que lo presenta como «cosa nueva» cuando aparece, en 1549, en Valladolid. Titledo *Cosa nueva. Primer libro de cartas mensajeras*, se reedita varias veces y lo sigue en 1552 un *Segundo libro de cartas mensajeras, en estilo cortesano, a infinitos propósitos: con las diferencias de cortesías y sobreescriptos que se usan*. ¿Se vendería el librito en las ferias de Medina del Campo y de Villalón? Es evidente que Texeda, como sus sucesores (ante todo el veneciano Francesco Sansovino, cuyo *Secretario*, de 1568, será imitado muchas veces en francés, inglés y otras lenguas), procura aprovechar la oportunidad comercial que brinda el incremento de la lectura en nuevas clases de hombres y mujeres. Salta a la vista también que priva la preocupación por el modo correcto de dirigirse a una persona de determinado rango social. La tercera edición de *Cosa nueva* encierra formulas de cortesía entre caballeros de igual a igual, de menos a más, y de más a menos: hay carta-tipo de un Cardenal a su Santidad, de un Embajador a un Cardenal, de un señor a un cortesano, etc. Lo mismo se advierte en los sucesores españoles de Texeda, como el vizcaíno Juan de Yciar (Zaragoza, 1552), Juan Baptista de Montoya (Baeza, 1594) y Jerónimo Paolo de Manzanares, cuyo *Estilo y formulario de cartas familiares* (Madrid, 1600) es tan pragmático que, según el autor, se aprenderá a escribir cartas no con preceptos sino leyendo las suyas, «lisas, llanas y sin filosofías». Que no son pocas, por cierto, sino 520, agrupadas en 28 modelos, y consagradas a temas tan poco transcendentales como «A un caballero que había pedido licencia para abrir ventana en una iglesia».

Baste aquí con subrayar que, como bien ha notado Víctor García de la Concha<sup>4</sup>, la ficcionalidad es una dimensión significativa del *Primer libro de cartas mensajeras*, publicado tres años antes que el *Lazarillo de Tormes*. Alguno de los modelos incluidos por Gaspar de

3.- Hay extractos de estos manuales en Abraham J. Malherbe, «Ancient Epistolary Theorists», *Ohio Journal of Religious Studies*, I, 1977, 1-77.

4.- Véase V. García de la Concha, *Nueva lectura del Lazarillo de Tormes. El deleite de la perspectiva*, Madrid, 1979.

Texeda es, en efecto, poco menos que prenovelisco, como la carta «De un caballero mozo, preso en poder de un Rey extraño, a la mujer, estando sentenciado a degollar»; o la que empieza con estas palabras: «A Vuestra Señoría Ilustrísima, como a verdadero señor, debo la cuenta de mis acciones y vida, y por eso huelgo de dalla como a mi príncipe...». Ya confluyen ahí, en potencia, la epístola y la autobiografía fingida, como luego, extraordinariamente, en el *Lazarillo*. Vale decir que, por mucho que el manual epistolar se centrara generalmente en una finalidad práctica y una rudimentaria prosa explicativa, difícil era resistir, en sus muestras y modelos, a la tentación de la ficcionalidad; y que de tal suerte sus autores cruzaron muchas veces, desde Texeda hasta Richardson, bien que mal, la frontera de la literariedad.

### Ficcionalidad

Si encontramos en la ficcionalidad un signo de identidad importante de la literariedad y por tanto de la poeticidad posible, también es verdad que no es el único; y que tampoco es imprescindible. Asimismo observamos que su aparición puede ser condicional y relativa, o sea, que existen grados y medidas de ficcionalidad. Así, tratándose de la carta, es obvio que normalmente ésta no supone una construcción ficticio-narrativa y desde tal ángulo no aspira consciente o explícitamente a la literariedad que la novela de entrada consigue. Ahora bien, el adjetivo «ficticio» no es indivisible del sustantivo «narración». Hace un momento recordaba a Rimbaud. ¿Y el «Bateau ivre», pongamos por caso? ¿Son sus componentes narrativos la única condición de su ficcionalidad? ¿Qué diremos de la identidad fantástica de la voz poética? ¿Y del fantástico paisaje marino, que es como un mundo imaginado por el poeta?

José María Pozuelo ha razonado con fuerza, volviendo a los argumentos de Batteux, que la poesía supone una índole de «imitación» que es hacer creativo, *poiein*, y conduce a la propuesta de modelos imaginados. Estos modelos son, también ellos, ficciones. Es más, sugiere Pozuelo que si hay analogía posible con las formas narrativas, la lírica se hallaría cerca no del narrador personal, limitado a su propia perspectiva, sino del narrador omnisciente, responsable de totalidades<sup>5</sup>. El poeta no se reproduce, sino se supera produciendo y dominando ámbitos y espacios, rumbo al lector. Pues bien, vayamos a nuestro tema, con algo de flexibilidad en nuestra postura.

En los géneros epistolares el impulso del lenguaje y el progreso de la escritura misma han demostrado tener muchas veces consecuencias de carácter relativamente ficticio. Es fácil que escribir una carta lleve al autor hacia la ficción, antes que hacia la literatura. No conozco mejor prueba de la tendencia que tiene el lenguaje, pase lo que pase, a someterse a su propia lógica y su propio orden, a sufrir las consecuencias de sí mismo, y a ir edificando paulatinamente sus propias moradas y representaciones. No hay acaso acto comparable en nuestra vida cotidiana, en cuanto a su capacidad de invención, transformación e interpretación de lo que de hecho nos acontece— o, mejor dicho, lo que nos acontecería si no hubiese palabras. De ahí la ambigüedad del producto —de su referencialidad a la llamada vida real—, a mitad de camino entre lo que somos y lo que creemos o hacemos creer que somos.

El yo que escribe puede no sólo ejercer cierta influencia sobre su destinatario, como por ejemplo el Aretino cuando casi le obliga a Miguel Ángel a enviarle unos bosquejos de sus

5.- Véase J. M. Pozuelo, «Lírica e finzione (in margine a Ch. Batteux)», *Strumenti critici*, XV, 1991, 63-93.

frescos de la Capilla Sixtina, sino actuar también sobre sí mismo, sobre su propia imagen, que el Aretino en este caso modela para que sea vista y estimada por el gran artista. Samuel Johnson tocó esta cuestión con su inimitable tono de voz, afirmando que no hay mayor tentación de falacia y adulteración que el comercio epistolar: «there is indeed no transaction which offers stronger temptation to fallacy and sophistication than epistolary intercourse»<sup>6</sup>. Falacia, cuando la hay, que no es fácil ignorar. El que habla a un amigo por carta ve lo que escribe, como si se encontrara sobre la marcha descubierto y desdoblado. Componer una carta, dice Pedro Salinas en su espléndido ensayo sobre el tema, «es cobrar conciencia de nosotros»<sup>7</sup>. Sí, ¿pero de cuál de nosotros? ¿El yo solicitado o estimulado por quién? No podía Salinas ignorar su propio dinamismo, su inquietud, su multiplicidad. Reconozcamos así que si bien la carta no ofrece de entrada entornos envolventes y espacios alternativos, «otros mundos», sí puede desencadenar una fuerza imaginaria progresiva, parcial sin duda, pero decisiva y quizás irreversible; y de tal suerte ir modelando ámbitos propios. Pueden irse afirmando una voz ficticia, una imagen ficticia y unos sucesos, en suma, ficticios, dentro del mundo corriente y cotidiano de los destinatarios y de los demás lectores. Percibimos una ficción dentro de lo que no lo es, o como dije antes, de la ilusión de la no-ficcionalidad.

Este *élan* imaginario era imparable desde un principio. Los especialistas han estudiado una carta sumeria, anterior a 1500 a.C., dirigida a Nonna, diosa de la luna; y una epístola, encontrada en Sultantepe, ficticiamente atribuida al héroe Gilgamesh. No son escasos los ejemplos antiguos. Adolf Erman publicó, en su edición de unos papiros egipcios hallados en una tumba de Tebas, del siglo XII a.C., una colección de diez cartas literarias que eran ejercicios de escuela, destinados a preparar a futuros escribas<sup>8</sup>. En Atenas las cartas imaginarias formaron parte de la formación retórica de los alumnos desde el siglo IV a.C., según algunos historiadores, o tal vez después, como componentes de los ejercicios llamados *progymnasmata*. El estudiante se colocaba en situaciones diferentes, o pretendía escribir como si fuera una figura famosa del pasado, a fin de practicar varios estilos. No sorprende que esta experiencia educativa haya conducido durante el período helenístico al cultivo de la carta fingida como literatura, en manos de escritores como Alcifronte y Filostrato. Atribuye Alcifronte (ca. 200 d.C.) sus epístolas a cuatro tipos de personas: pescadores, labradores, parásitos y prostitutas; y al situarlas en un remoto momento del pasado clásico, como la Atenas de tiempos de Pericles, procura identificarse nostálgicamente con él. Es ésta la herencia que, añadida a los saberes retóricos de los humanistas de los siglos XIV y XV, se desenvolverá y fructificará durante el Renacimiento.

El elemento de creatividad y fantasía que existe potencialmente en la escritura epistolar corriente es como una querencia que la carta ficticia o novelesca no deberá sino libremente practicar o extender, según harán, como apreciarán tantos lectores, Richardson y Rousseau en sus narraciones extensísimas. Es este impulso tan característico de dicha clase de comunicación que la diferencia entre la carta aparentemente real y la aparentemente fingida dependerá muchas veces de pruebas y testimonios externos. El que la preocupación de Séneca por su amigo y destinatario, Lucilio, sea verdadera o inventada, poco o nada tiene que ver con la experiencia del lector, que no es Lucilio y no puede sino apreciar o desestimar la eficacia del

6.- Cit. en *The Familiar Letter in the Eighteenth Century*, ed. de Howard Anderson, Philip B. Daglian y Irwin Ehrenpreis, Lawrence, Kan., 1960, p. 2.

7.- Véase «Defensa de la carta misiva y de la correspondencia epistolar», de *El Defensor*, 2.ª ed., Madrid, 1967, p. 29.

8.- Véase la bibliografía en mi «Notes Toward the Study of the Renaissance Letter», en *Renaissance Genres*, ed. de Barbara K. Lewalski, Cambridge, Mass., 1986, pp. 70-101.

uso de la amistad y de la forma epistolar como modo de promoción de las ideas estoicas. El lector real es el que de veras leyó y lee, ayer y hoy; no el supuesto receptor de la carta. En el primer Prólogo de *La Nouvelle Héloïse* (1761), Rousseau, tan lúcido, trata de desconcertar a su lectores, al pretender inicialmente que ha reunido cartas reales, y agregar luego que es él quizás el responsable de su existencia: «ai-je fait le tout, et la correspondance entière est-elle une fiction? Gens du monde, que vous importe? C'est sûrement une fiction pour vous».

### La ilusión epistolar

Son varias, según venimos viendo, las dimensiones de la ilusión epistolar. Sigamos un poco más lejos con el problema de la literariedad. Una reflexión lingüística como la de García Berrio tiene que habérselas con la noción tradicional del lenguaje literario como desviación de las prácticas y restricciones de la lengua estándar o corriente. Esta noción, satisfactoria en muchos casos, prácticos e individuales, tropieza con dificultades si se generaliza teóricamente. El «lenguaje poético» es característico, pero no indispensable. Lo que sí es imprescindible en poesía es el dominio del cruce de la palabra con el tiempo, es decir, del ritmo y la forma prosódica, independientemente de la peculiaridad del léxico o de la sintaxis. Por lo demás Henri Michaux escribe en uno de sus poemas (de *Épreuves, exorcismes*, 1945) «Je suis l'oiseau. Tu es l'oiseau»; y sabemos que es literatura. Ciertamente, por otro lado, que hoy en Italia no se usa el hipérbaton en la conversación; y que los andaluces, tan expresivos, no hablaron ni hablan como escribía Góngora.

Es menester tomar en consideración, pues, evidentemente, las convenciones y códigos que ordenaron y dominaron determinados sistemas históricos en períodos precisos, como contexto del surgir de un género epistolar como literatura. En momentos regidos por una Poética de corte neoclásico, como el de la vejez de Torquato Tasso en Italia, o el de la madurez de Racine en Francia, la práctica del lenguaje literario es sistemática y el acto de selección léxica va unido a un complejo de normas y reglas, que puede mirarse hasta cierto punto como una diferencia, puesto que no prevalece en el habla o la escritura estándar. Convendría examinar desde tal ángulo el éxito de las *lettere volgari*, distribuidas por los editores venecianos de la segunda mitad del siglo XVI, o la práctica de Madame de Sévigné. En bastantes casos la redacción de una carta en prosa, y hasta de una epístola en verso, supone una desviación de la desviación; y, relativamente, una liberación del marco semántico convencional.

Los usos lingüísticos del escritor epistolar son entonces asistemáticos. Son usos que permiten disfrutar, digamos, de un grado insólito de libertad —ante la lengua hablada, por un lado, y ante la literaria, por otro, es decir, las normas, las preceptivas, y ese maridaje de un solo género y un único estilo que subrayó Erich Auerbach en su *Mimesis*. Y se vuelve posible, como Demetrio en *Peri hermeneías* (s. III a.C.), recomendar, por excepción, el cultivo de más de un estilo en un solo escrito.

Claro que no se deben sobrevalorar las consecuencias de esta libertad —repito que relativa. Una epístola no es como un poema —ni siquiera las mejores epístolas en verso, cuyo encanto reside en su proximidad a la prosa y su poco lírico desenfadado—, porque, sobre todo, no es probable que hallemos en ella una red comparable de relaciones verbales y formales, una densidad semejante de expresión, un nudo tan apretado de enunciados polisémicos. Ello puede ocurrir de vez en cuando, de repente, esporádicamente, como por capricho; pero si la redacción de cartas exige el alfabetismo —*literacy*—, el peso de su literariedad no recae única o plenamente sobre el lenguaje. La singularidad general de la carta se manifiesta de otras

maneras, según venimos observando. En el impulso imaginario que une al autor a su destinatario reside buena parte de la complejidad de la carta. La ambigüedad de las referencias al entorno cotidiano de los dos se ve superada por la borrosa identidad o la subordinación de esa segunda presencia psíquica, esa segunda persona, a quien y para quien se escribe. De ello procede en gran parte su polisemia.

Baste con mencionar a los autores mejores y más famosos de cartas familiares — un Plinio, un Guevara, un Annibale Caro, una Lady Mary Wortley Montagu— y recordaremos esa compleja conciencia en el lector de la multiplicidad del destinatario y por tanto del texto entero, gobernado por la superposición de la comunicación privada y la pública. *Pour qui écrit-on?* Claro que para el destinatario y receptor primero, o no habría tal ambigüedad. Y para aclararse uno mismo, como insinuaba Pedro Salinas. Pero lo que pretende ser leído por una segunda persona principalmente es, en realidad, releído; y releído por otros, por otras personas, por otras clases y grupos, o por otros públicos en diferentes momentos históricos. De tal manera lo que parecía mero existir privado, materia bruta de vida, se convierte en literatura. Y esta utilización del otro, esta mudanza, no es sólo una contingencia o un accidente. Es algo que arranca con frecuencia de la carta misma, que no es conversación del todo sino también comunicación solitaria, que ya no es habla sino escritura, susceptible de superar el efímero presente.

Esta convergencia de lo privado y lo público no es un rasgo exclusivo de las cartas literarias. Pero en ciertos géneros epistolares desempeña un papel fundamental. Quiero decir que puede resultar afectada, puesta en tela de juicio y hasta suprimida una función muy propia de la epistolaridad, que es la copresencia imaginada del otro, del «tú» a quien se escribe: la pertinencia del receptor. Véase por ejemplo una novela epistolar como *Humphry Clinker* (1771) de Smollett. Es sin duda una novela; y además, muy amena. Pero las cartas que la componen son poco más que un procedimiento que favorece el ejercicio de la descripción y de la narración por parte de una pluralidad de voces y personalidades en el momento de la acción o poco después. Un grupo de parientes y amigos, todos galeses, más o menos excéntricos y extravagantes, viajan por Inglaterra y Escocia. Cada uno escribe a un corresponsal diferente: Matthew Bramble, que tiene la obsesión de la salud, a un amigo médico; su hermana Tabitha, soltera en busca de marido, a su ama de llaves; el sobrino joven y enamorado, Jeremy, a un compañero de clase en Oxford, etc. Pero son muy escasos los momentos en que el autor de la carta, como también el lector externo, tiene presente la identidad de la persona a quien se envía la descripción o el relato. Así la epistolaridad no pasa de ser superficial; y el destinatario es poco más que una dirección o un buzón.

O tómese otro ejemplo, *Mademoiselle de Maupin* (1835-36), que Théophile Gautier compone cuando es un apasionado escritor novel, adherido al Romanticismo. El protagonista, D'Albert, escribe primero a un «cher ami» cuya existencia es totalmente nebulosa. Más adelante la persona adorada por D'Albert y también por su amante Rosette, es decir la deliciosa Mademoiselle de Maupin, de escondida identidad sexual, se dirige a una amiga suya, llamada Graciosa, que permanece asimismo abstracta; hasta que por fin el narrador cambia de método y habla con su propia voz. Nótese que el problema, tanto en Smollett como en Gautier, no es la ausencia de respuestas; pues esa omisión no anula la epistolaridad de las *Lettres portugaises* o de *Werther*. Lo que sí se echa en falta es la apariencia de lazos personales, de intersubjetividad, de la importancia o relativa copresencia del tú para el yo que escribe —pertinencia que manifiesta con frecuencia la fragmentación o la multiplicidad del yo epistolar.

Como ejemplo de lo opuesto, cito el comienzo de unas de las cartas en prosa —magní-



ficas, y al parecer subestimadas — de John Donne, mandada a su amigo Sir Thomas Lucey. Donne caracteriza la composición y envío de una carta como una forma de «éxtasis», o sea un estado de unión del alma —«salida, secesión y suspensión»— no con Dios sino con la persona amiga:

I make account that this writing of letters, when it is with any seriousness, is a kind of ecstasy, and a departure and secession and suspension of the soul, which does then communicate itself to two bodies: and, as I would every day provide for my soul's convoy, though I know not when I shall die, and perchance I shall never die. so for these ecstasies in letters, I oftentimes deliver myself over in writing when I know not when those letters shall be sent to you...<sup>9</sup>

Esta acepción del vocablo *ecstasy* (título de un famoso poema del mismo autor) se aproxima a la raíz verbal griega, *ekistánai*, «desplazar», y al sentido posterior de «desplazamiento del alma del cuerpo», como en Plotino, pero sin que se abandone el cuerpo en ningún momento. La teoría algo juguetona de Donne supone que dos personas comparten una misma alma, sin excluir los cuerpos. Es esto lo que un carta puede conseguir, como dice Donne al principio de su conocida epístola en verso a Sir Henry Wotton (1598):

Sir, more than kisses, letters mingle souls,  
For thus friends absent speak...

John Donne, en la carta a Lucey, se ha situado claramente en el centro temático de la tradición de la epístola familiar. No hay misterio alguno acerca de los temas principales de esta tradición, como también de tantas cartas más en su literariedad. El objetivo principal, el interés que cubre y envuelve los demás, es la expresión del afecto, la amistad o el amor. La palabra es regalo (dijo Demetrio, como veremos ahora). La palabra escrita es amor, amistad, afecto. Cierta que han existido otros temas tradicionales. Pero es ése el motor u origen principal de tanta escritura epistolar, y su función más profunda — hasta tal punto que cabe perfectamente descuidar la compostura y las finezas del lenguaje. La condición de esa libertad es el sentimiento afectuoso, o su representación. El mensaje fundamental y constituyente es la entrega verbal, la voluntad de comunicación, la generosidad del acto mismo de expresión, la expresión misma.

### La teoría epistolar

Es notable la preocupación de la carta consigo misma. Acabamos de verla en Donne, que a su modo interpretaba una teoría. Comenta Barbara Johnson (con motivo de la crítica por Derrida de la lectura lacaniana de Poe) que la carta tiende a plantearse el problema de su situación retórica: «[the letter] can be described as that which poses the question of its own rhetorical status»<sup>10</sup>. Estoy de acuerdo, desde el punto de vista de mi propio planteamiento. Cuanto más se adentra el autor de cartas en la literariedad, más se preocupará y desvelará por lo que está haciendo. Se preguntará acerca de la calidad y función de sus esfuerzos. Se inquietará —como Cicerón, por ejemplo, y muchos de sus sucesores— por la conveniencia

9.- J. Donne, *Letters to Severall Persons of Honour*, ed. de Charles Edmund Merrill, Nueva York, 1910, #6, p. 10.

10.- B. Johnson, «The Frame of Reference: Poe, Lacan, Derrida», en *Literary Theories in Praxis*, ed. de Shirley F. Stanton, Philadelphia, 1987, p. 420.

de la materia tratada y del estilo elegido. La carta literaria y la novela son géneros que tienen bastantes dimensiones en común; y ésta es una: la frecuencia del lenguaje metacrítico, la constante conciencia teórica.

La tradición de la teoría de la carta (tan diferente de los manuales prácticos, mencionados más arriba, como un libro de cocina lo es de una reflexión estructuralista sobre lo crudo y lo cocido) se remonta a los orígenes de los géneros epistolares en Grecia y Roma. He recordado a Cicerón, que define la materia y los niveles de estilo epistolares, así como los *genera epistolarum* (*Fam.*, II,4; IV,2; IX,21, etc.). Pero el texto principal del que disponemos, muy superior a los demás, es el epílogo al final del *Peri hermeneías*, o *De elocutione*, de Demetrio, o pseudo-Demetrio, obra a la que un especialista, G. M. A. Grube, asigna la fecha de 270 a.C.<sup>11</sup>

Son varias las observaciones importantes de Demetrio. Me limitaré aquí a tres, dos de las cuales aparecen juntas, con motivo de lo dicho por Artemón en un comentario suyo, hoy perdido (#223-224):

Artemón, que editó las cartas de Aristóteles, dice que las cartas y los diálogos deben escribirse del mismo modo, pues una carta es como uno de los dos lados de un diálogo. Algo de razón tiene en lo que dice, pero no es todo. La carta debe escribirse con algo más de esmero que un diálogo. El diálogo imita una conversación improvisada, pero la carta es una forma de escritura y se envía a alguien a modo de regalo

Destacó Demetrio lo esencial: la comunicación epistolar se efectúa por medio de la escritura —es escritura— y como tal no puede considerarse, a diferencia del diálogo, como la imitación de un intercambio hablado, como habla, o como simulacro de habla. El intercambio de réplicas escritas no significa que la carta misma reproduce un diálogo parcial o completamente, excepto cuando lo cita. Pero el deseo de ese encuentro hablado inexistente, la nostalgia de esa conversación real que no hay, sí coincide con la expresión de la amistad y el envío de la carta «a modo de regalo». Más adelante, en efecto, Demetrio, que se encuentra probablemente en la estela de la evaluación aristotélica de la amistad, subraya esta circunstancia (#232):

La belleza de una carta reside en la expresión de afecto y cortesía, y también en el uso frecuente de sentencias viejas y proverbios. Es ésta la única sabiduría que una carta debiera contener, ya que si el escritor desarrolla reflexiones generales y exige cierta forma de vida, no está conversando con un amigo por medio de una carta, antes bien le está predicando.

La tercera reflexión es, pues, negativa. Una carta no debe ser filosofía, ni adoctrinamiento, ni predicación. «El que explica Lógica —agrega Demetrio— o Ciencia Natural en una carta sin duda escribe, pero no está escribiendo una carta» (#231). Incluso insinúa que las cartas de Platón y Tucídides son, francamente, un latazo. Este distanciamiento frente a la filosofía seguirá siendo fundamental en la tradición de la carta familiar. Muchos textos teóricos lo recalcan, y bastantes autores de paso en sus cartas. Arquímedes, Séneca en sus momentos más didácticos, los Apóstoles, los Padres de la Iglesia, los autores de «cartas filológicas», los ensayistas de la Ilustración, o Schiller en sus escritos sobre Estética, sabrían perfectamente cuándo rebasaban, en sus epístolas, los límites de la autenticidad epistolar.

Pese a la matización de Demetrio, la idea de Artemón se convirtió en el *topos* más fre-

11.- Véase G. M. A. Grube, *A Greek Critic. Demetrius on Style*, Toronto, 1961.

cuento y repetido en el itinerario de las definiciones teóricas de la epistolaridad. Aspira Séneca a que su carta sea *qualis sermo*, como una conversación o una charla (*Epist.* 75). Aclara San Ambrosio a su amigo Sabino que los amigos separados disfrutan así de la conversación como si estuvieran cerca, «inter absentes praesentium sermo est.» (*Epist.* 49). Repite Erasmo en su tratado teórico, muy leído en su época, *De conscribendis epistolis* (1522): «epistola absentium amicorum quasi mutuus sermo». En su propio tratado, de idéntico título, de 1534, Juan Luis Vives prescinde del *quasi*: «epistola est sermo absentium per litteras». Y el tópico sobrevive, desde luego, en los manuales prácticos, intelectualmente rudimentarios, como el de Angel Day en Inglaterra («the familiar and mutuall talk of one absent friend to another» [1595]), el de P. O. de Vaumorière («un écrit envoyé à une personne absente pour lui faire savoir ce que nous lui dirions si nous étions en état de lui parler» [1595]) y el de C. F. Gellert («[der Brief]... die Stelle eines Gesprächs vertritt» [1751])<sup>12</sup>.

No sé si la persistencia de este concepto se debe al hecho de que el habla es la condición y circunstancia de la escritura; o a la rutina pedagógica; o a una ilusión epistolar más. Pero conste que los teóricos mejores evolucionaron al respecto, a partir del Renacimiento, o más concretamente, desde mediados del siglo XVI, que vio la primera gran oleada de epistolaridad en la historia de las modernas literaturas europeas. Un momento decisivo fue la aparición de la *De epistolica institutio* de Justo Lipsio, en 1570. El gran humanista flamenco publicó en apéndice el *excursus* de Demetrio, en griego y latín; y su propia definición de la carta elude cuidadosamente el tópico: «scriptum animi nuntium ad absentes, aut quasi absentes»<sup>13</sup>.

Aun así, un epistológrafo tan refinado como Lord Chesterfield pudo escribir a su hijo lo siguiente, a mediados del siglo XVIII: «letters should be easy and natural, and convey to persons to whom we send them, just what we would say to those persons, if we were with them»<sup>14</sup>. ¿Transmitir a una persona lo que le diríamos si estuviéramos con ella? Curiosamente, quien no suscribiría estas ideas es el novelista que incluye cartas en sus narraciones por el motivo opuesto, es decir, con objeto de suplir lo que sus personajes no osan o no pueden decirse de viva voz. Por ejemplo Balzac, en *Le Lys dans la vallée* (1835-1836).

Leemos en esa novela la historia del amor fidelísimo del héroe, Félix, por la Condesa de Mortsauf, a quien adora y venera durante largos años sin atreverse a pedir ninguna intimidad real. Pero poco antes de morir la Condesa dirige una larga epístola a Félix en que confiesa que le ha deseado como mujer desde siempre. Por fin la Condesa le escribe, *in articulo mortis*, lo que nunca le diría si estuvieran juntos —dicho sea con términos de Lord Chesterfield; y lo que jamás le dijo cuando estuvo con él.

Volviendo hacia atrás, el *locus classicus* está en Ovidio, las *Metamorfosis*, Libro IX (v. 454-665). Byblis lucha contra la pasión ilícita que siente por su hermano, hasta que por fin cede y decide confesarle su «secreto amor» en una carta privada (cuya atormentada redacción Ovidio describe con detalle). El hermano rechaza la propuesta y se marcha indignado. Entonces Byblis, desesperada, lamenta amargamente el haberle escrito, en vez de haberle descubierto sus sentimientos cara a cara.

12.- Véase mi «Notes Toward the Study...», p. 77.

13.- Lipsius, *Opera omnia*, Bruselas, 1570, II, p. 1.068.

14.- Cit. en William Henry Irving, *The Providence of Wit in the English Letter Writers*, Nueva York, 1975, p. 225.

## Los géneros

Hay una norma que hallamos en casi todos los escritos dedicados a la teoría epistolar: la necesidad de *brevitas*. Va unida generalmente esta exigencia a la de claridad, *perspicuitas*, aunque esta segunda recomendación causa dificultades: es relativa a la competencia del lector, como dice Erasmo —lo que es oscuro para uno, para otro es claro («quod huic obscurum est, illi dilucidum»)—; y sobre todo puede haber conflicto entre las dos cualidades, no siendo fácil ser breve y claro al mismo tiempo. Afirma Ben Jonson al principio de una de sus epístolas en verso, «To Master John Selden» (1614), su intención de conciliar las dos:

I know to whom I write. Here, I am sure,  
Though I am short, I cannot be obscure.

Interesa esta *brevitas* porque no significa solamente una economía verbal y un aspecto del estilo. Se trata también del conjunto de un relato (una de las *virtutes narrationis* según Cicerón y Quintiliano) o de una meditación, de la selección de un tema, del perfil de una idea. Nos obliga ante todo a tener en cuenta que la carta, aunque no se encuentre circunscrita y sujeta como un soneto, no carece de límites. Digamos más bien que se limita a sí misma. Es imprevisible pero necesaria una determinación formal. El escritor epistolar, a diferencia de otros, no se encontrará desde un principio ante un «espacio textual cerrado» —como dice García Berrio<sup>15</sup>, pero sus decisiones harán que tarde o temprano el papel utilizado —o pergamino, etc.— sea una especie de marco.

Es más, la elección del formato epistolar supondrá también la del conjunto en que se coloca la carta singular, es decir, del libro, en los dos casos que mencionaré más adelante: la colección de cartas familiares; y la novela epistolar. Vale decir que esta clase de decisión formal implica un compromiso con cierto género literario. Ahora bien, no se me oculta que abordo ahora un terreno resbaladizo. Y se me preguntará que a qué clases de géneros me refiero.

Mi aproximación es histórica, desde luego, y no se trata de clasificar. No aludo a taxinomías nuestras, en primera instancia, ni a parecidos de familia, sino a los modelos ofrecidos por los sistemas de convenciones de determinados momentos pretéritos —a la tensión entre la poesía, o la literatura, y la Poética. El género literario ha sido la zona de combate *in illo tempore*, el lugar de selección, aprendizaje, rechazo y encuentro entre el escritor y los paradigmas —encarnados en obras y autores superiores y normativos— de un sistema histórico singular. De ahí arranca la opción que, como explicaba García Berrio, anuncia la literariedad, pero, nótese bien, sin que ello se reduzca a cuestiones de estilo y de práctica lingüística solamente.

El libérrimo escritor de cartas elige un género, lo cual trae consigo dos consecuencias importantes: que disminuye sensiblemente su libertad; y que con esta decisión ingresa en la literariedad. Pero la selección del género se sitúa y entiende en el contexto de un tiempo preciso y de una sociedad determinada: es «time-specific» y «culture-specific», dice Thomas Greene<sup>16</sup>. Claro que esta insistencia de Greene y mía en el género no es el punto de vista de bastantes teóricos en este campo, por ahora, tratándose de literariedad, como Gérard Genette,

15.- Véase A. García Berrio, *Teoría de la literatura (la construcción del significado)*, Madrid, 1989, p. 79.

16.- Véase T. A. Greene, «On the Category of Literary», *Canadian Review of Comparative Literature*, XIII, 1986, 219.

según veremos luego. Es evidente, de todas formas, que una teoría de la literariedad no puede prescindir de una teoría de los géneros.

Admitamos que la epistolaridad es un cauce de comunicación radical — tan radical, o casi, como la narración o la representación dramática<sup>17</sup>. Y destaquemos los tres géneros principales que este cauce de hecho ha originado durante varios siglos de literatura europea, a saber, la carta familiar, la epístola en verso y la novela epistolar. En cada uno de estos tres casos me reduciré a un momento o dos que tengo por decisivos, o representativos, de la plasmación y desarrollo de los géneros que nos conciernen; y comentaré las condiciones de la literariedad de cada uno.

## II

### 1345

Durante el mes de mayo de 1345 descubre Petrarca en Verona manuscritos de las cartas de Cicerón *ad Atticum*, *ad Brutum* y *ad Quintum fratrem*. Cierta es que se habían conocido desde la Antigüedad el talento y el talante epistolares de Cicerón, y que los estudiosos de la Edad Media tuvieron acceso a algunas de las cartas. Lo probable, sin embargo, es que no las entendieran muy bien<sup>18</sup>. Pero, por supuesto, Petrarca sí. Tampoco sería este descubrimiento el camino de Damasco para él, pues desde su primera juventud se había sentido extraño a la identificación, entonces predominante, de los saberes retóricos con la epistolaridad. Pero pasará a concebir, hacia 1350, el proyecto de hacer de la colección de sus propias cartas latinas la tarea de toda una vida, comparable, hasta cierto punto, a la reunión de sus sonetos amorosos y otras poesías toscanas en un solo cielo y un solo volumen.

Petrarca se dedica entonces a estudiar el arte de sus predecesores, no reduciéndose a Cicerón; considera cuál debe ser el número de libros en que conviene dividir la totalidad — ¿doce como la *Eneida*?, ¿veintidós como las epístolas de Séneca?; y hasta llega a encomendar la revisión de partes de su correspondencia a unos amigos. Petrarca vacila y se inquieta; corrige las piezas más juveniles; se preocupa acerca del equilibrio deseable de páginas en los diferentes libros y momentos de su vida, añadiendo algunas cartas a las de la juventud; elimina o destruye muchas; y sigue escribiendo otras nuevas, desde luego, pero guiado ahora por el proyecto global. Su libro de poemas en lengua vernácula tendrá 366 unidades. Escribe al joven Boccaccio que espera juntar 350 epístolas en prosa, que acabará dividiendo por fin en los 24 —como Homero— libros de las *Familiares* (*Rerum familiarum libri*); a las que agregará dos secciones: *Sine nomine* y *Seniles*. Se someten las dos primeras partes a revisión, pero la muerte impide corregir las *Seniles* (*Rerum senilium libri*), que sumarán 127 unidades.

No tiene nada de extraordinario el que Petrarca revisara, reescribiera y dispusiera su correspondencia, con objeto de prepararla para la publicación. El propio Cicerón había empen-

17.- Véase mi *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona, 1985, pp. 141-181.

18.- Véase D. R. Shackleton Bailey, *Introducción a Cicero's Letters to Atticus*, Cambridge, 1965, I, p. 65.

dido esa tarea poco antes de su muerte; y el proyecto o deseo de eventual aparición a la luz del día, con la amalgama de privacidad y publicidad que ello implica, será las más de las veces una propiedad fundamental, aunque no siempre visible, de las *lettere volgari* italianas del siglo XVI, de los *épistoliers* franceses del siglo XVII, de sus sucesores ingleses, y en general, podría decirse, de la epístola llamada familiar. Ahora bien, lo excepcional en el caso de Petrarca es la organicidad de la *raccolta*, la determinación de estructurar y congregar todas las epístolas en un gran libro único.

La analogía con la disposición cambiante de las *Rime sparse* —del cancionero en lengua toscana - es muy significativa. Se piensa que Petrarca permitió que circulase una primera versión en 1359 (el manuscrito Chigi L.V. 176 del Vaticano), que consta de 215 poemas. Hacia 1366 se agregan más poemas y se revisa el orden del conjunto. Trabajo, éste, de corrección y estructuración que continuó hasta los últimos años de la vida del poeta, cuando vuelve a numerar los treinta poemas finales. La disposición definitiva es en apariencia cronológica, presentándose como una forma de relato, como una *Vita nuova* sin prosa narrativa; y hasta cierto punto lo sería. Pero como ha aclarado muy bien Robert Durling, el sentido más íntimo y hondo de cada poema se manifiesta plenamente más tarde, en un punto posterior del transcurso del tiempo, que es dispersión y también voluntad de recuperación e integración, por parte del poeta, de los momentos vividos sucesivamente<sup>19</sup>.

La epístola singular, asimismo, no es sino un fragmento, indivisible de un segmento muy breve de tiempo, fugaz y demasiado próximo, demasiado pegado a la existencia misma, como para ser plenamente comprensible. La significación ha de buscarse en el proceso entero, en el itinerario sinuoso de una conciencia moral particular que se esfuerza y lucha durante toda una vida, poniendo a prueba poco a poco lo que creía que sabía, y modelándose a sí misma de año en año y de día en día. El lector del conjunto encuentra así una tensión totalizadora entre la búsqueda de un modelo o un sentido unitario y las diferencias que fragmentan y las experiencias que modifican, con tan lúcida consciencia de la temporalidad, en Petrarca, y de la individualidad modificadora.

¿Cuál es la raíz de la literariedad? En este caso la opción constituyente está clara, aunque no todas las teorías actuales le den fácil entrada. Es la decisión de reunir un libro o conjunto estructurado de epístolas. Un libro, como los poéticos de Horacio, Virgilio, Propertio u Ovidio, pero de prosas epistolares. Se trata de una cualidad formal o estructural, en un sentido no exclusivamente verbal o microlingüístico de estos adjetivos. Cualidad, ésta, que señala que la obra es literatura. Y esta condición es independiente de los valores procedentes de una evaluación estética, por ejemplo, ante la calidad de la prosa latina de Petrarca.

## 1534

Decía Whitehead que la historia de la filosofía es una nota a pie de página, una *footnote*, puesta al pensamiento de Platón. Pasando ahora a la epístola en verso, no sería del todo descabellado reconocer que es una nota relativa a la poesía de Horacio. Recordemos el día en que Garcilaso de la Vega escribe la primera epístola horaciana en español. Es el 12 de octubre de 1534. (El final del poema da el mes y el día, práctica que se convierte en una de las

19.- Véase R. M. Durling, *Introducción a Petrarch's Lyric Poems*, Cambridge, Mass., 1976, p. 10. Y sobre la preparación de las *Familiars*, Giuseppe Billanovich, *Petrarca letterato. I. Lo Scrittoio del Petrarca*, Roma, 1947.

convenciones del género.) No se había olvidado la Edad Media de Horacio y Petrarca había compuesto sus *Epistole* métricas en latín. Pero es la generación de Garcilaso, Clément Marot y Sir Thomas Wyatt la que comienza a cultivar los principales géneros antiguos en las lenguas vulgares.

Recordaré el principio de la epístola a Boscán, que nos interesa aquí por dos motivos, entrelazados en estos primeros versos —las alusiones a la teoría epistolar; y, conjuntamente, a la prioridad de la amistad:

Señor Boscán, quien tanto gusto tiene  
de daros cuenta de los pensamientos,  
hasta las cosas que no tienen nombre,  
no le podrá faltar con vos materia,  
ni será menester buscar estilo  
presto, distinto, d'ornamento puro,  
tal cual a culta epístola conviene.

Desde un principio se manifiesta una conciencia teórica. Garcilaso alude a dos de las cuestiones planteadas por la teoría de la carta, la selección de una «materia» idónea (como por ejemplo en Cicerón, y desde luego los teóricos griegos) y la de un «estilo» propio del género, es decir, dotado de *brevitas* («presto»), *perspicuitas* («distinto») y sencillez exenta de adornos —«tal cual a culta epístola conviene». Ahora bien, ¿por qué se ofrecen sin dificultad estas cualidades? Porque son éstas precisamente las virtudes de la amistad que tiene el poeta con el destinatario:

Entre muy grandes bienes que consigo  
el amistad perfeta nos concede  
es aqueste descuido suelto y puro,  
lejos de las curiosa pesadumbre.

Es decir, el ejercicio de la escritura epistolar es como la amistad, se parece a la amistad, consintiendo una excepcional ausencia de cortapisas y ceremonias, de atención diligente a normas convencionales —permitiendo el uso, en una palabra, de la libertad.

Y no sigo. Mucho más habría que decir sobre este «descuido suelto y puro», pero creo que, en el contexto del presente ensayo, lo escrito por Garcilaso está bastante claro. Recuértese sólo que acto seguido el poeta, tras esta introducción,

y así, de aquesta libertad gozando,

dedicará el resto del poema al viaje de doce días que acaba de realizar, a caballo, rumbo a Nápoles, entre Barcelona y Aviñón. Lo que hará es dar cuenta de los pensamientos a los que dio rienda suelta durante el viaje a caballo, que fueron una meditación sobre la naturaleza de la amistad. Esta meditación, procedente al parecer del libro VIII de la *Ética Nicomáquea* de Aristóteles, ocupa la mayor parte del poema, unos 38 versos.

Si el propósito de Garcilaso es infundir vida nueva en un género antiguo, su lucidez es asombrosa. Pues la epístola moral horaciana se apoyaba fundamentalmente en las circunstancias de la amistad. Sólo ésta hacía que la expresión de preceptos y consejos morales fuera aceptable. Un amigo escribía a otro, muy particular e individualmente. Es este marco, esta circunstancia envolvente, lo que hace posible en Horacio que unas ideas abstractas —cierta «filosofía moral»— adquieran un carácter o una pertinencia existencial, móvil, temporal.

En Horacio el hombre asume la complejidad de la vida, que es una sucesión de perplejidades, y convierte su experiencia en un proceso. Son varias las actitudes morales posibles (pocos años antes de la era cristiana), pero uno dispone sólo de una vida. Existir es elegir y decidir entre opciones y alternativas. La vida es un devenir y el hombre es perfectible. Esto es lo que el poeta puede no ya enseñar sino compartir, o ir compartiendo sobre la marcha, a lo largo de un común camino, con el amigo a quien escribe. La epístola, centrada en la amistad, aproxima así la ética al vivir.

Tanto es así que Garcilaso, como perfecto conocedor del modelo, convierte la amistad no ya en el marco sino en el tema principal de la epístola a Boscán, mientras al mismo tiempo atribuye a la forma del poema una de las cualidades de la amistad, que es la informalidad. Esta libertad frente a las normas, «lejos de la curiosa pesadumbre», pasará a ser poco menos que una nueva norma y un nuevo valor que permita descubrir, a través de la gran ola de epistolaridad que cubre a Europa durante el Renacimiento, la poeticidad posible de la carta.

Lo propio de la epístola en verso (a diferencia de cualquier poema dirigido o dedicado a alguien) es que se manifiesta y presenta a sí misma como escritura, como correspondencia escrita (por ejemplo, indicando la fecha en que se redacta), y en este sentido no es poesía lírica, no es hija o sucesora del canto o de la canción. Así, ningún poema de Garcilaso se aleja tanto del Cancionero de Petrarca. Por otro lado, el género opta por el verso y no pretende, ni puede pretender, liberarse de las convenciones de la literatura del mismo modo o en el mismo grado que la epístola familiar en prosa.

Vista así, la epístola horaciana se sitúa radicalmente en la literariedad. Pero creo que ésta es significativa sobre todo si se sopesa la función del género, más que el carácter del lenguaje como poesía. Garcilaso recibe, interpreta y perpetúa el género horaciano. Si insistiéramos en que la literariedad procede de las cualidades formales de la poesía, no percibiríamos bien la especificidad de la epístola en verso, que estriba en los límites asignados a estas cualidades, bordeando la prosa discursiva y la filosofía moral. El valor poético de la epístola reside en su proximidad a la prosa. A este riesgo se deben los logros de Garcilaso, Marot, Aldana, Donne o Ben Jonson; así como la mediocridad —siendo aún literatura, o pretendiendo serlo— de no pocas epístolas del siglo XVIII.

## 1537

Tres años más tarde, el 29 de diciembre de 1537, los primeros ejemplares del volumen inicial de las cartas de Pietro Aretino salen de la imprenta de Francesco Marcolini en Venecia. El éxito es fulminante. De enero de 1538 a febrero de 1539 el libro se reimprimirá diez veces. Aretino, que no tiene entonces más que 44 años, publicará cuatro volúmenes más durante su vida, hasta 1555; y un sexto aparecerá, póstumo, en 1555.

Fue Aretino el primer escritor en la historia de la literatura europea que publicó él mismo sus propias cartas privadas, más de tres mil, escritas en lengua vernácula, mientras vivía, es más, muchas veces mientras las estaba escribiendo, sin pararse a preparar y ordenar, como Petrarca, una colección futura. Sus correspondientes se encontraban ante la inminencia constante de ver sus nombres y asuntos en letras de molde. Entre la tentación de la fama y el peligro de la difamación, observaban cómo la publicación ininterrumpida de esta correspondencia conseguía para su autor cuotas extraordinarias de poder. Aretino sabía perfectamente adular,



pedir, manipular, seducir, amenazar y, en suma, hacer lo que le daba la gana. Era muy dueño de conducirse como se le antojaba —hasta, en no pocas ocasiones, de portarse con delicadeza y generosidad.

Desde su primera juventud Aretino había procurado ridiculizar las instituciones establecidas de la literatura, mientras al mismo tiempo las utilizaba. El éxito popular de sus volúmenes de cartas supuestamente privadas —imitadas inmediatamente por innumerables sucesores en Venecia— pudo contribuir de modo decisivo al cuestionamiento y flexibilización de la Poética tradicional, por un lado, pero también, por otro, a la introducción de la epistolaridad en los espacios cada vez más amplios de la literatura del siglo XVI, en franca evolución y renovación. La ilusión epistolar es ahora la de una ausencia de deliberación —claro está que muy deliberada. Aretino se cuida mucho de producir una impresión de espontaneidad, de improvisación (como en cierta música de aquella época), mientras reduce cada carta a un solo asunto, con total dominio del texto, en la tradición monotemática de la epístola familiar. En el debate entre Arte y Naturaleza, tan característico de la época, mantiene Aretino que la poesía es «un capricho de la naturaleza en sus alegrías» —«un ghiribizzo della natura nelle sue allegrezze», explica en carta del 5 de junio de 1537 a Lodovico Dolce (en la primera edición, a Niccolò Franco, con quien Aretino luego se enfadó a muerte) —, pero no sin demostrar una y otra vez su conocimiento del oficio literario, por ejemplo en sus sonetos obscenos, que llevan *rime identiche* y estrambotes, a la manera del entonces famoso poeta Serafino Aquilano. «Sappiate» —escribe el 6 de agosto de 1537 a Antonio Gallo— «che la natura senza la esercitazione è un seme chiuso nel cartaccio; e l'arte senza lei è niente»<sup>20</sup>.

La relación entre erotismo y escritura epistolar es evidentemente significativa. Hacia 1524, cuando aun vivía en Roma, Aretino había agregado dieciséis sonetos a los *Modi* dibujados por Giulio Romano y grabados por Marcantonio Raimondi. Pero los poemas no son meras ilustraciones o descripciones de las posiciones amorosas. Son, casi todos, diálogos, en que los amantes se expresan libremente, sin trabas ni tabúes verbales de ninguna clase, en el mismo momento del acto sexual. Los amantes no sólo hacen sino dicen, dando voz a todo cuanto en el deseo es conciencia e inteligencia<sup>21</sup>. Lo importante aquí, para nosotros, es lo que la carta y la poesía erótica tienen en común: la voluntad de publicar, o sea, de hacer públicas, la experiencia y expresión de las relaciones más privadas.

Adviértase que Aretino no distingue entre arte literario y epistolaridad. Se asigna a los dos el mismo designio de espontaneidad natural. No así sus sucesores de fines del siglo XVII y siglo XVIII (donde al modelo italiano y al francés, sobre todo a Mme. de Sévigné, se añade la memoria de los paradigmas latinos, como Cicerón, Séneca y Plinio), que hacen hincapié en esa misma cualidad como condición específicamente epistolar. Swift escribe sus cartas, dice, sin interrupción ni vacilación alguna: «when I sit down to write a letter, I never lean upon my elbow, till I have finished it». Y Sterne hace gala de despreciar a quienes incluyen en una carta una sola palabra calculada, «one premeditated word»; pues «such an intercourse would be an abomination; and I would as soon go and commit fornication with the Moabites, as have a hand in anything of this kind, unless written in that careless irregularity of a good and an easy heart»<sup>22</sup>.

20.- Cito la edición de *Tutte le opere* de Pietro Aretino por Francesco Flora y Alessandro del Vita, Mondadori, 1960.

21.- Véase *I Modi*, de Pietro Aretino, Marcantonio Raimondi y Giulio Romano, ed. de Lynne Lawner, Evanston, III, 1988.

22.- Cit. en *The Familiar Letter...*, pp. 14, 130.

Luego volveré sobre esta estética de la naturalidad y del descuido, con motivo de la novela epistolar. Primero nos toca interrogar la literariedad de la epístola familiar en prosa. No es problema de fácil solución, habida cuenta de que en este caso la escritura arranca de la vida misma y puede confundirse con cualquier ejercicio de escritura cotidiana, corriente y moliente. Tengo presente ahora un libro reciente de Gérard Genette, a quien tanto debemos ya, *Fiction et diction* (París, 1991), cuyos términos no contradicen la introducción en García Berrio de la literariedad como opción inicial de un texto. Califica Genette esta condición inaugural, o la Poética que en ella se apoya para sus definiciones, de «constitutiva» (*constitutive*). Lo que hace que un escrito sea literario no es cuestión de evaluación estética. Lo principal es el presentarse o constituirse radicalmente como ficción o como poesía. «Si una epopeya, una tragedia, un soneto o una novela son obras literarias, no es en virtud de una evaluación estética, por muy universal que sea, sino por una rasgo de su naturaleza (*par un trait de nature*), como la ficcionalidad o la forma poética. Si *Britannicus* es obra literaria, no es porque me gusta esta obra, ni siquiera porque le gusta a todo el mundo (lo cual dudo), sino porque es una pieza de teatro (*une pièce de théâtre*)...» (p. 29). Las dos condiciones que constituyen la literariedad son la ficción — desde la *Poética* de Aristóteles — y la forma poética, que ejemplifica mejor que todo la poesía (en el sentido más pleno de la palabra, como en Paul Valéry y Roman Jakobson, que Genette denomina también *diction*).

Pero se tropieza con una dificultad, muy importante y tan antigua como los diálogos platónicos, la prosa no ficticia: historiografía, autobiografía, ensayo, etc. La literariedad de tales escritos es algo que determina *a posteriori* una aproximación o un criterio que Genette llama «condicional» (*conditionnel*). Si un texto historiográfico se nos aparece como literario, es básicamente porque hemos descubierto en él ciertas cualidades formales; y porque en consecuencia ha llegado a ser literario, se ha vuelto literario. En qué consisten los rasgos y circunstancias que hacen que ello ocurra no queda muy claro, y es prudente asumir que son plurales; pero parece que tienden a coincidir con observaciones a lo Jakobson como: «un texto es literario (y ya no solamente poético) para quienes se hallan más atraídos por su forma que por su contenido, para quienes por ejemplo aprecian su escritura (*sa rédaction*) mientras rechazan o descuidan su sentido» (p. 27).

Pienso que la pertinencia de los géneros, situados históricamente, puede mediar entre la Poética constitutiva y la condicional. No basta una vez más con destacar los cauces más generales de comunicación, como el dramático y el poético, y categorías tan vastas o tan opinables como la ficcionalidad, sin distinguirlos bien de los géneros literarios precisos que ellos propiciaron. Presume Genette que *Britannicus* es constitutivamente literario porque es una *pièce de théâtre*, es decir, porque es una ficción, o sea, la ilusión y representación de unas escenas imaginadas. Me parece que puede mirarse más exactamente, y con la misma radicalidad, como una tragedia, dotada de los compromisos temáticos y formales que por aquel entonces caracterizaban al género. Ciertamente que en este caso la ficcionalidad es concepto asimilable constitutivo, y bastante más amplio. El descubrimiento del género, sin embargo, es esencial cuando nos aproximamos a diálogos, autobiografías, ensayos, máximas, *caractères*, diarios, estampas costumbristas —y epístolas familiares. En tales ocasiones la historia de esas clases de escritura nos permite reconocer la literariedad como una circunstancia envolvente que no depende de respuestas afirmativas a preguntas como «¿es esto una ficción?» o «¿se encuentran cualidades formales?». De no ser así tropezaríamos con dos dificultades. Resultaría, primero, que confundiríamos la determinación de la literariedad con la evaluación estética, muy a pesar nuestro y de Genette. Lo principal debería seguir siendo pensar «esto es literatura». ¿Y por qué no ha de ser ello posible en el caso, por ejemplo, de determinado ensayo

de Ortega o de Camus? ¿No cabe acaso reconocer que ese texto particular es un ensayo literario, aunque no nos guste? O deberíamos, en segundo lugar, volver hacia atrás y depender de la tradición de la Retórica, a lo Mme. de Sévigné, de la suficiencia de escribir bien, de las cualidades de *rédaction*; y así no poder determinar claramente la literariedad de las *Familiares* de Petrarca, por ejemplo, que comenté más arriba.

Haría falta todo un libro para recorrer paso a paso el itinerario de la epístola familiar desde los orígenes romanos hasta los humanistas del Renacimiento y aquellos autores italianos, españoles, franceses e ingleses que fueron muy conscientes, hasta bien entrado el siglo XVIII, de sus predecesores como modelos, de la teoría de la carta, o de ciertas obligaciones temáticas y formales; y para tomar en consideración también aquellas comunicaciones epistolares que pasaron a ser condicionalmente literarias, por decirlo con Genette, en la opinión de muchos lectores en ciertos momentos históricos. ¿Y la novela epistolar? Será constitutivamente literaria, qué duda cabe, como obra de ficción; pero no sin ambigüedad, puesto que es harto arduo distinguir, sin información exterior al texto, decíamos antes, entre una carta ficticia y otra real; ni siempre tan fácil desenmascarar los usos de la ilusión de no-ficcionalidad como mero procedimiento literario (el manuscrito hallado en un baúl, etc.), a diferencia de su aparición en la vertiente imaginaria de cartas verdaderas —y también de epístolas familiares.

## 1669

Un éxito internacional tan notable como el del Aretino, pero más duradero, premiará la publicación en 1669 por el editor Claude Barbin, en París, de un libro anónimo titulado *Lettres portugaises, traduites en français*. Este relato breve, que pasó a llamarse *Lettres d'amour d'une religieuse portugaise*, logró producir mejor que ningún otro la ilusión epistolar de no-ficcionalidad. Muy pronto se multiplicaron los rumores y las cábalas acerca de la identidad del oficial francés del que se había enamorado tan apasionadamente la monja portuguesa, quizás el Conde Chamilly, decían muchos, lo cual sorprendió sobremedida a Saint-Simon, que le encontraba demasiado soso; y se conjeturó que el traductor podría ser el conde de Guilleragues, amigo de Racine y de Boileau, muy conocido en la Corte por su ingenio y atractivo, según por ejemplo Madame de Sévigné, que repite una de sus frases: «Guilleragues disait hier que Pellisson abusait de la permission qu'ont les hommes d'être laids» (5 de enero, 1674). Pero se pensó ante todo que el autor era la monja misma, llamada Marianne en el texto, sencillamente, y más adelante, tras el supuesto hallazgo de un periodista, Boissonade, el año 1810, Marianne Alcoforado; o Mariana Alcoforada, a consecuencia de las investigaciones de los estudiosos portugueses que no dejaron de interesarse por la cuestión.

La ilusión de autenticidad, con la que sin duda contara Barbin, se consiguió hasta al menos la época de Rilke, que traduce las cartas en 1913, convencido de que eran, según él, de Marianna Alcoforado. No conozco caso semejante de narración anónima cuyo protagonista pasara siglo tras siglo por ser el autor del libro. Es la superchería en que descansó inicialmente el *Lazarillo de Tormes*, explica Francisco Rico, y no digo ahora que éste no tenga razón; sólo que los lectores no pudieron creérselo durante mucho más de medio siglo, puesto que desde principios del XVII todos se preguntan quién sería el verdadero autor. Era sin duda más difícil de admitir el talento de escritor o siquiera la alfabetización de un mozuelo de ciego, errabundo por calles y descampados desde la primera infancia, que el de una monja de buena familia. Volviendo a ésta, el único escritor de renombre que no cayó en la trampa, durante doscientos cincuenta años, fue Jean-Jacques Rousseau, que afirmó en un momento de

intensa misoginia de su *Lettre à d'Alembert* que las mujeres son incapaces de escribir con genio y pasión, exceptuando a Safo, y que por ello apostaba todo en el mundo que el autor de las *Lettres portugaises* tenía que haber sido un hombre.

Llevaba la razón Rousseau, efectivamente, aunque fuera con argumentos vulgares. Frederick C. Green publicó en un artículo de 1926 el manuscrito original del Privilegio concedido por el Rey a Claude Barbin el 26 de octubre de 1668, con lo cual queda probado que el autor era Guilleragues. Y un crítico genial, Leo Spitzer, mostró en un ensayo de 1953 que las cinco *lettres* componen una obra de arte literaria perfectamente equilibrada, y comparable, según él, a los cinco actos de un drama de Racine<sup>23</sup>.

La premisa mayor que hizo posible este éxito excepcional de la ilusión de no-ficcionalidad era que la expresión totalmente convincente y creíble de un amor tan apasionado como el de la monja portuguesa no podía sino ser espontánea, natural y verídica. La estética que iba unida a tal premisa era la desconfianza de la imaginación poética, tan característica del último tercio del siglo XVII en Francia (es por ejemplo cuando escritores como Courtlitz de Sandras lanzan la boga de las falsas *Mémoires*) y buena parte del XVIII en Europa. Se manifestaba por medio de conocidas técnicas retóricas la esperanza de que la literatura imitara la vida, o la «naturaleza», con un mínimo de habilidad y artificio; y, claro, entre estas técnicas descollaba el uso de las cartas, tan próximas a la vida cotidiana y a la experiencia del lector. El cultivo creciente al mismo tiempo de la epístola familiar confirmaba este desapego o indiferencia por parte de muchos ante no sólo la literariedad declarada sino ante la poeticidad; o al menos ante la expresión de la pasión erótica en poesía — tan importante y decisiva para la literatura europea desde la Edad Media hasta el Barroco.

Guilleragues, que llegó a ser embajador de Francia en Constantinopla, era una persona de exquisita educación y elegancia, según prueba su propia correspondencia<sup>24</sup>. La composición de las cartas portuguesas pudo haberse iniciado como un juego de sociedad, en que se improvisaban cartas de amor — *lettere amoroze, lettres d'amour*, verdadero sub-género — y se trataban *questions d'amour*. Pero ningún escritor percibió más inteligentemente las posibilidades de la ilusión epistolar. Afirma Julia Kristeva que la experiencia del amor conjuga inextricablemente lo simbólico, lo imaginario y lo real<sup>25</sup>. El hallazgo de Guilleragues consistió en unir radicalmente la calidad imaginaria de la emoción amorosa a la de la escritura epistolar. Marianne es una mujer abandonada, que escribe una Heroida, en la tradición ovidiana, dirigida a su amante lejano. Al principio ella disfruta sufriendo: «je vous ai destiné ma vie aussitôt que je vous ai vu, et je sens quelque plaisir à vous la sacrifier» (carta 1). El que fue su amante no responde a ninguna de las cartas. Y Marianne se queda sola con sus sentimientos, sus memorias y su pluma. La concentración extrema, la *brevitas*, del lenguaje — todo rapidez, encanto, frescura — revela claramente que el desarrollo de las emociones de la protagonista es indivisible de la carrera autónoma de la palabra escrita.

La pasión de Marianne va aumentando conforme sigue escribiendo; y las palabras se

23.- Existe una bibliografía considerable sobre las *Lettres portugaises*. Véanse Frédéric Deloffre, «Le bilan du quart du siècle: les Lettres portugaises et la critique», *Quaderni di filologia e lingue romanze*, 1984, 121-164; y su edición del texto para Gallimard, Col. «Folio», París, 1990, donde se resume el estado de la cuestión. El estudio de Spitzer, «Les lettres portugaises» (de *Romanische Forschungen*, LXV, 1953, 94-135), se reedita en su *Romanische Literaturstudien, 1936-1956*, Tübingen, 1959.

24.- Véase Guilleragues, *Correspondance*, ed. de Frédéric Deloffre y Jacques Rougeot, 2 vols., Ginebra, «Textes Littéraires Français», 1976.

25.- Véase J. Kristeva, *Histoires d'amour*, París, 1983, p. 14.

multiplican e intensifican con el ritmo de los sentimientos. Así, le es difícil terminar la carta tercera: «Adieu, ma passion augmente à chaque moment. Ah! que j'ai de choses à vous dire». Pronto queda claro, para el lector y para ella, que este amor desmesurado existe y florece en un espacio verbal, en el lenguaje de una tierra de nadie epistolar, o mejor, de una tierra de mujer absolutamente sola —espacio o tierra que es su construcción, su propiedad y su secreto. «Ah! j'en meurs de honte: mon désespoir n'est donc que dans mes lettres?» (carta 3). Abandonadas a sí mismas, a su verbalismo, su autarquía, su solipsismo, como dice Spitzer, las emociones de Marianne no pueden sino marchitarse y morir. De tal suerte Guilleragues logra aproximarse a la parodia sin incurrir en ella —pues ¿hasta dónde no es lícito el desvarío en el amor?—, o a un grado de ironía que no sólo descubriese la fragilidad de la ficción vivida por Marianne sino la del propio autor.

Era difícil ir más lejos o desenvolver con más tino la ilusión erótico-epistolar. Pero ¿qué es un ilusión verdadera, si algo es? ¿No basta con que nos demos por convencidos, entre las ficciones del amor, las del lenguaje y las de la epistolaridad? De hecho el espejismo fascinó a los lectores de las *Letres portugaises* y de sus innumerables sucesores durante el siglo XVIII. Las posibilidades de desarrollo cuantitativo y formal —narratológicamente— eran muchas. Todos saben que después de Crébillon y Richardson y hasta el final del siglo, hasta Rétif de la Bretonne y el marqués de Sade y Ugo Foscolo, las novelas epistolares, malas o buenas o medianas, fueron numerosísimas. Durante sólo tres años, entre 1785 y 1788, se publicaron 108 novelas de este género en Inglaterra y Francia. *Les Liaisons dangereuses* es de 1782. *Werther*, de 1774. De 1780 a 1800 la tercera parte de las novelas escritas en Alemania fueron epistolares<sup>26</sup>. También lo era la primera novela original que se escribió en Norteamérica, *The Power of Sympathy*, de William Hill Brown, publicada en Boston el año 1789. Pero la boga no pudo durar mucho más. El género decayó abruptamente, víctima de la Revolución francesa —de sus propias convenciones, que cesaron de parecer naturales y espontáneas, o de lo que los Formalistas rusos denominarían fatiga y automatización.

Durante las primeras décadas del siglo XIX, con la Restauración en Francia de la monarquía y de las instituciones católicas, hubo intentos de cultivar la novela epistolar. Quien estuvo de acuerdo con estas recuperaciones fue desde luego Balzac; y acaso la más auténtica y viva de estas narraciones fuera su *Mémoires de deux jeunes mariées* (1842), pese a lo evidente y voluntarioso de la ideología. Ahora bien, lo que sí perdura es la parte de ilusión epistolar que la composición de tantas cartas sigue conteniendo, por mucho que la epístola familiar haya dejado en nuestra época de funcionar como modelo, continuidad o género.

El 28 de febrero de 1832 una distinguida señora polaca echa un sobre en un buzón de Odessa: es una carta de admiradora, una *fan letter*, dirigida a Balzac. La autora es Eve Hanska, de soltera llamada la condesa Rzewuska. La carta tarda en llegar. La primera de las respuestas del escritor, en mayo, consiente inmediatamente el vuelo del ensueño epistolar; pero no sin que él se dé perfecta cuenta de su contenido novelesco:

Si vous daignez excuser la folie d'un cur jeune, et d'une imagination toute vierge, je vous avouerai que vous avez été pour moi l'objet des plus doux rêves. En dépit de mes travaux, je me suis surpris plus d'une fois, chevauchant à travers les espaces et voltigeant dans la contrée inconnue où vous, inconnue, habitez seule de votre race...

26.- Es asunto que se ha investigado a fondo: véanse Frank G. Black, *The Epistolary Novel in the Late Eighteenth Century*, Eugene, Ore., 1940, cap. I; y Gottfried Honnefelder, *Der Brief im Roman*, Bonn, 1975, p. 106.

Ce fut un épisode tout romanesque, mais qui osera blâmer le romanesque; il n'y a que les âmes froides qui ne conçoivent pas tout ce qu'il y a de vaste dans les émotions auxquelles l'inconnu donne carrière libre. Je me suis donc laissé doucement aller à mes rêveries; et j'en ai fait de ravissantes<sup>27</sup>.

La liberación de las normas de la lengua y la forma literarias — liberación muy relativa, o mejor dicho, dominadora y consciente de sí misma — ha tenido, según venimos viendo, consecuencias sorprendentes. Como uno de nuestros escritores de más talento, Francisco Umbral, dijo una vez: «pero qué bien se escribe cuando no se pretende escribir bien». El secreto del éxito era, al parecer, el ejercicio de la libertad. Escribir felizmente, quiero decir, acertadamente, como muestran los géneros que acabo de recordar, era escribir con feliz disposición de ánimo, independientemente del tema, del interés práctico y de la obligación de escribir bien. Mediante esta liberación — incierta, precaria, creadora — de la literatura, sí, era posible disfrutar del placer de la escritura. Cicerón le dice más de una vez a Atico: no tengo nada que decirte (*ad Atticum* 9, 10; 12, 53); y, sin embargo, acto seguido le escribe. Otro tanto han pensado y hecho muchos de sus sucesores: lo que se dice es menos importante que la voluntad de decir. Actitud, ésta, que llevaría muchas veces a lo que el Dr. Johnson llamaba «the decoration of insignificance»<sup>28</sup>. Pero también podía y pudo significar la entrega más verdadera a la comunicación de la amistad y del afecto. Terminó con un ejemplo — contento, yo también, con dejarle la última palabra a John Donne, cuando escribe a Mrs. Bridget White:

Madam,

I could make some guess whether souls that go to heaven retain any memory of us that stay behind, if I knew whether you ever thought of us, since you enjoyed your heaven, which is your self, at home. Your going away has made London a dead carcass. A Term and a Court do a little spice and embalm it, and keep it from putrefaction, but the soul went away in you: and I think the only reason why the plague is somewhat slackened is because the place is dead already, and nobody left worth the killing. Wheresoever you are, there is London enough: and it is a diminishing of you to say so, since you are more than the rest of the world. When you have a desire to work a miracle, you will return hither, and raise the place from the dead, and the dead that are in it; of which I am one, but that a hope that I have a room in your favour keeps me alive, which you shall abundantly confirm to me if by one letter you tell me that you have received my six; for now my letters are grown to that bulk that I may divide them like Amadis de Gaule's book, and tell you that this is the first letter of the Second Part of the First Book,

Your humblest and affectionate servant,

J.D.<sup>29</sup>

27.- Balzac, *Lettres à Madame Hanska*, ed. de Roger Pierrot, París, 1967, I, pp. 8-9.

28.- S. Johnson, *The Rambler*, n.º 152.

29.- Donne, *Letters*, #1, p. 1. Modernizo la ortografía; y doy a Mrs. Bridget White como destinataria, tal como aparece en la edición póstuma publicada en 1651 por el hijo de Donne, que al parecer manipuló las cartas con arreglo a sus propios intereses; véase Ernest Sullivan, «The Problem of Text in Familiar Letters», *The Papers of the Bibliographical Society of America*, LXXV, 1981, 115-126.