

Apuntes para una teoría de la carta de amor

CELIA FERNÁNDEZ PRIETO es profesora de teoría literaria en la Universidad de Córdoba. Se ha incorporado recientemente al grupo de investigación de la UEB, y comparte con M^ª Ángeles Hermosilla la responsabilidad de la organización del Congreso Internacional "Autobiografía en España" (Córdoba, octubre 2001). Entre sus trabajos más recientes figura su colaboración en el libro *Llaves de la memoria* (Trotta, 1997), y *Autobiografía e intimidad, que presentó en el Congreso "Identidades culturales" de la Universidad de Córdoba (en prensa)*

LA CARTA CONSTITUYE un discurso escrito que sirve para la comunicación entre interlocutores ausentes, distantes uno del otro. Los procesos de escritura y de lectura de una carta están, por tanto, separados espacial y temporalmente. Como género de discurso, la carta se reconoce por la presencia de un marco (*frame*) en que se inscribe la situación comunicativa epistolar, y que está formado por la indicación del lugar y de la fecha del acto de escritura, la referencia al destinatario según fórmulas establecidas, y la firma del autor/a al final.¹ En lo que respecta a los otros componentes: temáticos, estilísticos o estructurales, y a sus funciones, la diversidad es total y depende de los contextos culturales e históricos² y de las convenciones retóricas vigentes en los procesos de comunicación social.³

No obstante, es posible considerar dos modalidades básicas en el discurso epistolar: la carta de carácter formal y planificado, dirigida a un destinatario más o menos colectivo y público, que trata cuestiones de contenido moral, religioso, educativo, comercial, o político; y la carta privada de carácter informal, escrita para destinatarios concretos y particulares con los que se mantienen relaciones afectivas y sentimentales: cartas a los amigos, a la familia, a los amantes. El cultivo generalizado de este tipo de cartas se produce sobre todo desde finales del siglo XVIII y va ligado a ciertos fenómenos sociales y a circunstancias históricas concretas como son la alfabetización de amplias capas de la población, la mejora de las vías de comunicación postales, la emergencia de lo privado y su revaloración frente a lo público, y el interés por la expresión de los sentimientos, que encuentra en la carta su cauce más idóneo. La carta privada, además, busca el mantenimiento del contacto con el ser querido y distante, la secuencialidad, y por eso forma parte de un proceso de intercambio comunicativo sostenido durante un cierto periodo de tiempo.

El estilo informal al que antes aludíamos obedece a la intención de aproximar lo más posible esta escritura a la palabra oral y de anteponer la expresión relajada y espontánea de la subjetividad del yo a cualquier sujeción a normas gramaticales o pautas retóricas. Todo ello en función de un destinatario que no sólo admite sino que valora tales libertades como muestra de cercanía y de afecto.

El anclaje en el hoy, la amplitud temática, la atención al detalle banal, la secuencia de la escritura son rasgos que acercan la práctica epistolar privada a la escritura de un diario. Incluso la redacción de éste se inicia a menudo con la fórmula "querido diario", que parece convertir al propio cuaderno en un corresponsal mudo a quien el diarista hace confidencias. Pero la diferencia entre ambos está en que la carta se elabora para un destinatario real y concreto que determina la estrategia textual, tanto en la selección de los temas y el estilo, cuanto en la construcción del sujeto enunciativo. El diario se escribe en principio para uno mismo, liberado de cualquier compromiso salvo el que cada diarista quiera establecer con su verdad, o, en todo caso, para un lector imaginario que la propia escritura configura.⁴ Con todo, una correspondencia frecuente puede equivaler a la escritura de un diario. El epistolario amoroso de Pedro Salinas a su novia Margarita Bonmatí, escrito entre 1912 y 1915, comprende 600 cartas (de las que sólo se han publicado 104) que pueden leerse como un diario íntimo del escritor, que da cuenta no sólo del afecto que siente hacia su novia sino también de la formación de su sensibilidad y de la consolidación de su vocación poética.

Antes de continuar conviene hacer una precisión. Hablamos aquí de cartas y de correspondencias como prácticas de escritura en el nivel de la comunicación primaria, no literaria; el género epistolar, en cambio, es resultado de una práctica editorial que ofrece a la lectura pública conjuntos de cartas privadas reunidas en un volumen, y que implica modelos, códigos, un modo particular de recepción, una valoración estética y un lugar en la jerarquía del sistema literario.⁵ Desde luego, los trasvases e interferencias son constantes, pues, como apunta Claudio Guillén (1998:194), el campo de la epistolaridad nunca nos aparece compuesto de categorías fijas, "sino de movimientos, virtualidades y tendencias".

La carta de amor como tipo de discurso autobiográfico

La carta de amor puede ser considerada como el género más singular y representativo de la correspondencia privada. Su rasgo dominante viene dado por el tipo de relación que vincula a remitente y destinatario, que requiere su representación textual como *sujetos enamorados* y *ausentes* uno del otro. En esta medida la carta de amor es inseparable del imaginario cultural que en cada momento histórico delinea el concepto del amor, sus estrategias retóricas, su repertorio de vocablos, metáforas, imágenes, o símbolos.

Desde una perspectiva pragmática, el contrato o pacto de la carta de amor admite ser definido como una modalidad del pacto autobiográfico, porque los sujetos de la enunciación epistolar, el yo y el tú textuales, se identifican con el remitente y el destinatario reales, cuyos nombres propios y dirección postal constan en el sobre y en el propio marco de la carta, y entre ellos rige un pacto de veracidad, es decir, ambos confían en que el otro dice la verdad, escribe lo que realmente siente.⁶ Además el atributo de privacidad, de escritura dirigida a un destinatario concreto y sólo a él, provoca que la carta de amor asuma el valor de una confidencia y por tanto establezca con el receptor el compromiso explícito o implícito⁷ no sólo de guardar en secreto su contenido, sino de guardarla en lugar seguro, a salvo de la curiosidad ajena, e incluso, en ocasiones, se recomienda su destrucción para evitar que personas indiscretas puedan descubrir y divulgar datos comprometedores para los corresponsales. Esta es una de las razones de la desaparición de tantos epistolarios privados.

Por otra parte, el yo epistolar, situado en el presente, se consagra al revelado de su pasión amorosa, a la expresión de los efectos íntimos de la ausencia y el deseo, pero también se dibuja como personaje en las historias que narra: evocaciones de momentos pasados o de hechos recién vividos, anécdotas y experiencias cotidianas: un paseo, la lectura de un libro, una conversación, un viaje, etc. Todo ello con una intención a menudo explícita: afirmar "pienso en ti".

Ahora bien, como precisa Claudio Guillén (1998:187-190), toda carta contiene una tendencia hacia la ficcionalidad en la medida en que el yo real y el tú real no pueden identificarse directamente con la imagen (o imágenes) del yo y del tú representadas en el discurso (volveremos sobre este aspecto más adelante). La escisión inevitable entre el ser y el lenguaje se realza de manera especial en la escritura, y, en el caso de los géneros autobiográficos, pone de relieve que el yo es una construcción verbal y no la copia o reproducción de un supuesto yo anterior al discurso. Esta querencia hacia la ficción se acentúa en la carta amorosa, que funciona como escenario de una representación, al menos, doble: la del autor en sujeto epistolar y enamorado, la del lector en objeto amado. El espacio de la carta y su lenguaje es el lugar de encuentro de los amantes ausentes, y en él se despliegan todas las estrategias de la seducción y el deseo. La ausencia estimula la imaginación de los sentidos y la retórica del amor se da alas a sí misma, y fluye libremente en la soledad de la escritura, en el silencio de la ausencia del otro, que no puede apuntar una réplica, un matiz, una ironía.

Y sin embargo... el contrato comunicativo al que remitente y destinatario se adhieren desde el principio se mantiene vigente.⁸ La carta de amor es un género que acepta todos los excesos de la imaginación sentimental, todos los juegos del lenguaje amoroso, pero los vincula a seres de carne y hueso que anhelan encarnarse en las palabras, y luchan por hacerlas unívocas, transparentes del sentimiento que las genera, ("te lo juro", "necesito que me creas", "no me mientas nunca..."). Quizá esta necesidad de confianza explique, como quiere Claudio Guillén (1998:190), el que "la ficcionalización virtual de la carta se inscriba dentro del marco de la ilusión de no ficcionalidad". En cualquier caso, los correspondientes amorosos saben o deberían saber que el pacto de veracidad se conjuga siempre con el artificio retórico que lleva implícito el discurso amoroso.⁹

La literatura, especialmente la novela del XVIII, potenciará al máximo estas posibilidades pragmáticas de la carta de amor: su uso en los procesos de comunicación primarios, cotidianos, le otorga una carga de realidad, de referencialidad,

que sirve como coartada de verosimilitud a la ficción; su aura de discurso liberado de cualquier control y dedicado a la expresión desbordada de los arrebatos de la pasión y al análisis de las vivencias amorosas, la convierte en instrumento idóneo para representar literariamente la intimidad emocional y sentimental de los personajes, especialmente de los personajes femeninos, a quienes se consideraba desde finales del XVII mucho más capaces que los hombres para describir los vaivenes de la emoción y las sutilezas del amor;¹⁰ y, en fin, el intercambio epistolar ofrecía la posibilidad de presentar una situación desde el punto de vista particular de cada personaje, incluso con diversidad de estilos, como lo encontramos en la novela de Choderlos de Laclos, *Les liaisons dangereuses*,¹¹ de 1782.

En este artículo no voy a ocuparme de las cartas literarias, esto es, de las cartas que un autor atribuye a fuentes de lenguaje imaginarias, a personajes o narradores que forman parte de un mundo ficcional literario. Mi interés se centra en esbozar una teoría de la carta de amor como un tipo de escritura autobiográfica (aunque estas conclusiones puedan aplicarse también a las cartas de ficción, pues las interferencias han sido constantes desde el XVII y además no hay criterios formales que nos permitan diferenciar unas de otras).¹²

El corpus en que me he apoyado para contrastar mis conjeturas está constituido por una serie de epistolarios amorosos escritos por autores relevantes de este siglo y que han sido publicados tras su muerte. Dejaré de lado los aspectos particulares de cada epistolario para fijarme en lo que hay de común en todos ellos, esa matriz de rasgos formales, semánticos y pragmáticos que los identifica como cartas de amor.¹³ La edición de estas correspondencias plantea, sin embargo, algunas cuestiones que no deben olvidarse:

En primer lugar, sólo recogen una selección de las cartas escritas, realizada bajo el criterio del interés que pueda ofrecer para el público general, pues la correspondencia amorosa nace en principio para desenvolverse en un circuito cerrado, de un yo a un tú estrictamente personales y privados, y por ello un lector ajeno puede no sólo tener dificultad para comprender ciertos pasajes cuyas claves

ignora, sino además cansarse de la reiteración de las mismas frases, de la insistencia en confirmar la permanencia del sentimiento, etc. Las cartas de amor que se publican adquieren obviamente una función muy diferente a la que tenían en su origen, y pasan a considerarse ante todo como documentos autobiográficos, y testimonios de la sentimentalidad y del erotismo de los autores.¹⁴

Más grave todavía es que sólo se editen las cartas de uno de los correspondientes. Esta falta se explica bien por razones de pérdida o extravío (así ocurre con las cartas de Margarita Bonmatí a Pedro Salinas, perdidas al salir éste de España en 1936), bien porque fueron destruidas por quienes las reciben (Paul Éluard destruye las cartas de Gala), o por la oposición de los herederos que juzgan esas cartas desfavorables o comprometidas para la buena fama de su familiar. De esta manera, el diálogo epistolar queda irremediabilmente mutilado y sólo cabe conjeturar las palabras de la otra parte a partir de los indicios y alusiones contenidas en la parte conservada.

Por último, la posición de los escritores con respecto a su correspondencia privada no deja de ofrecer ambigüedades; muchos escriben a sabiendas de que tarde o temprano esos textos saldrán a la luz pública. Es la diferencia entre lo que Duchêne (1998:27) ha denominado *épistolier* y *auteur épistolaire*: el primero escribe para un interlocutor concreto, sin otros propósitos; el segundo cuenta con la posible publicación de su correspondencia, a la que considera como parte de su obra literaria (cfr. Pedro Salinas 1954: 40-46).

La construcción de los sujetos de la enunciación en la carta de amor.

Como ya se ha dicho, el remitente y el destinatario reales de una carta aparecen como figuras del discurso, imágenes construidas verbalmente mediante marcas enunciativas y décticos espacio-temporales. Ahora bien, el escritor de una carta de amor intenta que quien la lea identifique el yo textual con el yo real que escribe, y se identifique a su vez con la imagen del tú construida en el texto; por su parte, el lector de una carta amorosa espera

hallar en la voz epistolar la resonancia de la voz real y reconocerse en el destinatario representado en la carta. Veamos las estrategias textuales puestas en marcha para el logro de este doble proceso de identificación.¹⁵

El remitente señala su presencia mediante la firma con la que cierra su escritura. En la correspondencia amorosa se firma generalmente con el nombre propio (Miguel, Pedro, Paul, Lucila), a veces basta la letra inicial (L.) e incluso se prescinde de la firma, porque el tono, los detalles temáticos y las características estilísticas y caligráficas (si está escrita a mano) deben resultar a ojos del receptor suficientemente identificadoras.

El destinatario o destinataria de la carta de amor juega un papel decisivo en la estrategia textual. Se trata de un tú absolutamente personalizado, cuyo nombre aparece en el encabezamiento; esta especificidad no deriva sólo de su referencia a una persona concreta y reconocible, sino que la otorga la propia relación. El enamorado no se dirige al tú común, habitual, del receptor, al tú público que los demás conocen, sino a una dimensión secreta de su identidad, la que se manifiesta y se desarrolla en el ámbito privado y cómplice de la relación amorosa. De ahí el que nos encontremos con nombres o apelativos que se usan en el contexto de ese intercambio amoroso y sólo en él, con lo que el efecto de identificación del lector real con el tú de la carta se potencia. El nombre del objeto amado se somete a toda suerte de juegos, variaciones fónicas o morfológicas, y casi siempre aparece rodeado de atributos que remiten a las valoraciones emocionales del escribiente. Así Miguel Hernández: "Mi amorosísima y guapa inolvidable, corazón de mi vida"; "Mi enamorada Josefina de mi vida, la mujer más graciosa del mundo y de toda la tierra"; "Mi cariñosa, guapa y siempre en mi pensamiento Josefina mía".

Estos procedimientos pretenden sustituir el nombre propio que denota la identidad social y legal del tú por un nuevo nombre, válido en el universo dual del amor: "Mi Meg", "Marg de mi alma", "Márgara, alma mía" (de Pedro Salinas a Margarita); "Kiko", "Criatura", "Mayecita", "Mujercita", "Muchachita fea" (de Juan Rulfo a

Clara); "Terrible Bebé" (de Fernando Pessoa a Ofelia); "Mi pequeña hermosa", "mi pequeña adorada", "mi dulce pequeña querida", "mi Gala bienamada", "Dorogaia", "mi pequeña Galochka" (de Paul Éluard a Gala), etc.

La presencia del destinatario es absoluta y recurrente. El ausente se muestra imaginariamente, emocionalmente presente, y por eso la carta se dispone como si de una conversación se tratase. Se intenta hacer presente al otro en el momento de la escritura y hacerse presente para el otro en el momento de la lectura, conjurando así el efecto de distancia que implica la comunicación epistolar. Es una búsqueda de un doble efecto de presencia: en la escritura, el remitente hace como si el destinatario estuviera oyéndole, viéndole, y de ahí la abundancia de expresiones que subrayan el carácter apelativo del discurso: vocativos, frases interrogativas, exhortativas, imperativas..., y la reiteración de los déicticos de primera y de segunda persona. El tú se sitúa, así, en el mismo plano del yo, formando parte de la situación de enunciación de modo que la distancia parece borrarse y se intensifica la ilusión de presencia.

Hacer presente al otro en el momento de la escritura supone además constituirlo como receptor y, en tanto tal, dotarlo de una competencia determinada, de un saber, de un querer y de un poder, al que se alude en diferentes ocasiones: "como sabes", "como te gusta", "me acordé de lo que piensas...", "tú dirías que...". Esta máxima personalización del destinatario dificulta la comprensión e interpretación de la carta a lectores ajenos, no previstos por ella. Ciertos datos, comentarios, ironías, etc. encuentran su sentido bien en su referencia al contexto extraepistolar compartido, bien a la correspondencia misma, al contexto intraepistolar (respuestas y alusiones a noticias de cartas anteriores).¹⁶ Una carta es, ya se apuntó, un fragmento de un intercambio epistolar¹⁷ que de hecho no acaba, sino que se interrumpe.

El yo enunciador se representa como enamorado en el escenario de la carta y para ello aprovecha los veneros afectivos que circulan por el lenguaje:

a) predominio de la adjetivación afectiva y evaluativa o axiológica; superlativos y diminutivos; adverbios modalizadores (quizá, jamás, nunca, siempre); verbos que remiten a acciones íntimas (amar, querer, desear, soñar, recordar, sentir, temer, merecer, esperar, confiar).

b) sintaxis modalizada: oraciones exclamativas, interrogativas, desiderativas, a veces fragmentarismo sintáctico. A este respecto cabe recordar la sospecha de inautenticidad y de artificio que suscitan las cartas de amor "bien escritas". Desde Pietro Aretino funciona el tópico de la espontaneidad en la escritura de las cartas amorosas, de modo que el descuido gramatical, las anotaciones en los márgenes, las tachaduras, repeticiones, incisos, etc. vienen a simbolizar el estado emocional del remitente, un estado incompatible con la razón gramatical.

c) tendencia a la invención de palabras, al neologismo secreto y cómplice, al lenguaje infantil. Recordemos los versos de Fernando Pessoa (1980:36):

Todas las cartas de amor son
Ridículas.
No serían cartas de amor si no fuesen
Ridículas.

d) predominio de los valores connotativos a través de metáforas y metonimias, paradojas y oxímoron, y amplio uso de figuras retóricas como las repeticiones, los paralelismos, la enumeración, la gradación, etc., que en último término intentan expresar lo inefable, aquello para lo cual el lenguaje se muestra insuficiente y precario. Estamos ante la paradoja del sentimiento amoroso que se vive como único, personal e intransferible, pero sólo cabe expresarlo a través de un sistema de signos que elimina precisamente lo particular para insertar ese sentimiento en categorías comunes y generales. En todo discurso amoroso hay siempre un ansia por romper los corsés verbales en busca de un lenguaje incontaminado que revele icónicamente el sentimiento único que lo engendra.

e) efectos de humor y de ironía cómplices y benevolentes. Veamos como ejemplo la siguiente carta escrita por Fernando Pessoa a su novia Ofelia Queiroz (1980:37):

9-10-1929

Terrible Bebé:

Me gustan tus cartas porque son tiernas; me gustas tú porque también eres tierna. Y eres bombón, avispa, miel, que es cosa de abejas y no de avispas, y todo está bien, y Bebé debe escribirme siempre aunque yo no escriba, que es siempre, y estoy triste, y loco, y nadie me quiere, y por lo demás por qué me tendrían que querer, y eso mismo, y todo vuelve al principio, y creo que hoy aún te llamaré por teléfono, y me gustaría besarte en la boca con exactitud y glotonería, y comerte la boca, y comerte los besos que allí tengas escondidos, y deslizarme hacia la ternura de las palomitas, y pedir excusas...

En relación a lo anterior está el tópico del desorden de la carta amorosa consagrado en 1669 con la publicación de *Lettres portugaises traduites en français*, las cinco cartas supuestamente escritas por una monja en un convento de Portugal, en las que la desorganización de los párrafos, los saltos temáticos, las incoherencias, reflejaban el desbordamiento y la violencia de la pasión, y pasaron a considerarse como pruebas de veracidad y como valores estéticos. Así Rousseau en el segundo prefacio a *La Nouvelle Héloïse* afirma que «une lettre d'un amant vraiment passionné, sera lâche, diffuse, toute en longueurs, en désordre, en répétitions».

En la misma línea, aunque partiendo de otros supuestos, se inscribe el libro de Roland Barthes *Fragmentos de un discurso amoroso* (1977), que se presenta no como descripción sino como simulación del discurso amoroso. Barthes entiende el *discursus* enamorado como un ir y venir agitado, que no existe sino por arrebatos de lenguaje, que equivalen a poses, *figuras*¹⁸ o gestos y que sobrevienen sin orden ni lógica, al capricho de circunstancias ínfimas, aleatorias.

¹⁸«El *discursus* amoroso no es dialéctico; gira como un calendario perpetuo, como una enciclopedia de la cultura afectiva (en el enamorado hay algo de Bouvard y Pécuchet)» (1977:16).

La autorreferencialidad de la carta amorosa

Al margen del contenido, la fuerza expresiva de la carta se relaciona con su capacidad autorreferencial, es decir, su capacidad para referirse a sí misma, a su propia función comunicativa (P. Violi 1999:195). Más que lo que se escribe importa el hecho de escribirlo, el acto mismo de la escritura como signo de afecto y de recuerdo.

A menudo la insistencia con la que se reclama una respuesta no tiene que ver con un requerimiento de información. La respuesta es una prueba de amor, la confirmación de la permanencia del sentimiento, de ahí la brevedad de muchas cartas amorosas que se escriben sólo para constatar la vigencia del deseo: al fin esta es la información más importante para los amantes. Por lo mismo, la falta de respuesta o su demora o incluso la densidad de la letra en la cuartilla suscitan el desasosiego del amante, el temor a ser olvidado, la sospecha del desamor, y provocan quejas y reproches, a veces serios, a veces irónicos. Los epistolarios consultados ofrecen un rico y ameno muestrario de estas actitudes.

Mujercita:

Volviste a hacer trampa. Es muy cierto que tu carta no sólo vale por dos, sino hasta un rengloncito vale más; pero, "hazme favor", ¿de dónde sacas esa letra tan grande? Me vas a dar a entender que de pura flojera y no lo voy a creer. Porque no eres tan floja como crees que eres. Lo que pasa es que tienes todos los diablos dentro; pues ahora se te ocurre escribir una carta con todas las leyes: espacios anchos a uno y otro lado como si fueran versos; luego UN A PAL A BRA EN C A D A R E N G L Ó N, rete alargada. A veces imagino que me escribes cuando estás acostada. Esto es una regañada que te estoy dando. No te rías, que es cosa seria. Tengo en estos momentos la frente muy arrugada y los ojos colorados (De Juan Rulfo a Clara, 2000:65).

Querida Josefina: Ayer he recibido tu segunda carta, que no sé por qué me has mandado tan corta y tan impaciente. Es lástima que te gastes dineros en sellos para luego escribirme cuatro letras nada más. Mira, Josefina: no seas tan impaciente, porque si lo eres no vas a vivir tranquila nunca. Recibí tu carta del día 27 del mes pasado, pero tú no te puedes figurar la cantidad de

trabajo que tengo encima, y como yo no quiero hacer lo que tú haces, que es escribir unas letras solamente y siempre diciendo que tienes prisa, que te vas a trabajar, a cenar o a dormir, porque yo creo que cuando se pone uno a escribir debe ser a eso: a escribir y no a hacer como que se escribe... (Miguel Hernández, 1988:49).

Espacio y tiempo

La situación enunciativa no sólo se articula en categorías personales sino también en categorías espacio-temporales, que se registran en el encabezamiento de la carta y remiten a un lugar y a una fecha reales y concretos.¹⁹

El presente de la enunciación organiza la temporalidad del discurso, que se abre a la descripción y narración de anécdotas, de sucesos diversos, de fantasías, de pensamientos surgidos al azar, ayer, ese mismo día, en el momento de escribir; a la sucesión de reflexiones sobre la ausencia, a las declaraciones de amor... Todos los contenidos son amplificaciones de dos núcleos semánticos: "te quiero", "pienso en ti".

Pero en la carta de amor el momento y el lugar de la escritura, y el desarrollo mismo de la redacción adquieren pertinencia temática. Téngase en cuenta que la carta amorosa se escribe en soledad, o al menos en una situación de aislamiento del mundo que haga posible la recreación imaginaria del tú ausente. Por eso, las referencias precisas al lugar (la mesa, la habitación, la casa) y a las interrupciones o distracciones que se producen en el curso de la escritura intensifican el efecto de realidad y facilitan al receptor la evocación del acto de enunciación.

Me gusta mucho escribirte en la noche, pero ahora me duelen los ojos de leer o escribir a estas horas. Alguna vez cuidaré algo de mi cuerpo: los ojos. Al cabo son tuyos y he de quererlos por esto.

Sigo mañana, jueves día festivo. No me despido. Vas a pasar conmigo la noche (De Gabriela Mistral "Lucila", a Manuel, 1999:41).

Estoy en mi cuarto, son las diez de la noche. París está silencioso y oscuro. Desde la ventana de mi habitación se ve un trozo de las torres de Nôtre-Dame: no sé por qué me gusta esto. Es como una protección lejana y discreta, ¿no es verdad? Estoy en un hotel serio y silencioso: oigo ahora, noto el rasgar de mi pluma y el tic-tac de mi reloj (De Pedro Salinas a Margarita, 1984:172).

Lo importante, como sabemos, no es lo que se dice sino el acto de decirlo y la manera en que ese acto se realiza, el momento del día, el lugar apropiado, la intimidad con el interlocutor ausente. También el acto de lectura merece ser descrito con detalle:

Desperté esta mañana tan sin fuerzas físicas y morales, que me levanté a las 2 p.m. Tenía la certidumbre de que carta tuya ya no me llegaría y no mandé al Correo. A las 2, fue el mozo por iniciativa propia. Cuando me entregaron tu paquete entre otras cartas y diarios, mi emoción fue tan grande, Manuel, que no podía abrir la faja de la revista. Rasgada, me puse con una torpeza de manos paráliticas a hurgar entre las hojas. En las dobladas no estaba la carta. ¿Era que no venía? Cuando cayó en mis faldas la tomé y la empecé a leer en un estado indescriptible. Ríete de lo que voy a contarte: las manos se me sacudían como las de un epiléptico. No podía ni tener el papel ni leer, porque los ojos no veían... Créeme, Manuel, así fue. (Gabriela Mistral, 2000:71)

La asincronía temporal de los momentos de escritura y de lectura, se convierte en uno de los ejes temáticos de la carta de amor: el presente en el que se escribe se vive como pasado en relación al futuro de la lectura. Estas divergencias temporales son motivo constante de atención entre quienes se cartean.

El que escribe la carta imagina lo que en ese momento estará haciendo su destinatario:

Lunes, 6 de la mañana
¿Cómo va eso, mi niña hermosa? Aún duermes. Tu cuerpo está acurrucado en el sueño. Quisiera acariciarte, abrazarte, hacerte el amor (de Paul Eluard a Gala, 1984:80).

Se figura el momento de la lectura en el futuro o en el presente-futuro ("cuando recibas

esto, yo estaré lejos"; "seguramente al leer esto pensarás -piensas- que soy idiota"...), y se preocupa por los avatares del correo que pueden hacer que la carta llegue con excesivo retraso, etc.

Madrid, 18 de febrero 1937

Mi muy querida nena Josefina: Aún estoy a la espera de carta tuya y me imagino que debe haberse perdido la que me prometías en tu tarjeta del día dos. Como han sucedido varias cosas, puede que el correo haya sufrido algún accidente y tenga yo que sufrir las consecuencias. (Miguel Hernández, 176)

La carta de amor como objeto-fetiché, como metonimia del cuerpo del amante.

Además de discurso, la carta es un objeto que se intercambia (G.Haroche-Bouzinac, 1995:39-43). Sus aspectos materiales tales como el tipo de papel, el tamaño, el color, la textura, el olor, la letra y su caligrafía -en las cartas manuscritas-,²⁰ remiten al sujeto que la escribe, y se impregnan de sus cualidades físicas. El objeto-carta se convierte mediante un proceso de asociación metonímica en el cuerpo del amante:²¹ la carta se abre, se dobla y se desdobla, se aprieta, se besa; la carta vive, palpita, siente, habla, ríe. Este valor se subraya cuando la carta se acompaña de fotografías, flores secas, mechón de cabellos, o cualquier otra cosa susceptible de transformarse en fetiché erótico.

Margarita, he visto cómo tu carta palpitaba de amor; parecía que tu aliento estaba junto a mí. Por un instante sentí en la frente un frescor de jazmines, de rosas y de azucenas, como si tus manos o tus labios se me hubieran puesto en ella (Pedro Salinas 1984:38).

Cariñito:

Acabo en estos momentos de recibir tu carta y, como siempre, me he quitado el saco, he prendido un cigarro y después de ponerme a gusto me la he leído de cabo a rabo; primero aprisa, luego despacio y después la he puesto en el lugar donde todos tenemos el corazón y así, abrazado a ella, me he dormido. Eso he hecho. (Juan Rulfo, 2000: 78)

Te escribo a lápiz nuevamente porque esta tarde no está abierta mi oficina y en mi casa me es

imposible escribirte. He buscado, pues, un lugar para estar sólo escribiéndote y lo he encontrado. Casi desnudo, en un campo que hay cerca de mi casa, te escribo sentado sobre la tierra, Josefinica mía de mi alma. Tengo a mi lado tu carta y amorosa carta, que no dejo de leer y contemplar, y tengo tus fotografías que yo te hice año y medio atrás, y tengo el primer pétalo de la rosa que este domingo pasado llevaste tú en el trono de tu pecho. He besado un millón de veces todas estas cosas que me mandas y si no fuera porque no quiero que se borren, besaría con toda mi boca y mi corazón cada letra de la carta tuya, triste y alegre a un mismo tiempo (Miguel Hernández, 1988:78-79).

El carácter sustitutivo o vicario de la carta de amor se manifiesta en descripciones eróticas explícitas de deseos y fantasías sexuales, tal como las hallamos en las cartas de James Joyce a Nora o de Paul Éluard a Gala. No así en los epistolarios de autores españoles o hispanoamericanos, mucho más pudorosos, que evocan los ojos, la boca o la belleza del rostro femenino, y sueñan con caricias, besos y abrazos.

Ahí donde no estás: tal es el comienzo de la escritura

Junto a la ilusión de la presencia, la carta es la demostración más evidente de la ausencia pues no existiría sin ella. Patricia Violi (1999) advierte sobre este efecto simultáneo de presencia y ausencia, "pues aunque el receptor está siempre presente en el texto, su presencia continuamente nos sugiere un "en otro lugar" (191). La carta se dirige a un receptor real, de carne y hueso, pero en el momento en que lo represento en la escritura, su consistencia real y física desaparece para convertirse en una proyección del sentimiento del yo que escribe, en un fantasma al que no es posible oler, tocar, sentir, besar.

Saber que no se escribe para el otro, saber que estas cosas que voy a escribir no me harán jamás amar por quien amo, saber que la escritura no compensa nada, no sublima nada, que es precisamente *ahí donde no estás*: tal es el comienzo de la escritura (R. Barthes, 1977:122).

La carta de amor ilustra claramente este efecto contradictorio de la correspondencia amorosa: la escritura y la lectura de la carta son descritas a veces como instantes de alegría y entusiasmo porque provocan el espejismo de la presencia; y otras veces como motivos de rabia y desesperación, pues al avivar el deseo, avivan también el dolor por su frustración y la conciencia de la distancia y de la imposibilidad de tocar, de tener, de mirar.

Sin embargo existe el caso de amantes sólo epistolares, que rechazan el encuentro por temor a decepcionar al otro, o por conflictos psicológicos de inhibición o represión. El sujeto epistolar puede inventar(se) un yo "a la carta", dotado de cualidades físicas y morales de las que en la realidad carece.

Un ejemplo muy interesante lo tenemos en la relación epistolar que la poeta chilena Gabriela Mistral mantuvo con Manuel Magallanes Moure, amor secreto que alimentó una intensa correspondencia (de 1914 a 1921) de la que desgraciadamente sólo se conservan 38 cartas de ella que acaban de ser publicadas con el título de *Cartas de amor y desamor*. Desde los primeros momentos de la relación, todavía tratándolo de usted, Gabriela (que firma como Lucila o L.), dibuja una imagen negativa de sí misma, no como estrategia de seducción sino más bien como defensa: se adelanta a decir lo que teme que el otro descubra. El contraste entre ambos queda así manifiesto: "Cada día veo más claramente las diferencias dolorosas que hay entre Ud. -luna, jazmines, rosas- y yo, una cuchilla repleta de sombra, abierta en una tierra agria" (29) La clave del problema se desvela en la carta XIV, una patética carta de amor, que refleja el estado de angustia ante la posibilidad de un encuentro cara a cara con Manuel, encuentro que finalmente rechazará. Ella está segura de que él no podrá quererla: "tú no serás capaz (interrógate a ti mismo) de querer a una mujer fea".

Alguna vez he pensado en mandarte un retrato mío en que esté parecida (porque el que tú conoces es muy otro) ¡pero eso es ineficaz!. Tu imaginación siempre pondría luz en los ojos, gracia en la boca. Y algo más: lo que más ha de disgustarte en mí, eso que la gente llama el modo

de una persona, no se ve en un retrato. Soy seca, soy dura y soy cortante. El amor me hará otra contigo, pero no podrá rehacerme del todo. Además, tardo mucho en cobrar familiaridad con las personas. Este dato te dirá mucho: no tuteo absolutamente a nadie. Ni a los niños. Y esto no por dulzura, sino por frialdad, por la lejanía que hay entre los seres y mi corazón.

¿Conseguirán tus ojos aquel día mostrarme tu alma de modo que la confianza brote en el acto y eche los brazos al cuello en la realidad como te los echo en la imaginación? No, porque tus ojos, leales a tu alma, no tendrán luz de amor en aquel momento. Tú no podrás quererme. Esto me lo he dicho mil veces hoy día (61).

La conciencia de su fealdad, de su carencia de atractivos, expresada con tanta lucidez como sufrimiento, convierte la carta en el único lugar posible para amar y ser amada. Lucila se abandona a exaltaciones sensuales, a los celos, a intensas ensoñaciones de ternura. Pero la relación se extingue en la distancia y el silencio.

Bibliografía

a) cartas

- ELUARD, Paul (1984). *Cartas a Gala (1924-1948)*. Edición de Pierre Dreyfus. Traducción de Manuel Sáenz de Heredia. Barcelona, Tusquets, 1986.
- FITZGERALD, F. Scott y Zelda. *Cartas de amor y guerra (1919-1940)*. Traducción de Angela Pérez. Barcelona, Grijalbo, 1994.
- HERNÁNDEZ, Miguel (1988). *Cartas a Josefina*. Madrid, Alianza Editorial.
- JOYCE, James (1982). *Cartas escogidas*. I y II. Selección de Richard Ellmann. Traducción de Carlos Manzano. Barcelona, Lumen.
- MISTRAL, Gabriela (1999). *Cartas de amor y desamor*. Selección y recopilación de Sergio Fernández Larraín. Santiago de Chile-Barcelona, Andrés Bello.
- PESSOA, Fernando (1980). Revista *Poesía*, nº 7-8, Ministerio de Cultura, Madrid.
- PLA, Josep (1997). *Un amor de Josep Pla en el Canadell*. Recopilación de Josep Vergés. Madrid, Aguilar, colección Crisol.

RULFO, Juan (2000). *Aire de las colinas. Cartas a Clara*. Madrid, Debate.

SALINAS, Pedro (1984). *Cartas de amor a Margarita, 1912-1915*. Selección e introducción de Solita Salinas. Madrid, Alianza Tres.

SALINAS, Pedro (1996). *Cartas de viaje (1912-1951)*. Edición, prólogo y notas de Enric Bou. Valencia, Pre-textos.

GUILLERAGUES (1669). *Lettres portugaises*. Édition de Frédéric Deloffre. París, Gallimard, 1990. Entre las traducciones españolas destaca la de Francisco Castaño, Mariana Alcoforado, *Cartas de la monja portuguesa*, Madrid, Hiperión, 1987; y la de Carmen Martín Gaité para el Círculo de Lectores.

VARIOS AUTORES (2001). "Veinticinco cartas de amor", *El País Semanal*, n.º 1272, 11 de febrero, 20-30.

b) sobre la epistolaridad:

ALVAREZ JURADO, Manuela (1998). *La expresión de la pasión femenina a través de la epístola amorosa: El modelo portugués*. Córdoba, Publicaciones de la Universidad y de la Obra social de Cajasur.

BARTHES, Roland (1977). *Fragments de un discurso amoroso*. Madrid, Siglo XXI, 1982.

BOSSIS, Mireille, y PORTER, Charles (eds.) (1990). *L'épistolarité à travers les siècles*. Stuttgart, Franz Steiner Verlag.

BRENOT, Philippe (2000). *De la lettre d'amour*. Zulma.

CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté (1998). "La construcción del Yo y la historia en los epistolarios", *Monteagudo*, 3.ª época, n.º 3, 61-72.

DUCHÊNE, Roger (1998). "La lettre: genre masculin et pratique féminine", en *L'Épistolaire, un genre féminin?*, París, Honoré Champion, 27-50.

GUILLÉN, Claudio (1991). "Al borde de la literariedad: literatura y epistolaridad", *Tropelías*, Zaragoza, 2, 71-92.

GUILLÉN, Claudio (1998). "La escritura feliz: literatura y epistolaridad", *Múltiples moradas*, Barcelona, Tusquets, 1998, 177-233.

GUSDORF, Georges (1991). *Lignes de vie I. Les écritures du moi*. París, Odile Jacob.

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève (1995). *L'épistolaire*. París, Hachette.

IZQUIERDO, Paula (2000). *Cartas de amor salvaje(s)*. Madrid, Aguilar.

PINILLOS IGLESIAS, M.ª Nieves (1999). *Delfina. La enamorada de Unamuno*. Madrid, Laberinto.

RIERA, Carme (1989). "Grandeza y miseria de la epístola", en MAYORAL, M. (coord.), *El oficio de narrar*. Madrid, Cátedra/Ministerio de Cultura, 147-158.

SALINAS, Pedro (1954). *El defensor*. Madrid, Alianza editorial, 1984.

VARIOS AUTORES (1998). *L'Épistolaire, un genre féminin?* Etudes réunies et présentées par Christine Planté. París. Honoré Champion.

VIOLI, Patricia (1987). "La intimidad de la ausencia: formas de la estructura epistolar", *Revista de Occidente*, 68, 87-99.

VIOLI, Patricia (1999). "Cartas", en VAN DIJK, Teun A. (ed.), *Discurso y literatura*, traducción de Diego Hernández García, Madrid, Visor, 1999, 181-203.

Notas

¹ Patricia Violi (1987:90-91) considera que ese marco sirve para proponer un *contrato epistolar* en virtud del cual se establece la relación entre los interlocutores y se los define como sujetos de esa relación epistolar

² Véase G. Haroche-Bouzinac, 1995: 14-18.

³ La carta supone una cierta destreza en la capacidad de leer y de escribir y, como precisa Claudio Guillén (1991, 1998), requiere un contexto socio-cultural que haya superado el nivel básico de la alfabetización. La carta no anula la oralidad sino más bien la contiene y la rebasa. "Tan delicado sería este paso que normalmente llevaba consigo un grado muy notable de convencionalidad. Nada más convencional, recuérdese bien, que una carta. El acceso de unos pocos a la escritura tenía que ser guiado por una estructura eficiente de normas y usos" (1998:181). De ahí, sigue Guillén, "la tradición de manuales, formularios, *handbooks*, *vademécums*, *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 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*".

⁴ Sobre estas relaciones puede verse Georges Gusdorf (1991:152-158).

⁵ Sobre estas cuestiones de la constitución y evolución del género epistolar en el sistema de la literatura, y sobre la importancia del cauce epistolar en la formación de géneros como la epístola en verso o la novela epistolar que, por razones de espacio, quedan fuera de este artículo, véanse las actas del Coloquio de Cerisy-la-Salle editadas por M. Bossis y Ch. A. Porter (1990), el volumen coordinado por Christine Planté (1998) y el trabajo fundamental de Claudio Guillén (1998).

⁶ Claudio Guillén (1998) habla del doble pacto epistolar: "el pacto primero coincide con el autobiográfico, ya que supone la aceptación por parte del lector real de la necesaria vinculación del "yo textual" en la carta con "el yo del autor" (...) Pero hay un segundo pacto, por cuanto el lector desde el ángulo de quien escribe también existe. Este segundo pacto reside en la aceptación por parte del autor de la existencia del lector real y de su necesaria vinculación con el "tú textual" en la carta. El autor ve o puede ver como en filigrana a través de la carta la figura del lector empírico. Esta vinculación restringe, condiciona o también estimula el proceso ficcional del texto epistolar" (189-190). Pero Guillén destaca que tanto el autor como el lector han de consentir ambos desdoblamientos. "Los dos pactos se solapan y recubren desde el ángulo lo mismo de quien escribe que de quien lee. Y a ellos se debe el que la ficcionalización virtual de la carta se inscriba dentro del marco de la ilusión de no ficcionalidad" (190).

⁷ Por supuesto, este compromiso puede revestir grados diversos de implicación dependiendo de la relevancia o gravedad de la confidencia.

⁸ La carga de realidad que se atribuye a las cartas explica el que se hayan tomado como verdaderas, es decir, como producidas por un sujeto real y dirigidas a un destinatario también real, cartas que eran invenciones literarias. El ejemplo de las famosas *Lettres portugaises* (1669; cfr. el prefacio de F. Deloffre 1990:11-69) es suficientemente revelador de cuál es el horizonte de expectativas del público en relación a la carta.

⁹ Las cartas de amor se transforman a medida que cambia la relación entre los amantes. Hay cartas de despedida o de ruptura, cartas de queja ante el abandono, cartas de perdón, etc. Y tampoco son equiparables las cartas entre enamorados a las cartas familiares entre marido y mujer. Las cartas de amor tal y como aquí las venimos describiendo, se vinculan al deseo y a la pasión acrecidos por la ausencia.

¹⁰ Sobre esta cuestión es muy clarificador el volumen colectivo *L'Épistolaire, un genre féminin?* (1998).

¹¹ Pueden verse las reflexiones de Carme Riera (1989) sobre el uso de la epístola como molde estructural de algunas de sus novelas.

¹² G. Haroche-Bouzinac (1995: 143) señala una diferencia entre las cartas de amor reales y las ficticias, y es que las primeras tienden a la dispersión, al fragmenta-

rismo, al desorden temático, al desperdicio de detalles narrativos; la novela epistolar, en cambio, busca una concentración de efectos, nada de lo que se dice es inútil. Aquí, "la lecture est prévue, guidée, organisée par le narrateur aux voix multiples; la découverte est déjà ordonnée et, au fond, sans véritables surprises".

¹³ En lo que he podido detectar al realizar esta investigación, existe una llamativa carencia de estudios sobre la epistolaridad en la historia cultural española y también es reducido el número de epistolarios amorosos publicados (casi todos, además, escritos por hombres) si nos comparamos con el que ofrecen las literaturas francesa o angloamericana. ¿De nuevo el pudor (o la represión) característico de los españoles para la mostración de su intimidad sentimental o erótica? ¿Y qué hay de las cartas de amor femeninas?

¹⁴ El peligro de estas ediciones es que su manipulación del material puede dar como resultado una imagen falseada de la correspondencia, que impide observar la evolución de la relación, el grado de confianza entre los correspondientes, y la elaboración de los detalles cotidianos. B. Ciplijauskaitė (1998:67) expresa una queja en este mismo sentido.

¹⁵ No así en otro tipo de cartas, como las que envía alguien en función del cargo o de la institución a la que representa. En este caso, es necesario que la carta contenga señales de autenticación: papel oficial, sello de la Institución, firma autógrafa con indicación literal de la identidad, etc., pero no importa aquí que el lector identifique o remita esa voz textual a su fuente de origen real, sino que se trata de una autenticación a efectos jurídicos.

¹⁶ Ello explica el que los epistolarios requieran un aparato de notas que aclaren los nombres, las alusiones y las referencias que los remitentes no detallan porque forman parte de una competencia compartida. Cfr. las cartas de Paul Eluard a Gala, las de Scott y Zelda Fitzgerald, etc. A este respecto Patricia Violi (1999:194) comenta que la mayor o menor especificidad de los conocimientos necesarios para interpretar una carta podría ser el principio de una serie de criterios para realizar una tipología de la carta.

¹⁷ Por esta razón las cartas de amor enviadas por diversos lectores de *El País Semanal* con motivo de la fiesta de San Valentín, una selección de las cuales se publicó en el número correspondiente al 11 de febrero, no son propiamente cartas, es decir, no se inscriben en un intercambio epistolar. Su función no es conjurar una ausencia sino afirmar o reavivar un sentimiento que la rutina puede haber desdibujado. Son usos cotidianos de billetes amorosos: como dedicatoria de un regalo, como nota que se deja en la mesa para recordarle al otro tareas pendientes, como homenaje, etc.

¹⁸ Las figuras forman algo así como el repertorio del imaginario amoroso. Barthes, disfrazado de sujeto

amoroso, ilustra su propio repertorio de figuras -80 en total- : desde *abismarse*, *abrazo*, *afirmación* y *alteración* hasta *suicidio*, *tal*, *te amo*, *ternura*, *unión*, *verdad*. Cada figura es comentada mediante recuerdos de lecturas, restos de conversaciones, sin querer definirla; el orden en que aparecen es el orden "absolutamente insignificante" del alfabeto, pues no hay aquí progresión, ni propósito establecido. No es y no quiere ser una historia de amor, a la que considera "el tributo que el enamorado debe pagar al mundo para reconciliarse con él" (1977:17).

¹⁹ "Además, el matasellos del sobre sirve como verificación objetiva del momento y del lugar en los que fue enviada la carta" (P. Violi 1999: 186)

²⁰ Por supuesto, la elección del soporte responde a criterios del gusto, a las modas e incluso al precio del papel. Este factor tiene que ver también con la manera de llenar el espacio de la carta, por una sola cara o por ambas, con márgenes o sin ellos, con espacios más o menos generosos entre las palabras etc.

²¹ Philippe Brenot (2000: 114-120), desde una perspectiva psicoanalítica, establece a este respecto una distinción entre los hombres y las mujeres. Para el imaginario femenino, la carta es un verdadero sustituto del cuerpo masculino, al que, por otra parte, apenas se alude en el discurso epistolar de las mujeres; para el hombre, en cambio, la carta es signo de la ausencia y por tanto no es carnalmente investida. Una ilustración de lo primero parece hallarse en la costumbre tradicional femenina de coser las cartas de amor en los falsos o en los pliegues de sus vestidos. Nada parecido en los hombres al deseo frecuente en las mujeres de mantener la carta muy próxima a su cuerpo; para ellos, la carta de amor es el único vínculo posible con el ser ausente y un medio de seducción, de enamoramiento.

No estoy en estos momentos en condiciones de entrar a considerar la pertinencia de estas afirmaciones, pues el corpus que he manejado apenas contiene cartas escritas por mujeres. Quede para otra ocasión.