
Retazos del yo: Construcción de identidad a través del pacto epistolar*

Fragments of the self: Construction of identity through the epistolary pact

*María del Pilar Saiz Cerredá***

Fecha de Recepción: 2 de junio de 2023

Fecha de Aceptación: 10 de enero de 2024

DOI: <https://doi.org/10.46553/RGES.60.2024.p2-20>

Resumen

Este artículo ofrece una lectura poética de la carta en el siglo veinte. Problematiza las características del género epistolar. Inserta a la pieza epistolar en el epistolario con el propósito de distinguir el ritmo y la dimensión del conjunto. Argumenta sobre la *verdad íntima* y la *verdad de adecuación*.

Palabras clave: Escritos autobiográficos; Carta; Epistolario; Género epistolar

* Este artículo recoge la exposición de la profesora Dra. María del Pilar Saiz Cerredá en el V Seminario Lazos de tinta, que tuvo lugar el 2 de junio de 2022. Se trata de un evento científico, organizado anualmente desde 2016 por el Instituto de Historia de la Facultad de Derecho y Ciencias del Rosario de la Universidad Católica Argentina. En esta edición, fue planificado y coordinado de manera colaborativa entre el Nodo IMESC, de la Unidad Ejecutora IDEHESI-CONICET, y el Grupo de Estudio Escrituras y Representaciones del Pasado (GEREP) radicado en el Nodo Instituto de Historia del IDEHESI-CONICET. La transcripción de la conferencia estuvo a cargo de Vera Larker. La revisión técnica y la edición del texto son responsabilidad de Liliana M. Brezzo y de María Florencia Antequera.

** Dra. en Filología por la Universidad de Burgos. Ha sido investigadora visitante en la Universidad de La Sorbona y profesora visitante en la Universidad de Rouen en Francia. Profesora de Lengua y Literatura francesas, actualmente es coordinadora del grado en Literatura y Escritura Creativa de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Navarra, donde imparte clases. Sus líneas de investigación versan en torno a las escrituras autobiográficas, los diarios de guerra, fundamentalmente de escritores franceses y francófonos durante la Segunda Guerra Mundial, y el estudio del género epistolar, centrado fundamentalmente en las correspondencias reales de autores francófonos. Entre sus publicaciones destacamos el volumen *Cartas íntimas de Antoine de Saint-Exupéry. Entre la soledad y el amor* (EUNSA). En la actualidad, la Dra. Saiz participa en un proyecto de investigación de Humanidades Digitales sobre las cartas del poeta Jorge Guillén a su hija Teresa, que coordinan la Universidad Complutense y la Universidad de Navarra. E-mail: mpsaiz@unav.es

Abstract

This article offers a poetic reading of the letter in the twentieth century. Problematizes the characteristics of the epistolary genre. Inserts the epistolary piece into the epistolary with the purpose of distinguishing the rhythm and dimension of the whole. Argues about intimate truth and the truth of adequacy.

Keywords: Autobiographical writings; Letter; Epistolary; Epistolary genre

Sé que muchos de vosotros trabajáis los epistolarios, las cartas, desde un punto de vista histórico o como apoyo de la historia. Es decir, parece ser que la carta ha tenido su interés principal desde el punto de vista de la historia, como un documento. Esto es lo que se trabajó desde siempre en las cartas: entenderlas como un documento para apoyar una hipótesis, para contrastar datos de tesis, etcétera; como un documento –vamos a decir– complementario o tangencial, o como un suplemento. Pero no se ha trabajado tanto en sí aquello que es la carta como tal. Lo que yo quiero hacer es una lectura poética, porque de todas las cartas se puede extraer una lectura poética. Y haré una pequeña precisión más. Cuando la carta está inserta en un epistolario adquiere un ritmo, adquiere una dimensión, unos ecos que la carta aislada no tiene. No tanto una lectura poética de los recursos estilísticos –si utiliza metáforas o tiene una terminología que parece sacada de la poesía–, sino desde la poética de la carta, de las propias características del género, que es lo que yo trato de analizar.

Una película que quería mencionar aquí se titula *The green book*. Seguramente la han visto. No pienso entrar mucho en la materia de la película porque no es el objetivo, pero hay un momento en el que el protagonista, que se convierte en el chofer de un músico en la zona profunda de los Estados Unidos, se despide de su mujer. Esta le dice que le escriba cartas a lo largo de todo ese periplo que él tiene que hacer porque le va a llevar semanas, va a estar semanas fuera, entonces le pide que le escriba cartas. Es un tipo muy rudo y cuando empieza a escribir la primera carta, sobre todo, lo hace con los elementos que él tiene, con lo que le sale desde dentro. Entonces es una carta, se podría decir, hasta vulgar. El músico que está con él le dice que así no puede enviar una carta a su mujer, que eso no puede ser, entonces le va corrigiendo y le va explicando cómo tiene que escribirla; el estilo, el tipo hasta de vocabulario que tiene que utilizar, etcétera. Ya veréis por qué os cuento esto, al principio puede parecer que es una anécdota aislada.

La segunda película que quiero mencionar, que por lo menos aquí en España se tituló *La carta final*, es de los años 80 y trata sobre una relación epistolar que se establece entre una señora y un librero. Entonces esa relación, que en un principio era de cliente a librero, se termina

transformando en otra cosa. No voy a hacer *spoiler*, ni a seguir avanzando con la trama, pero lo interesante es ver cómo hay una transformación de las propias personas, es decir, del yo y del tú, y del tú y del yo, que intervienen en esa escritura epistolar. Se trata de ver cómo la carta transforma el propio hecho en sí, el propio texto transforma las relaciones entre las personas que están implicadas. Ya veréis que todo, al final, se va a unir, no os preocupéis.

Cuando empecé a escribir, o empecé a afrontar el tema de las cartas, me fijaba en cartas distintas. Yo me he centrado fundamentalmente en cartas de autores, de escritores, etcétera, pero no son las únicas. He trabajado también muchas cartas de soldados durante la guerra, cartas de distinto tipo y condición. Entonces, cuando empecé a estudiar me di cuenta que había mucho escrito sobre este tema. Me di cuenta de que había mucha teoría dispersa, muchos elementos que se estudiaban, pero no se estudiaban desde el punto de vista de esa poética del género. Cuando me di cuenta de que eso no estaba dije “algo hay que hacer”, porque realmente no está todo sistematizado. Entonces di con un libro. Lo primero que hice fue buscar una definición de las cartas. ¿Qué definición podemos dar? Evidentemente, como os he dicho, por ejemplo, en esa primera película se trata de una comunicación a distancia: el personaje tiene que ponerse en comunicación con su mujer, y escribe una carta o escribe muchas cartas a lo largo de los meses que está fuera. Evidentemente, es un elemento de comunicación y de eso tenemos ejemplos desde el inicio, desde siempre. No hay que perder de vista que, como punto de partida, como punto inicial, la carta es un elemento que sirve para comunicarse, es decir, es un texto relacional que pone en relación a distintos correspondientes. Eso es así y lo vemos desde las primeras cartas, las de la antigüedad, cartas deliciosas y que son absolutamente recomendables; las de Séneca o Cicerón, grandes autores de la antigüedad que han perdurado hasta nuestros días. Y luego, por ejemplo, cartas de la Edad Media, las de Abelardo y Eloísa. Hoy tenemos las cartas, por ejemplo, de toda la época humanística. Tenemos grandes autores de cartas: sirven como cauce de comunicación de las ideas, no había otra forma de comunicarse, gente que estaba en países distintos, a través de la carta iban transmitiendo todos esos contenidos humanísticos, esas ideas, de unos a otros así. Pero no sólo los humanistas, tenemos también cartas a la familia, son deliciosas, por ejemplo, las de Tomás Moro a su hija, entre tantos otros epistolarios. Luego, esto ha seguido hasta nuestros días y ahí tenemos las grandes correspondencias que se han ido publicando durante las últimas décadas.

Al tratar de sistematizar todo esto, di con una definición, después de estar buscando innumerables estudios sobre cartas. Una definición que hace uno de estos autores que se llama Benoît Melançon. La definición es bastante larga y exhaustiva y recoge características fundamentales de las cartas. Lo que he hecho ha sido recogerla aquí para que veáis lo que

implican las cartas abordadas, insisto, desde esa lectura de la poética de la carta, porque realizo una lectura literaria. Entonces vamos a ver de dónde se obtiene esa lectura literaria. Dice así:

“la carta es expresión escrita de un yo no metafórico –es decir que el que firma es también el que dice yo– dirigida a un destinatario que es igualmente no metafórico, conocido por el remitente; forma de intercambio y por tanto de comunicación, la carta une estas dos instancias (el remitente y el destinatario) en un proyecto común en el que la reciprocidad se solicita la mayor parte de las veces. Nace de una ausencia, que la crítica tiene toda la libertad para definir, y que es connotada a la vez e indisolublemente, como negatividad y como positividad. A causa de esta ausencia, la carta cumple una función de sustitución de lo que da testimonio, la coalescencia de distintas temporalidades en la carta. Aunque la carta sustituya al otro y a su palabra, no es en sí misma una forma oral. Por la carta, el autor propone luchar contra el silencio, mantener una forma de diálogo con el ausente, lo que hace indispensable el envío efectivo de un texto.

La expresión epistolar está a menudo marcada por varias formas de la auto representación, entre otras, de la escritura y de la lectura de la carta. La representación de sí y del otro en la carta está subordinada a esta auto representación. El remitente y los destinatarios son creaciones del texto, lo mismo que la noción de *espontaneidad*: también es creación del texto. Estilística y retóricamente, la carta utiliza procedimientos tales como tiempos verbales, que mezclan anticipación y retrospección, pronombres personales reversibles, metonimia de la muerte, etcétera. Todos estos elementos no aparecen, no están presentes de la misma forma en cada carta familiar. Pero es la coincidencia de ellos en un mismo texto y la interpretación de esa coincidencia lo que permite extraer de ahí una lectura literaria. Esta lectura no descansa en la intencionalidad del autor, que podría ser tomada en consideración si es percibida como un efecto del texto y no como algo fuera del texto perteneciente a la conciencia del autor, de la que no tenemos noción (no podemos meternos en la conciencia del autor ni en su intencionalidad).

La carta es difícil por la naturaleza necesariamente fragmentaria del género, la correspondencia es el reino de lo discontinuo. La carta, por último, no presenta todos estos rasgos al mismo tiempo, no se trataría de agotar las virtualidades y las

posibilidades retóricas y temáticas de la carta. La correspondencia no es en sí una máquina muy unida”.

Con esto cierro, ya ven que es larguísima la definición, pero me parece que recoge los puntos fundamentales en los que yo luego me he basado. No voy a leer otras definiciones porque me parece que no tiene mucha razón de ser, pero sí que después de analizar las distintas definiciones, y en especial esta, después de profundizar en todos estos rasgos, no hay que olvidar que la carta está dentro del género autobiográfico. Vosotros habéis hecho referencia precisamente a esto, os dedicáis todos a estos temas autobiográficos, y el gran género autobiográfico está definido por una característica que está presente en cada uno de todos los subgéneros: los diarios, las autobiografías propiamente dichas, las memorias, los recuerdos, los relatos de vida, las cartas, etcétera. ¿Cuál es esa característica dominante que da razón de ser al género autobiográfico? El *pacto autobiográfico*, que ha sido estudiado en profundidad, sobre todo por el gran *gurú* de la noción que es Philippe Lejeune. Este autor habla de pacto autobiográfico, que luego iremos desglosando porque eso es lo que vamos a encontrar en las cartas. Esa es la característica dominante en el género autobiográfico. ¿Qué pasa en las cartas? Precisamente esa misma característica dominante, que da razón de ser a todo lo demás, es lo que viene a explicar todas estas características que acabo de enumerar, de leer y de traducir. En el caso de la carta, lo que podemos decir es que hay una adaptación de ese pacto que se concreta en lo que se llama el *pacto epistolar*, porque la carta tiene en sí unas características diferentes de cada uno de los subgéneros dentro del gran género autobiográfico: los diarios no son iguales que las memorias, y las memorias no son iguales que las autobiografías.

Hay quien ha definido precisamente el pacto epistolar como una *autobiografía en perpetuo movimiento*. De ahí que el pacto epistolar tiene unas características propias, es decir, como una concreción de ese pacto autobiográfico dentro de las cartas: es un pacto en movimiento. ¿Qué es el pacto autobiográfico? Como lo define Philippe Lejeune, es un contrato de identidad sellado por el nombre propio.

Fijaos en todos estos temas: contrato, identidad, nombre propio, porque ya podéis ir identificando estos elementos, posiblemente, en autores que vosotros habéis trabajado, en epistolarios y cartas que conocéis. Contrato de identidad, ¿qué significa contrato? Ya estamos hablando de dos personas que lo tienen que suscribir, que se tienen que poner de acuerdo; entonces tenemos un yo y tenemos un tú. ¿Qué implica en primer lugar ese contrato de identidad? Implica que el destinatario lo que va a aceptar –ya me estoy refiriendo al tema epistolar en concreto– es que el autor de la carta, ese yo que escribe, narrador y personaje, o

protagonista del texto en sí, coincide con una persona, un yo que tiene una dimensión extratextual, empírica, es decir, un referente real. Ese yo, ese autor-narrador-personaje coinciden en la misma persona que es el autor de la carta. Luego el destinatario, ya veremos cómo, efectivamente es la persona a la que va dirigida, que también tiene un referente real, tiene una dimensión empírica, una dimensión extratextual, y eso es importante.

Por tanto, tenemos esa primera parte del contrato: el destinatario acepta. Esa es la realidad primera en toda carta y sobre todo en los epistolarios, que es donde más se ve. Esto está presente en toda carta, pero se ve de una forma mucho más evidente en los epistolarios.

Hemos dicho que la carta es una autobiografía en perpetuo movimiento, como definición, el contrato está ahí: hay una identificación de autor-narrador-personaje, por una parte, y entonces, ¿qué es lo que ocurre? Que evidentemente, al estar en perpetuo movimiento, ese texto va a estar dirigido a un tú. El yo tiene que atraerse a un tú, entonces lo que hace es – en palabras de Pedro Salinas, el gran poeta de la generación del 27– desplegar una *panoplia de seducción*. Hay una panoplia de seducción en toda carta. Se tiende a pensar exclusivamente en la seducción amorosa, pero no es la única forma de seducción. También está presente en las cartas de amor, la podemos ver mucho más manifiesta en las cartas de amor. Pero ese despliegue de seducción o de persuasión lo encontramos en todas las cartas con la idea, sobre todo, de atraerse al destinatario. Siempre todo lo que nosotros vayamos a encontrar en las cartas va a ser un esfuerzo por atraerse al destinatario, y eso va a tener también sus distintas consecuencias y sus distintas manifestaciones. Es decir, esto puede adoptar formas distintas, ya sea para mover a compasión al destinatario, ya sea para transmitir una información, ya sea para conmoverlo de alguna manera; todas estas son variantes de la seducción, o se manifiesta de esa manera.

Antes de olvidarme, tengo que decir que el término de pacto epistolar no lo he acuñado yo, lo han tratado varios autores. Lo que pasa es que se han fijado sólo en una característica concreta, algunos dicen, por ejemplo, pacto epistolar es sólo cuando se establecen los términos de regularidad en que va a consistir la carta: cada 15 días te voy a escribir, por ejemplo. Pero cada autor, cada crítico que ha estudiado, hace referencia con ese término, pacto epistolar, a cosas diferentes.

Sigo avanzando, entonces, contrato de identidad, sellado con un nombre propio, es la característica dominante del género epistolar. Yo hablo de esos epistolarios, no de la novela epistolar, que sería otra cosa muy distinta. Es verdad que hay novelas que están formadas, que la esencia de ellas son precisamente los intercambios de varios personajes, etcétera. Sin embargo, no estoy hablando de esos sino de correspondencias reales, correspondencias íntimas, correspondencias familiares. Por tanto, ese contrato, ese pacto autobiográfico, se manifiesta en

todos los niveles discursivos; siempre en cualquier texto –sobre todo desde el punto de vista narrativo– abordamos los textos desde distintos niveles. ¿Cuáles son esos niveles? Tenemos el nivel pragmático, que es el nivel de usuario; luego tenemos el nivel semántico, que es el nivel de contenidos, de significados; y el nivel formal o material, es decir, la forma exterior que adopta ese texto. En este caso concreto sería la carta. En primer lugar, en toda carta destaca el nivel pragmático, el nivel de usuario. El pacto se realiza a través del nombre propio. En una carta, ¿dónde aparece el nombre propio? Claramente, en la firma. Cuidado, porque realmente donde aparece el nombre propio, tanto del yo-autor como del tú-destinatario, es en el sobre en el que viene la carta. Ahora bien, dejando de lado esos sobres que nosotros no tenemos, o no han llegado a nosotros, dentro del propio texto de la carta el nombre propio aparece en la firma. Ya sea el nombre de pila o el apodo familiar, es un nombre conocido por el destinatario. Allí tenemos el nombre propio, pero fijamos que la identidad del autor se va manifestando a lo largo de todo el discurso a través de marcas. El destinatario, al estar en ausencia, y al estar el autor de la misiva a una distancia con respecto al destinatario, tiene que hacerse presente o tiene que dejar huellas de esa identidad. ¿Cómo las va dejando? A lo largo de todo el discurso: rasgos de estilo, que son propiamente los que permiten identificar a ese autor. Pero hay dos espacios donde esos rasgos de identidad son más manifiestos. ¿Dónde van a ser? Pues en esas partes heredadas de la retórica clásica que son el exordio y la conclusión. Pero también en la *captatio benevolentiae*. Son dos espacios de la carta en donde precisamente se concentran, que no quiere decir que sea así igual en todas las cartas, ni quiere decir que sólo estén ahí, sino que ahí se concentran más. Por ejemplo, en la firma. Un autor ha definido la firma como la afirmación de la individualidad que emerge bajo forma de patronímico; y por ejemplo Lejeune, el creador del pacto autobiográfico, dice que la firma designa al enunciador. Allí Lejeune nos está poniendo en la pista de dónde va a ser la identidad más clara: en la firma, pero reforzada con esas marcas de identidad, con esas huellas de identidad que encontramos en las fórmulas de despedida.

Evidentemente, la carta está muy clasificada, de hecho, a lo largo de los siglos ha formado parte de los manuales epistolares, en los ejercicios de estilo cuando se aprendía a escribir, como escribir bien una carta, había una serie de normativas que eran muy estrictas: por ejemplo, empezar con un “querido tal”, etcétera. Entonces, todo estaba muy clasificado, muy normativizado, pero con el correr del tiempo –ya a partir del siglo XIX– todas esas fórmulas se fueron aligerando, algunas desapareciendo, y llegando al siglo XX existe una libertad absoluta en el empleo de todas esas fórmulas iniciales, finales, etcétera. Entonces, aquí sí que es verdad que vemos todos esos rasgos: por supuesto sigue manteniéndose el peso de la tradición, pero una tradición muy aligerada, y ahí encontramos precisamente esas características, esas huellas

de identidad. Ya no solamente en esas fórmulas de educación, que pueden ser iguales para todo el mundo, sino en los otros rasgos que vienen acompañando a todo eso. Y ahí hay muchas formas de originalidad que son muestras de la personalidad del autor de la carta. Importantes son todas esas huellas, esas marcas de identidad, esos rasgos de personalidad, que podemos encontrar de todo tipo y condición: puede ser, por ejemplo, el empleo de mayúsculas, hay autores que utilizan mucho las mayúsculas en determinados sitios, o puede ser la utilización también de elementos no verbales como los dibujos, hay cartas que van acompañadas de dibujos y eso indica ya mucho sobre ese rasgo de personalidad.

¿Qué es lo que ocurre con esto? Que no hay que olvidar, aunque yo estoy diseccionando los distintos niveles discursivos, que todos van unidos, o sea, yo lo tengo que explicar de alguna manera, pero todo va unido de tal forma que hay una conexión entre todos los niveles. Y el nivel formal y el pragmático me llevan a pensar en el significado, con lo cual esos rasgos de identidad nos van introduciendo poco a poco en la verdad íntima del autor, que es el meollo de la cuestión aquí.

Según algunos autores, existen rasgos que caracterizan el final de una carta, como que se vuelve a retomar el tema más importante, se vuelve a recordar el peso de la ausencia, la alusión a un próximo encuentro o a un retorno que se exige o que se quiere que sea inmediato, el deseo de abolir toda distancia geográfica o temporal. Es el lugar de la exageración de los sentimientos, es el momento donde cesa –esto me parece muy interesante– la ficción de la presencia que hasta ahora el autor parece que ha manejado, la presencia del destinatario constante, y se vuelve a la realidad de la ausencia en la fórmula de despedida.

En las fórmulas de saludo pasa exactamente lo mismo, sólo que aquí invertimos los roles, porque aquí aparece ya la presencia del destinatario. Ahora bien, la presencia del destinatario la vamos a sentir constantemente a lo largo de todo el discurso epistolar a través de las huellas de identidad que deja. ¿Cómo vamos a sentir esa presencia? Pues a través de la forma de dirigirse el autor al destinatario, y luego en la forma en que el autor asume o adelanta respuestas y reacciones del propio destinatario. Todo va a estar mediatizado por la figura del destinatario, por eso se habla de una presencia fantasmática del destinatario. ¿Por qué? Porque está constantemente actuando en la propia escritura del autor. Me parece que eso también es muy interesante. No voy a entrar ahora a explicar el tipo de lenguaje que se utiliza en estas fórmulas; un lenguaje más emotivo, diminutivos, superlativos, etcétera, que podría ser interesante. Voy a hacer sólo una pequeña alusión al tema del otro aspecto importante que forma parte de esas fórmulas de saludo que sí podemos aplicar exactamente lo mismo que en las fórmulas de conclusión: la *captatio benevolentiae*. Os he dicho antes que lo que trata de hacer

siempre el autor es atraer al destinatario, seducirlo. ¿Dónde lo va a hacer o cómo lo va a hacer? Pues fundamentalmente, de nuevo sirviéndonos del peso de la tradición, a través de la *captatio benevolentiae*, que es atraerse al destinatario de una forma mucho más evidente. ¿Cómo? Pues a través de un elogio o recordándole, si ha recibido una carta, la alegría que el autor siente por haber recibido una carta del destinatario, es decir, poniendo en situación al destinatario para que se cree un clima de empatía.

Esos son los aspectos más destacados, estoy hablando de cuestiones generales para ir ahora al siguiente tema: sentimos vivir al autor, pero sentimos también vivir al destinatario, unas vidas que están ahí y que parece que cobran una vitalidad increíble, sobre todo en el marco de la correspondencia, y nos van metiendo en lo que es propiamente el campo semántico. Es decir, no se puede dissociar lo uno de lo otro. Nos va metiendo, por tanto, en la verdad íntima del autor. Es lo que lleva a pensar si el autor dice la verdad, si es sincero, si miente o no miente, si esto es así o no.

Este punto siempre es un foco de polémica. Pienso, por ejemplo, en los historiadores, porque desde la perspectiva de un historiador se puede objetar que el autor de una carta está contando algo, pero si los hechos históricos no fueron exactamente así, el autor ¿está mintiendo o no miente? ¿Dice la verdad? ¿No la dice? ¿De qué tipo de verdad estamos hablando? Y aquí llegamos al otro meollo de la cuestión. En efecto, en la literatura, en la narrativa, existe un gran debate en torno a este asunto, de la misma manera que hay un gran debate en torno a qué es literatura. Yo no voy a entrar en este último porque el debate continúa abierto. En el caso de la carta ocurre lo mismo, desde una lectura poética o desde una lectura literaria, todo esto nos remite al tema de la ficción. Hago alusión a ello para que veáis dónde se enmarcan las cuestiones.

El debate tiene mucho que ver con escuelas diferentes: por una parte, tenemos a los estructuralistas, postestructuralistas, deconstruccionistas, etcétera, para quienes el autor ha muerto, no existe. El razonamiento de todos ellos es el siguiente: ‘como a mí el referente me da igual, la realidad empírica no existe, sólo me importa el texto en sí’; por lo tanto, todo entra en el campo de la ficción, no hay problema, todo es ficción, la cuestión de la verdad es una creación del texto. Y luego están los que parten de una visión realista, desde el realismo, que dicen: ‘no se puede olvidar que aquí hay un referente real, que es indisociable del texto’. Nos encontramos con dos puntos de vista. Por supuesto, estoy resumiendo, porque hay posturas intermedias, pero los dos ejes principales oscilan ahí, en esos dos campos. Nos enfrentamos entonces al problema del campo del género autobiográfico. Para estos autores que dicen que sí hay un referente real la sinceridad es una condición *sine qua non* para entrar en ese género, para entender lo que son

el género autobiográfico y el género epistolar en concreto. No es solamente un postulado, es una condición necesaria. Dado que es un tema muy extenso, no entro mucho en los detalles, sino que voy a ir a unas cuestiones concretas, que tienen mucho que ver con la forma de leer los textos autobiográficos.

Así, para algunos autores que han cultivado el género autobiográfico, la cuestión se resumía en este planteamiento: ‘tenemos grandes dificultades para expresarnos con sinceridad en los escritos autobiográficos, y sin embargo parece que en la ficción nos expresamos con más sinceridad, o que nos cuesta menos decir la verdad’. Esa es la clave, les cuesta menos decir la verdad en la ficción. ¿Hay que extraer la lectura de que los escritos autobiográficos son insinceros o nos mienten siempre, mientras que la ficción no miente nunca? Evidentemente no. En este sentido, hay otro autor que dice: ‘aquí la clave está en saber leer todo eso que nos están diciendo, claro que no mienten, claro que dicen la verdad, ¿pero de qué tipo de verdad estamos hablando?’ La clave interpretativa fundamental es, por un lado, desde el punto de vista histórico, la verdad de adecuación de la que habla Tzvetan Todorov, por ejemplo, que se refiere a que lo que cuenta el autor coincide con la realidad, que es lo que busca un historiador siempre: ‘yo voy a corroborar esto, esto sucedió de esta forma, y es así, no hay otra lectura posible’. Pero ¿qué pasa? Que a veces en las cartas lo que nos encontramos es que hay olvidos, hay deformaciones, hay recuerdos que no son así exactamente, hay deformaciones de los hechos. Un autor puede contar y referirse a hechos históricos, pero puede ocurrir que no sean exactamente así desde el punto de vista objetivo, sino que lo importante en este caso es cómo los percibe emocionalmente hablando. Aquí estamos hablando de otra verdad, que es la verdad de revelación o desvelamiento de la que habla Todorov, o lo que es lo mismo, la verdad interna del autor. Esa verdad interna tiene que tener en cuenta todo eso, porque ahí operan los filtros de la memoria. La memoria siempre es frágil, la memoria no se puede acordar de todo, la memoria es limitada. Entonces, si no se tiene en cuenta esto, si se recordara con exactitud, si se dijera absolutamente todo, ahí sí tendríamos un problema, no es posible que transmita todo eso con total exactitud. Entonces, con ese juego de olvidos, deformaciones, etcétera, da muestra de que eso es mucho más real que cualquier otra cosa. Entonces hablamos de verdad interna, la verdad de revelación, cómo están percibidos los hechos. Un autor, Francisco Javier Hernández Rodríguez, cuenta que hay que asumir el testimonio humano basado en la emoción, y esa es la realidad del autor, es decir, con todo su campo emocional a veces puede distorsionar un poco los hechos, pero eso forma parte de esa realidad del propio autor. Con lo cual, evidentemente tenemos una verdad, una verdad de adecuación donde coinciden hechos y realidad, y luego está esta verdad interna o de revelación. Y también hay que tener en cuenta que, en una carta,

además, no solamente nos encontramos esto, a veces el autor proyecta aquello que quiere ser, los ideales a los que pretende llegar, en quién quiere convertirse. Todo ese campo de los deseos, de las intencionalidades, también forma parte de ese universo de la verdad íntima del autor. Por eso es un universo gigantesco el que se nos abre aquí, el panorama es inmenso. En este sentido, se habla de creaciones del texto en la medida en que todo esto se proyecta en la escritura. Y en la medida en que se proyecta en la escritura, excede la realidad que yo veo, hay mucho más, todo ese cauce subterráneo que nosotros no vemos, y eso es lo que hace que sea una recreación del yo, de lo que hablo en el libro. Recreación del yo, o también de las circunstancias, de los hechos, o incluso del destinatario, porque muchas veces en dicha proyección se observa una imagen ideal del destinatario.

Podría seguir con alguna cuestión más, hablando extensamente, pero creo que os voy a ceder el testigo. Termino con unas palabras del autor que hizo los comentarios críticos a toda la correspondencia entre Pedro Salinas y Jorge Guillén. Dice esto: “es el epistolario y no la carta aislada la que se consolida en la conciencia de los lectores, porque si las cartas se leen seguidas se transforman objetivamente, adquieren una vida, un ritmo y un tiempo propios diferentes al que marcó a cada una de las cartas. Este efecto se multiplica cuando se trata de una correspondencia propiamente dicha, pues por esa vía el lector recupera el diálogo entre dos personajes con ecos y resonancias inaccesibles a la lectura fragmentaria”. ¿Qué quiere decir? La carta hace que nosotros entremos en el ser del autor y que ahí nos abra su alma. Por eso se habla muchas veces de la carta como espejo del alma, –hay una expresión en francés que es “miroir de l’âme”– porque nos está devolviendo o manifestando lo que lleva dentro de sí, aunque muchas veces no lo parezca, aunque muchas veces sean deducciones detrás de un análisis detallado de cada uno de estos aspectos de los que hemos hablado. Bueno, dejamos espacio para todos los comentarios que queráis hacer, para preguntas, para abordarlos y ver si los puedo contestar.

María Florencia Antequera. Muchas gracias Pilar, nos dejaste pensando. Quería que nos contaras cómo pensás vos las cartas, pero en relación a la obra intelectual de alguno de los escritores que vos trabajaste. El autor del *Principito*, por ejemplo, ¿cómo pensás las cartas en relación a esa gran constelación de la obra intelectual de Saint-Exupéry? O realizo la pregunta de otro modo: ¿qué otros elementos te brindaron las cartas para entender esa obra intelectual?

PS. Yo diría que precisamente a lo que he hecho referencia en la última parte de la intervención, que es el testimonio humano basado en la emoción. Saint-Exupéry da testimonio de su vida,

evidentemente, pero basado en una forma mucho más abiertamente emocional. Lo que hace la carta fue para mí una revelación, porque ahí descubrí que las cartas son una pieza más dentro de todo un universo literario del propio autor. Es decir, yo estaba leyendo las cartas y estaba viendo *El Principito*, *Piloto de guerra*, *Tierra de los hombres*, es decir, ahí iba viendo reflejadas las distintas obras del autor. Lo que pasa es que en las cartas lo explica de otra manera, en la que él está mucho más presente.

En las otras obras podríamos decir que a lo mejor hay una distancia un poquito mayor, puede ser por la presencia de mayor ficción o menor ficción, y sin embargo aquí ese acercamiento, esa cercanía, parece que nos está interpelando a nosotros, para meternos en ese universo literario que, en el fondo, decía yo, es el tema de la verdad íntima. Para mí fue ese el descubrimiento. Aunque sea brevemente, en las cartas siempre hay un proceso de detenimiento para saber lo que se va a decir, el mensaje que se quiere transmitir y cómo lo quiere transmitir. El autor lo que hace es meterme en ese universo literario que es él mismo, yo estoy leyendo las cartas, estoy leyendo su obra, y es exactamente lo mismo. Con algunos añadidos, con algunas especificaciones, con algunos detalles que quizás en las obras no aparecen, pero allí están, de una forma, vamos a decir, entre comillas, dialogada.

María Inés Laboranti. Tengo una pregunta, una reflexión, en torno al carácter epistolar del siglo XIX, porque sus ejemplos han sido todos de cartas o epistolarios del siglo XX, pero ¿cuáles serían las diferencias o características peculiares que usted podría mencionar en relación a esos epistolarios del siglo XIX?

PS. En el siglo XIX hay una serie de características que se mantienen igual, sin embargo, en el siglo XIX se mantenía como herencia del siglo XVIII, donde no todo el mundo sabía escribir, entonces en las familias, dentro de las propias casas, había unos personajes, es decir, una persona a lo mejor que sabía leer y escribir, entonces se convertía en el escritor de las cartas, el transmisor. En esa época el tema de la carta era familiar, me refiero al núcleo, la carta se leía a todo el núcleo familiar, es decir, los temas de la intimidad eran una intimidad grupal. Ese carácter familiar, era familiar en grupo.

Sí que existían también, por supuesto, las misivas, cartas que gente de un nivel cultural elevado, culto, por ejemplo, gente de la alta nobleza, de la burguesía, o aristócratas escribían. Ahí sí se podía establecer esa conexión más individual, pero uno de los rasgos fundamentales del siglo XIX, que todavía permanecía del siglo XVIII, es el tema de esa correspondencia más grupal, de esa intimidad más grupal. Pero efectivamente hay correspondencias fantásticas y

maravillosas como pueden ser la de Gustave Flaubert y George Sand, por ejemplo. Es una auténtica maravilla esa relación epistolar que se establece entre ambos, donde no habría mucha diferencia con respecto a lo que ocurre en el siglo XX, pero estamos hablando de dos grandes autores del siglo XIX. Es una delicia leer la correspondencia entre ellos. ¿Qué cambiaría con respecto al siglo XX? Pues el concepto de intimidad, por ejemplo. Este ha ido evolucionando a lo largo del tiempo. Pero en esencia los rasgos se mantienen en esas correspondencias individuales. Y en esas me he centrado mucho más a la hora de estudiarlos, en las del siglo XX, porque sí es verdad que en este siglo las normas estilísticas, los rasgos de esa codificación de la que he hablado antes en el siglo XX, desaparecen casi o se reducen a lo mínimo; en el siglo XIX todavía se mantienen, de hecho, cuando he hablado de los manuales epistolares, eso existía entre el siglo XVIII y el siglo XIX. En esa época era habitual que se enseñara a escribir y a leer a través de las cartas: la carta como una forma de educación. Por eso no había mucha espontaneidad, porque ya estaban las fórmulas hechas. Eso sí, grandes autores como estos a los que he hecho referencia se van liberando de todo tipo de fórmulas adquiridas para entrar en una correspondencia un poco distinta.

Entonces, ¿en el campo familiar qué es lo que ocurre? Si la carta que era escrita para una persona y al final era leída para todos, en todo lo que afectaba a asuntos íntimos, o había que disimular ciertos aspectos, o había que pasar por alto otras cosas, porque se sabía que la carta iba a ser leída para el resto de la familia, o que otra persona ajena iba a leer esa carta porque a quien iba dirigida no sabía leer. Esas son algunas de las diferencias que se pueden establecer. Luego ya, por ejemplo, los manuales epistolares estuvieron presentes hasta las primeras décadas del siglo XX, y todo eso desaparece, la carta pasa a otra dimensión totalmente distinta, de tal forma que la carta ya se convierte en un campo íntimo absoluto. Además, por ejemplo, otro aspecto también fundamental es que hay muchas cartas, tanto del XVIII como del XIX, escritas de padres a hijos. Sobre todo, a un nivel aristocrático, de nobleza, de alta burguesía. ¿Para qué? Era la forma de transmisión de conocimientos, de recomendaciones, de consejos, una forma más de educación, sobre todo si los hijos se iban a marchar, o a independizar, o casar. Existe toda una labor educativa e incluso, si es gente del mundo de la diplomacia, dando consejos sobre la forma de actuar en el ámbito político. Eran casi tratados de diplomacia, consejos de diplomacia. Nos encontramos ahí con otro campo que es fantástico en el tema de los epistolarios.

Eugenia Molina. Quería saber si Pilar podía ampliar la cuestión de los epistolarios como conjunto de cartas. Si ella puede distinguir distintas formas de epistolarios, los epistolarios que

son contruidos a posteriori por el investigador, y que los mismos actores no eran conscientes de estar construyendo un corpus, o si también puede ser, y ella ha encontrado casos, donde los autores, tanto el que escribe como el que recibe, que se van alternando en el rol, eran conscientes de que estaban construyendo un circuito, una circularidad como dijo ella en la exposición, de correspondencia. Me parece muy rico el concepto de epistolario como concepto analítico.

PS. Hay una diferencia también que se puede ir viendo a la hora de analizar, por ejemplo, si son epistolarios, vamos a decir una relación epistolar, cara ya a una posible publicación. Si son personajes de notoriedad pública, muchas veces ellos ya son conscientes, aunque no lo expresen de una forma explícita, que ese epistolario puede ser publicado porque formará parte del acervo del autor. Entonces ahí puede entrar ese juego casi ficcional, ¿no? Que habría que interpretarlo muchas veces casi como una obra de ficción y, de hecho, también incluso, no he hecho alusión a ello, pero sí a veces se encuentran cartas escritas que son auténticos juegos, auténticas invenciones. Han sido juegos inventados en los que se ponen de acuerdo autor y destinatario: “me pongo contigo, te escribo una carta que va a ser mentira, pero se va a publicar, y sabemos que tiene esta dimensión y ya verás el alcance”. Por supuesto que hay cosas de este tipo. O también, por ejemplo, cartas que están pensadas para su publicación o no publicación. Es muy distinto. Por ejemplo, hay unos rasgos que me parecen a mí que son más evidentes cuando se trata de correspondencias que no estaban pensadas para ser publicadas, en esos casos sí que es verdad que el tono más familiar está ahí presente. No quiere decir que siempre sea así, cuidado. Porque yo estoy pensando en los casos de George Sand y Flaubert, esas cartas en principio eran cartas íntimas y tampoco se pensaba que iban a ser publicadas. Sin embargo, están escritas como corresponde a dos escritores de la talla de estos dos autores. En esas cartas hay una fluidez, una espontaneidad entre comillas que no se encuentra a lo mejor en otras. En la forma de argumentar, por ejemplo, porque son argumentos rápidos, que no tienen nada que ver con los estructurados propios de los escritos para publicación. Se puede matizar: sí que tienen que ver los escritos, pero presentan una forma mucho menos sistematizada, lo que produce al menos esa espontaneidad o apariencia de espontaneidad.

Hay que decir que la mayor parte de los epistolarios no estaban pensados para la publicación: por ejemplo, el epistolario de un personaje histórico, un personaje literario, una figura relevante para la cultura –como, por ejemplo, recuerdo cuando Florencia nos presentó aquí en la Universidad de Navarra, en Pamplona, la figura del arquitecto Ángel Guido, que se carteaba con Ricardo Rojas–. Es fascinante ver a ciertos personajes del mundo de la cultura que han adquirido un renombre, que tienen una fama, y luego se descubren esos epistolarios. Y en

esos epistolarios encontramos que han sido reunidos, recogidos, por un editor, alguien muy afín a ellos, alguien que está investigando la obra, entonces lo que hace es recoger eso como complemento muchas veces de lo que es la obra, para entender al personaje de una forma más cercana, más profunda. Hay muchos aspectos que rodean a una correspondencia, razón por la cual digo yo que la correspondencia es un mundo inmenso, cada correspondencia es distinta y hay que analizar bien todos estos puntos.

Por eso, cuando hablaba al principio sobre la definición, sobre esas nociones de fantasía o espontaneidad entre comillas, que no son siempre así, a veces sí. Es necesario ir viendo en cada caso, incluso en esas cartas que se descubren para ser publicadas. Por ejemplo, el caso de Sartre, tiene cartas que están recogidas y se sabe que él ya sabía que se iban a publicar. ¿Qué vemos en ellas? En el propio desarrollo de la correspondencia se ve que se ha inventado prácticamente un personaje que va adquiriendo una entidad, y se va viendo que eso es un personaje, una máscara que se ha creado y que está ahí, está escribiendo como si estuviera escribiendo otra obra. Al final no deja de ser un juego para estos autores. Entonces, ¿cómo saber? Pues indagando mucho, sabiendo cómo es la obra del autor.

Auditorio 1. Es muy interesante lo que estabas diciendo, yo también te quería preguntar algo bastante relacionado con lo que formulaba recién Eugenia porque, como historiadores, en nuestro grupo estamos trabajando con cartas de historiadores en particular, y yo leyendo también tu texto y escuchándote, pensaba cómo funciona, o si podemos hablar de una doble distancia, si la carta es una comunicación a la distancia, por un lado entre el destinatario completo, y por otro lado con nosotros como futuros lectores, en el caso de estos hombres públicos que generalmente escribían, inclusive sus escritos privados, con una sensación o una idea de trascendencia, de que posiblemente alguien más los iba a leer. Y de eso dan cuenta los libros de copiadore y cómo se armaban sus propios archivos como vos bien decías, y la selección de correspondencia que hacían. Y en este caso, ¿cómo funcionaría entonces ese pacto epistolar?

PS. Esa era un poco la idea o las ideas de estos personajes de renombre que tienen ya una obra consagrada y que las cartas sirven precisamente como cauce. En este caso, el pacto funcionaría prácticamente igual, lo único que habría que ver es precisamente eso que al final sirve como un cauce de transmisión de ideas y por ello adopta el género. El género epistolar es una forma mucho más cercana de transmitir ciertas ideas sobre sus obras, explicaciones muchas veces. Me acuerdo, por ejemplo, lo que nos explicó Florencia sobre este arquitecto, que era un poco la

concepción arquitectónica que subyace detrás de las obras, y que estaba presente también en las cartas. ¿Por qué? Porque estaba hablando ante un igual, alguien que entendía lo que significaba esa obra. Entonces, ¿qué pasa? Que el pacto funciona igual, adoptando como temas propios, como temas de esas cartas, algo que a él le preocupa, que es su obra, su dimensión profesional, ahí vemos que eso forma parte de su personalidad. Entonces, ¿cuál es esa verdad del autor en este caso? Pues sería sobre todo la pasión, por ejemplo, que tenía, es decir, no vamos a agotar la verdad del autor, vamos a conocerlo en un aspecto nada más: la pasión que sentía por su trabajo, lo que le movía detrás de todo eso, las decisiones que tomaba. Sencillamente accedemos a la verdad interna del autor. Lo que cambia ahí sería el uso que nosotros demos a esas cartas: sencillamente, lo que muchas veces ha sucedido en las cartas humanísticas, del Renacimiento. Para entender lo que era el humanismo, que es lo que ocurre, por ejemplo, con Erasmo de Róterdam que escribió tantísimas cartas, para entender sus teorías sobre la vida, sobre todos los escritos que él hacía, etcétera, leo las cartas, porque es un género que te permite esa comunicación y atraerte al destinatario.

¿Qué es lo que ocurre también ahí? Intentas, a través del género, acceder a esa verdad interna, pero intentas eliminar los obstáculos que puede haber al entendimiento de esa obra. Lo que te hace precisamente la carta es eliminar esas trabas que uno puede encontrar en la explicación. Por ejemplo, tú dices: “no entiendo esta obra arquitectónica, no entiendo esto”. La carta lo que te hace es precisamente darte una explicación de una forma más personal a esto. Ya sea de un literato, de un personaje de renombre, Napoleón, por ejemplo. ¿Qué haces? Entender la dinámica de esa faceta más profesional, pero no se puede perder nunca ese valor más personal, este siempre está ahí. Nosotros, destinatarios, accedemos a la verdad interna, nosotros debemos asumir ese pacto. La carta ahora es para ti, ya no solamente para ese destinatario del momento, sino que nosotros nos hemos convertido en los otros destinatarios. Nosotros tenemos que suscribir ese pacto, entrar en esa dinámica del autor, como si nos estuviera hablando a nosotros mismos. Cualquier escrito que sale de las manos de un autor y que se convierte en algo de dimensión pública, ya es algo dirigido a nosotros también. Es como si fuéramos los destinatarios de todo eso y lo que puede significar para nosotros descubrir eso.

María Gabriela Quiñonez. Quisiera hacer una pregunta. Trabajo sobre un historiador del siglo XIX, finales del siglo XIX, aquí en una provincia de Argentina que tiene un epistolario enorme, nueve tomos de 300 páginas de copiadore de sus cartas, cartas políticas y las que tienen que ver también con su actividad como historiador. Tenemos las cartas escritas por él, pero no las recibidas, o sea que no tenemos el diálogo epistolar porque el resto de la publicación está

incluida en otros expedientes del original. Lo que a mí más me llama la atención de esta persona, de este personaje, es esto de las marcas que decías; los subrayados, de resaltar palabras, de escribirlas con mayúsculas, y sobre todo porque me da la sensación de que es una persona que estaba consciente de que sus cartas iban a ser leídas en la posteridad, cuando él ya no estuviera. Yo las he leído a las cartas, y la verdad que es impresionante la cantidad de complicidades que hay con ese posible lector de sus cartas. Eso a mí siempre me llamó mucho la atención, no sabía cómo estudiarlo, como trabajarlo, cómo llevarlo a una ponencia o a un texto; y la verdad que la lectura del texto que nos pasaste para poder estar en esta charla me ayudó muchísimo, así que te agradezco y me resultó sumamente interesante todo lo que dijiste.

PS. Me alegro mucho, te agradezco enormemente todo lo que dices. La verdad es que cuando pasas efectivamente años estudiando este tema, ves que no se agota, y ves resonancias, vas descubriendo cosas nuevas cada vez que te enfrentas a un epistolario. Yo ahora que estoy con este epistolario de Jorge Guillén a su hija Teresa ocurre lo mismo, solamente tengo la voz de Guillén, no tengo la voz de Teresa. Bueno, sí tengo esa voz, fantasmática, porque Teresa está presente en el discurso de Guillén constantemente, es decir, siempre está ahí. Entonces en el caso de este historiador pasará un poco lo mismo, tiene a sus destinatarios que adquieren una entidad –aunque nosotros no los conozcamos– casi real, parece que están presentes. Nosotros tenemos que ver cómo asume esa voz y cómo manifiesta esa presencia en ausencia que es algo que me parece que sólo se consigue con las cartas. Aunque a veces los diarios también, a veces los diarios tienen algunos rasgos parecidos, pero fundamentalmente en las cartas me parece que es algo fundamental. Quizás le da una frescura, y un tono, y una originalidad que no están en otros géneros.

María Gabriela Quiñonez. En relación a esto de comunicarse con su futuro lector, se me ocurre un ejemplo. En una carta a Mantilla, quien le escribe dice: “Espero no ofenderlo con esta carta”. Y arriba, se puede ver escrito con la letra de Mantilla: “Esta carta ofensiva fue respondida...” en tal fecha y dice en qué lugar de su copiadore está la carta. De manera que le da pistas a quien está estudiando su epistolario, tiene una consciencia de su propia historicidad muy elevada.

PS. Yo no he hecho alusión a esto, a todo el campo de cartas abiertas, que son una carta a fulanito que luego se publica y, en realidad, ese es el pretexto para dirigirse a un destinatario mucho mayor o a un grupo de destinatarios. Ahí estaríamos ya en un híbrido casi entre una obra distinta y la carta, es decir, la carta pierde rasgos de intimidad de ese círculo que tiene que

existir en una carta familiar íntima, para adquirir a una dimensión pública que se acerca más a una obra publicada. Entonces, eso sí que nos permite acceder a una verdad interna del autor, pero de otra manera. Con esa dimensión que se mueve en el campo de lo público y no ya en el campo de lo privado, en el campo de lo íntimo. Esa intimidad empieza a ensancharse y a adquirir otras dimensiones, por eso a veces hay un híbrido, que es lo maravilloso de los géneros, a grandes rasgos. Los géneros están constantemente rompiendo fronteras, a veces beben de aquí, beben de allá, no es que haya una pureza en el género; no se puede decir: “eso es así y tienen que ser así”, no. A veces es así, pero otras veces empieza a adoptar otras características distintas. ¿Por qué adopta posiblemente la carta? Porque la carta permite una cercanía, que es lo que posiblemente quiere el autor, una cercanía para transmitir ciertas cosas que sólo con este género se puede conseguir, se puede ser más incisivo, se puede ir en directo. En cualquier otro escrito tendría que ser de otra manera, pero la carta permite ser directo, permite ser incisivo, permite invadir la intimidad del otro y asumir unas reacciones que en otro sitio no se puede hacer. Por eso hay que ver en el campo qué se mueve y tener en cuenta también estos pequeños aspectos que pueden dar pautas de interpretación o luz a la hora de analizar, por ejemplo.

MFA. En relación con esas cartas de Mantilla que mencionaba Gabriela Quiñonez, también abren otros debates. Por ejemplo, si las cartas son escrituras con borrador o no. Por ejemplo, uno encuentra muchas cartas que no tienen una sola tachadura, ¿verdad? También nos mete en otro debate que es la estética de la negligencia en las cartas o no. Para terminar, sólo decir que, en uno de tus textos, en el que trabajás sobre Saint-Exupéry, vos hablás de la tiranía epistolar del autor y de la puesta en escena epistolar. Me parecieron dos categorías muy interesantes, porque a la tiranía epistolar vos la vinculás precisamente con lo intraepistolar, pero también con lo extraepistolar.

PS. Eso sobre todo forma parte de un tema que no he abordado aquí, sobre cláusulas del pacto. A veces el pacto cuando se suscribe, cada autor le da unas características determinadas a su epistolario, a sus cartas. En el caso de Saint-Exupéry, él exigía, era intransigente, en el tema de recibir cartas. Si él escribía, quería recibir inmediatamente la carta. Por eso hablaba yo de la tiranía, que no sólo se ve en este autor, sino que se ve en muchos autores, porque en el fondo esa forma de abolir las distancias quiere ser hasta casi física, con un flujo de cartas constantes que van y vuelven. Pero claro, para eso se tiene que volver en un auténtico tirano, exigiendo cartas. Es un tema interesante. Y luego esa auto representación es una forma de acortar las distancias, es la puesta en escena epistolar; “estoy escribiendo aquí, no sé qué [...] cuando llegue

tu carta o te la voy a enviar cuando [...] o acabo de recibir tu carta, hace un tiempo... estaba lloviendo". Ese tipo de cosas lo que tratan es de atraer al destinatario, crear un tiempo y un espacio lo más cercano posible a ambos, eso se crea en el propio texto de la carta. Ahora no me da tiempo de explicarlo, pero tienen que ver con la abolición de las distancias y la creación de un espacio lo más cercano posible a ambos, al autor y al destinatario.