

DEL DOMINIO PÚBLICO:  
ITINERARIOS DE LA  
CARTA PRIVADA

Roxana PAGÉS-RANGEL



Amsterdam - Atlanta, GA 1997

# Indice

## PRIMERA PARTE

### uno

<b>Las cartas sobre la mesa</b>	3
---------------------------------	---

Prólogo	3
---------	---

Introducción	6
--------------	---

I. “Cómo empezar de nuevo. Cómo aproximar la intimidad y la intermediación que quiero. ¿Cuál forma? Una carta, por supuesto.”	6
---	---

II. “Según el objeto y las circunstancias, todos los géneros y todas las ideas tienen cabida en una carta.”	11
---	----

III. “Una carta no es otra cosa que la fiel imagen de una conversación trasladada al papel.”	15
--	----

IV. “¿Quién puede asegurarnos que una palabra indiscreta que escribimos con entera confianza no será un documento que sirva después para nuestra condenación?”	18
--	----

V. (Des)atando cabos sueltos	23
------------------------------	----

### dos

<b>Las cartas boca arriba: edición y recepción</b>	33
--	----

I. La privatización del texto público: la autoridad del autor o el grado cero de la edición	35
---	----

II. La historia de un destape: la edición de las cartas de mujeres	42
--	----

III. Del autorretrato mudo al autorretrato elocuente: la escritura de un pintor	51
---	----

## SEGUNDA PARTE

### uno

<b>Cartas desde Rusia: el viaje entre lo privado y lo público</b>	71
---	----

I. La carta-prólogo: el momento de la conciencia de lo público	74
--	----

II. La construcción pública de una voz privada	82
--	----

III. De la habitación en Rusia a la tarima política madrileña. De Madrid al problema de España.	90
---	----

IV. El relato de la peregrinación por “los más raros” y la reactivación del discurso literario	97
--	----

V. Final que puede ser principio: la carta epiflogo	103
---	-----

## **dos**

<b>Las cartas de amor de Gertrudis Gómez de Avellaneda</b>	121
I. La domesticación del texto	122
II. El desafío de las cartas	129
III. La palabra de la ley vs. la palabra de amor	137
IV. El embrollo de terminar	146

## **tres**

<b>El sueño de la pintura produce palabras: las cartas de Goya a Martín Zapater</b>	155
I. Luces y sombras. Imágenes y palabras	156
II. La historia de la diseminación de las cartas	158
III. De autorretrato a caja de Pandora: el desengaño de la recepción	165
IV. La alianza (in)visible de Goya y Zapater o el Goya “de Zapater”	173
V. Un amor que se atreve a nombrarse: “...el que te ama más de lo que piensas, Paco”	179

<b>Postdata</b>	197
-----------------	-----

<b>Bibliografía</b>	205
---------------------	-----

<b>Indice onomástico</b>	217
--------------------------	-----

## uno

### Las cartas sobre la mesa

...y en esto de las cartas hay maravillas.

Ibn Hazn de Córdoba, *El collar de la paloma*

El primer beneficio, la primera claridad de una carta es para el que la escribe, y él es el primer enterado de lo que quiere decir por ser él el primero a quién se lo dice. Surge de entre los renglones su propio reflejo, el doble inequívoco de un momento de su vida interior. Todo el que escribe debe verse inclinado -- Narciso involuntario -- sobre una superficie en la que se ve, antes que otra cosa, a sí mismo. Por eso, cuando no nos gusta el semblante allí duplicado, la hacemos pedazos, es decir, rompemos la carta. ¿Por qué se desgarraría una carta medio empezada, si no porque es lámina imperfecta, agua turbia, que no nos representa bien, y al no gustarnos en ella, tampoco podríamos gustar al que la espera? Puede redactarse una carta, así, sin pensar, como se juega, al descuido: pero en cuanto queda escrita en letra, es ya un acto de conciencia. El escribir es cobrar conciencia de nosotros y hasta el que escriba una carta a la ligera se pondrá delante el testimonio, la conciencia de su ligereza.

Pedro Salinas, "Defensa de la carta misiva y de la correspondencia epistolar"<sup>1</sup>

### Prólogo

Este prólogo, que pretende hacer patente el interés literario, psicológico e incluso, vital de la carta, podrá, quizás, hacer su trabajo por sí solo. Porque los prólogos solían ser cartas. La atracción que hoy suscitan los prólogos dramatiza la vigencia y el interés, muchas veces latente, que aún conservamos por las cartas. Pero, ¿qué es una carta? La palabra es ubicua; significa muchas cosas: anónimo, besalamano, billete, constitución, escrito, esquila, leyes, mapa, mensaje, naipe, plano, pliego, postal. Incluso se ha dicho que todo texto es una carta. Y lo es en varios sentidos, o al menos, en la más simple de sus formulaciones: todo texto, en su forma más escueta, reproduce, aunque en ocasiones la manipule, la estructura identificadora de la carta: un emisor -- un mensaje -- un receptor. Si bien esta condición validaría la razón de ser de un estudio sobre el género epistolar al hacer explícita la estructura de otros géneros literarios, también es cierto que esta misma cualidad nos arrastraría sin remedio a la lectura de un universo de textos tan inmenso que sólo la Biblioteca de Babel podría acoger. Este trabajo, pues, no se propone abarcar toda la literatura, ni siquiera intentar dar cuenta

del inmenso número de textos que se han servido de la estructura formal de la carta: novelas epistolares, ensayos (políticos, literarios, filosóficos, religiosos), cartas a los periódicos, manuales de cartas y demás.

El siguiente estudio se ocupa de la carta entendida en su sentido más estricto como “escrito de carácter privado dirigido por una persona a otra.”<sup>2</sup> Más concretamente, esas que nacieron y se escribieron aparentemente para ser leídas por un lector singular y que luego de haber sido coleccionadas, “recuperadas” para la posteridad, se reunieron entre las tapas de un libro y fueron trasladadas al dominio público de modo que ya no remiten a un lector privado, a su destinatario original, sino a lectores plurales, al mercado literario. Protagonistas de este trabajo son las cartas privadas de tres figuras: Juan Valera, Gertrudis Gómez de Avellaneda y Francisco de Goya.

Esta selección responde a una serie de razones y, como casi todas, también a algunas sinrazones. En primer lugar se trata de una aproximación al género desde tres perspectivas distintas: desde la perspectiva de un autor, claramente vinculado con el mundo de las letras; desde la de una autora, que por su propia condición de mujer problematiza el vínculo con el orden del mundo letrado; y finalmente, desde la de un artista pintor, más desplazado del mundo estrictamente literario y de la escritura como instrumento representacional. Cada uno de estos autores y textos se consideran separadamente en los respectivos capítulos que constituyen la parte segunda de este libro.

En segundo lugar, esta elección intenta ofrecer tres modelos de escritura y de lectura de cartas: la carta de viaje, la carta de amor y la carta de amistad. Tradicionalmente, las prácticas literarias relacionadas con la función histórico-biográfica han hecho uso de las cartas privadas como documentos de base o textos claves para la exégesis de los textos públicos del/a autor/a o artista. Esa lectura hermenéutica de la carta privada -- en muchos casos iluminadora y fructífera -- se problematiza, sin embargo, si se piensa en ellas no tanto como textos transparentes, no mediados y radicalmente miméticos, sino más bien como facturas, como constructos literarios, como textos gobernados por ciertos requisitos de la representación. Quisiera adelantar ahora una idea básica que subyace a esta lectura de las cartas: el sujeto de la escritura se construye para el lector; esto es, una identidad, se *re-presenta*, mediante palabras o, a veces, mediante otro sistema de signos, para el “otro” que a su vez nace en el texto *con-figurado* por el deseo del escritor o de la escritora. Casi como ningún otro medio de escritura, la carta habla -- y es en sí misma producto -- de los mecanismos de la representación. En este sentido, las cartas privadas comparten con la autobiografía, según la lectura que de ésta hace Paul De Man, al menos una característica: “declaran abiertamente su constitución cognitiva y tropológica, pero se muestran también ansiosas de escapar a las coerciones impuestas por este sistema.”<sup>3</sup> Leídas desde este punto de vista, la

supuesta “naturalidad” e “inmediatez” del proceso de representación del universo ruso y de construcción de la identidad personal que, en principio, ha caracterizado las cartas de viaje de Valera se pone en cuestionamiento; la aparente “no artificiosidad” y “espontaneidad” de la expresión de los sentimientos que ha condicionado la lectura de las cartas de amor de Avellaneda, se interroga; la presunta capacidad “expresiva” e “iluminadora” de la carta frente a la pintura muda, la disposición ventrílocua del documento escrito frente al otro orden de signos de la obra de arte que ha significado la lectura de las cartas de Goya, se hace problemática.

Finalmente, la selección intenta también dar una muestra de los diferentes modos en que la carta privada ha sido utilizada por el autor o la autora y ha sido leída por sus críticos o, en otras palabras, de la *economía* y de la *recepción* del texto privado en la esfera pública de las instituciones literarias. En el caso de Valera, la carta es un *artificio*, o como dice el diccionario “Un dispositivo. Un engaño. Una simulación. Un procedimiento ingenioso para conseguir cierto efecto.”<sup>4</sup> Valera utiliza sus cartas desde Rusia como un dispositivo para entrar en el mundo público de las letras y la política españolas. La crítica por su parte las lee como un *pre-texto*, un texto de ensayo hacia su obra pública. Para Avellaneda sus cartas de amor son una suerte de *artilugio*, un “dispositivo hecho sin perfección o de manera provisional” cuya función fundamental es intentar seducir a su destinatario, Ignacio de Cepeda. Para el mundo de la crítica literaria, estas cartas operan como *sub-textos*. Colocadas *debajo* de los textos públicos, las cartas son un dispositivo para “iluminarlos” y para darles una interpretación definitiva. Los intereses de los lectores de las cartas de Goya a Martín Zapater oscilan entre su valor documental y su valor como objeto de arte. Así pues, para la economía de las prácticas interpretativas de la historia del arte, las cartas son, como en el caso de Avellaneda, un sub-texto, el texto que hace elocuente a la pintura muda; para la economía del mercado del arte, las cartas son un *arte-facto*, literalmente una factura de arte, un objeto artístico. De las prácticas relacionadas con la función pública de las cartas privadas y de su recepción en la esfera literaria, de la labor del editor como intermediario entre las exigencias de las instituciones literarias y el horizonte de expectativas de los lectores y sobre las implicaciones ideológicas y culturales detrás del movimiento de lo privado a lo público, se dará cuenta en la segunda sección de esta primera parte del trabajo.

## Introducción

1. *"Cómo empezar de nuevo. Cómo aproximar la intimidad y la intermediación que quiero. ¿Cuál forma? Una carta, por supuesto."*<sup>5</sup>

La función pública de este tipo de texto, de la carta privada, ha sido por lo menos ambivalente y problemática. De un lado, señala Janet Gurkin Altman, la historia, la historia literaria por ejemplo, se apropia de las cartas y las incluye en sus estudios como fuente documental de datos. De otro, estas cartas han sido tradicionalmente excluidas del parnaso de los géneros literarios "mayores," de la dignidad del valor estético que estos ostentan y de la autonomía que ellos reclaman para sí. Acostumbrada a modelos de lectura que privilegian textos y géneros claramente demarcados como "creativos" o "de ficción," la crítica literaria ha preferido no adentrarse demasiado en un territorio textual que dificulta e incluso pone en cuestionamiento las premisas básicas sobre las que se instala su análisis y su interpretación. Así, en el árbol de la genealogía de la literatura, la carta privada ha compartido junto con la autobiografía, la memoria y el diario un destino y un espacio similar: como sus parientes cercanos, ha sido, hasta muy recientemente, un sub-género, una especie secundaria, un miembro marginado de la familia hegemónica.

Situadas en el quicio de la modernidad, las cartas que se analizan en este trabajo comparten los "efectos" y, para algunos, los "defectos" de sus otros congéneres en primera persona, también nacidos en este periodo. Participan en su condición de territorios textuales donde la escritura se encuentra aparentemente menos mediatizada, donde se intenta afirmar la consciencia de sí, se pretende escribir la intimidad y se explora, mientras secretamente se pronuncia su conflictividad, la construcción de la subjetividad moderna. Las cartas, como la autobiografía y la memoria, se constituyen en las geografías discursivas que albergan los procesos de producción del significado del sujeto moderno. Acercarse a ellas supone pues asomarse a uno de los ejes sobre los que se organiza el saber y el decir del momento histórico en el que se fraguan la individualidad y la sociedad burguesas. Estudiarlas, entonces, significa repasar los medios y mecanismos de representación que el nuevo orden social desarrolla para consolidar su espacio dentro del universo ético e ideológico de la cultura occidental.

Más aún, la carta se presenta como un género radical respecto a otras formas en primera persona en, al menos, dos sentidos. Por una parte, parece ser la única forma de escritura realmente común a la mayoría de la burguesía alfabetizada. Según lo atestiguan muchos manuales del siglo XVIII y XIX, leer y, sobre todo, escribir cartas no era sólo el primer ejercicio hacia la alfabetización sino, con toda probabilidad, la única forma de escritura

que muchos individuos -- de entonces y aún de ahora -- llegan a practicar en sus vidas.<sup>6</sup> Por otra, para aquellos que ya han hecho ejercicio de la escritura como actividad pública o publicable, la carta parece convertirse en el género indispensable para re-producir la experiencia interior ya en sí misma desplazada y mediatizada por el lenguaje. Cuando se intenta recuperar el lenguaje más cercano al cuerpo y a la emoción, cuando se intenta hablar sobre lo íntimo y desembarazarse o desprenderse de las formas aprendidas y fosilizadas de la escritura, la única forma posible de articulación es la carta: "Cómo empezar de nuevo. Cómo aproximar la intimidad y la intermediación que quiero. ¿Cuál forma? Una carta, por supuesto." De esta forma, la carta parece estar en la raíz de otros géneros literarios puesto que emprender la escritura de casi cualquier texto es de algún modo repetir, reactualizar o representarse nuevamente en la escena de la escritura de una carta. Su presencia en la historia de la literatura coincide, además, con la evolución de la novela moderna con la que la carta también establece un diálogo a más de un nivel.<sup>7</sup> Por un lado, ambos se reconocen espacios de escritura conscientes de sí mismos, atentos a sus propios procesos de producción. Por otro, la carta se relaciona y participa, dentro y fuera del universo de la novela, con otros géneros, otros enunciados y otros lenguajes, en el diálogo que da lugar a la visión caleidoscópica o heteroglósica que Bakhtin considera esencial a la modernidad del género. Por último, como la novela, la carta es por su naturaleza misma un género dialógico en el que al menos dos consciencias se presentan interactuando en una suerte de conversación por escrito. A diferencia de ésta, sin embargo, tal diálogo se lleva a cabo en su origen, es decir, antes de ser publicadas, no con un lector plural o indefinido sino con un interlocutor muy concreto cuya respuesta se prevé e incluso, se provoca. En este sentido, la carta se presenta como una forma también en la raíz de la novela y, de hecho, el vínculo de la carta, o mejor, de la correspondencia con una conversación o un diálogo es precisamente uno de los valores más destacados del género. Como señala Claudio Guillén, es el momento en que este diálogo se abre a una tercera persona, cuando ese voyerismo latente que supone toda comunicación en secreto se actualiza y, finalmente, cuando ese proceso de intercambio lleva al descubrimiento de la subjetividad del "otro," que "what is being obviously played is one of the roles of the future novel."<sup>8</sup> Desde esta perspectiva, un estudio de las cartas no es sólo imprescindible para explorar las condiciones que dieron origen a la novela. Estudiarlas significa iluminar los mecanismos que están en la base de la dinámica textual y del funcionamiento social de uno de los géneros más distintivos de la modernidad. Más concretamente, analizar la naturaleza dialógica de la carta es indagar sobre uno de los temas centrales de la crítica literaria contemporánea: la relación entre el escritor o narrador y el lector o narratario.<sup>9</sup>



Hacer hablar a las cartas, pues, no parece ser sólo una práctica necesaria por lo que dicen ellas de sí mismas sino, también, por lo que dicen de otros modelos de representación y, en general, de la Literatura tal y como la entendemos a partir del romanticismo. Esto es, como una forma de escritura que se distingue por la búsqueda y el cuestionamiento de su propia identidad "literaria" y por su reconocimiento, aún de forma incipiente, de la infranqueable fractura entre las palabras y las cosas, entra la realidad y su representación. Prácticamente todo lo que el círculo de Jena predicó acerca de su teoría del fragmento como género emblemático del romanticismo y, por tanto de la Literatura, se puede decir de la carta: un espacio para la inscripción de la individualidad, un texto entendido como proyecto ("el fragmento del futuro"), una fracción que designa los bordes de la fractura, una fragmentariedad obstinada, una esencial tendencia a lo incompleto. Lacoue-Labarthe y Nancy escriben:

The fragment designates a presentation that does not pretend to be exhaustive and that corresponds to the no doubt properly modern idea that the incomplete can, and even must, be published (or to the idea that what is published is never complete).... The fragment, (...) involves an essential incompleteness. (...) every fragment is a project: the fragment-project does not operate as a program or prospectus but as the *immediate* projection of what it nonetheless incompletes.

This is to say that the fragment functions simultaneously as a remainder of individuality *and* as individuality, which also explains why it was never defined, or why attempts at its definition were contradictory.<sup>10</sup>

Esa "obstinada fragmentariedad," figura de la literatura romántica, es uno de los grandes "defectos" del género y lo que provoca que la carta responda pobremente al ser recorrida o analizada con los mismos criterios que definen y privilegian otros géneros mayores.

A pesar del interés que pueda despertar el estudio de la carta privada a la luz de su relación con otras formas de la literatura moderna, ocurre con este género algo similar a lo que se advierte en la recepción crítica de su otro pariente, la novela epistolar: su función en la esfera de la literatura canónica siempre se percibe o bien como insuficiente o bien como aleatoria. También relegada a los márgenes de la historia literaria, a pesar del enorme éxito de que fue objeto, no ha sido sino hasta muy recientemente que la crítica literaria se ha ocupado de la novela epistolar francesa en forma autónoma.<sup>11</sup>

Lo mismo se puede afirmar de la literatura hispánica, donde la novela epistolar no ha encontrado nunca un espacio propio, a veces ni siquiera un lugar secundario, en el parnaso de los géneros "mayores."<sup>12</sup> La margi-