

LA NOVELA EPISTOLAR.  
UN INTENTO DE DEFINICIÓN GENÉRICA

Kurt SPANG  
Universidad de Navarra

Verba volant  
Scripta manent

Mit Briefen ist's nicht getan.  
G. Keller, *Die Leute von Seldwyla*

LA CARTA TIENE una tradición milenaria en la cultura occidental y ha tenido sus repercusiones en los ámbitos más diversos elaborando múltiples variantes según las necesidades de cada caso. No siempre es mero medio de transmisión de un mensaje con el que se superan las distancias entre remitente y destinatario, en su forma más artística, se convierte en género literario con unas potencialidades expresivas propias que trataremos de mostrar en este trabajo. Además «lo escrito no es algo que no es oral; es más bien algo que se añade a lo que es oral» como afirma Gregory Nagy<sup>1</sup>.

La comunicación escrita entre un remitente y un destinatario espacial y temporalmente distanciados es la forma básica del género. El tipo originario es sin duda la carta particular de un solo uso y destinada a un receptor único; de él se derivan los demás tipos, principalmente la carta administrativa y la didáctica. Las cartas administrativas desempeñan un papel muy destacado ya en la Antigüedad, dado que constituían el único medio de comunicación para llevar a cabo negocios administrativos a distancia sin disponer de los medios de comunicación telefónicos y elec-

---

<sup>1</sup> G. Nagy, *Pindar's Homer, The Lyric Possession of an Epic Past*, Baltimore, Londres, 1990, 8: citado por C. Guillén, 177-233, cita 181. Allí mismo C. Guillén precisa «La escritura no se opone a la oralidad, ni la deja atrás, sino que la supone, la implica, la contiene y sobre todo la complementa, en el tránsito crucial del habla a la carta».

trónicos de la época actual. Por otro lado, adquieren fama las cartas didácticas sobre los más diversos asuntos. Se conservan antologías epistolares ya de autores latinos como Cicerón, Ovidio o Horacio (*Ad Atticum*, *Epistula ad Pisones*, *Epistula ex Ponto*, por citar un ejemplo notorio de cada uno)<sup>2</sup>.

Adquieren particular fama las cartas bíblicas de San Pedro, de San Juan y sobre todo del apóstol San Pablo. Su finalidad es naturalmente informativa, pero ante todo didáctica, apostólica en el sentido etimológico de la palabra.

En el Renacimiento surge una modalidad nueva, unas cartas en forma de diálogos ficticios con personajes reales ya fallecidos o figuras mitológicas. Petrarca es acaso el representante más destacado de este tipo de misivas. Las cartas que intercambiaron Lutero y Erasmo, la de Garcilaso a Boscán, por citar un destacado ejemplo castellano, pertenecen al tipo de las cartas reales, circunstancia que no se desvirtúa por el hecho de que sean versificadas. El siglo XVIII es tal vez el período de máximo florecimiento de la correspondencia epistolar de toda índole, tanto en su versión informativa como en la ficticia comenzando a reunirse las cartas también en forma de antologías formando *Correspondencias* más o menos regulares que pueden considerarse los precursores de los periódicos actuales.

Nace, además, en este siglo el género de la novela epistolar. Se desarrolla en relación con el cultivo de la carta y la narrativa inspirada por el afán de autoanálisis y cierto «confidencialismo» y «confesionalismo» literarios tan representativos del Prerromanticismo europeo. Entre 1785 y 1788 se escriben más de cien novelas epistolares según informa C. Guillén<sup>3</sup>. Destaca Samuel Richardson con tres novelas psicológicas y sentimentales en forma de cartas: *Pamela, or Virtue Rewarded* (1740), *Clarissa* (1747/48), *Sir Charles Grandison* (1753) en Inglaterra y J.J. Rousseau con su *Nouvelle Héloïse* (1759), en Francia. Le sucede Choderlos de Laclos con *Les liaisons dangereuses* (1782) y Sénancour con *Oberman* (1804). No puede permanecer sin mencionar una de las muestras del género que causó en su día un impacto inusitado, *Las tribulaciones del joven Werther* de J.W. Goethe, publicadas en 1774.

Escasean los cultivadores del género en nuestro siglo, aunque últimamente aparece algún que otro ejemplar como *Las cartas de amor de un sexagenario voluptoso* de Miguel Delibes, *Nubosidad variable* de

2 Véase también M. Fuhrmann, «Die Epistolographie», *Rom in der Spätantike. Portrait einer Epoche*, Düsseldorf/Zürich, 1998, 259-281.

3 C. Guillén, 230. Allí mismo afirma que la tercera parte de las novelas escritas en Alemania entre 1780 y 1800 eran novelas epistolares.

Carmen Martín Gaité<sup>4</sup>, o, más recientemente todavía, *La amigdalitis de Tarzán* de Bryce Echenique<sup>5</sup> y *Querida hija* de Germán Gullón<sup>6</sup>.

Conviene tener claro, pues, por un lado, la diferenciación entre cartas reales y ficticias, las dos con las subdivisiones pertinentes y, por otro, su uso particular o colectivo en forma de antologías o correspondencias y, finalmente, la reunión de las ficticias en forma de novela. Es esta última variante la que nos interesa destacar particularmente en este trabajo.

Para evitar malentendidos me gustaría precisar muy someramente lo que entiendo por género y subgénero literario puesto que obviamente existen notables discrepancias al respecto. El género constituye —dentro de uno de los tres modos: lírica, dramática y narrativa— una combinatoria de invariantes y variantes formales y temáticas; el subgénero se distingue del género por la introducción de nuevas variantes en el esquema genérico que en cada caso concreto se transforman una vez incorporadas en invariantes.

La novela epistolar es un subgénero de la novela y esta última la caracterizo como combinatoria de las tres invariantes imprescindibles: narrador, historia y extensión. Al narrador lo concibo como enunciador ficticio de la historia y ésta es la plasmación verbal de tiempo, espacio y figuras en una situación conflictiva. Salta a la vista que a estas invariantes se puede añadir una serie de invariantes concernientes a cada uno de estos aspectos, a saber, el tratamiento diferenciado del narrador, de las figuras del tiempo y espacio. Suele ser de extensión mayor, existiendo a su lado también la novela epistolar corta y el cuento epistolar<sup>7</sup>.

### 1. Acercamiento a la novela epistolar

La novela epistolar debe tener inevitablemente las invariantes de la novela y para convertirla en subgénero narrativo deberán añadirse variantes suplementarias de orden temático y formal que la particularizan. La novela epistolar pertenece a un grupo de subgéneros limítrofes con características en parte idénticas o muy parecidas que pueden subsumirse bajo el concepto de «escritura autobiográfica», es decir, son aquellas

4 C. Martín Gaité, *Nubosidad variable*, Barcelona, Destino, Ancora y Delfín, 1997.

5 A. Bryce Echenique, *La amigdalitis de Tarzán*, Madrid, Grupo Santillana, Alfaguara, 1999.

6 G. Gullón, *Querida hija*, Barcelona, Destino, 1999.

7 Compárese, por ejemplo, A. Gala, «Carta al señor Pepito Cardenal», A. Gala, *Siete cuentos*, Madrid, Gabinete de Prensa, 1993, Eloy Tizón, «Carta a Nabokov», *Velocidad de los jardines*, Barcelona Anagrama, 1992 y J. Bonilla, «El canto del gallo», *El que apaga la luz*, Valencia, Pretextos, 1995.

narraciones en las que el narrador es a la vez figura participante en la historia, por tanto, sujeto y objeto de la narración; así ocurre, por ejemplo, en la autobiografía, en las memorias, el diario, etc. El cometido principal del presente trabajo es, por tanto, averiguar aquellas invariantes que separan la novela epistolar de los demás subgéneros autobiográficos. Resulta precario describir la novela partiendo de la temática, porque es polifacética. Ahora bien, no resulta demasiado atrevido afirmar que un número considerable de ellas se centra en el tema del afecto y del amor en sus más diversas ramificaciones, desde los amores imposibles de *Abelardo y Eloísa* hasta las variables nubosidades sentimentales de Carmen Martín Gaité pasando por los vilmente defraudados del sexagenario voluptuoso y el amor paterno en *Querida hija* y las frivolidades de las *Amistades peligrosas*, por citar sólo algunos ejemplos de los muchos posibles, en todas se va ejemplificando el predominio del tema del amor. Ello no excluye, naturalmente, las excepciones que confirman la regla, entre ellas una preocupación que podría caracterizarse como «meta-epistolar» en el sentido de incorporar en las cartas constantes reflexiones sobre la estructura y eficacia de la comunicación por carta.

## 2. La comunicación en la novela epistolar

En un primer intento quisiera acercarme a la novela epistolar considerando las particularidades de la comunicación que se establece a través de ella, de los emisores y receptores epistolares, o, diciéndolo en términos de Oscar Tacca<sup>8</sup>, de la o las voces que enuncian la historia epistolar. Me centro en este detalle porque opino que es uno de los factores irrenunciables y diferenciadores de este subgénero.

Aparte de los ingredientes del llamado discurso autobiográfico; se añaden en la novela epistolar dos distintivos fundamentales. Primero: el narrador (en determinados casos puede haber incluso varios narradores) son a la vez figuras participantes (en ciertas variantes existe además —como veremos más adelante— un narrador o autor textual aparte, introductor y/o comentarista de las circunstancias particulares en las que se realiza la correspondencia). Segundo: la comunicación literaria en este subgénero se realiza mediante cartas, es decir, ocurre en no pocos casos que aparecen otras voces y distintos modos coexistiendo la comunicación epistolar junto con la usual del narrador «organizador» y/o introductor y comentarista. Las particularidades de estos tipos de comunicación y su repercusión sobre la configuración del lenguaje serán objeto de este apartado.

---

8 O. Tacca, *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1973.

¿Cuál es, pues, la forma particular de comunicación y su realización en la novela epistolar? Toda comunicación escrita, por tanto, también la literaria y con más fundamento todavía la epistolar es, en términos de la retórica antigua, un *sermo absentis ad absentem*, es decir, una comunicación diferida tanto en el tiempo como en el espacio. El emisor/autor escribe en un lugar y momento distintos de aquellos en los que se realizará la recepción/lectura. Ahora bien, en la novela epistolar el carácter diferido se manifiesta en un doble nivel, es decir, por un lado en el normal de toda comunicación literaria, y por otro, en el nivel originado por el distanciamiento espacio-temporal ficticio entre el remitente y el destinatario de las cartas dentro del marco de la novela epistolar. A este respecto hay que añadir que si el primer distanciamiento genera la imposibilidad de invertir los vectores comunicativos, el segundo no impide la inversión de los papeles de emisor y receptor y hasta invita a ella. No creo que la correspondencia epistolar corra peligro de malograrse, como sostiene C. Guillén, cuando el lector sospecha que el intercambio de cartas es fruto de la imaginación. No hace falta un «doble pacto epistolar» para que funcione la comunicación epistolar ficticia<sup>9</sup>, no olvidemos que la novela epistolar requiere la misma colaboración y concreación que cualquier otra novela.

No todos los tipos de novela epistolar se basan en la recíproca comunicación por cartas entre remitente y destinatario, sin embargo, la estructura básica de este tipo de comunicación —en la realidad y en la ficción literaria— es la de un proceso interactivo de enunciación similar al diálogo oral, aunque luego pueden faltar las respuestas de uno de los «carteantes».

Eso nos da pie para intentar establecer una tipología de la comunicación en la novela epistolar. Esta tipología puede establecerse según tres criterios: la estructuración de la totalidad, las repercusiones sobre el tiempo enunciado y de enunciación y las variantes vectoriales. Vayamos por partes:

En cuanto a la estructuración de la totalidad de la novela epistolar se pueden distinguir por lo menos tres variantes comunicativas posibles.

### 2.1. La comunicación epistolar polilógica

Llamo polílogo al diálogo entre dos o más hablantes<sup>10</sup>; en el ámbito epistolar eso significa que hay por lo menos dos figuras que se escriben cartas, es decir, el autor inventa dos o más emisores y receptores y, por tanto, también se establece una comunicación reversible entre ellos. Mo-

<sup>9</sup> C. Guillén, 187-190.

<sup>10</sup> Véase K. Spang, *Teoría del drama*, Pamplona, Eunsa, 1991, 281-296.

delos famosos polilógicos son, por ejemplo, *Les lettres persanes* de Montesquieu (1721)<sup>11</sup>, la ya mencionada *La nouvelle Héloïse* de J.J. Rousseau (1764)<sup>12</sup>, y *Les liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos (1782). Un ejemplo más reciente apenas comparable en calidad literaria es *La concesión del teléfono* de Andrea Camilleri<sup>13</sup>. Un caso límite constituye una de las novelas epistolares más famosas *Pamela* de S. Richardson<sup>14</sup> (1740), en la que solo de vez en cuando se inserta una respuesta de los padres a las cartas de su hija. El tipo polilógico es una versión muy arraigada del subgénero y acaso la forma más «natural» de la novela epistolar, porque en cualquier comunicación y más justificadamente en la polilógica y epistolar se pretende suscitar una reacción en el interlocutor que suele ser como mínimo la de una respuesta en forma de otra carta.

## 2.2. *La comunicación epistolar monológica*

La segunda forma de comunicación en la novela epistolar —cultivada con bastante frecuencia y con no menos éxito— es la comunicación monológica o, mejor dicho, aparentemente monológica; quiero decir, en este tipo de novela epistolar se reúnen las cartas de un solo remitente y permanecen sin respuesta explícita. Sin embargo, frecuentemente es posible deducir entre líneas la contestación y la reacción del destinatario o por alusión en la carta siguiente del mismo remitente. M. Delibes mantiene con rigor esta monologicidad en su ya mencionada novela con el título tan cermoniosamente frívolo *Las cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*<sup>15</sup>.

## 2.3. *La comunicación epistolar mixta*

La tercera forma del subgénero se realiza mediante una comunicación mixta. Además del o de los redactores de las cartas se introduce otra voz y otro registro que pueden ser la de un narrador o la de un autor textual, por así decir, como voz extraepistolar. En la inmensa mayoría de los casos es una instancia narrativa organizativa que justifica la publicación

11 En este orden de ideas deben mencionarse también las *Cartas marruecas* de J. Cadalso escritas ya desde 1768 pero publicadas solo en 1789.

12 Se publicó originariamente con el título *Lettres de deux amans habitans d'une petite ville des Alpes* en 1761. En 1764 Rousseau cambió el título a *La nouvelle Héloïse* aludiendo a los amores de Abelardus y Heloisa.

13 A. Camilleri, *La concesión del teléfono*, Madrid, Destino 1999.

14 El título completo es: *Pamela, or virtue rewarded. In a series of Familiar Letters from a Beautiful Young Damsel to Her Parents.*

15 M. Delibes, *Las cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, Madrid, Destino, 1983.

de las cartas, explica las circunstancias de su elaboración, su autor y su finalidad; hasta puede añadir comentarios acerca de su contenido. Un modelo célebre de este tipo y pionera de la novela epistolar moderna es la novela goethiana *Los sufrimientos del joven Werther* (1774). La novela *The Ides of March* de Thornton Wilder de 1948 es muy ilustrativa para un tipo de novela epistolar mixto un tanto específico atribuible tanto al subgénero que nos ocupa como a la novela histórica aunque ésta no era la intención explícita del autor. Además es polilógica por diversas razones dado que reúne intervenciones de distintas voces, por así decir, no epistolares; se alternan cartas, entradas de diario, fragmentos de discursos públicos, documentos oficiales y testimonios literarios; la obra parece un *collage* de muy diversos emisores y enunciados en el que se refleja muy expresivamente el ajeteo, la inquietud y el desamparo de la época. En todo caso constituye ya un subgénero limítrofe.

En determinadas novelas epistolares las intervenciones del narrador adquieren un peso específico, ya equiparable en extensión e importancia al de las cartas. Por un lado, ya no se limita simplemente a la introducción y justificación de la correspondencia, sino que se relata una historia novelesca relativamente autónoma y, esta historia continúa, se completa, se comenta a través de la comunicación epistolar. *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaité y, más recientemente, *La amigdalitis de Tarzán* de A. Bryce Echenique, constituyen ejemplos representativos. En grado menor también la novela de G. Gullón, *Querida hija*<sup>16</sup> en la que las cartas a su hija, ¿real o ficticia?, van precedidas de un pequeño resumen-comentario y seguidas de un fragmentario «borrador final», ambas intervenciones sirviendo de orientación para los lectores.

Finalmente no deben obviarse otros casos límite, hay que preguntarse, ¿cuándo un texto narrativo empieza y cuándo deja de ser novela epistolar?

Primer caso: ¿Una novela en la que se inserta una o varias cartas se convierte por ese mismo hecho en novela epistolar? Creo que la desproporción entre intervenciones de un narrador y la escasa comunicación epistolar nos permite excluir estas narraciones del grupo de las novelas que nos interesa aquí, dado que estas cartas insertadas son meros apoyos de la historia narrada en la novela. El peso predominante de su enunciaci3n se lleva a cabo no a través de cartas sino a través de la intervenci3n de un narrador y/o de diálogos entre figuras.

Segundo caso: La delimitaci3n resulta más compleja cuando tenemos que ver con una novela que se construye en tu totalidad como una única misiva. Pocos recuerdan que *El Lazarillo de Tormes* es, en su concepci3n básica, una sola carta. Lo va especificando el protagonista en el prólogo

16 G. Gull3n, *Querida hija*, Madrid, Destino, 1999.

«Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso». A pesar de que el texto empieza y cierre con la apelación «vuestra Merced» nadie lo designaría como novela epistolar propiamente dicha<sup>17</sup>.

Evidentemente la clasificación de una novela epistolar, sea del tipo que sea, depende también del concepto de literatura que se aplique. Si se exige de una obra literaria que tenga carácter ficticio se excluyen de antemano una serie de textos que sí tienen forma epistolar, pero carecen de una ambientación imaginaria. Me refiero sobre todo a las obras epistolares de la Antigüedad como las cartas de Séneca (*Epistulae morales ad Lucilium*), Ovidio (*Heroides*) u Horacio (*Epistulae*). Este tipo de correspondencia erudita y en cierto sentido ensayística vuelve a cultivarse —como ya vimos— con frecuencia en el Renacimiento empezando con Petrarca (*Lettere delle cose familiari*) y posteriormente en Francia, por ejemplo, en las de Pascal, (*Lettre écrite à un provincial par un de ses amis*), de Rousseau, (*Lettre à M. de Malesherbes*) o la tan elogiada *Epistola moral a Fabio* de principios del XVII y atribuida a Andrés Fernández de Andrada.

Otro instrumental analítico para la novela epistolar lo ofrecen las variaciones de la presencia de emisores y receptores y los aspectos vectoriales de los que hablamos antes.

Como la novela epistolar es —al igual que toda obra literaria— una comunicación escrita persiste —lo vimos ya— forzosamente el diferido «natural» entre emisor y receptor, es decir, entre el autor y los lectores. Ahora bien, en el nivel intratextual se produce otro diferido espacial y temporal claramente distinto. La distancia espacial es además la principal e imprescindible motivación de la redacción de cartas; si hubiera contacto presencial sobrarían. La distancia temporal se produce forzosamente por la necesidad de que las misivas se envíen por correo u otro medio de transporte. (En los tiempos que corren habrá que prever en la ambientación de futuras novelas epistolares la correspondencia por correo electrónico e Internet). Este diferido puede aumentar indudablemente la expectación y el suspense del lector de novelas epistolares, dado que una carta constituye solo una parte del diálogo que no se completará antes de que llegue la respuesta o, en el caso de la versión monológica, hasta que a través de la carta siguiente del mismo remitente pueda dedu-

<sup>17</sup> Algo similar ocurre con *La familia de Pascual Duarte* de C.J. Cela que se inicia con una carta y en el primer capítulo encontramos la apelación a un destinatario «Yo, señor, no soy malo...». Sin embargo, la novela es —como se menciona también en el prólogo— una memoria, incluso si al final se añaden 2 cartas más.



cirse la reacción que ha generado la anterior. Esta última variante indudablemente aumenta aún más la expectativa del receptor real.

Este diferido ficticio y sobre todo la estructuración básica de la novela epistolar como intercambio de cartas trae consecuencias notables para la posición y actitud del receptor empírico de este subgénero. Él no es —como en otras novelas— el destinatario directo y explícito de los mensajes, sino; similar a lo que ocurre en la recepción del drama, es un receptor marginal de una comunicación que —en la ficción— se dirige a otro o a otros; hecho que convierte al lector de la novela epistolar en «indiscreto» participante y confidente involuntario de una comunicación ajena, por así decir, en entremetido. Ahora bien, no hay que olvidar que a pesar de los fingimientos él es en realidad el principal destinatario como ocurre también con el público receptor de la obra dramática. La situación se vuelve más compleja en las formas mixtas de la novela epistolar, puesto que funciona con dos o más instancias y, por tanto, también con dos o más vectores ilocutivos, es decir, un enunciado se dirige directamente a las personas implicadas en la correspondencia y el otro al lector empírico. Cuando el mismo narrador es además autor de las cartas, como ocurre en *Nubosidad variable* y en *La amigdalitis de Tarzán*, el lector puede quedar confundido porque los vectores llegan a solaparse.

### 3. El narrador y las figuras

En la novela epistolar, por lo menos en la versión pura, por así decir, se observa la coincidencia entre narrador y figura, quiero decir, el o los redactores de las cartas son a la vez los protagonistas de la historia que se comunican epistolarmente. Ahora bien, en otros tipos de novela epistolar se presentan más instancias que habrá que tener en cuenta. La variante más sencilla entre las formas mixtas es la del narrador que a la vez es redactor de cartas; su situación se manifiesta a través del hecho de que presenta y enmarca las misivas, crea —como en la novela convencional— el ambiente y anuncia las cartas de modo similar a la introducción de los diálogos de las figuras. En otras novelas epistolares la publicación de las cartas se «justifica» a través de la intervención de una figura ficticia que hace el papel de editor ansioso de arrancar al olvido la correspondencia que por la razón que sea le parece digna de llegar al conocimiento del público, esto ocurre, por ejemplo, en el *Werther* goethiano.

No carece de interés analizar también la instancia que selecciona, organiza y «coloca» las cartas en la novela epistolar como totalidad. Se debe suponer que existe esta instancia que escoge el espacio y el orden temporal al que corresponden y que a veces añade comentarios. La figu-

ra del autor textual como intermediario entre autor real y narrador nos puede orientar en este particular.

En cuanto al narrador de la novela epistolar se pueden distinguir dos tipos; en primer lugar la figura ficticia que interviene en el transcurso de la narración para introducir y comentar los motivos de la redacción de las cartas; en segundo lugar, todos los redactores de las cartas de una novela epistolar que también son sendos narradores intratextuales, es decir, figuras participantes y enunciadores, por tanto, narradores típicos de la escritura autobiográfica, en el sentido de figuras implicadas en la historia.

Además de estas figuras, en cierto sentido privilegiadas, suelen aparecer también figuras aludidas, puesto que en las cartas se evocan figuras que pueblan la microhistoria que constituye cada carta. En este orden de ideas conviene recordar que por principio la novela epistolar establece implícita o explícitamente dos historias con sus respectivos niveles de ficción. En primer lugar la historia constituida por el hecho de que se redacten las cartas y, además, surge paralelamente la historia y el nivel de ficción evocados por las cartas mismas y que generalmente serán una historia con su ficcionalización distinta en cada carta.

Dadas estas particularidades resulta clarificador distinguir en la novela epistolar entre figuras participantes y figuras aludidas. Son claramente participantes los redactores de las cartas y, en otro nivel de ficción, las que participan en la historia que constituye cada carta como entidad narratológica relativamente independiente. Según la relación que existe entre las diversas cartas entre sí, suele ocurrir con frecuencia que la misma figura es a la vez redactora de cartas y figura participante en varias cartas o en todas. Se designa como figura aludida a aquella que solo se menciona sin participar activamente en la historia evocada en las cartas.

En cuanto a su caracterización, las figuras de la novela epistolar suelen permanecer planas y difusas; ya por la simple razón de que no hay una instancia «autorizada» para describirlas, por lo menos en la versión pura de la novela epistolar. Una de las soluciones es hacer que se caractericen a sí mismas o entre sí. Un ejemplo muy logrado se halla en *las cartas de amor de un sexagenario...* de Delibes. Lo más fácil de averiguar es la relación que tienen entre sí, es decir, si son amigos o enemigos, si simpatizan, se enfrentan, engañan o son solidarios. Las figuras pueden ser pasivas y limitarse a recibir y contestar cartas o también activas al actuar y reaccionar al enunciado de las cartas. Lo mismo se pueden clasificar en figuras estáticas o dinámicas, es decir, en figuras que no cambian de actitud y pareceres durante la correspondencia y otras que sí.

De modo que puede establecerse una tipología de remitentes y destinatarios según el criterio de su identidad y número. Es posible distinguir el caso del remitente y destinatario únicos o la novela puede ser una carta única como en el caso de las *Memorias de Adriano* de M. de Yourcenar. También puede ser la recopilación de un determinado número de cartas de un remitente único (*Werther*). Finalmente existe la novela epistolar con varios remitentes y varios destinatarios como ocurre en *Les lettres persanes*, *Les lettres persanes* o *Les liaisons dangereuses*.

#### 4. Tiempo y espacio en la novela epistolar

El momento del enunciado y de enunciación puede desempeñar un papel diferenciador en la novela epistolar y permite una aproximación analítica y sistematizadora al subgénero.

La característica primordial de la novela epistolar en este orden de ideas es la discontinuidad, por así decir, «natural» producida por los lapsos temporales entre las diversas misivas. Lo normal es que entre carta y carta se produzca un intervalo. Como cualquier otro ingrediente en las obras literarias tampoco estas lagunas son casuales, el buen novelista epistolar inserta los huecos o silencios, que en cierta medida son elocuentes, de forma que se susciten en el receptor necesidades de completar y llenar idóneamente las lagunas. El autor dispone, si lo juzga necesario, de la posibilidad de hacer plausibles los intersticios y saltos mediante los habituales procedimientos de manipulación del tiempo narrativo como pueden ser la analepsis o retrospectión, la prolepsis o prospectión y la condensación.

A pesar de este obligatorio fragmentarismo temporal en la novela epistolar se produce, no obstante, la impresión de un todo delimitado precisamente por el conjunto de las cartas, delimitado por su principio y su fin. El autor nos presenta un espacio temporal concretado por la duración que abarca la totalidad del texto y que en muchos casos se documenta ficticiamente a través de las fechas de las cartas.

Uno de los aspectos temporales más palpables de la comunicación epistolar —aunque no se produzca con regularidad— es la concreción del paso del tiempo a través de la indicación de fechas concretas encabezando cada carta. De este modo no solo se puede medir la duración de la historia evocada a través de las cartas, sino también contemplar la frecuencia de las cartas y la extensión de los silencios. Como ocurre en otros géneros narrativos en la novela epistolar se revela de gran utilidad analítica, la distinción entre tiempo primario que sería el narrado en las cartas, el secundario que comprendería el primario más los «huecos» producidos entre carta y carta. En este orden de ideas cabe recordar que el tiempo de las cartas y el tiempo de los lapsos es de naturaleza distinta;

este último es una especie de tiempo muerto, tiempo de espera que el autor puede utilizar naturalmente de modo muy expresivo jugando con la expectación que surge entre los redactores de las cartas pero también en los lectores. Incluso se puede registrar un tiempo terciario que incluiría además las alusiones al tiempo anterior a la primera carta y posterior a la última.

Una consecuencia llamativa y característica de esta circunstancia es el hecho de que en la inmensa mayoría de los casos el tiempo narrado de la novela epistolar es considerablemente más largo que el tiempo de narración. Esta discrepancia a favor del tiempo narrado es la habitual en todas las narraciones, sin embargo, en nuestro subgénero se debe a dos razones: primero a los lapsos «naturales» que se producen entre carta y carta y, segundo, a la necesidad de concentrar y comprimir la narración del tiempo en las cartas mismas.

La historia de la novela epistolar es una historia en cartas que forman una narración que les da coherencia. La particularidad de esta historia es —como ya vimos brevemente— que se compone, por un lado, de una serie de historias relativamente autónomas que corresponden a cada carta individual y, por otro, la que se sugiere a través del conjunto de las cartas, es decir, la novela epistolar como tal novela. De este modo se establecen dos niveles de ficción; primero, el de la redacción de las cartas y, segundo, el de las historias que se narran en ellas. No siempre los redactores de la carta se refieren explícitamente al espacio y al tiempo en el que se escriben las cartas, pero implícitamente siempre se deben tener en cuenta dos aspectos: la redacción y lo redactado. El hecho de escribir y lo escrito que ambos forman parte de la ficcionalidad de la novela epistolar.

En la carta encontramos estos tres elementos, afirma C. Guillén, hay texto, sin duda, y también, ¿por qué no?, modelo de mundo, más o menos implícito, más o menos elaborado, como también sucede con los relatos novelescos; y, en tercer lugar, referentes con «apariencia de realidad»<sup>18</sup>.

Las cartas suelen tener un carácter episódico, en el sentido de constituir fragmentos de una historia total, pero también pueden tener una autonomía mayor guardando una independencia notable unas frente a otras, hasta constituir historias paralelas unidas solo por la o las mismas figuras. De todos modos tendrán, en la mayoría de los casos, su princi-

18 C. Guillén, 186. No se entiende por qué Guillén tiene reparos en conceder a la novela epistolar el mismo estatus de ficcionalidad que a la narración no epistolar. Resulta de difícil acceso la distinción entre lo ficticio y lo ficcional que establece el autor a este respecto. Además, es obvio que la ficcionalidad solo es comprobable desde la presuposición de un mundo real.

pio, medio y fin aunque estos sean precarios y después se inserten en una historia de mayor envergadura que a su vez puede tener la misma tripartición estructural de inicio, medio y fin. Ahora bien, ello no significa que las novelas epistolares presenten siempre una ordenación lógica y cronológica rigurosa aunque esa sea la forma más «natural» y verosímil.

Uno de los rasgos característicos de la historia en la novela epistolar es sin duda este fragmentarismo inevitable y deseado debido a la brevedad de las misivas y los saltos temporales y espaciales debidos a la espaciada redacción y también irregular envío de las cartas. La predominante brevedad de las cartas contribuye a que la evocación de tiempo y espacio sea alusiva y borrosa.

La propia estructura de la novela epistolar permite desarrollar paralelamente varias narraciones, es decir, se puede establecer el simulacro de simultaneidad, de coincidencia temporal de dos o más acontecimientos. Como en las demás narraciones la novela por cartas permite también —quizá con más verosimilitud— las manipulaciones del tiempo como la retrospcción o la prospcción, la dilatación o el acelerado.

De modo que el autor de la novela epistolar puede aprovechar también la discrepancia entre tiempo narrado y tiempo de narración. La mayoría de las veces el tiempo evocado en las cartas será más largo de lo que dura su narración o lectura. Además tenemos aquí un tiempo doble debido a que cada carta tiene el suyo y el conjunto de las cartas otro. La novela epistolar raras veces empieza *ab ovo* y por esta razón muchas acciones y reacciones deben explicarse a menudo también fragmentariamente a través de unos antecedentes sobre los que se informa mediante retrospcciones que remiten al tiempo anterior al comienzo de la historia.

El tiempo de narración o de lectura tiene igualmente dos facetas en la novela epistolar puesto que, por un lado, nos enfrentamos con el tiempo de cada carta y, por otro, el de la novela completa. Las intervenciones de un eventual narrador ocuparían además un tiempo específico y aparte, de modo que en este caso habrá que distinguir entre el tiempo epistolar y el tiempo de la narración.

La ubicación del tiempo también es específica en la novela epistolar, puesto que no solamente se debe ubicar el momento de la redacción de las cartas, sino también el del tiempo narrado en cada carta. En primer lugar —y quizá sea la forma más frecuente— la redacción de la carta es posterior al tiempo narrado en la carta, es decir, la narración es una retrospectiva y recuperación de vivencias pasadas ya concluidas; evidentemente se permiten matizaciones modificando la distancia temporal entre redacción y acontecimiento relatado. La ubicación de la historia dentro de las cartas también puede variar mucho. Ya he llamado la atención

sobre la posibilidad de dos o más tiempos simultáneos que ofrece el subgénero y que permite la presentación de dos o más vivencias o acontecimientos distintos pero paralelos. El hecho de que el molde de la carta presente de por sí una fijación temporal a través de la mención de las fechas facilita por lo menos la determinación de la fecha de redacción y en muchos casos también la ubicación de la historia o, mejor dicho, de las historias de las diversas cartas que componen la novela epistolar.

La plasmación del espacio en la novela epistolar no posee la misma importancia que la del tiempo, dado que en la gran mayoría de los casos el subgénero refleja conflictos internos, pasiones, estados anímicos, el verdadero espacio de la novela epistolar es el alma humana, la sensibilidad y las emociones; las realidades materiales y palpables ocupan un rango secundario aunque son imprescindibles para la plasmación del conflicto. De hecho, no raras veces las cartas son verdaderas presentaciones escénicas en las que se evoca un ambiente o incluso desplazamientos que constituyen materializaciones simbólicas del estado anímico del remitente de la carta. Recuerdo en este orden de ideas las evocaciones espaciales en frecuentes cartas intercaladas en *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaité. No es casualidad que uno de los lugares cruciales se sitúe en la Calle de la Amargura.

Ahora bien, no hay que olvidar que en otro sentido el espacio es el verdadero desencadenante de la novela epistolar, dado que el distanciamiento entre remitente y destinatario justifica su existencia por el simple hecho de que sin la separación y la distancia espacial entre los dos sobraría el intercambio de cartas. El caso de la *Amigdalitis de Tarzán* es elocuente, dado que los protagonistas por una razón o por otra están continuamente viajando y, por tanto, separados y dependiendo de la comunicación epistolar.

En cuanto a la ubicación del espacio hay que presuponer, por tanto, la existencia de por lo menos dos espacios fijos: el lugar desde el cual el remitente escribe y manda las cartas y el lugar en el que se reciben. Además, y quizá más variados aún, deben considerarse los espacios referidos dentro de las cartas, es decir, los espacios de las microhistorias que constituyen las cartas. Ambos pueden naturalmente coincidir. La presentación del lugar de redacción se concreta en muchísimos casos por la indicación de la localidad que suele encabezar las cartas, pero también se puede describir o mencionar dentro de las cartas a través de descripciones reales o de la narración de acciones dentro de los mensajes.

##### 5. El lenguaje de la novela epistolar

Es obvio que la especial configuración de la comunicación por cartas repercute también en la elaboración lingüística del discurso epistolar.

Los recursos dialógicos prevalecerán sobre los narrativos y representativos. Como nota general destaca la intención de apelar al interlocutor y de mantener su interés, es decir, sobresale la intención de generar una reacción en el receptor, aunque no es la única función. Se podría considerar cada carta una parte de un diálogo diferido que solo se completará con la respuesta. Por este mismo motivo observamos también ciertas semejanzas enunciativas entre el discurso epistolar y el dramático, ambos poseen un destacado vector interpersonal; la diferencia se advierte en el carácter diferido del primero y, de un modo general, en su extensión y en el hecho de ser forzosamente un discurso.

Naturalmente puede haber múltiples variantes dentro de este esquema básico. El carácter diferido, por un lado, y la afinidad al diálogo oral, por otro, traen consigo que en el lenguaje epistolar se mezclen elementos de oralidad con otros de literalidad. Entre estos últimos destacan ciertos elementos estereotipados como la indicación del lugar y la fecha correspondientes a la redacción de las cartas, también existen, según el tipo de carta, fórmulas reiterativas para el saludo y la despedida. Se puede jugar —como de hecho ocurre— con dos o más estilos distintos según los diversos remitentes de las cartas; lo consigue con efectos cómicos e irónicos Andrea Camilleri en su novela *La concesión del teléfono*, en la que mezcla hábilmente el estilo personal y espontáneo de las cartas particulares con el florido y ceremonioso estilo de unas cartas oficiales y burocráticas. Casi forzosamente difieren entre sí los estilos en las novelas epistolares con narrador, puesto que —ya para poner de relieve su personalidad distinta— las intervenciones del narrador discrepan normalmente del estilo de las cartas.

El lenguaje de la novela epistolar está determinado por la particular naturaleza elocutiva del subgénero. Se realiza en la mayoría de los casos un acto de habla muy similar al diálogo oral y hasta coloquial entre dos o más interlocutores concretos con la particularidad de que éstos están temporal y espacialmente distantes. Sin embargo, no pierde por ello las afinidades con el diálogo verdadero, tanto en su forma como en el registro particular. Ahora bien, está matizado por la específica situación elocutiva puesto que las cartas constituyen un tipo de comunicación diferida. Como vimos ya más arriba la novela epistolar es en cierto sentido un doble *sermo absentis ad absentem*, porque presenta dos dilaciones: primero la ficticia que se produce entre emisión y recepción de cada carta y, segundo, la real que se genera entre la creación y la lectura de la narración y que es común a todas las narraciones y obras literarias escritas en general.

De un modo general el estilo epistolar se adapta a las particularidades de las diversas figuras que intervienen en la correspondencia. Es la forma más eficaz de establecer verosimilitud; la personalización de estilos y

registros tiende, por tanto, a corresponder a las particularidades personales que el autor quiere otorgar a la figura que redacta la carta. A veces la «presión» estilística de una institución o autoridad es más fuerte que la personalidad del remitente y la formulación se adapta más a los moldes preceptivos preestablecidos que a la manera personal de escribir. Estos juegos con el lenguaje constituyen para los autores de novelas epistolares uno de los modos más destacados de mostrar su destreza literaria. Aquí también son palpables las afinidades de la novela epistolar con el drama; en ambos el autor tiende a adaptar el lenguaje a los hablantes. Además existe la posibilidad de variar el estilo del mismo remitente según los estados de ánimo en los que se escribe cada carta. En el *Werther* se pasa, por ejemplo, del más eufórico enamoramiento a la más negra desesperación.

En aquellas novelas epistolares en las que interviene además de los redactores de cartas un narrador autónomo se amplían las posibilidades de variación, puesto que el narrador adoptará particularidades estilísticas propias adecuadas a las circunstancias en las que interviene.

Sintácticamente hablando quizá sea lo más llamativo la actitud apelativa y expresiva, o en términos jakobsonianos la función conativa y fáctica, debido a la situación comunicativa participativa exigida en el intercambio de cartas. En la práctica esta circunstancia se reflejará en la frecuencia elevada de imperativos, interrogaciones, exclamaciones, etc. El afán de mantener el interés y la atención del destinatario es más inmediato por más personal y directo. De allí las frecuentes alusiones y apelaciones personales, la frecuencia del pronombre tú, también en su interrelación con el yo emisor. Lo que llamamos más arriba sistema de vectores intratextuales hace que las estructuras morfosintácticas adquieren estas particularidades que asemejan la carta al diálogo.

En el nivel textual se observan por lo general las particularidades características de la carta que en su forma genérica más convencional consta de tres partes siguiendo las enseñanzas de la *dispositio* retórica: una especie de introducción, o quizá mejor, ambientación, que evoca el lugar y la fecha de expedición y una salutación cuya formulación depende del grado de familiarización existente entre remitente y destinatario. La segunda parte es el cuerpo de la carta cuya extensión puede variar tanto que es imposible indicar un número determinado de renglones o páginas. Los autores pueden jugar precisamente con las distintas extensiones dándoles valores expresivos muy diversos. Por último, las cartas suelen terminar con un saludo y/o una expresión de cariño cuya formulación depende también del grado de intimidad existente entre las personas implicadas. Los autores pueden evidentemente saltar la norma e inventar divisiones distintas, si resulta expresivamente idóneo.



El redactor de una carta puede aprovechar las tres estrategias persuasivas, incluso en una misma carta. Es obvio que las situaciones comunicativas pueden invitar tanto a echar mano de la estrategia del *docere* como de la del *delectare* o *movere* según las necesidades que plantee cada carta. Si se trata de informar sobriamente al destinatario se empleará el *docere*; las cartas o simplemente pasajes que pretenden entretener o divertir aprovecharán la estrategia del *delectare*. El *movere*, la apelación a los afectos y emociones, no es precisamente raro en las cartas tanto reales como ficticias, puesto que en numerosos casos las novelas epistolares son —como ya advertí al principio— a la vez novelas de amor con todas sus consecuencias sentimentales y por tanto también necesitadas de recursos persuasivos conmovedores.

Acaso la diferencia más llamativa entre los demás subgéneros novelescos y el epistolar sean precisamente los aspectos específicos de la comunicación, sobre todo de emisores y receptores, las repercusiones en la enunciación y el tratamiento del espacio y del tiempo. La subsiguiente fragmentación y multiplicación de enunciadores, tiempo y espacio se convierten en signo distintivo del subgénero y contribuyen a la adecuación externa de fondo y forma y con ello a la estética de este tipo de novela. La imposibilidad de contactos directos, las separaciones forzosas o inevitables, las relaciones precarias, el juego frívolo de distanciamiento y acercamiento, por citar solo algunos pocos ejemplos, encuentran su plasmación idónea y literariamente más satisfactoria en la forma epistolar. Configurar una narración como intercambio de cartas no es, por tanto, una estructuración gratuita, sino que responde a unas posibilidades creativas y estéticas específicas y cumple con unas funciones no realizables a través de otro modo de narrar.

#### OBRAS CITADAS

- Bonilla, Juan, «El canto del gallo», *El que apaga la luz*, Valencia, Pretextos, 1995.
- Bryce Echenique, Alfredo, *La amigdalitis de Tarzán*, Madrid, Grupo Santillana, Alfaguara, 1999.
- Camilleri, Andrea, *La concesión del teléfono*, Madrid, Destino 1999.
- Cela, Camilo José, *La familia de Pascual Duarte*, Barcelona, Seix Barral, 1983.
- Delibes, Miguel, *Las cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, Madrid, Destino, 1983.
- Fuhrmann, Manfred, «Die Epistolographie», *Rom in der Spätantike. Portrait einer Epoche*, Düsseldorf/Zürich, Artemis & Winkler, 1998, 259-281.

- Gala, Antonio, «Carta al señor Pepito Cardenal», *Siete cuentos*, Madrid, Gabinete de Prensa, 1993.
- Guillén, Claudio, «La escritura feliz: literatura y epistolaridad», *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*, Barcelona, Tusquets, 1998, 177-233.
- Gullón, Germán, *Querida hija*, Barcelona, Destino, 1999.
- Honnefelder, Gunter, *Der Brief im Roman*, Bonn, 1975.
- Martín Gaité, Carmen, *Nubosidad variable*, Barcelona, Destino, Ancora y Delfín, 1997.
- Spang, Kurt, *Teoría del drama*, Pamplona, Eunsa, 1991.
- Tacca, Oscar, *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1973.
- Tizón, Eloy, «Carta a Nabokov», *Velocidad de los jardines*, Barcelona Anagrama, 1992.