

Sobre la carta (modelo, forma, fuente)

About the Letter (Model, Form, Source)

Pablo Rocca
Universidad de la República
Montevideo, Uruguay
<https://orcid.org/0000-0002-0925-4643>

Resumen

Mientras caduca su función comunicacional en provecho de otras opciones que la suceden y la sustituyen, la carta continúa viva en cuanto *modelo* literario, tanto en prosa como en verso, en tanto *forma* que conduce el destino de algunos textos y, por último, como *fuentes* para el estudio de creaciones, autores y épocas. A partir de algunos ejemplos – muchos de ellos americanos –, este artículo examina estas tres posibilidades revisando, a su vez, una larga discusión teórica.

Palabras clave: carta; sujeto; texto; literatura.

Resumo

Embora sua função comunicativa tenha se tornado quase obsoleta, tenha sido substituída por outras opções, a carta permanece viva como *modelo* literário, tanto em prosa quanto em verso, como *forma* que molda o destino de certos textos e, também, como *fontes* para o estudo de obras, autores e períodos históricos. A partir de diferentes exemplos – muitos deles americanos – este artigo examina essas três possibilidades, revisando, por sua vez, uma longa discussão teórica.

Palavras-chave: carta; sujeito; texto; literatura.

Abstract

While its communicative function has become almost obsolete, replaced by other options, the letter remains alive as a literary *model*, in both prose and verse, as a *form* that shapes the destiny of certain texts, and finally, as a *source* for the study of works, authors, and historical periods. Using several examples—many of them from Latin America—this article examines these three possibilities by reviewing, at the same time, a long-standing theoretical discussion

Key-words: Letter; Subject; Text; Literature.

I

La carta que Internet transfiguró en correo electrónico, la que otras impenitentes mensajerías electrónicas jibarizaron; la carta sobre el papel, con líneas manuscritas o con la sucesión de marcas dejadas por los tipos de una máquina de escribir desafió la idea misma del sujeto y su relación con el mundo (Bouvet, 2006; Lyons, 2016; 2023). Hoy, que su sitio ha sido ocupado por el imperio electrónico que se rige más por el comentario escueto, despreocupado por la elegancia en el decir, que está mucho más

cerca de la oralidad huidiza y la imagen que corre desbocada, la carta, hoy, parece haber quedado en el olvido, en el espacio literario o en el museo a la espera de investigadores.

La extinta carta escrita en papel se acampanó entre lo privado y lo público. Acercó un mensaje, bajo una regla admitida o aprendida (el *modelo*), que se volvió, en ocasiones, escritura liberada de lo estrictamente referencial o de la simple confesión (la *forma*); cuando salió del casillero temporal para el que fue concebida se transformó en acervo de una cultura (la *fuerce*). En su proceso inicial, como ningún otro texto, se imbrica a un destinatario que podríamos llamar *directo* o de primer grado. Si esas líneas consiguen sobrevivir porque alguien las extrajo de esos papeles —materia que ha probado ser muy resistente— y porque las transportó a la esfera pública, sobrevendrá el destinatario *indirecto* o de segundo grado, quien inconscientemente pudo haber sido previsto por el redactor. Este destinatario en potencia tendrá oportunidad de multiplicarse. Una misiva se escribe para alguien que, con la familiaridad de la experiencia común, llenará con su lectura los huecos ignorados por otros, pero no por ello, según esta regla comunicativa básica, ese destinatario será su lector exclusivo y absoluto. Otros ojos futuros podrán colarse para que el texto, como en la escritura literaria, se vuelva imagen de muchísimas caras. Si hiciera falta, la ya vieja costumbre de editar epistolarios lo prueba.

En *Filosofía de la Ilustración*, Ernest Cassirer (1993) ha mostrado que el largo camino hacia la constitución del individuo, iniciado a pie firme en el Renacimiento, se fortaleció en el siglo XVIII. Desde entonces, el individuo pasó a ser *objeto central del conocimiento*. Sin embargo, solo en la siguiente centuria, cuando triunfó la filosofía positivista, la noción de sujeto se anudará con las impresiones y los sentimientos interiores, mientras que la noción de objeto se relacionará con los hechos que esta filosofía postula a veces como perfectamente definibles (Cassirer, 1993). El vocablo *sujeto* viene del latín “*subjetus* y *subjectum*: sub (debajo) y *jacere* (arrojar, lanzar)”. De este término, dice Raymond Williams, derivan tres significados: “1) persona bajo el dominio de un señor o soberano; 2) sustancia; 3) materia trabajada” (Williams, 2000, p. 307). Por su lado, el sentido de *objeto* que terminó por imponerse desde el siglo XVI fue el de “cosa arrojada ante la mente”, lo visto u observado, es decir “la cosa” propiamente tal.

La carta llega para disponer una escritura entre la experiencia personal y la actividad colectiva. Sujeto y objeto nos conducen hacia las esferas de lo privado y lo público, en cuyos márgenes la carta reina mucho más que cualquier otro escrito. *Privado* viene de *privatus*, aquello que marcaría el retiro de la vida pública. En el medioevo lo privado indicaba un privilegio, pero también suponía “retiro”, “reclusión”, “clausura”. De algún modo, privado llevaba consigo lo secreto, territorio de la conciencia que la Iglesia controlaba por la “eucaristía y la penitencia” (Duby, 1998, p. 82). Así, lo público, vendría a ser el opuesto complementario al secreto. Habermas explicó que la noción de *opinión pública* nació en Europa como consecuencia de la revolución liberal que, en el siglo XVIII, consiguió crear una esfera independiente del poder aristocrático-absolutista y sus relaciones con la Iglesia. La *opinión pública* abraza todo un dominio de instituciones sociales (clubes, diarios, cafés, revistas), en los cuales los individuos de la burguesía se reúnen para el libre y equitativo intercambio de un discurso racional. Consecuentemente, los individuos que terminan por componerla se afirman como fuerza política; tal afirmación consagra lo público (Habermas, 1994). Pero, para que este fuera posible deberá entrar en un circuito de intercambios en el que el canje de cartas adquirirá enorme gravitación, así sea con propósito transpersonal.

Hoy más que nunca la oralidad se captura con intimidante destreza, se reproduce hasta el infinito tal cual fue o se la recorta y se la manipula. Cualquier cosa que se escriba, siempre (*scripta manent, verba volant*), pudo salir a la superficie en algún momento y por lo tanto, tarde o temprano, alguien podrá entrometerse y desnudar lo ajeno. De ahí que las fronteras entre lo público y lo privado no pueden sino borronearse. La carta pública cumple sin rubores esta tarea, sea individual o colectiva, ya que es sucedánea del mensaje particular y está equipada de una retórica que se moviliza entre el ensayo, el informe, el manifiesto y el alegato. En el centro de una y de otra, el destinatario.

II

La imprenta de tipos móviles revolucionó el pensamiento y cambió la vida de muchos. Mientras avanzaba la nueva tecnología, la correspondencia persistía como “el único ámbito de la producción escrita del mundo occidental” inmune a su influencia. Si

acaso, “sufrió un cambio parcial a partir de la segunda mitad del siglo XIX, como resultado de la introducción del uso de la máquina de escribir” (Petrucci, 2003, p. 94). Aun cuando la mayor regla del circuito comunicacional no se vio alterada sustancialmente, la vida del impreso se infiltró en la mentalidad y la sensibilidad. Cuando la máquina de escribir estaba lejos de generalizarse hubo quienes defendieron la pedagogía en la escritura y la lectura de manuscritos, bajo el principio de que el productor de textos tenía que saber descifrar diferentes clases de caligrafía para imitarla, luego, en su práctica personal, entre las que se encontraba en un primerísimo renglón la escritura de cartas, íntimas o comerciales. Para cumplir con ese propósito, por ejemplo, en 1898 la Dirección General de Instrucción Primaria de Uruguay apoyó a Serafín Ledesma, quien solicitó textos a escritores y educadores (cuatro mujeres en el total convocado) para armar su curioso libro *Lecturas manuscritas*. Por lo menos hasta 1906 ese tomo se reeditó para uso oficial en las escuelas uruguayas, lo que permitió sortear el obstáculo del “costo elevado de los clisés autográficos que forman sus páginas” (Ledesma, 1906, p. 5). La máquina de imprimir para los grandes públicos y, un poco menos, la máquina de escribir para el uso particular, estaban desplazando al manuscrito. Aun así, la versión comunicativa más personal seguía siendo un modelo, tal vez un puente entre las dos épocas.

Leer y escribir cartas, hasta sobre lo leído, empezó a ser corriente. Robert Darnton estudió el caso de Jean Ranson, burgués de provincias y comerciante de religión protestante quien, a los 27 años de edad, en 1774, inició su correspondencia con el responsable de la Société Typographique de Neuchâtel (STN). Ranson solicitó a su proveedor el envío de varios libros, en especial de “mon ami Jean-Jacques”, como siempre llama a su desconocido y sin embargo tan cercano Rousseau, en quien se había inspirado como modelo de vida al punto de poner a sus hijos los nombres de sus personajes literarios, y al extremo de que la noticia de su muerte le produjo una conmoción de la que le costó varios días reponerse. Este caso lleva a que Darnton proponga, quizá algo hiperbólicamente, que en el romanticismo se rompen “las barreras que separaban al escritor del lector” (Darnton, 1987, p. 236). Sea como sea, una novela en cartas, *Julia o la Nueva Heloísa*, de Rousseau, desencadenó un circuito imprevisto: cartas de los lectores sobre una novela en cartas de dos amantes. Contemporáneamente, la mujer, aún condenada al hogar y al silencio, si es que gozaba de ese privilegio que

podía aumentar el poder de la lectura y la escritura, por “educación y probablemente por temperamento”, como anota Camila Henríquez Ureña, “gusta de la intimidad espiritual, se interesa en las manifestaciones del alma y posee penetración intuitiva y dotes naturales para la observación psicológica” (Henríquez Ureña, 2021, p. 23-24). Tal, sobre todo, el papel que tenía permitido. Por eso, su intervención significa un valor agregado de la zona íntima, y por eso su expresión se potencia en la carta. Las mujeres-escriptoras-de-cartas traen, dice con acierto Brigitte Diaz, una “mutación de la sociabilidad epistolar” (Diaz, 2002, p. 21). Sobre este fenómeno ya imparable, la ficción opera como si fuera una máquina que todo lo devora y lo puede transformar contra cualquier tentación normativa. La carta, con su consistencia maleable, viene de perlas para esta actividad.

Paso a paso, cuando se alza sobre la simple notificación, llega a un estado anfibio: un género de frontera entre la narrativa y el ensayo, aunque para Juan José Saer no pasa de ser un “procedimiento” (Saer, 1997, p. 241). Género o procedimiento –la diferencia no es de matiz, como veremos–, se trata de aquilatar cuándo y tal vez cuánto la carta *expresa* más allá del mensaje. Desde las postrimerías del siglo XVIII el discurso de la narrativa de ficción y el de la poesía, incluso, empiezan a sumar los usos de la carta en sus propios registros, con lo cual las fronteras se hacen más neblinosas.

III

La antigüedad clásica distinguía entre la epístola y la carta. La primera, una composición en verso, satírica o didáctica; la segunda, un discurso en prosa. Una y otra fueron entendidas por Alfonso Reyes como una “conversación a la distancia [que] camina de lo íntimo a lo público”, y en ese trayecto “se va volviendo cada vez más un objeto literario” (Reyes, 1963, p. IX). El ida y vuelta del contacto, por la gracia de la escritura, sustituiría a la conversación, supondría su prolongación, sería su simulacro, o sea, cimentaría la sustancia creativa.

A menudo, esa distancia física la impone un viaje del que no se vuelve pronto. Sin las redes de comunicación instantáneas, que hoy acercan y aturden, el mundo conocido por el corresponsal permanece en suspenso en el punto de partida, al tiempo que el otro, el que escribe desde lejos, puede llegar a desplazarse, puede llegar a hablar

de una geografía nueva para los dos, vista por uno y recreada por él, para y con el otro, en las imágenes que enciende la escritura. El mundo del que escribe podrá ser reconstruido por quien permanece en el sitio de origen. Esto, para tomar un ejemplo, sucede a cada momento en la no concertada correspondencia que dirigen hacia Montevideo para el arquitecto Ernesto Leborgne los pintores Augusto Torres, Gonzalo Fonseca o la poeta Esther de Cáceres, entre otros, quienes escriben desde muy diferentes lugares del planeta. A veces, quienes integran este grupo de artistas uruguayos, bastante homogéneo, se encuentran en movimiento por sitios de Egipto o están en Roma, en Madrid, en Nueva York. Leborgne se vuelve un involuntario articulador desde Montevideo de ese grupo que perteneció al Taller Torres García, del que el corresponsal era un cercano admirador. Un solo ejemplo de estos concretos intercambios muestra cómo la carta aparece como la representación fantasmática del diálogo, como si una red invisible las atrapara y les diera abrigo. Desde Nueva York, Fonseca escribe a su amigo que prepara una “exposición en Portland (Oregon) en el Pacífico, con cosas de los últimos años”, y agrega: “hablar de pintura se me vuelve cada vez más difícil, en un cierto sentido, cuando uno habla piensa en lo que hizo antes, no en lo que uno está haciendo” (*apud* Alemán, 2025). Esta sentencia nos devuelve a una harto citada reflexión que Kafka hace en más de una de sus comunicaciones con Milena: escribir una carta es escribir para un fantasma. Se escribe compulsivamente, y el acto de escribir cartas instala la “conversación con fantasmas (y para peor no solo con el fantasma del destinatario, sino también con el del remitente) que se desarrolla entre líneas en la carta que uno escribe, o aun en una serie de cartas, donde cada una corrobora a la otra y puede referirse a ella como testigo”. Por eso, concluye, escribir cartas “significa desnudarse ante los fantasmas” (Kafka, 1974, p. 183-185).

Dos mil años antes, en el 53 A. C., Cicerón escribió al orador romano Cayo Escribonio Curión:

Tú no ignoras que existen varias clases de cartas; pero la más auténtica entre todas es aquella a la que se debe la misma invención de las cartas, la que nació del deseo de informar a los ausentes, cuando era interesante, para ellos o para nosotros, que fuesen enterados de alguna cosa (*apud* Baeza y Reyes, 1963, p. 27).

Ya Cicerón distinguía entre la función de informar sobre lo ocurrido y la naturaleza textual de la carta atendida a una conciencia de la forma. Es claro que para Cicerón la carta continúa o hace como que continúa un diálogo. Paralelamente, se acerca a otras alternativas expresivas del yo: las memorias, el diario, la autobiografía, las notas personales, hasta el mismo ensayo (Miraux, 2005).

Hechura del presente, la misiva reconstruye en su trama el pasado por el cual puede imaginarse mejor esa actualidad en fuga. Esto, para seguir con el ejemplo anterior, podría verse en un pasaje de una comunicación que Augusto Torres remite a su amigo Leborgne desde Estados Unidos, en 1975, cuando interpola en sus disquisiciones sobre pintura: “¿recuerda usted lo que se veía en París? Bueno pues aquí es lo mismo, pura literatura, parece que ya no interesa a nadie buscar los valores plásticos y despojar de todo lo ajeno a la pintura”. Esas palabras seguramente provocan en el destinatario la figura bastante ajustada del recuerdo, pero el recuerdo existe para el emisor o desde su perspectiva que, con su enunciado tajante, congela tal certeza. Negar esa sentencia sería anular un aspecto de la carta: la complicidad, los sobrentendidos, los pactos implícitos que se trenzan en el vínculo intersubjetivo.

Cuando la carta adquiere cierto grado de codificación y plena conciencia de sus recursos verbales, entonces extiende su brazo y se introduce en el territorio que solemos llamar literatura. No en vano, el fortalecimiento de la noción de sujeto y de las vicisitudes sentimentales estimula la novela epistolar en la Europa del XVIII, por ejemplo, con la citada *La Nueva Heloísa*, de Rousseau; *Las relaciones peligrosas*, de Choderlos de Laclos o *Las cuitas del joven Werther*, de Goethe, relato de grandísimo impacto social entre los (y las) jóvenes de los sectores medios. Este tipo de relatos contribuyó decisivamente a la fundación de la novela moderna. Acoplando la carta en el curso de la ficción, los novelistas adivinaron la preocupación por las vicisitudes del sujeto, uno de los desvelos de la modernidad.

También la poesía se apropió de este recurso comunicacional y sus protocolos, desde el poema que enfatiza lo público a partir de lo privado hasta el más usual, el que se refugia en lo íntimo. Considérense dos ejemplos de cada especie muy distanciados entre sí, en el tiempo, el espacio y el lenguaje. En el cielito “A la venida de la expedición”, publicado en hoja suelta en 1819, el gauchesco Bartolomé Hidalgo simula el uso de una voz que parece solaparse entre el canto del payador y una carta abierta

dirigida a los españoles, que pretenden recuperar sus antiguas posesiones, a los que promete un buen escarmiento si se atreven a hacerlo. Por aquellos días en que Hidalgo escribe y, de inmediato, publica esos versos romanceados circuló por el Río de la Plata que se estaba alistando en Cádiz a un fuerte ejército reconquistador. Con la venia de los sectores dirigentes criollos que lo ampararon y quizá lo estimularon, Hidalgo respondió al intento imperialista con veintiséis cuartetas en versos octosílabos: en las trece impares sitúa el relato central; las otras trece alinean versos corales, formularios, como si fuera el estribillo de una canción, procedimiento corriente del género gauchesco. Inserta en este grupo, también, las diatribas al enemigo y las arengas a los nacionales. La composición muestra dos nítidas partes: la información comentada sobre la presunta expedición española y el manifiesto al pueblo americano para hacerle frente, y así el relato poético se hace panfleto en forma de carta política con alarde dialógico. Las estrofas 17 y 18 no lo desmienten:

No queremos españoles
Que nos vengán a mandar,
Tenemos americanos
Que nos sepan gobernar.

Cielito, cielo que sí,
Aquí no se les afloja,
Y entre las *bolas* y el *lazo*
Amigo Fernando escoja.
(Hidalgo, 1986, p. 82).

En el registro antípoda al del poeta montevideano se podría ubicar el conmovedor poema “A José María Palacio”, de Antonio Machado, que comienza con nítidos destinatario y encabezamiento, como el de una carta común:

Palacio, buen amigo,
¿está la primavera
vistiendo ya las ramas de los chopos
del río y los caminos?
(Machado, 1917, p. 194).

Este poema-carta termina con un pedido, que recarga apenas en un pronombre y en un reiterado lugar donde se encuentra enterrada Leonor, su mujer, a quien nunca se menciona expresamente, información que podremos saber sólo si conocemos otras fuentes que nos lleven a ella. Con ese procedimiento Machado introduce los

sobrentendidos y los silencios de las cartas entre los próximos como parte constitutiva de la forma, que conserva en el poema:

Con los primeros lirios
y las primeras rosas de las huertas,
en una tarde azul, sube al Espino,
al alto Espino donde está su tierra...
(Machado 1917, p. 195).

Al pie, escribe el lugar y la fecha de composición: “Baeza, 29 de marzo de 1913” (Machado, 1917, p. 194-195). A partir de otros ejemplos, Saer observa que en “la poesía epistolar se quiere que la experiencia ya haya pasado o bien que haya una distancia entre la experiencia y la palabra” (Saer, 1997, p. 244). Sin embargo, ese apunte compromete exclusivamente al texto de esta clase con una nota íntima; en el otro caso, como el de Hidalgo, triunfa la fuerza del presente, la misma que arrastra a la controversial carta pública.

Torpe o cuidadosamente, en prosa o en verso, la carta siempre es una narración, a veces desarrollada, a veces *cum grano*; de ella, la narración literaria podrá hacer caudal. Otras veces la carta en sí, la que se escribe para alguien y escapa al gobierno de su autor, se vuelve literatura, y no sólo cuando hay una voluntad cierta de su publicación futura, como la que Kafka dirige, sin enviar, a su padre. Cuando perfora lo contingente, cuando salta por encima de lo documental (la fuente) y hace de lo escrito algo más que una pretenciosa herramienta para calcar la vida, cuando importa más la escritura que la pregunta que se responde, entonces el modelo deja paso a la forma. Con su habitual sutileza, Mário de Andrade notó estas diferencias el 10 de noviembre de 1926 en una extensa y discutidora comunicación a Manuel Bandeira, en la que reconoció “meu costume [...] de escrever cartas e não responder cartas” (Andrade, 2000, p. 324). La escritura se libera de su objeto y hasta del sujeto al que se le destina.

IV

En 1627 el ministro Richelieu instauró las relaciones postales regulares entre París y las capitales de provincia. La retórica latinista que acudía en diferentes tipos de cartas (oficiales, credenciales, cartas de presentación o dimisión, contratos), retórica y práctica que sobrevivirá, se diversificó a partir de esa decisión administrativa con otro lenguaje. En este nuevo código empezó a ganar terreno lo sentimental y las imágenes

que privilegiaban la belleza fuera de las normas. Esto se potenció cuando la letra pasó a hegemonizar la cultura, y cuando las clases medias empezaron a apropiarse de esa herramienta. No por azar esto alcanzó su clímax entre 1890 y 1910, en el apogeo del impreso y la lectura, en “la edad de oro del libro en Occidente” (Lyons, 1998, p. 476). Los progresos de la alfabetización acrecen los intercambios escritos entre “la gente común”, que hace de la carta una herramienta imprescindible que no tardará en volverse, por eso mismo, tema recurrente en la escritura más sofisticada.

Las cartas son textos híbridos. Desde la modernidad, flotan entre tres categorías: archivos, documentos, testimonios (Díaz, 2002, p. 5). En este sentido, la carta pública reconoce los citados antecedentes en la Roma antigua y encuentra en Erasmo de Rotterdam a su primer teórico en *De conscribendis epistolis*, de 1522. En ese escrito, Erasmo plantea que este tipo de escritos pueden tratar todo tipo de temas y adaptar sus formas y fórmulas; pero el auge llegará cuando se haga posible el debate de ideas, varios siglos después, ya en su restallante versión familiar e irónica de las *Lettres philosophiques*, de Voltaire o, en un tono más serio, en la *Lettre sur les spectacles* de Rousseau. (Viala, 1999) El clímax se alcanzará con la carta abierta titulada “J’acusse”, redactada por Emile Zola y publicada a fines de 1897 en defensa del militar Alfred Dreyfus, expulsado del ejército francés por discriminación racial. Ese texto, de masiva adhesión a escala mundial, marca el advenimiento del intelectual como figura autónoma.

La carta privada hizo otro recorrido. En 1555 apareció *Stille, ou Manière de composer toutes sortes d’épîtres ou lettres missives*. A partir de entonces en diversas partes de Europa se reprodujeron esta clase de manuales sobre la escritura privada y familiar, que pasaron a regular los tipos de cartas de urbanidad: las de excusas, las de invitación, las de condolencias, etcétera. Los manuales ofertaron consejos para su redacción, pero será con la *Correspondance*, de Mme. de Sevigné que la carta privada, valga la paradoja, se consagró como pública.

Una clara prueba de esta aproximación de los dos términos (lo privado y lo público) se advierte en lo que va de las *Cartas a Milena* a la *Carta a mi padre*: entre el conjunto de piezas remitidas a su novia y el relato-confesión-acusación sujeto a convenciones literarias en envase epistolar, Kafka parece dar espacio a un *tercer destinatario*. Aunque no lo convoque abiertamente, lo crea; por lo menos lo prefigura.

Un texto como la *Carta a mi padre* consolida el público para cartas, un tipo de lector que se estabiliza una vez que estos textos salen del archivo al dominio general, y los editores empiezan a asignarle un sitio de preferencia. Kafka sabe muy bien que hay que pensar una poética de la correspondencia que se ubique más allá de la recuperación documental, porque como relato deriva de la tensión entre las rutinarias fórmulas del modelo y las posibilidades del artefacto verbal.

Ejemplo paralelo y casi coetáneo al de Kafka y sus correspondientes – reales y secretos – encuentra otro atajo para hacer de la carta más un procedimiento que un género, para darle razón a Saer. Esto podría hallarse en la correspondencia de Horacio Quiroga con Ezequiel Martínez Estrada, mantenida a mediados de la década del treinta. En el intercambio se cruza la comunicación amical con el proyecto narrativo inspirado en *La historia de San Michele* (1929), de Axel Munthe. Quiroga se arrebata con este intercambio y se preocupa por no dejar nada sin responder; mientras habla de sí y del mundo amaga construir una “novela en cartas” con la complicidad de Martínez Estrada. En una ocasión, el 1º de agosto de 1936, en que postales, notas y misivas se adelantan o atrasan modificando su ordenamiento cronológico, Quiroga define esa idea y vuelta como una creación a dos voces, como “memorial-epistolario” (Quiroga, 2007, p. 419). Las respuestas de Martínez Estrada, hasta el momento al menos, se perdieron, con lo cual las líneas supérstites redactadas por Horacio Quiroga acabaron por afirmar el proyecto narrativo en un simultáneo adentro y afuera del intercambio que lo inspiró.

Leer una carta dirigida a otro es un acto indiscreto, aun cuando las observaciones sobre el arte y el mundo arrinconen lo confesional, como si la vida ajena se mirara a través de una celosía. Ciertamente que, cuando pasa el tiempo, la vida de quienes están detrás de las letras que leemos se vuelve un objeto cultural, tal vez un patrimonio personal que se aleja del ausente sujeto sensible. En su *nouvelle Los adioses*, de 1954, Juan Carlos Onetti crea un narrador-almacenero y agente de correos con desbordada curiosidad por el enigma de un hombre de cuarenta años que, enfermo, recibe cartas de dos mujeres: una madura, otra muy joven. El narrador hurta dos cartas (una de cada mujer), las lee; una le parece trivial, en la otra descubre algo intransferible, se avergüenza, las quema, y el narrador no lo comunica o lo hace subrepticamente. Onetti hace del *vouyerismo* de lo escrito algo más que un truco narrativo. Imaginar lo que lee ese hombre y, al cabo, leer dos comunicaciones que le estaban destinadas a otro, y no a quien las lee, y revelar sólo

una interpretación y un fragmento, parece pensarse como una poética de la lectura, que sólo consigue acercarse al sesgo, siempre sin poder reunir todas las piezas (Onetti, 2025). De otro modo: la lectura de las palabras para otros vuelve al mundo y da relieve a lo colectivo que fue o que pudo ser, pero también la experiencia de la lectura de una carta puede devolvernos dolorosos fragmentos de nosotros mismos.

Referencias

- ALEMÁN, L. (comp.). *Correspondencia a Ernesto Leborgne*. Montevideo: Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, 2025.
- ANDRADE, M. de [Carta a M. Bandeira]. In: MORAES, M. A. de (org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: EDUSP/ IEB, 2000. p. 320-325.
- BOUVET, N. E. *La escritura epistolar*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2006.
- CASSIRER, E. *Filosofía de la Ilustración*. Traducción: E. Ímaz. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- DARNTON, R. Los lectores le responden a Rousseau: la creación de la sensibilidad romántica. In: R. DARNTON, R. *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. México : Fondo de Cultura Económica, 1987. p. 216-267.
- DIAZ, B. *L'épistolaire ou la pensée nomade : formes et fonctions de la correspondance dans quelques parcours d'écrivains au XIX^e siècle*. París: Presses Universitaires de France, 2002.
- DUBY, G. *Arte y sociedad en la Edad Media*. Traducción: F. Villaverde. Buenos Aires: Taurus, 1998.
- HABERMAS, J. *Historia de la opinión pública: la transformación estructural de la vida pública*. Versión castellana de A. Doménech con la colaboración de R. Grasa. Barcelona: Ed. G. Gili, 1994.
- HENRÍQUEZ UREÑA, C. *La carta como forma de expresión literaria femenina*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2021.
- HIDALGO, B. A la venida de la expedición. In: HIDALGO, B. *Obra completa*. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura; Colección de Clásicos Uruguayos; Biblioteca Artigas, 1986. p. 79-83.
- KAFKA, F. *Carta a mi padre y otros escritos*. Traducción: C. F. Haeblerle. Buenos Aires: Emecé, 1955.
- KAFKA, F. *Cartas a Milena*. Traducción: J. R. Wilcock. Madri: Alianza Editorial, 1974.
- LEDESMA, S. (comp.). *Lecturas manuscritas*. Montevideo: Dornaleche y Reyes, editores, 1906.

LYONS, M. Los nuevos lectores del siglo XIX: mujeres, niños, obreros. In: CAVALLO, G.; CHARTIER, R. (coords.). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Traducción: C. García Olhrich. Madrid: Taurus, 1998. p. 473-517.

LYONS, M. *La cultura escrita de la gente común en Europa, c. 1860-1920*. Traducción: J. Benseñor; A. Moreno. Buenos Aires: Ampersand, 2016.

LYONS, M. *El siglo de la máquina de escribir*. Traducción: S. Odello. Buenos Aires: Ampersand, 2023.

MACHADO, A. A José María Palacio. In: MACHADO, A. *Poesías completas*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes de Madrid, 1917. p. 194-195.

MIRAUX, J-P. *La autobiografía: las escrituras del yo*. Traducción: H. Cardoso. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.

ONETTI, J. C. *Los adioses*. Edición, prólogo y notas: P. Rocca. Madrid: Cátedra, 2025.

PETRUCCI, A. Escribir a... In: PETRUCCI, A. *La ciencia de la escritura: primera lección de paleografía*. Traducción: L. Padilla López. México: Fondo de Cultura Económica, 2003. p. 89-104.

QUIROGA, H. Cartas a Ezequiel Martínez Estrada [1934-1936]. In: QUIROGA, H. *Correspondencia y Diario de Horacio Quiroga*. Edición, presentación y notas: J. Lafforgue; P. Rocca. Buenos Aires: Losada, 2007.

REYES, A. Estudio preliminar. In: BAEZA, A. y REYES, A. (comps.). *Literatura epistolar*. México: Clásicos Jackson, 1963. p. IX-XX.

SAER, J. J. Sobre el procedimiento epistolar. In: SAER, J. J.. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1997. p. 241-245.

VIALA, A. Littérature épistolaire. In: *Encicloædia Universalis France*. París, 1999.

WILLIAMS, R. *Palabras clave: un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Traducción: H. Pons. Buenos Aires: Nueva Visión, 2000.

Pablo Rocca. Doutor em Letras (FFLCH, Universidade de São Paulo). Professor Titular de Literatura Uruguiaia na Universidad de la República (Montevideu, Uruguay). Diretor do arquivo literário da mencionada universidade entre 1999 e 2016. Professor em Universidades da Argentina, Brasil e México. Tradutor de Machado de Assis, João do Rio, Murilo Rubião, Lima Barreto, Sergio Faraco, entre outros escritores brasileiros. Autor de *35 años en Marcha* (1991); *Horacio Quiroga, el escritor y el mito* (1996; reedição corrigida em 2007); *Historia de la literatura uruguaya contemporánea* (1996-1997), codireção com Heber Raviolo; *Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal y el Brasil* (2006); *Revistas culturales del Río de la Plata* (2009, vol I; e 2012, vol. II). *Historias tempranas del libro* (impresores, textos, libreros en el territorio oriental del Uruguay, 1807-1851) (2021); *Historia literaria de América Latina (1840-1980). Notas para una discusión* (2025).

E-mail: pabloroccapesce@gmail.com

Declaração de Autoria

Pablo Rocca, declarado autor, confirma sua participação em todas as etapas de elaboração do trabalho: 1. Conceição do projeto, pesquisa bibliográfica, análise e interpretação dos dados; 2. Redação e revisão do manuscrito; 3. Aprovação da versão final do manuscrito para publicação; 4. Responsabilidade por todos os aspectos do trabalho e garantia pela exatidão e integridade de qualquer parte da obra.

Declaração de Disponibilidade de Dados

Todo o conjunto de dados que dá suporte aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

Parecer Final dos Editores

Ana Maria Lisboa de Mello, Elena Cristina Palmero González, Rafael Gutierrez Giraldo e Rodrigo Labriola, aprovamos a versão final deste texto para sua publicação.