

María Patricia Urraca De La Fuente

Estudio de la novela
epistolar española actual
(1975-2021)

Director/es

Beltrán Almería, Luis
Serrano Asenjo, Enrique

<http://zaguán.unizar.es/collection/Tesis>

© Universidad de Zaragoza
Servicio de Publicaciones

ISSN 2254-7606

Tesis Doctoral

ESTUDIO DE LA NOVELA EPISTOLAR ESPAÑOLA ACTUAL (1975-2021)

Autor

María Patricia Urraca De La Fuente

Director/es

Beltrán Almería, Luis
Serrano Asenjo, Enrique

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
Escuela de Doctorado

Programa de Doctorado en Literaturas Hispánicas

2022



Tesis Doctoral

Estudio de la novela epistolar española actual (1975-2021)

Autora

Patricia Urraca de la Fuente

Director/es

Luis Beltrán Almería
Enrique Serrano Asenjo

Facultad de Filosofía y Letras

2021

A mis hijos Daniel y Bruno, con la esperanza de
que un día descubráis vuestra pasión y entendáis
por qué la Literatura es la mía.

A Luis Beltrán Almería, porque te dirigiste a mí
por mi nombre, en un aula de más de cincuenta
alumnos, en el primer curso de Filología. Por
tantos años de confianza desde entonces.

Agradecimientos:

Sin la ayuda de mis directores Enrique Serrano Asenjo y Luis Beltrán Almería esta tesis no hubiera sido posible. Gracias por vuestra confianza y vuestra paciencia, por toda vuestra sabiduría.

Quiero dar las gracias a Iván, por ser el mejor padre para nuestros hijos y por darme y quitarme horas, a partes iguales.

A mis padres, Santiago y Begoña; a mi hermana Raquel y a Charly. A toda mi inmensa familia. De entre mis tíos y primos, un agradecimiento especial a Laura y a Álvaro, por su amistad y por su ayuda, por tantas horas, compañero, de infinitas lecturas.

Gracias a mis grandes amigos y amigas de siempre, por soportar mis veleidades filológicas desde que era una niña: a Cárol, Ana, Elena, Nicolás y a Isaac y Rebeca. También a mis amigas de Pisa, a mi Vero, gracias infinitas. A Celia. A Raquel y a Mar, cuando ese confinamiento paradójico nos unió de nuevo, aunque nunca nos habíamos separado. Gracias a mis sabios amigos de madurez, derivados de mi profesión y de la vida misma: a Juanjo, a Yolanda y a María.

A todos los grandes profesionales de la enseñanza que he tenido la suerte de que se cruzaran en mi camino como docentes o como colegas, a los que tanto debo y de los que aprendo cada día. En especial a las que siempre son y serán mis modelos, Gloria Cartagena Sánchez y a Cristina de Prado López. Hoy no sería lo que soy ni esta tesis estaría aquí sin que ellas, Damas de las Letras en las que soñaba en llegar a convertirme, me hubieran descubierto el mundo mágico de la Literatura desde las tarimas del Instituto Miguel Servet.

A Federico García Lorca y a Pedro Salinas. Sin su presencia tampoco hubiera sido posible esta tesis y, probablemente sin ellos, mi vida hubiera sido muy distinta.

Índice

Agradecimientos:	4
Introducción	7
1. La epistolaridad y las estéticas de los géneros epistolares	12
1.1. Los epistolarios reales	18
1.2. El elemento autobiográfico en la novela epistolar	22
1.3. La hibridación genérica y estética de las novelas epistolares actuales.....	30
2. La novela epistolar española a la luz de Ana María Navales	40
2.1. Génesis de la novela epistolar	41
2.1.1. Protonovelas epistolares	42
2.2. La ficción sentimental medieval y del siglo XVI.....	45
2.3. Otras ficciones de los siglos XVI y XVII.....	47
2.3.1. <i>Cartas de la monja portuguesa</i>	49
2.5. La segunda mitad del siglo XIX.....	56
2.5.1. <i>Pepita Jiménez</i>	57
2.5.2. Las novelas epistolares de Benito Pérez Galdós	61
2.6. El siglo XX.....	65
2.6.1. <i>La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez</i> de Miguel de Unamuno	68
2.6.2. La obra epistolar de Camilo José Cela	70
2.6.3. La narrativa epistolar de Max Aub.....	73
2.7. La novela epistolar en la Dictadura.....	74
3. La novela epistolar en la Transición (1975-1986).....	76
3.1. El exilio: espoleta del auge autobiográfico actual.....	82
3.2. El desencanto de la Transición: una crónica sentimental.....	86
3.3. <i>Cerbero son las sombras</i> (1975) de Juan José Millás	89
3.4. <i>Tríbada falsaria</i> (1980) y <i>Tríbada confusa</i> (1984) de Miguel Espinosa	101
3.5. <i>La isla de los jacintos cortados</i> (1980) de Gonzalo Torrente Ballester	105
3.6. <i>Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso</i> (1983) de Miguel Delibes.....	121
3.7. <i>El Sur</i> (1985) de Adelaida García Morales	138
3.8. La crisis de los sesenta y la epistolaridad.....	146
4. La narrativa epistolar en los 90	152
4.1. La recuperación de la voz femenina epistolar	153
4.2. <i>Nubosidad variable</i> (1992) de Carmen Martín Gaite.....	156
4.3. La narrativa epistolar en las escritoras españolas actuales	178
4.3.1. La obra epistolar de Esther Tusquets	181

4.4. Cartas en novelas y novelas en cartas	183
4.4.1. <i>Último domingo en Londres</i> (1997) de Laura Freixas.....	183
4.4.2. <i>Placer licuante</i> (1997) de Luis Goytisolo	185
4.4.3. <i>Querida hija</i> (1999) de Germán Gullón	187
4.5. <i>La boda de Ángela</i> (1993) y <i>Carta de Tesa</i> (2004) de José Jiménez Lozano	190
5. La literatura epistolar en el nuevo milenio	194
5.1. El “boom de la memoria”	195
5.2. <i>El abrecartas</i> (2006) de Vicente Molina Foix	198
5.3. <i>Cartas desde la ausencia</i> (2008) de Emma Riverola	219
5.4. <i>El padre de Blancanieves</i> (2007) y <i>Deseos de ser punk</i> (2009) de Belén Gopegui	224
5.5. <i>Habitaciones cerradas</i> (2011) de Care Santos.....	228
5.6. <i>El pulso del azar</i> (2012) de Ana Rodríguez Fischer	232
6. Herramientas de Internet al servicio de la epistolaridad tradicional. De la pantalla al papel	236
6.1. <i>El blog del inquisidor</i> (2008) de Lorenzo Silva	239
6.2. <i>La vida era eso</i> (2014) de Carmen Amoraga	241
6.3. <i>Cicatriz</i> (2015) de Sara Mesa.....	243
6.4. <i>El alma de las mujeres. Novela neoepistolar</i> (2017) de José Lázaro y Cecilio de Oriol	247
6.5. <i>La tienda de la felicidad</i> (2021) de Rodrigo Muñoz Avia	248
7. Repertorio de novelas epistolares desde 1975 a 2021	252
Conclusiones	254
BIBLIOGRAFÍA.....	261

¡Qué mentira eso de que el papel no pesa! Anoche tu carta me pesaba como la más hermosa de las realidades. Lo sentía allí, en el bolsillo, como una prueba material de que eras, de que habías existido.

Pedro Salinas a Katherine Whitmore. Carta del 1 de agosto de 1932.

Introducción

El auge de la edición de epistolarios de los poetas del 27 a finales de los noventa coincidió con mi periodo de formación inicial como filóloga y como profesora. Descubrí a través de la lectura de cartas la magia de asistir a una conversación privada entre los autores y sus destinatarios y conocer sus intimidades a través de sus diálogos aplazados. Aquellas lecturas marcaron mi carrera y también mi vida, en especial, las cartas de Federico García Lorca y las del compulsivo escritor de misivas Pedro Salinas. Quedé fascinada por sus personalidades arrolladoras y me hice adepta a ambos escritores a través de sus obras, pero, sobre todo, a través de sus cartas.

Con la relectura del epistolario de Pedro Salinas a su amante Katherine Whitmore obtuve las primeras ideas para mi tesis sobre novela epistolar, tema que Luis Beltrán me sugirió, conocedor de los gustos de esta discípula. Mi lectura adulta a los cuarenta años del bellísimo epistolario amoroso, además de los estudios que surgieron sobre el tema, fue muy diferente de la que obtuve la primera vez, en 2002. Entonces, como la desdichada Kathe, yo también creí que había sido real aquel amor “tan de verdad que parecía mentira.” Salinas le escribió a Katherine una hermosa ficción con tintes de novela epistolar, escrita con su retórica sublime. Su vida familiar y su vida como poeta y profesor se desarrolló al margen de su amante, sin que su relación, eminentemente epistolar, interfiriese en su vida. El poeta creó otra realidad a través de aquellas cartas, “una vida de novela.”¹

Basándome en esas ideas personales empecé esta investigación, partiendo de la mezcla de vida y literatura que existe en la epistolaridad, así como en la observación de

¹ Tomo el sintagma del título del libro de Montserrat Gual (2013), *Pedro Salinas, una vida de novela*.

sus consecuencias estéticas, basándome en las teorías de Luis Beltrán. Junto con el rigor filológico y la precisión académica de Enrique Serrano, decidimos hacer este estudio de la novela epistolar actual desde 1975 a 2021.

La subjetividad que aporta la primera persona, la elección del tú y la selección del contenido que se desea transmitir, puede convertir fragmentos de la propia vida en ficción. El texto epistolar transforma la vida en una visión personal creada por el emisor para el receptor. La proliferación de ediciones de epistolarios en los últimos años ha hecho que las cartas reales sean modelos estéticos para la novela actual. Como Bajtín (2019: 554) observó, hay un “grupo especial de géneros que desempeñan un esencialísimo papel constructivo en la novela y que a veces determinan directamente la construcción del conjunto de la novela.” Entre esos géneros están las cartas.

Desde los inicios de la novela, el género introdujo misivas y han sido muy importantes en su desarrollo y, por supuesto, en el desarrollo de la novela española. La tesis doctoral de Ana María Navales, *Estudio de la novela epistolar española* (1977) ofrece un completo estudio hasta 1975. En las premisas que Navales ya apuntó sobre la evolución de la novela epistolar se asientan también las ideas principales de esta tesis y partimos de su exhaustivo trabajo, desde donde ella lo dejó en 1975, tratando de seguir su misma metodología: de forma diacrónica, tras una primera aproximación general a cada época, se introducen después los análisis de las novelas epistolares de cada periodo.

Exceptuando la tesis de Navales, no hay hasta la fecha otros estudios que se ocupen de la novela epistolar española de forma global desde sus orígenes a la actualidad y, por ello, con la nuestra, trataremos de llenar ese vacío. Sí existen numerosos y valiosos estudios de aspectos parciales, como los de Ana Luisa Baquero Escudero, Ángeles Encinar, Olga Guadalupe y Ana Rueda, entre otros. Por ello, además, queremos aunar al estudio de Ana María Navales los trabajos de las investigadoras citadas, ya que consideramos que tampoco existe un planteamiento del estado de la cuestión que amalgame todos los estudios sobre la narrativa epistolar española.

La lectura inicial de un pequeño corpus de novelas epistolares de grandes autores, así como los estudios monográficos existentes sobre las obras, puso de manifiesto que existían importantes convergencias entre todas ellas. La más destacada, asentada en los estudios teóricos de Luis Beltrán, era la hibridación formal con otras narrativas del yo,

como el diario o las confesiones y la hibridación estética: el abandono de la exclusiva estética patética por la inclusión del humorismo y el hermetismo.

En el primer acercamiento al tema, el método se presentaba como anacrónico para la época actual y las novelas elegidas como corpus inicial eran una suerte de *rara avis* de grandes autores de la literatura contemporánea que habían decidido utilizar la fórmula con diferentes motivaciones. Pronto observamos que, por el contrario, son muchos los autores que usan la carta como fórmula de expresión y que, en la época de la Transición española, primer periodo de análisis al que nos dedicamos, hay un número considerable de novelas epistolares. Por supuesto, todas ellas se hibridan, como ya suponíamos, con otras narrativas del yo y otras estéticas.

A las obras de dos grandes autores de los que partíamos, Gonzalo Torrente Ballester y Miguel Delibes, se sumaron las obras de un joven Juan José Millás, que debutó con una novela epistolar, y dos novelas de Miguel Espinosa. Además, aparecieron otras obras secundarias que se acercaban al modo epistolar, como la de Adelaida García Morales. En análisis sucintos de estas obras observamos las convergencias con las obras de los grandes autores. Por ello, siguiendo el modelo de Navales, hemos decidido registrar todas las novelas epistolares escritas desde 1975 y centrarnos en analizar de forma exhaustiva aquellas novelas de autores de primer orden, pero incluir también el resto de las obras secundarias con análisis menos profundos.

Se establecen tres grandes bloques temporales para delimitar el estudio diacrónico: la novela epistolar de la Transición, la novela epistolar en los noventa y el nuevo milenio. Cinco grandes autores de la literatura española actual son paradigmas de las etapas temporales trazadas. Tres de ellos son clásicos ya por sus indiscutibles trayectorias y reconocimiento (Miguel Delibes, Gonzalo Torrente Ballester y Carmen Martín Gaite) y, además, dos autores de una solvencia literaria actual también incuestionable, Juan José Millás y Vicente Molina Foix. Junto a estos cinco grandes autores orbitan otros, como José Jiménez Lozano, Belén Gopegui o Lorenzo Silva. Presentamos un corpus analizado de más de veinte novelas epistolares desde 1975 a 2021. Además, aparecen nombradas o comentadas de soslayo otras novelas de menor calidad literaria que no participan de la hibridación genérica y estética y meramente reproducen el modelo clásico de novela epistolar sentimental.

Queremos explicar los motivos de esa proliferación de novela epistolar en una época en la que prácticamente ya nadie escribe cartas. También existe una cantidad nada desdeñable de narrativa breve en forma epistolar. Habiendo observado no solo cantidad sino también calidad en la narrativa epistolar actual, otro de los objetivos principales de esta tesis es comprobar si es posible considerarla como una corriente más de la novela española actual. Hasta la fecha, no se ha tenido en cuenta como tal y queremos tratar de otorgarle esa entidad. De forma transversal, insertándose en los diferentes marbetes que la crítica ha establecido para jalonar la literatura española actual, sí se presta atención a muchas de las novelas de nuestro corpus pero sin reparar lo suficiente en su carácter epistolar de forma global. A las más destacadas, la crítica, de forma general, las ha considerado como novelas metafictivas o como autoficciones. Este aspecto nos condujo a otra de las premisas más importantes que queremos poner de manifiesto: la presencia de la novela epistolar coincide con el auge de la narración autobiográfica que se inició en la literatura española en la Transición.

Basándonos en las ideas de Jordi Gracia García, queremos plantear que la narración epistolar es una particular expresión, una particular poética, de la literatura autobiográfica actual. El carácter fragmentario de la epístola va a aportar una mirada diferente a la literatura memorialística con unas especiales características y, hasta la fecha, la novela epistolar actual no ha sido estudiada como máscara del autobiografismo. Para nosotros, autobiografismo es ensimismamiento y, así, junto con la asunción en el método de las estéticas humorísticas y herméticas, la novela epistolar actual participa de las tres coordenadas que conforman la novela moderna.

La inserción del hecho autobiográfico en el discurso epistolar permite no solo una relación de los autores con sus narraciones, sino también con el contexto histórico en el que la novela epistolar española actual se produce. Los autores, a través de las cartas o las fórmulas afines, interpretan su contexto, su pasado y sus memorias y, por supuesto, su presente, escondidos tras las máscaras de sus personajes emisores y destinatarios. En los análisis textuales observaremos cómo se producen desdoblamientos de los creadores en sus personajes que escriben cartas y cuántas implicaciones autobiográficas existen en los personajes que pueblan la ficción epistolar actual.

Queremos investigar, además, qué atrajo de la epistolaridad, del mismo modo y en una misma época tan particular, a un joven autor como Juan José Millás, que quería posicionarse en el panorama literario desde la nada, junto a autores consagrados como

Torrente Ballester o Miguel Delibes. Nos importan las motivaciones de la elección de un método narrativo que se plantea fuera de tiempo, en desuso, pero cuyas coordenadas clásicas, como la introspección, el autoconocimiento, la expresión de la crisis o la búsqueda de la identidad, siguen presentes.

Queremos considerar que una de las razones fue, precisamente, la voluntad de los autores de insertar el hecho autobiográfico y así lo explicaremos a través de cada uno de los textos. Por supuesto, también una necesidad de vuelta al realismo, después de la larga etapa experimental: la epistolaridad, por ser uno de los artificios de verosimilitud más convincentes y tradicionales fue el recurso elegido en esas novelas para plantearse como lo más verídicas posible. La Modernidad acepta sin reparos que la novela es ficción pero, en épocas de descrédito del género, la novela necesita artificios para legitimarse. Y esa legitimidad se encuentra a través de presentar la ficción como verdadera y, por ello, la carta es un artificio esencial.

Por último, también vamos a investigar la literatura epistolar que, en los últimos años, se está sirviendo de las nuevas tecnologías y se produce la traslación de las herramientas narrativas de Internet a la novela tradicional. Se trata también de otra variedad del auge de la novela epistolar en la actualidad, donde el método, en la mayoría de las ocasiones, retoma por completo su estética sentimental haciendo un sencillo traslado de canal. La carta o el diario, ahora convertida en correo electrónico o blog, retoma en la actualidad la introspección patética que propicia el método.

En resumen, en esta tesis planteamos, en primer lugar, un capítulo teórico en el que presentamos las bases de la literatura epistolar en la actualidad. A continuación, retomaremos la tesis de Ana María Navales, de la que esta tesis pretende ser una humilde continuación. De ella partimos y añadiremos los nuevos estudios sobre el tema, así como algún planteamiento original que consideramos digno de añadir. Por otra parte, queremos incluir a la novela epistolar actual como corriente de la literatura española actual, siendo una variante del auge de la narrativa autobiográfica. Trataremos de exponer que el uso de un método anacrónico sirve como máscara del autobiografismo, que se trata de una particular poética de la literatura memorialística actual a la que, hasta la fecha, de forma conjunta, no se ha prestado la atención que merece.

1. La epistolaridad y las estéticas de los géneros epistolares

La carta, epístola o misiva ha sido desde los orígenes de la Literatura Universal una fórmula de escritura muy utilizada, con diversas finalidades a lo largo de toda la Historia. La mezcla de realidad y ficción, la búsqueda de la verosimilitud, la introspección psicológica y el autoanálisis son las señas de identidad de esta tipología textual. En la carta real y en las cartas literarias resulta, en algunas ocasiones, difícil distinguir las fronteras entre la literatura y la realidad. La carta es además una tipología textual con límites imprecisos con otras formas de *Icherzählung*, como el diario, las memorias o las confesiones. Las cartas son textos híbridos y heterogéneos formalmente y pueden abordar muchos y variados temas. En esta libertad estriba la esencia de su expedita naturaleza, su capacidad de pertenecer al mundo de los géneros referenciales y al mundo de los géneros ficcionales.

El texto epistolar es un acto de habla con especiales características: los interlocutores no comparten ni espacio ni tiempo en su diálogo diferido. El tiempo de la escritura diverge del tiempo de la lectura y cualquier coordenada es susceptible de variar en el transcurso de la enunciación y el de la recepción. De estos aspectos son sabedores remitente y destinatario. Por ello, ambos deberán tenerlo en cuenta a la hora de emitir e interpretar el mensaje y, aunque comparten contextos, ya que se supone que son interlocutores legítimos, dichos contextos están diferidos.

El discurso epistolar obtiene su especificidad frente a otras tipologías textuales a través de, según Soria Olmedo:

El establecimiento de una distancia que separa el lugar y el tiempo del narrador del lugar y el tiempo del destinatario; la focalización narrativa se mueve hacia el narratario de modo específico, fabricando un nuevo efecto de realidad que singulariza la carta frente a cualquier otro texto. (Soria Olmedo en Salinas y Guillén 1992: 12)

Además de la situación de la enunciación, también suele aparecer la descripción concisa del estado de ánimo del emisor, como una aportación esencial para el receptor y para hacerle llegar con mayor claridad el contenido de su mensaje. El mensaje será interpretado por el receptor teniendo en cuenta ese aporte, así como la descripción concisa

del tiempo y el espacio de la escritura. La carta es susceptible de adaptarse a otras formas discursivas y a diferentes estéticas. Según Domingo Ynduráin:

Dada la variedad de situaciones contextuales en las que puede aparecer, las encontramos dentro de otras obras, teatrales o narrativas, y pueden convertirse en novelas tanto una sola carta como una serie de ellas. Sirven para introducir otras obras, como prólogo, o identificarse con un tratado u *oratio*. (...) Por la forma, la epístola coincide y eventualmente adopta los contenidos de la autobiografía y el diálogo, en cuanto esos géneros se sirven también de la primera persona. (Ynduráin 1988: 78)

Desde el inicio de la Modernidad, la carta se instituyó como fórmula masiva de comunicación y constituyó un vehículo de exploración del sujeto frente al mundo y también de búsqueda de identidad. En el siglo XX se mantienen esas mismas funciones en las novelas epistolares, aportando un mayor autoanálisis, autoconocimiento y autorreflexión de los personajes. Este aumento de introspección psicológica hace que haya una menor complejidad en las tramas narrativas y que las acciones se vuelvan más sencillas, en comparación con las tramas y acciones complejas de las novelas epistolares del XVIII y XIX.

No existen muchos estudios globales sobre la novela epistolar, ni a nivel teórico ni a nivel histórico o descriptivo. Por el contrario, sí existen multitud de estudios monográficos sobre la mayoría de las novelas españolas epistolares más destacadas, desde su auge en el siglo XVIII hasta la actualidad. Hay una ausencia notoria de referencias españolas en los estudios clásicos y globales, publicados fuera de España, como el de Kany de 1937, *The Beginnings of the Epistolary Novel in France, Italy and Spain*, o el de Singer de 1963, *The Epistolary Novel. Its Origin, Development, Decline and Residuary Influence*. Tampoco Marco Versini en *Le roman épistolaire* (1979) se extiende en novelas españolas. Estas y otras referencias son aportadas por Ana María Navales en *Estudio de la novela epistolar española* (1977). Este es el único estudio global de la novela epistolar en la literatura española desde sus orígenes a la actualidad.

Ana Luisa Baquero Escudero en *La voz femenina epistolar* (2003) también atiende de forma global a la novela epistolar desde su nacimiento pero presta atención específica a, como explicita su título, la voz femenina. Los estudios de Navales y de Baquero son dos exhaustivas investigaciones sobre el fenómeno epistolar en España, son los únicos

estudios de conjunto, comparativos y evolutivos, a través de una metodología diacrónica. Ana Rueda, por su parte, ha estudiado el auge de la epistolaridad en el siglo XVIII en *Carta sin lacrar. La novela epistolar y la España ilustrada* (2001) y ha aportado a la crítica excelentes análisis de obras fundamentales para el desarrollo del método. Ángeles Encinar posee interesantes estudios sobre narración corta epistolar actual.

Las novelas epistolares del corpus de esta investigación poseen valiosos estudios monográficos, pero tampoco existe bibliografía sobre el fenómeno epistolar en el siglo XX ni en el XXI. Esta investigación trata de seguir y sumarse a los estudios de Navales, Baquero Escudero, Rueda y Encinar. Queremos, siguiendo sus modelos metodológicos y a la luz de sus estudios, continuar analizando el fenómeno epistolar en la novela actual española de forma global.

En los estudios teóricos sobre epistolaridad destaca el clásico manual de Janet Gurkin Altman, *Epistolarity. Approaches to a Form*, publicado por primera vez en 1945 y que conocerá múltiples ediciones hasta los años ochenta. En cuanto a estudios teóricos en español que abordan la epistolaridad de forma completa y con una mirada a la literatura universal, sobresalen los de Claudio Guillén Cahen, “Al borde de la literalidad” (1991), Luis Beltrán Almería, “La estética de los géneros epistolares” (1996), y Kurt Spang, “La novela epistolar. Un intento de definición genérica” (2000).

Resume Beltrán Almería que la investigación de los géneros epistolares ha transitado por dos vías complementarias. La interpretación retórica del ámbito epistolar ha sido un obstáculo para desarrollar la investigación estética:

La investigación de la teoría retórica epistolar (lo que nos remite a las obras de Cicerón, Quintiliano, Demetrio y Libanio) y una teoría –más bien empírica- de los géneros epistolares. Esta teoría de los géneros epistolares tiene sus raíces en la misma retórica epistolar de la Antigüedad, pero, a diferencia de esa retórica, ha continuado un -limitado- desarrollo. (Beltrán 1996: 239)

El punto de partida para una concepción de las estéticas de los géneros epistolares es el análisis de los fenómenos que se producen en el ámbito de las estéticas serias: patetismo y didactismo y, también, en las estéticas festivas: la risa y sus derivaciones. Asimismo, apunta Beltrán, que no solo el carácter literario de la carta ha de concentrar la atención del investigador:

Puede dar cabida a géneros cotidianos y a géneros literarios; esto es, tenemos cartas comunes y cartas literarias. Ambas dimensiones suelen ser pasadas por alto en la aproximación retórica de la carta (...)

Uno de los principios del Nuevo Historicismo, ese movimiento norteamericano que lidera S. Greenblatt, viene a decir que los textos literarios y los no literarios circulan inseparablemente. De ahí parece deducir que no existe la frontera entre la literatura y los textos no literarios, idea esta que ha alcanzado una profusa difusión en Norteamérica en los últimos tiempos. Pues bien, este principio es más verdad entre los géneros epistolares que entre los otros géneros. (Beltrán 1996: 240)

Surge la pregunta de si no existe la frontera entre la literatura y los textos no literarios. Este apunte sobre el Nuevo Historicismo pone en el punto de mira uno de los problemas más sugerentes que posee el estudio de la epistolaridad y la novela epistolar. ¿Dónde está la frontera entre literatura y ficción? ¿Dónde está el límite y la consideración artística como “novela epistolar” o “narración” de un conjunto de cartas ficticias frente a un epistolario real? ¿Dónde situar, en la introspección que supone escribir una narración a través de cartas, el límite autor-narrador? Según Olga Guadalupe Mella:

La carta ficticia quiere hacerse pasar por real y una carta real no excluye la ficción, ingrediente no exclusivo del texto literario; y los bordes que separan lo comunicativo de lo literario son más escurridizos si cabe: como forma de comunicación escrita, la epístola se irá deslizando por terrenos literarios hasta su grado máximo de fingimiento y literariedad en la novela epistolar. (Guadalupe Mella 2016: 16)

Janet Gurkin Altman, incide en la especificidad y la separación del resto de narrativas del yo:

El discurso epistolar es un discurso marcado por los hiatos de todo tipo: lapsos de tiempo entre el acontecimiento y la puesta por escrito, entre la transmisión del mensaje y la recepción; separación espacial entre escritor y destinatario; espacios en blanco y lagunas en el manuscrito. Sin embargo, es también un lenguaje de brecha que se cierra, de escribir hasta el momento, de hablar al destinatario como si estuviera presente. El discurso epistolar es el lenguaje del “como si estuviera presente” (...) El lenguaje epistolar, que es el lenguaje de la ausencia, se hace presente por el hacer-creer. El particular cuyo aspecto constante distingue el discurso de la carta

de otro discurso escrito (memoria, diario, retórica) es una imagen del destinatario que está en otro lugar. (Gurkin Altman 1982: 140-141)²

Cuando Kurt Spang (2000) trata de hacer un intento de definición genérica de la novela epistolar, su punto de partida es que tiene características idénticas a la “escritura autobiográfica”, en el sentido de que el narrador es figura participante de la historia. Pero la respuesta necesaria a qué separa la narración epistolar de otros géneros autobiográficos es, para Spang (2000: 642), lo que de “metaepistolar” tiene la carta. La voz epistolar incorpora a su discurso reflexiones sobre la estructura y la elección del tipo preciso de comunicación. Lo que podemos llamar “retórico” de una carta es en realidad algo fundamental pues se convierte en agente ficcionalizador: aunque el emisor crea decir la verdad, en una carta real, es solo su verdad, su propia construcción de la realidad y un monólogo narcisista, que elabora a través de su particular selección de los hechos. En literatura, como expone Spang (2000: 654), el uso de la voz epistolar en la narración y, por lo tanto, el uso de vectores intratextuales (función conativa, fática, apelaciones al tú, etc.) son la forma, desde la ficción literaria, de establecer la verosimilitud.

La especificidad discursiva de la carta que se ha mencionado no excluye, por lo expuesto, que una de las características principales de la novela epistolar actual sea la hibridación con el resto de narrativas del yo. La considerable unidad que posee la narrativa epistolar española actual parte precisamente de esa hibridación. Ana María Navales había abierto ya esta vía de investigación:

La técnica epistolar ha perdido en nuestros días aquella rigidez que se basaba en la utilización del convencionalismo para apoyar la verosimilitud y (...) es evidente la ruptura del molde epistolar, que patentiza su estrecha conexión con las distintas técnicas de la novela en primera persona y su permeabilidad a las transformaciones técnicas. (Navales 1977: 527)

Para Bajtín existe la novela-confesión, la novela-diario, la novela-epistolar, etc., por lo que la “voz epistolar”, o el “discurso epistolar” posee unas especiales características que García Berrio y Huerta (1992: 226) en su *Historia de los géneros literarios* aúnán también con las de los diarios y las memorias. Expone Bajtín:

²La traducción es nuestra.

La novela admite la inclusión en su composición de diferentes géneros tanto artísticos (relatos cortos interpolados, canciones líricas, poemas, escenas dramáticas, etc.), como también extraartísticos (cotidianos, retóricos, científicos, religiosos, etc.). En principio, cualquier género puede ser incluido en la construcción de la novela y, de hecho, es muy difícil encontrar un género que no haya sido incluido de alguna manera y en cierto punto en la novela. Los géneros introducidos en la novela conservan a menudo su elasticidad e independencia constructivas y su peculiaridad lingüística y estilística. Es más, existe un grupo especial de géneros que desempeñan un esencialísimo papel constructivo en la novela, y que a veces determinan directamente la construcción del conjunto de la novela, creando particulares diversidades genéricas, tales como la confesión, el diario, la descripción de un viaje, la biografía, la carta y algunos otros géneros. Todos estos géneros pueden no solo entrar en la novela en calidad de parte esencial constructiva, sino también determinar la forma de la novela como conjunto. (Bajtín 2019: 553-554)

El discurso epistolar tendrá una gran importancia en el desarrollo de la novela. Primero aparece como parte integrante de las novelas patético-sentimentales y después dicho género novelesco podrá conformarse solo a través del género epistolar. Beltrán, en su artículo “Novela y diario”, señala que:

Lo esencial de esa forma novelística —la patético-sentimental—, es la exposición del conflicto entre el ser social y el ser privado (pasional). Ese conflicto llega a su punto más elevado en la sociedad cortesana. De ahí que, una vez superada esa forma social por la sociedad burguesa, tal forma novelística decaiga. Puede decirse que en la Modernidad los géneros de la búsqueda del yo, de la rendición de cuentas se han incorporado a la novela en varias modalidades, desde fórmulas compositivas tales como el monólogo interior y los diarios a nuevas posibilidades novelísticas como el autorretrato. (Beltrán 2011: 17)

La novela epistolar es, por tanto, una de las múltiples formas que ha tomado la novela moderna, siguiendo su evolución, escritas en parte o totalmente en cartas. La mixtificación con el resto de narrativas del yo hará que la forma patético sentimental se vea enriquecida por otras estéticas ya que “las verdaderas formas estéticas se entrecruzan en la era moderna y pocas veces las encontramos aisladas, puras.” (Beltrán 2011: 18)

El carácter patético-sentimental se diluye en la Modernidad y la forma puede asumir otros registros estéticos, como el didactismo y el humorístico. Dentro del auge del autobiografismo del siglo XX, en España, se producen, por ejemplo, parodias o

autoparodias, dando lugar también a mezclas con el humorismo. Estas amalgamas son suscitadas, en gran parte, por el especial contexto histórico en el que se producen las novelas epistolares actuales españolas, como explicaremos en el apartado de la Transición. En el análisis ampliaremos este aspecto y expondremos cómo, a través del eterno presente que supone la comunicación a través de la carta, la novela epistolar actual aporta al panorama literario una mixtificación estética original. Como venimos exponiendo, consideramos que debe ser estudiada como una corriente más de la literatura actual española a la que, hasta la fecha, no se ha prestado la atención debida.

1.1. Los epistolarios reales

En la novela epistolar quedan desdibujadas las fronteras entre literatura y realidad, dando lugar a juegos de metaliteratura y metaficción. La mezcla de literatura y vida acerca las novelas epistolares actuales a los epistolarios reales. Dado el auge de publicaciones de cartas de escritores y otras personalidades durante los siglos XX y XXI, se convierten, en algunas ocasiones, en modelos narrativos y estéticos. Esa “voz epistolar” de las cartas reales creemos que tiene una gran importancia para la novela y narración epistolar actual española. Observaremos, en el capítulo pertinente, cómo cartas reales, como las de Franz Kafka, pudieron influir en la redacción de novelas epistolares. Es el caso de la novela de Miguel Delibes *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso* (1981). Por este y otros motivos, parece necesario aportar una reflexión sobre los epistolarios reales y su publicación. Partimos de la definición de Genette de “epitexto” en *Umbrales* (2001):

Alrededor del texto todavía, pero a una más respetuosa (o más prudente) distancia, todos los mensajes que se sitúan, al menos al principio, en el exterior del libro: generalmente con un soporte mediático (entrevistas, conversaciones) o bajo la forma de una comunicación privada (correspondencias, diarios íntimos y otros). A esta segunda categoría la bautizo, a falta de un término mejor, epitexto. (Genette 2001:10)

Distingue también Genette entre epitexto público y epitexto privado. Al epitexto privado corresponden los epistolarios y los diarios íntimos. En lo que ataña a las cartas, añade:

Una carta de escritor ejerce una función paratextual sobre su primer destinatario, y, de manera más lejana, un simple efecto paratextual sobre el público último: el autor tiene una idea precisa (singular) de lo que quiere decir de su obra a un destinatario particular determinado, mensaje que puede, al límite, tener valor y sentido sólo para él; tiene una idea mucho más difusa de la pertinencia de este mensaje para el público futuro. (Genette 2001: 320)

Se editan epistolarios desde el siglo XVIII, aunque el XIX se vuelve más proclive a hacerlo, como los dos tomos de Eugenio de Ochoa, *Epistolario español: colección de cartas de españoles ilustres antiguos y modernos recogida y ordenada con notas y aclaraciones históricas, críticas y biográfica*.³

El siglo XX, en especial en sus últimas décadas, será el momento cumbre de la edición de los epistolarios, que conocerá su mayor auge y éxito con la publicación de los epistolarios de los poetas del 27. Soria Olmedo, por ejemplo, en 1992, fue uno de los pioneros, con la publicación de uno de los primeros epistolarios del 27, el de Pedro Salinas y Jorge Guillén, *Correspondencia (1923-1951)*. Recuerda Bou (2014: 63) que J. Díaz de Castro acuñó una “expresión feliz” para referirse a la creciente colección de epistolarios que se publicaron a lo largo de los años noventa: “la autobiografía del 27”, que ha ido ampliándose a través del Proyecto Epístola, impulsado por José García Velasco desde la Residencia de Estudiantes y dirigido por José-Carlos Mainer.

En el célebre ensayo “Defensa de la carta misiva y de la correspondencia epistolar” (*El defensor*, 1948), Pedro Salinas expone que en la Antigüedad la carta se escribía pensando en destinatarios colectivos. Para el poeta, el origen de la novela epistolar se encuentra precisamente ahí y no distingue entre “carta didáctica” o “carta fingida” sino que lo denomina “arte epistolar”:

En la Antigüedad la carta se escribe pensando en destinatarios colectivos, es un género literario que apunta a muchos lados: al sermón suasorio, al discurso de propaganda, las cartas del Nuevo Testamento, las de san Pablo; a las gacetas y diarios, como las de Cicerón y sus amigos (...) Esa forma de expresión literaria no cesará ya en la historia, se correrá al lenguaje poético, engendrando la epístola (...) Y ya, conquistando más y más territorios, irán a forzar las fronteras de la forma novelesca desde el Renacimiento, para llegar a suplantar la narración novelesca misma, en

³ Edición consultable en la Biblioteca Digital Hispánica de la BNE.

ejemplos tan celebrados como la Pamela, la nueva Eloísa, el doncel Werther y la viuda Pepita. (Salinas 2002: 48)

Salinas reflexiona sobre “el gran destinatario.” Admite que la intencionalidad del autor para determinar si la carta es pública o es privada “no es un terreno bastante firme” (Salinas 2002: 58). Considera, no obstante, que las cartas tienen una doble faz, ya que el emisor dudará a veces de quién es su receptor: “el humilde corresponsal” o “la fama perdurable.” Duda Salinas, por ejemplo, de que Madame de Sévigné no tuviera en mente la publicación de las cartas a su hija:

No, no es suspicacia pecadora el pensar que la marquesa, escribiendo a su hija, tuvo más de una vez el vislumbre de que aquellas cartas descollaban del recinto privado de las dos (...) ¿será también malicia de la imaginación el atribuir los cuidados que prestaba a sus cartas, sus celos por el estilo, a una doble querencia, la de una madre incansable en el amor activo a su hija y la de una escritora, urgida por un afán de perfección? (Salinas 2002: 52)

Enric Bou publicó en 2002 algunas de sus cartas privadas: *Cartas a Katherine Whitmore (1932-1947)*. Podemos aventurar que Pedro Salinas no hubiera deseado la publicación de tan íntimos y comprometedores documentos. Apunta Bou (2014: 70) que debemos a Jorge Guillén la conservación de esta correspondencia y varios poemas que estaban inéditos hasta la fecha de la publicación del epistolario en 2002. El amigo más íntimo de Salinas dejó preparados “una serie de documentos (en su mayor parte escritos en Wellesley el 22 de agosto de 1956), una cronología de la relación y da unas mínimas pistas sobre la identidad de la Whitmore” (Bou 2014: 70). Esta preparación de material a la que Bou aludía ha sido confirmada por la publicación de las cartas entre Whitmore y Guillén. Garriga Barbosa lo expone en su trabajo *Nueva luz sobre Pedro Salinas: el epistolario de Katherine Whitmore a Jorge Guillén* (2013), sacando a la luz las cartas entre Guillén y la profesora norteamericana.

Continuando con la argumentación de esa voluntad de estilo y la importancia literaria que los escritores otorgaban a sus cartas, la afirma Juana María González García (2016) en el prólogo de su edición del epistolario Salinas-Guillén con el llamado “librero del 27”, León Sánchez Cuesta: no se trata solo de copias llevadas a cabo por el comerciante para llevar su contabilidad, sino que también los poetas guardaron copias de sus cartas. Hechos como el citado y el mencionado interés de Jorge Guillén en

salvaguardar el legado que suponía la correspondencia citada con Whitmore, pueden hacer suponer que en la mente de todo escritor se da, en algún momento de la escritura o lectura epistolar, esa “tentación” de la que habla Salinas en su “Defensa de la carta misiva y de la correspondencia epistolar” y atribuía a la Sévigné.

Existe un ejemplo claro de deseo de publicación de las cartas reales: el epistolario de Juan Ramón Jiménez con Zenobia Camprubí. En 2017, Proyecto Epístola publica *Monumento de amor*, que siempre quiso ser el gran homenaje de Juan Ramón a su esposa, pues guardó sus cartas cuidadosamente y tenía en mente el título que se ha otorgado en la edición actual. Como expone en la introducción la editora del epistolario, María Jesús Domínguez Sío, Juan Ramón quería así escribir la biografía sentimental de la pareja:

El libro *Monumento de amor* quiso ser el gran homenaje de Juan Ramón a su mujer, Zenobia Camprubí, y a la belleza ejemplar del gozo compartido. En el imaginario de su autor, sería la biografía sentimental de la pareja, un daguerrotipo animado con la fragmentación circunstancial de las cartas y la fidelidad lírica del poemario (...) La idea respondía al deseo de elevar artísticamente el amor mutuo en una obra de los dos. (Domínguez Sío en Jiménez y Camprubí 2017: XV)

La bella edición de *Monumento de amor* tal vez no es como la imaginó Juan Ramón ya que aparecen juicios íntimos a terceros, por ejemplo, que el poeta quizás no hubiera incluido. Juan Ramón, no obstante, como se comprueba en la lectura de algunas cartas, siempre pensó que la intimidad vertida en los mensajes cruzados entre él y Zenobia, vería un día la luz de la imprenta.

Son las cartas reales, por los motivos citados, indesligables de la literatura pues son modelos estéticos y retóricos reales. Además, debemos recordar que los grandes escritores de novela epistolar fueron en su mayoría prolíficos escritores de cartas. Expone Guadalupe Mella que:

En el paso de la comunicación a la literatura son innumerables las dificultades con las que nos encontramos a la hora de trazar la evolución de una forma literaria que desde sus orígenes se sitúa en ese terreno escurridizo en el que la vida imita al arte y el arte imita a la vida, y en el que no resulta fácil dilucidar los límites que separan la correspondencia privada real de la literaria o de la ficticia, pues la una imita a la otra. Ni parece posible delimitar las fronteras de territorios tan compartidos, pues

dichos límites son, con los textos en la mano, forzosamente borrosos.
(Guadalupe Mella 2016: 17)

1.2. El elemento autobiográfico en la novela epistolar

Aunque en los diferentes análisis de los textos de las novelas del corpus de trabajo se trabajará con mayor profundidad este aspecto, creemos necesario dedicar un apartado previo al elemento autobiográfico en la novela epistolar actual.

La crítica es unánime al señalar como textos fundacionales del género autobiográfico moderno *Las confesiones* de Rousseau y *Vida* de Franklin, ambos del siglo XVIII, coincidiendo cronológicamente con el auge de la novela epistolar en Europa. Existían antes de la aparición de estas obras muchas modalidades de literatura autorreflexiva, pero desde el inicio de la Modernidad, las narrativas del yo adquieren conciencia histórica: son ordenadoras del pasado y, sobre todo, del presente. Así, según Weintraub, refiriéndose ya a la Modernidad:

En estas manifestaciones asistimos a la narrativa de un yo con conciencia histórica, una narrativa que ordena –imagina– el pasado y el presente como una serie de hechos evolutivos, articulados en torno a una crisis de sentido que puede ser refrendada o cuestionada, pero que el autor y sus receptores asumen desde un sistema de valores compartido. (Weintraub 1991: 21)

El debate crítico sobre la autobiografía, superado el positivismo del XIX y principios del XX, en los últimos años se ha centrado, básicamente, en dos líneas de investigación. La primera de estas trata de delimitar el problema básico de si el elemento autobiográfico se encuentra más cerca de la historia o por el contrario pertenece al ámbito de la ficción. La segunda cuestión es su posible planteamiento como género propio, separado de otras narrativas del yo, como el diario, las memorias o la confesión. A este respecto, consideramos que la característica principal de la novela epistolar actual es precisamente el cruce de la epistolaridad con el resto de narrativas del yo, como hemos explicado en un apartado anterior. La capacidad fagocitadora de la novela para hacer suyas casi todas las formas de discurso explicaría que la novela puede convertirse no solo

en novela epistolar, sino también en novela diario o, por supuesto, en novela autobiográfica.

Uno de los rasgos de la Modernidad es el establecimiento de la sociedad de los individuos: la vida moderna pone en el centro al individuo y todas las formas del discurso literario se orientan a lo que venimos llamando literatura del yo. Por ello, la línea de debate que explora si el hecho biográfico insertado en las novelas epistolares pertenece a la historia o a la ficción es muy pertinente para nuestra investigación. El interés no es en absoluto historicista: no pretendemos encontrar el dato o hecho verídico y contrastarlo con su correlato literario para establecer qué grado de verdad existe entre ellos. Nuestro interés, en cambio, radica en observar las implicaciones estéticas que la inserción de la historia tiene en la ficción. En el proceso de transformación de lo real en literatura se producen, por ejemplo, parodias o autoparodias.

La inserción del hecho autobiográfico en el discurso epistolar permite no solo una relación de los autores con sus narraciones, sino también con el contexto histórico en el que la novela epistolar española se produce. Es un contexto tan particular como los últimos años de la historia de España, desde la Transición a nuestros días, en el que las novelas epistolares no han sido suficientemente estudiadas de forma global como corriente novelesca de la novela española actual. Los autores que eligen el molde epistolar interpretan su contexto, su pasado y sus memorias y, por supuesto, su presente, a través de la carta, escondidos tras la máscara de sus personajes emisores y destinatarios. En los análisis textuales observaremos cómo se producen desdoblamientos de los creadores en sus personajes que escriben cartas y cuántas implicaciones autobiográficas existen en muchos de los personajes que pueblan la ficción epistolar en los siglos XX y XXI.

Por otra parte, se trata de la búsqueda, a través de la carta y sus fórmulas afines con las que se hibrida en la novela epistolar actual, no solo de la propia identidad narrativa sino también de la búsqueda y encuentro de un interlocutor. Toda narrativa del yo, pero en especial la novela epistolar, a través del diálogo, aporta un testimonio propio pero a la vez histórico y generacional, colectivo: una voz que establece la relación dialéctica entre el pasado rememorado y el presente y que modifica constantemente la interpretación del pasado. En esa asunción como propia de la epístola, la novela, según Pozuelo Yvancos:

Inicia en nuestro contexto literario un camino que será a partir de entonces continuo: la literatura querrá siempre jugar con el límite de la ficción/verdad, que quiere situar en el testimonio de un yo que defiende la verdad sobre sí mismo. El espacio, pues, de la ficción novelesca moderna se ha ganado en el debate-juego con el límite fronterizo de un género testimonial de veracidad, como el autobiográfico. (Pozuelo Yvancos 2010: 18)

Decía Ortega (citado por Baquero Goyanes 1959: 23) que la novela “es el género que mayor cantidad de elementos ajenos al arte puede contener.” Por ello, en la novela, el elemento autobiográfico se inserta junto a otras formas discursivas, como el diario, las memorias o el autorretrato. Estas inserciones serán de gran importancia para la evolución y dignificación del género. Así, Luis Beltrán (2018a: 240) apunta al respecto que la inserción de la autobiografía en la novela “aporta la máxima proximidad entre autor, personaje y público lector. Es el presente absoluto, en palabras de Bajtín, la memoria viva.”

La incursión del autobiografismo en la novela responde, según Alicia Yllera, a dos funciones: la necesidad de dignificarse como género, acercándose a los géneros históricos, y la necesidad de renovación:

En un momento de rechazo y des prestigio del género, los autores recurren a narrar una materia nueva (más próxima a la realidad cotidiana) y a procedimientos que permiten conservar la ilusión de que no es novela, sino relato verídico: correspondencia encontrada, memorias, autobiografías, cartas justificativas, etc. El modelo autobiográfico fue en un principio uno de los principales medios empleados: de este modo la autobiografía se convirtió en principio renovador de la novela. (Yllera 1981: 183)

Y, por su parte, Nora Catelli añade que:

La máscara cubre una superficie que no se le asemeja (...) cráteres de lo escondido que no se acoplan a la máscara, crean una cámara de aire que en su espesor abarca lo que acostumbramos llamar *impostura*. Y esa impostura es el espacio autobiográfico: el lugar donde un yo, prisionero de sí mismo, proclama para poder narrar su historia, que él o ella fue aquello que hoy escribe. (Catelli 1991: 11)

Al tratar de parecer la novela epistolar lo más verosímil posible (ese es, recordamos el origen de su nacimiento, su razón de ser) encubre tras su máscara formal la máscara autobiográfica. El carácter fragmentario de la novela epistolar es por tanto patente: una *mise en abyme* que se escuda detrás de la carta. Creemos que la marcada “actitud autobiográfica” que caracteriza a las novelas y narraciones epistolares escritas desde la Transición, además del evidente hecho meramente formal que las acota y diferencia, aportan al panorama de la literatura actual una diferente expresión del autobiografismo en España.

El apogeo del autobiografismo en los últimos años, cuyos orígenes no solo se encontraban ya al inicio de la Modernidad sino que también podemos rastrearlos desde el Humanismo español, cristaliza de manera notable en la literatura española y es patente desde 1975. Dentro de ese auge, con su particular poética, se encuentra la novela epistolar que arranca desde la Transición. La novela epistolar actual, como corriente narrativa que llega al final del siglo XX como una modalidad narrativa evolucionada, plantea la interlocución escrita entre los correspondientes como modo de recuperación y reconstrucción del pasado, individual y colectivo: convierte al autor en narrador de su propia historia y constructor de su identidad y la identidad colectiva de su contexto. En el “estilo autobiográfico” que la narración epistolar actual implica, el narrador habla de su propia vida en secuencias autonarrativas que aportan también la necesidad de reconstruirse emocionalmente para construir la propia identidad. Esta reconstrucción emocional necesaria para la construcción de la identidad personal y colectiva es la que observamos en las novelas epistolares actuales desde el inicio de la Transición.

Alrededor de 1975, año crucial para la historia contemporánea española, se publica un llamativo y elevado número de memorias, diarios y autobiografías de grandes escritores y personalidades. En el año de la muerte de Franco se publica *Mortal y rosa* de Francisco Umbral y también las memorias de Dionisio Ridruejo, Pedro Laín Entralgo o Carlos Barral, entre muchas otras y habrá muchos más textos de este cariz en los años posteriores. Romera Castillo⁴ fue uno de los primeros estudiosos en analizar en España el auge del autobiografismo en la literatura española actual. El autor señala varias razones para explicar dicho auge:

⁴ Los estudios más significativos al respecto de Romera Castillo (2006) se reúnen en *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España*.

La mayor libertad de expresión; el deseo de los escritores tanto de incursionar en el palimpsesto del pasado, en el que el tiempo y la memoria tienen tanta importancia, como de contar la versión de su propia vida, en lugar de que sean otros (los biógrafos) los que lo hagan; el auge del destape en la España de este periodo; el empuje de las editoriales que encontraron en el ámbito un terreno muy propicio tanto para el impulso del género - con la literatura también se pueden alimentar las expectativas del público- como para sus intereses (comerciales, sobre todo), convirtiendo el relato de unas vidas en unos auténticos *best sellers*; el decaimiento de la ficción, en general, en aras de un florecimiento de la literatura del ego. (Romera Castillo 2006: 21)

Desde un punto de vista más teórico, Luis Beltrán apunta que todo ese material autobiográfico es producto del “proceso de ensimismamiento” y que:

puede tomar la apariencia de géneros específicos de la rendición de cuentas (confesiones, memorias, diarios...) pero también sucede que aparezca enquistado en otros géneros complejos, especialmente en la novela y en géneros afines. (...) El punto de partida de estos fenómenos es la necesidad de autoexploración y su proyección literaria, escrita. (Beltrán 2018a: 236)

La ficción epistolar se inserta dentro de esa prosperidad de las narrativas del yo, de esa necesidad de autoexploración que va más allá de las narraciones del yo, ficticias en sentido estricto. A esa inserción autobiográfica en la novela la llama Pozuelo Yvancos (2010: 29) “figuración del yo” donde:

Un narrador que ha enfatizado precisamente los mecanismos irónicos (en su sentido literario más noble) que marcan la distancia respecto de quien escribe, hasta convertir la voz personal en una voz fantaseada, figurada, intrínsecamente ficcionalizada, literaria, en suma. (...) Es una voz que permite construir al yo un lugar discursivo, que le pertenece y no le pertenece al autor, o le pertenece de una forma diferente a la referencial. Le pertenece como voz figurada, es un lugar donde fundamentalmente se despliega la solidaridad de un yo pensante y un yo narrante. (Pozuelo Yvancos 2010: 29)

Morales Rivera (2017: 68), por su parte, lo denomina el momento de “la eclosión de la escritura referencial.” Señala que este hecho se da a través, bien de autobiografías (como las de Juan Goytisolo o Carlos Castilla del Pino), bien a través de memorias y

diarios (como el de Gimferrer) o de lo que Morales Rivera llama “simulacros autobiográficos”:

Esta reformulación de la autobiografía, además de una “desfiguración” retórica del género autobiográfico en la línea trazada por Paul de Man y por otros acercamientos deconstrucionistas, tiene también profundas repercusiones en los modos convencionales de tratar la melancolía. (Morales Rivera 2017: 64-65)

Además de los mencionados y citados por Morales Rivera pueden añadirse otros muchos textos autobiográficos o memorialísticos de la época que, si bien no son epistolares, comparten contexto estético con la novela epistolar en sentido estricto. En opinión de Mainer (1994: 154) todo este sustrato de literatura autobiográfica responde a los “síntomas de reprivatización de la literatura” y conecta con la “novelas ensimismadas” o “narcisistas.” También para Fernando Valls el desencanto en la narrativa española actual aparece ya desde mediados de los años setenta y ese desencanto se manifiesta en textos en los que “se mezclan con naturalidad la crónica y la ficción, los personajes reales y los ficticios.” (Valls 2003: 44)

Al desencanto de la época dedica Santiago Morales Rivera todo un volumen, titulado *Anatomía del desencanto. Humor, ficción y melancolía en España (1976-1998)*. El texto de Morales supone un acercamiento a la historia y a la novelística de la Transición, analizando ficciones escritas de diferentes autores que, como expone en su prólogo, trata de hacer una crítica en la cual:

El lector puede anticipar la siguiente conclusión: además de desencanto y melancolía, lo que sobre todo caracteriza a la novelística española hacia finales del siglo XX es el humor negro. Ciertamente, tal humor negro está relacionado estrechamente con la melancolía, pues, en efecto, si algo se ha perdido en la actualidad es probablemente el sentido del humor. Donde uno no puede reírse, un oscuro, cuando no perverso sentido del humor ocupa ese vacío. (Morales Rivera 2017: 4)

Consideramos muy importante el texto de Morales Rivera para el análisis de la epistolaridad actual por el estudio de la acepción irónica de la melancolía a través de obras

concretas de varios autores, entre los que se encuentran dos de los autores de novela epistolar que nos ocupan, que son Juan José Millás y Gonzalo Torrente Ballester.

En el caso de Millás, Morales analiza su novela *La soledad era esto* (1990) en un capítulo que titula “Duelo, humor, psicoanálisis y autobiografía. El desmadre de Juan José Millás.” Como se pondrá de manifiesto con el análisis de *Cerbero son las sombras*, creemos que la melancolía, la risa callada y el humor negro del que habla Morales se dan ya en su primera novela de 1975. En *La isla de los jacintos cortados*, Torrente Ballester va más allá de introducir meros aspectos autobiográficos ya que, según Susana Arroyo:

Lejos de construir un relato de apariencia objetiva para persuadir a sus lectores sobre la honestidad de sus confesiones biográficas, combinó de forma libre tanto la narración de sus recuerdos reales como de sus ensueños juveniles, colocando así lo acaecido y lo imaginado en planos equivalentes de existencia. (Arroyo 2012: 284)

El autor ferrolano llevará esta idea a su culmen con la novela de campus *Yo no soy yo* (1987), pero ya inicia este juego de identidades en *La isla de los jacintos cortados*, también pionera en la introducción en España de este subgénero, como analizaremos en su análisis pormenorizado.

Cuando Miguel Delibes escribe *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso* es también un sexagenario, y habla desde su propia experiencia de senectud, y cabe en ella todo el programa narrativo del autor, que cumple el famoso casi aforismo de los elementos que para él son esenciales en una novela: un hombre, un paisaje y una pasión. Con respecto a la autobiografía en las novelas declaraba a Alonso de los Ríos:

Toda novela tiene algo de autobiográfica, porque hay que distinguir entre los que tú has vivido, lo que podrías haber vivido, lo que quisieras haber vivido, y lo que temes o presientes que vivirás. (Alonso de los Ríos, 1971: 83)

En el caso de Carmen Martín Gaite, *Nubosidad variable*, también la autora es ya una mujer madura con una trayectoria literaria y vital que la posiciona, con casi setenta años, en la situación de no solo poder, sino necesitar escribir una autobiografía. Y eso es lo que es *Nubosidad variable*: una autobiografía por persona interpuesta en la que la

autora, por fin escribe su personal “cuento de nunca acabar”, a través del género epistolar y de los diarios. En esta novela, Martín Gaite encuentra al interlocutor que lleva buscando toda su vida. Una de las novedades que aporta Martín Gaite a través de *Nubosidad variable* no solo es plantear el momento crítico de dos mujeres, sino también la resolución de la crisis.

En este apartado hemos querido reforzar el planteamiento de una de las hipótesis de esta tesis, que es tratar de demostrar que la narrativa epistolar actual no ha sido estudiada en su globalidad como corriente de la narrativa española actual y, por ello, no se ha atendido a la incursión del elemento autobiográfico, de forma general. Al hacerlo mediante esta tesis y tras esta exposición sobre el elemento autobiográfico en ella de forma general, queremos añadir que, en su particularidad formal, amalgama la doble tendencia que sigue la novela moderna: el ensimismamiento y el realismo, quedando perfectamente imbricadas la visión personal de la historia desde el yo, con la historia colectiva del contexto que refleja. Por eso, en las novelas epistolares actuales el tiempo externo es la actualidad o los años cercanos a ella.

Ese realismo que se consigue es, como señala Mainer (2005: 262), “no tanto la voluntad de copiar de la realidad como de conseguir un efecto de realidad” y “ese efecto de realidad” es el que se logra con la carta. También, por lo tanto, el realismo de la novela epistolar actual se pone al servicio de la verosimilitud pues, como señala Beltrán, una de las facetas del realismo:

Consiste en poner la imaginación en línea con la historia. De ahí la gran importancia que tienen ciertos ecos históricos en la literatura que llamamos realista. Esa aspiración a fundir historia e imaginación es la consecuencia de otra más profunda y quizás más interesante que consiste en fundir el pasado reciente con el presente. (Beltrán 2014: 38)

En los análisis de las novelas del corpus se analizará este aspecto autobiográfico en las diferentes obras de forma más pormenorizada, pero queremos incidir en ese rasgo persistente de autorreferencialidad que va ligado a la epistolaridad. En palabras de M. V. Calvi, además, “esa autorreferencialidad incluye la puesta en escena del acto de escribir, la novela que habla de la novela o del acto de escribir una novela” (Calvi 2018: 218), como expondremos en los análisis de las novelas, al analizar sus naturalezas metafictivas.

Trataremos de observar estos hechos no solo en las novelas de nuestro corpus, analizadas en profundidad, sino también en otras obras epistolares secundarias, como *La tríbada falsaria* (1980) de Miguel Espinosa o *El Sur* (1985) de Adelaida García Morales.

1.3. La hibridación genérica y estética de las novelas epistolares actuales

Una de las características esenciales de la novela epistolar actual es la hibridación genérica que se da en ellas. Por hibridación genérica entendemos la mixtificación de diferentes formas discursivas en primera persona. Pese a mantener las características esenciales del molde narrativo epistolar, en las novelas epistolares actuales aparecen desdibujadas las fronteras de la epistolaridad para entrar en el terreno de las novelas diario, de las confesiones y de las memorias: los géneros de la rendición de cuentas.

Como ya hemos comentado, el proceso de ensimismamiento ha llevado a la literatura actual española a la proliferación de textos en primera persona que transitan por los límites de la realidad y la ficción y también por los límites de los géneros. Puesto que la novela epistolar española actual es, a nuestro parecer, una particular poética más de ese auge del autobiografismo en España en los últimos cincuenta años, creemos necesario exponer el porqué de esa mixtificación y rastrear sus orígenes. Al realizar este planteamiento no solo vamos a encontrar la obvia mezcla formal que conlleva la hibridación, sino algo mucho más importante para este estudio: la hibridación de estéticas en la novela epistolar actual. Esta mezcla de estéticas serias y humorísticas hace que la novela epistolar amplíe su característico patetismo sentimental y se enriquezca con la diversidad.

Patrizia Violi en “La intimidad de la ausencia” (1987), basándose en lo diferido del diálogo epistolar, observa que la carta, con la ausencia de uno de los dos interlocutores, permite la reconstrucción imaginaria del otro:

Ambos sujetos no están jamás presentes al mismo tiempo; la presencia real del uno tan solo puede acompañarse de la reconstrucción imaginaria del otro, en un tiempo y lugar distintos, nunca compartidos. Se escribe para ese futuro en el que la carta sea leída, pero cuando ello ocurra el futuro se

habrá convertido en pasado. El presente de la escritura tiende a desaparecer, continuamente negado por una anticipación que se realizará en el pasado, prefiguración del futuro que ya ha tenido lugar. (Violi 1987: 89)

La necesaria reconstrucción imaginaria que lleva a cabo uno de los dos interlocutores, sea en la emisión o en la recepción, equipara a la carta todas las formas de narración homodiegética. Esta homologación entre las *Icherzählung* hace que narrador y narratario sean siempre complementarios y copresentes en la aparente paradoja de la proximidad que aporta ese diálogo diferido en la distancia:

El “yo” que habla tiene necesariamente que dirigirse a un “tú”, el cual está, en general, explícitamente inscrito, sea en la fórmula de apertura (“Querido Fulano”), sea en la estructura pronominal (...)

Sin duda, la fascinación más sutil de la carta está precisamente en su dialéctica de proximidad y distancia, de presencia y ausencia; la carta evoca la presencia del otro y al mismo tiempo lo coloca en un lugar que es, por definición, inalcanzable. (Violi 1987: 82 y 96)

El narrador y el narratario imaginario de los textos en primera persona suscitan una inmediata identificación con el lector. Por ello, esta inmediata identificación hace que las novelas en primera persona hayan sido y sean novelas de gran éxito entre todo tipo de público a lo largo de la historia.

Desde su praxis como autor, expone José María Merino que la intimidad y la aparente sinceridad que se aporta desde el yo, no posee la suficiente solvencia narrativa si no viene determinada por dos factores que el autor considera esenciales:

El uso de la primera persona puede ser un puro recurso del autor, para encubrir limitaciones o disimular defectos del propio “diseño estructural de la novela” (...) Para que la primera persona tenga legitimidad literaria son necesarios dos aspectos: uno, la precisión del *destinatario* del relato; el otro, el de la *forma* del relato. (...)

¿Quién es, en efecto, el destinatario del relato en primera persona? En principio, parece que debe ser el oyente de un relato oral o el lector de un texto. Relato que se está narrando para ser oído por alguien; texto escrito

destinado a una expresa e individualizada lectura (...) No es una generalidad abstracta de posibles lectores u oyentes, sino oyentes o lectores bastante concretos. (Merino 1989: 136)

En cuanto a la forma, para Merino, la narración en primera persona resulta inverosímil si no se ciñe, amalgamando en su postulado diferentes formas discursivas, a específicas formalidades:

Una narración oral o un escrito -un memorial, un testamento, una carta, un diario-destinado a describir o justificar algo, que ha llegado a manos del lector (me refiero al de la novela) por causas plausibles. De no ajustarse el texto a tales formas, me parece que debe mantener una espectral figuración de las mismas, o conseguir suscitar en el buen lector –ahora me refiero al lector exigente- la idea de que realmente las mantiene. (Merino 1989: 137)

“La espectral figuración” de la que habla Merino, que mantiene la verosimilitud del relato, es precisamente la particular poética narrativa que siguen las novelas epistolares españolas actuales. Aunque se circunscriben formalmente al género epistolar como marco narrativo, participan formal y estéticamente del resto de las *Icherzählung*. Es precisamente esa especificidad narrativa desdibujada la que significa la novedad y originalidad que aporta el conjunto de novelas que estudiamos en esta tesis. La figuración epistolar es una evolución de los procedimientos narrativos, una simulación que lleva a un perfeccionamiento de la técnica sin renunciar a sus características esenciales.

El narrador homodiegético de estas novelas ocupa un lugar central en la historia que narra porque narra su propia experiencia, es protagonista de su historia y la de los personajes a los que refiere. En ocasiones, puede darse un tú autorreflexivo que, en la línea de la figuración epistolar, puede ser solo un desdoblamiento, un doble del propio narrador o un receptor apócrifo. Importa poco si coincide autor-narrador, como en el caso de la autoficción, puesto que es una figuración más, que difiere poco de algunos aspectos que en la evolución de la técnica epistolar ya se habían llevado a cabo mucho antes de que Doubrovski acuñara el término para identificar autor-narrador. Para argumentar este postulado recurrimos a continuación a una de las novelas epistolares canónicas, *Las penas del joven Werther* (1774). Luis Beltrán expone sobre la novela de Goethe:

La mayor parte del texto del *Werther* está compuesto en forma de cartas a Wilhelm, un amigo de Werther. De Wilhelm no sabemos nada, no responde a las cartas. De hecho, estas cartas no reclaman réplica. Wilhelm es una mera función del Werther, un narratario. Su carácter vacío, fantasmal viene a constatar ese carácter funcional. (...) Goethe debe recurrir al truco de las falsas cartas. De cartas sólo tienen un elemento: la fecha. (...) Sin embargo, parece evidente que esto es pura formalidad. (Beltrán 2011: 10)

Se trata, por tanto, de formalidades. La literatura se sirve de aspectos de la vida real, como las fórmulas epistolares, para crear la ficción y que ésta resulte verosímil al lector. Una verosimilitud que es necesaria porque en las novelas epistolares priman los análisis psicológicos y las expresiones de afectos y desafectos sobre las acciones. Por ese motivo, se sigue utilizando la fórmula de la carta en una época, como la actual, en la que resulta algo anacrónico. El género de las memorias, con el que se mezcla la narración epistolar actual, no permite esa viveza a la ficción pero, gracias a la mezcla con el resto de modalidades textuales, el fragmentarismo de la carta es capaz de aportar ese dinamismo.

Otro elemento que consigue romper con la inmovilidad del género de las memorias a través de la epistolaridad es la constante referencia a la situación de la enunciación. Baquero Escudero señala que en *Proceso de cartas de amores*, la primera novela epistolar europea⁵, ya se da como característica esencial de la novela epistolar:

Ese efecto de instantaneidad propio de la narrativa epistolar, frente al relato en primera persona concebido como memoria, se aprecia pues, ya, en la obra de Segura. Los lectores seguimos el desarrollo de la historia bajo esa ilusión general de contemplarla en el presente de cada instante, sin posibilidad de prospección alguna y con esa misma buscada impresión de conocer los sentimientos y pasiones de los personajes de la manera más intensa posible: cuando éstos se están produciendo y les afectan más vivamente. Ese escribir al minuto, bajo los dictados de los sentimientos se advierte no sólo en las mismas vehementes expresiones amorosas con que se refieren ambos a la situación presente, sino también en el desarrollo de la temporalidad. (Baquero Escudero 1998: 124)

⁵ Aunque Navales (1977) ya había señalado la obra de Segura como la primera novela epistolar europea, remitimos a Baquero Escudero (1998-99) para ampliar los inicios de la novela epistolar en nuestra literatura.

Baquero Escudero desarrolla esta idea en otro de sus artículos: “El orden temporal en el relato en primera persona.” La idea del “escribir al minuto” es desarrollada por la estudiosa, poniéndola en relación a *Pamela* de Richardson, una de las novelas epistolares canónicas y su parodización, *Shamela* de Fielding:

En el relato epistolar nos encontramos, pues, con que el personaje autor de la carta va a escribir sobre un hecho necesariamente pasado. Lo que ocurre es que tal hecho – como vemos en la obra de Richardson- acaba de suceder normalmente hace muy poco tiempo, con lo que los sentimientos producidos en el personaje, se mantienen todavía vivos y presentes (...))

Para el escritor inglés, por lo tanto, la estructura epistolar le ofrecía la posibilidad de acortar la distancia entre los hechos tal como ocurrieron, y tal como los proyecta en sus cartas el narrador-personaje (...) La carta ofrece una apariencia de “instantaneidad” en la transcripción de acontecimientos y sentimientos que son provocados por éstos. Un tenaz detractor de Richardson, Henry Fielding, parodiaba esta técnica epistolar en su obra *Shamela*. (Baquero Escudero 1989: 114-115)

Observamos desde estos postulados que la carta aporta esa necesaria referencia al presente que los escritores de novela epistolar actual van a necesitar, no solo para crear el efecto de verosimilitud sino también para, pese a rememorar, situar sus sentimientos en el presente que la forma de la epístola les permite actualizar.

Otra de las hibridaciones que se da en la novela epistolar actual es la hibridación con el diario. Manteniendo las estructuras epistolares formales, a la ruptura de la frontera con este género discursivo preferimos denominarla fusión, ya que, pese a la existencia de emisor y destinatario, en la mayoría de las novelas que se analizan en esta tesis, existe una asunción de características estéticas pertenecientes a los diarios. Este hecho, como hemos planteado arriba, se daba desde los inicios de las novelas epistolares, como el *Werther*. No obstante, en ese caso y en otros anteriores al periodo que nos ocupa, la mezcla novela epistolar y novela diario se daba por otro motivo. La razón de esa fusión en una obra como la de Goethe se debe a que la novela epistolar es el origen de la novela diario, como expone Beltrán Almería:

La conexión carta-diario en el *Werther* nos da la clave del origen del diario en la novela. Ese origen es la novela epistolar. La novela epistolar es una

forma en decadencia en la era moderna. (...) El siglo XX trae consigo la sustitución de la novela epistolar por la novela diario. Y quizá las dos razones que promueven este cambio sean la proximidad entre las dos formas discursivas y la pérdida de sentido de la epistolaridad en un mundo que la percibe como un rasgo en exceso convencional y anticuado. (Beltrán Almería 2011: 11)

El convencionalismo del que habla Beltrán en la novela epistolar, en decadencia, va a verse superado en las novelas epistolares actuales gracias a la fusión estética con el diario. No solo es una “sustitución”, como explica Beltrán, sino además una aleación con resultados de alto nivel literario, como en los casos de *La isla de los jacintos cortados*, de Torrente Ballester, y *Nubosidad variable*, de Carmen Martín Gaite.

En el diario del siglo XX, superando a las confesiones –género que sí parece retrotraernos cronológicamente a épocas en las que el diario literario no había hecho su aparición- encontramos la queja, el lamento, para dar salida al sufrimiento. Claudia Gidi (2011), en su análisis de los diarios de Ionesco, confirma esta idea, que, además, añade la escisión de un yo que se percibe fragmentado, entre un yo que se reconoce como yo y otro que aparece como extraño: el hermetismo, la lucha de fuerzas contrarias. Y para ese lamento y lucha interior (y exterior, frente al mundo), Martín Gaite utiliza la fórmula diario en su novela epistolar y también lo hace Torrente Ballester, sin renunciar a exponer abiertamente dichos combates a sus destinatarios, explícitos, con nombre propio, que no se sabe si los leerán, pero sí lo hará el verdadero narratario: el lector.

Sin embargo, no obstante que el dolor, el espanto ante la muerte y el sinsentido son las constantes que dan el tono a estos diarios, en el movimiento paradójico que implica la huida de sí mismo en espera de hallarse, en la toma de conciencia de la “inadmisible” condición humana, asoma también algo parecido a la esperanza. “Si pudiese pensar que lo que confieso no es una confesión universal, sino la expresión de un caso particular, lo confesaría de todos modos, con la esperanza de ser curado o aliviado”, afirma Ionesco. (Gidi 2011: 25)

Señala Luis Beltrán que los géneros confesionales se caracterizan por una especial actitud del yo hacia sí mismo. Por eso, el punto de partida de las confesiones y los diarios es la necesidad de autoexploración y su proyección literaria: “la presunción de que cabe alguna duda respecto de la identidad conlleva la necesidad de objetivarse: la inseguridad del sujeto le lleva a proponer unos símbolos y un discurso que calme la ansiedad del

vacío” (Beltrán 2018: 236). Los diarios, en sentido estricto, son crónicas cotidianas y monótonas, narraciones homodiegéticas y autodiegéticas. Enric Bou aporta que consta de los siguientes elementos fundamentales:

El narrador escribe en primera persona, acerca de sí mismo; escribe sobre la realidad diaria, con un dominio clásico del presente en que se produce la escritura, sin acceso al futuro; produce un informe escrito que, eventualmente, decide publicar. Este paso es fundamental, puesto que la publicación afecta de manera precisa a la condición íntima y privada del diario. Del lector único, de la sinceridad “auténtica”, pasamos a la sinceridad “manipulada”, de cara a un público. (Bou 1996: 125)

Las novelas epistolares que nos ocupan y que se fusionan con la fórmula diario, utilizan la “sinceridad manipulada” de los diarios que se escribieron para ser leídos por el público, como los diarios de Stendhal, Byron o Virginia Woolf. Precisamente, la escritora londinense tendrá una fuerte influencia en Carmen Martín Gaite, no solo en sus obras cercanas al diario, como el diario collage *Visión de Nueva York*, creado a principios de los 80 durante su visita a la metrópoli. También el diario es importante para Martín Gaite en otras obras previas a *Nubosidad variable*. Destaca la importancia de los fragmentos del diario de la joven Natalia que aparece en *Entre visillos* (1957). Como ampliaremos en el análisis de *Nubosidad*, en la que se alternan cartas y diarios según la emisora, no existe diferencia más allá de lo formal en la exposición de las reflexiones e introspecciones psicológicas de Mariana y de Sofía.

En el caso de *La isla de los jacintos cortados* de Torrente Ballester, pese a estar subtitulada “carta de amor”, también la fórmula epistolar se mezcla con la del diario. El narrador sin nombre se dirige a Ariadna, estudiante a la que pretende seducir sin éxito. Son unos cuadernos destinados a la lectura por parte de la mujer en un mensaje unidireccional con la estructura más cercana al diario íntimo que a una correspondencia. La carta de amor se hibrida con el diario para relatar de la forma más intensa e íntima posible los efectos de la pasión.

Para finalizar este capítulo, expondremos a continuación cómo en las novelas epistolares más actuales, aquellas que ya pertenecen al siglo XXI, intervienen herramientas narrativas de Internet que se trasladan de la pantalla al papel.

En los últimos años se han escrito muchas novelas epistolares con correos electrónicos cruzados que sencillamente repiten el esquema formal de la novela epistolar más clásica siguiendo el modelo de estética sentimental tradicional. En España, Luis Goytisolo, en la erótica *Placer licuante* (1997) ya insertó en la narración el intercambio de faxes entre los personajes protagonistas. No obstante, como explicaremos en el apartado dedicado a estas novelas, existen algunas novelas epistolares actuales españolas que sí aportan algunas novedades reseñables. Además de los correos electrónicos, también se insertan en esas novelas fragmentos de blogs o de entradas de redes sociales. La sociedad actual ha encontrado en el blog un medio donde, tras la pantalla y un alias, a través de las relaciones virtuales, se encuentra con su propio yo, al amparo de la morbosidad y la impunidad del anonimato, como explicaremos en el análisis de *El blog del inquisidor* de Lorenzo Silva.

El acto de escribir en las redes sociales es aún más breve que en las entradas de las bitácoras electrónicos. De *Facebook* y otras redes sociales se espera inmediatamente la respuesta. No esperamos encontrar un día a día narrado en orden cronológico, sino una expresión espontánea, personal y cotidiana. Las redes sociales ofrecen la voz del yo colectivo, dialogante, más que personal: es la relación dialéctica entre un pasado inmediato, muy cercano, que se une tangencialmente al círculo vital. La relación dialéctica entre ese pasado cercano y el presente se da en *La vida era eso*, premio Nadal en 2014, de Carmen de Amoraga.

Al trasladar al papel las herramientas que Internet les ofrece a los autores, se les permite establecer no solo la construcción del futuro, sino también la recuperación del pasado. A través de este proceso, el emisor satisface su necesidad de identidad, de “autoinvención.” Así, expone a este respecto Rubio Pueyo que:

Aquella necesidad de auto-invención a la que hemos aludido es precisamente la utopía personal que la ideología contemporánea nos ofrece. Se trata de lo que podríamos denominar un pseudo-perfeccionismo moral, similar al presente en tantos libros de auto-ayuda. La mistificación ideológica que lo compone no consiste, por supuesto, en que no se alcance ese momento de perfección. El proceso o el camino, si se prefiere, del conocimiento. (Rubio Pueyo 2011: 36-37)

Para finalizar este capítulo, queremos destacar la importancia de una ausencia fundamental en las novelas epistolares actuales. En casi todas ellas no hay prólogos explicativos, epílogos narrativos u otro tipo de marcos para el discurso estrictamente epistolar. Esta ausencia es importante, puesto que durante el nacimiento y desarrollo de la novela epistolar había sido una nota distintiva de este tipo de narraciones. En la actualidad, la ficción epistolar se presenta sin marco alguno al lector, dando paso el autor a sus personajes sin intermediación alguna. Las grandes novelas epistolares de los siglos XVIII y XIX en Europa habían utilizado esta fórmula de verosimilitud para que la narración epistolar quedara dotada de un sentido. Como señala Beltrán, este es otro aspecto que ligaba la novela epistolar con las novelas diario:

Un aspecto más de la vinculación de la novela epistolar y la novela diario es la justificación mediante una nota editorial de la publicación del diario o de la colección de cartas. Esa nota editorial era un tópico de la novela epistolar y permanece en la novela diario. Las excusas alegadas suelen ser similares: el descubrimiento ocasional, su propósito didáctico, etc. (Beltrán 2011:11)

El procedimiento de credibilidad desaparece por completo en las novelas epistolares actuales. El narrador de novela epistolar actual no necesita encubrir lo ficcional de su obra para presentarlo como realidad. Como expone Baquero Escudero sobre las novelas epistolares tradicionales:

Frente a su papel como creador, en tales obras el autor adoptaba el disfraz de editor trasladando la responsabilidad del texto a otra pluma y, sobre todo, encareciendo la autenticidad de la historia mostraba que no se presentaba pues, como mero fruto de su personal invención. (Baquero Escudero 2008: 250)

Por su parte, el lector actual tiene asumida su condición de lector, se enfrenta al acto ficticio sin necesidad de recurrencia alguna a mecanismos de evolución. Es la Modernidad, la transformación de la novela, el advenimiento de la mixtificación de las estéticas. El mundo actual no necesita técnicas específicas para aceptar la novela como ficción. Lo había vaticinado Ortega, como recuerda Baquero Goyanes:

La habilidad técnica de un novelista sólo será un refuerzo a favor del hermetismo de sus obras, cuando no se haya extremado, cuando no haya perdido, simultáneamente, su valor funcional. Y esto no supone rebajar el tecnicismo narrativo a una categoría inferior, humildemente ancilar. No, la afirmación o vaticinio de Ortega sigue teniendo plena vigencia. En nuestro tiempo apenas es posible ya novelar a base de sólo instinto, con desconocimiento o desprecio de las novedades técnicas que tan extraordinario papel vienen desempeñando desde comienzos de siglo. Pero esto no quiere decir que siempre resulte acertado -sin justificación interna o sin la suficiente habilidad expresiva- el empleo -por capricho o mimetismo- del monólogo interior, de la multiplicidad de planos psicológicos, del desorden en la cronología de los hechos narrados, etc. En resumen, puede que se trate de un problema de autenticidad, de sinceridad. El verdadero novelista sabrá siempre manejar técnica e intuición en las proporciones debidas, sin rebajar la nota apasionada, la entrega al tema, a fuerza de extremoso virtuosismo, y sin despreciar, tampoco, el inevitable soporte técnico, es decir, lo que hace relación al oficio. (Baquero Goyanes 1959: 23)

En resumen, la Modernidad da paso a unas ficciones más preocupadas por lo estético que por lo formal. El ensimismamiento actual, fruto de la necesidad de realismo, hace que la primera persona se instaure en la literatura actual como una fórmula en aumento exponencial ya desde los años 70. La relación de lo ficticio con la realidad se convierte para el lector en algo subsidiario. Asume las nuevas condiciones, la renovación y en esa renovación se incluye la de la novela epistolar actual. Lo renovador es su multiplicidad de estéticas y la capacidad de amalgamarlas a través de mantener algunos de los procedimientos formales. Esos procedimientos se mezclan, en beneficio de la verosimilitud, con los de otras formas narrativas en primera persona. Así, un subgénero novelístico que había nacido del patetismo, amplía sus horizontes no solo hacia el resto de estéticas serias sino también a las de la risa. Este aspecto será tratado con mayor amplitud en una de las novelas del corpus, *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, donde su autor, Miguel Delibes, deja patente esta posibilidad con la parodización completa del género.

2. La novela epistolar española a la luz de Ana María Navales

Como ya se ha comentado en la Introducción, esta tesis pretende ser la humilde continuación del estudio más completo sobre la novela epistolar española, la tesis de Ana María Navales (1939-2009), *Estudio sobre la novela epistolar española*, que se leyó en 1977. En este apartado se pretende reseñar y resumir el voluminoso y valioso trabajo que realizó la autora aragonesa. Su trayectoria artística parece haber ocultado su labor investigadora en este campo concreto de la narrativa epistolar, pues posteriormente su labor se orientó hacia otros aspectos. El ingente trabajo, exhaustivo y metódico, que Navales realizó, trazando una evolución y análisis de las obras epistolares a lo largo de la Historia de la Literatura española, hasta 1975, merece ser tenido muy en cuenta para estudios futuros sobre este tema.

Estudio sobre la novela epistolar española (1977) no está publicado. Por este motivo, las valiosas opiniones de Navales y su teoría de la forma epistolar no se han tenido en cuenta en los estudios posteriores sobre el tema y, por ello, es necesario que su trabajo sea nuestro punto de partida. La densidad y longitud de su tesis puede haber sido uno de los motivos por los que su trabajo es aún un texto desconocido. Trataremos de resumir la trayectoria histórica que la autora traza sobre el método epistolar, así como de extraer sus ideas generales más relevantes. A la luz de la autora, ampliaremos algunos aspectos a los que dio pie para seguir investigando, intentando responder las preguntas que ella dejó en el aire. Trataremos de ampliar su visión desde un punto de vista más actual y también de realizar una lectura distanciada de algunas de las obras que ella menciona.

En 1976 una joven Ana María Navales se cartea con su amigo Ramón J. Sender, autor ya consagrado en ese momento. En esas cartas, la autora habla de su tesis, de asuntos prácticos (como los gastos que le supone el comprar libros y hacer fotocopias, de su condición de madre y de mujer) y escribe, con vehemencia, que la realización de su tesis le está demostrando a sí misma que no solo quiere dedicarse a la investigación y que desea ver su valía artística reconocida. Sin duda lo consiguió. Navales recibió ese reconocimiento en vida y hoy es considerada un referente a nivel nacional en la narrativa española, además de que su labor investigadora también ha sido elogiada y es muy destacable y valorada ampliamente por la crítica. Escribía en estos términos a su amigo:

Tengo ganas de escribir, pero nada que sea pura investigación. La tesis me está sirviendo para no tener ninguna duda de lo que quiero hacer (...) Quiero vivir y tener el talento necesario para demostrar que tengo talento. (citado por Domínguez Lasierra 2014: 243)

El hábil recorrido realizado por la autora a través de la evolución del método epistolar se combina en su estudio con preciosistas lecturas y punitivos análisis de obras secundarias. Navales profundiza en su desarrollo histórico, cataloga y demuestra que no se trata exclusivamente de un tipo de novela ligado a las novelas sentimentales.

Para Navales, la novela epistolar es especie y medio de expresión en la que el emisor participa de la acción, haciéndola progresar y siendo resorte de la intriga. La autora también apuntó que son difíciles de precisar los límites de la novela epistolar con otras técnicas narrativas novelescas en primera persona.

2.1. Génesis de la novela epistolar

La tesis de Navales se divide en cuatro capítulos, además del apartado introductorio y las conclusiones. El primero de ellos es “Génesis de la novela epistolar”, que abarca el periodo temporal desde la Antigüedad al siglo XVIII.

Tras realizar una distinción entre la carta pública y la carta privada, comenta la importancia de la carta de amor, exponiendo cómo el punto de arranque es el *Ars amatoria* y las *Heroidas* de Ovidio, donde el autor ya muestra las posibilidades de este tipo de carta. En la Antigüedad los usos ficticios de la carta suelen ir ligados a la conquista amorosa y aparecen también en los géneros poéticos y en la tradición retórica.

Navales comenta las cartas de Alcifrón, de Aristeneto, de Caritón de Afrodisia y de Jenofonte de Éfeso. La carta va ligada a los ejercicios de estilo y comienza a tener función informativa. En *Leucipa y Clitofonte* de A. Tacio y las *Etiópicas* de Heliodoro, suelen ir unidas al tema amoroso y en algunas de estas obras ya avanzan levemente las tramas. Para Navales, por tanto, el uso de las cartas en la novela griega, hasta el siglo V, es similar al uso que aparecerá en la novela bizantina de los siglos XI y XII, así como en sus émulas renacentistas italianas y francesas, que evolucionarán narrativamente en el

artificio epistolar, aunque todavía la novela epistolar se encuentra en un estadio rudimentario.

También hay una mención a la carta cristiana, como a las epístolas dirigidas a comunidades y personas concretas, como Filemón o Timoteo. La importancia de estas cartas es la creación del estilo epistolar noble, al igual que las cartas de viajes, como las de San Valerio (siglo VII). En el análisis de la Edad Media, Navales analiza la retórica de las cartas provenzales y su importancia en la línea amorosa, así como las más destacadas de los siglos XIV y XV y del Renacimiento. En este tipo de cartas, el más alto desarrollo, tras los intentos de Marant y Froissart, llegará con Pizán, donde, según Navales, la acción ya está llevada a cabo con la técnica de la novela epistolar y donde el autor es consciente del valor de la carta como portadora de íntimos sentimientos. También comenta la importancia de las cartas de Abelardo y Heloísa en la formación de la novela epistolar.

2.1.1. Protonovelas epistolares

A la “Génesis de la novela epistolar” de Ana María Navales aportamos desde esta tesis una ampliación sobre el estado embrionario que la autora planteó. Creemos necesario partir de la génesis de la novela para centrarnos en la génesis de la novela epistolar. Luis Beltrán Almería formuló su teoría de la protonovela en 2009 pero en su reciente artículo “La novela, género literario” actualiza el concepto:

La aparición de géneros vinculados a la experiencia personal o de relatos de otras tradiciones que se traducen y asimilan por otros dominios nacionales. (...) La protonovela es un fenómeno todavía vivo. Hoy sería más acertado llamarlo *paranovela*. Y es que las experiencias personales se relatan de forma novelizada y entran en el dominio de lo que consideramos novela. (...) La novela es un género que no ha dejado de crecer y de expandirse. Crecer y se expande porque es un género para recoger las experiencias, propuestas y arquetipos útiles para el presente, bien sea para publicitarlos o bien para criticarlos. También crece a costa de otros géneros literarios. (Beltrán 2019: 25)

En ese crecimiento tiene una importancia capital la carta. El texto epistolar dará un gran impulso al nacimiento de la novela. La naturaleza del texto epistolar da lugar a la posibilidad de amalgamar las diferentes formas genéricas:

La aparición de las experiencias, propuestas y arquetipos que dan lugar a la novela no es abstracta. Tiene unas vías concretas que se expresan en ciertas formas genéricas. Las más importantes de esas formas son la prueba, el relato de la vida, los recuerdos de otra persona, el idilio familiar, el caso... (Beltrán 2019: 26)

Las cartas entre Heloísa de Argenteuil, y Pedro Abelardo constituyen, a nuestro parecer, un estado embrionario de la novela epistolar y, por ello, pasamos a continuación a dedicarle un análisis pormenorizado. Heloísa d'Argenteuil en el año 1135, lee por azar la *Historia calamitatum*, particular autobiografía de su esposo, Pedro Abelardo, importante filósofo. Ya expresa, en el siglo XII, de singular modo, la emoción que siente al leer el texto, escrito de puño y letra de su amado. Sus vehementes palabras atestiguan la exaltación que produce la epístola en su naturaleza objetual, real, al ver la caligrafía del ser amado, el negro sobre blanco.

No se conserva el manuscrito con las ardientes palabras de Heloísa. La *Historia calamitatum* y las cartas cruzadas de Abelardo y Heloísa, suscitadas por esa lectura, están contenidas en dos manuscritos bastante posteriores a su escritura: uno del siglo XIII, denominado Manuscrito de Troyes, y el Manuscrito de París, este anotado por Francesco Petrarca, del siglo XIV.⁶ El transcurso temporal y la transcripción indirecta de las palabras de Heloísa permiten aventurar que las emocionadas palabras de la amante fueron de algún modo modificadas. Se trataría de una interpretación y, en definitiva, de una novelización, como sucede con el resto del epistolario.

La importancia de las cartas de Heloísa radica más en su aspecto literario y estético que en lo filosófico. No solo apreciamos una elegantísima retórica vertida en sus misivas, sino la revelación de una personalidad cargada de vasta cultura y excepcional modernidad. El sentimentalismo y patetismo que despliega dará lugar, desde su primera traducción del latín al francés en 1616, a toda una moda de escritura. Dada la influencia

⁶ Remitimos a la edición de *Cartas de Abelardo y Heloísa. Historia calamitatum* editada por Zumthor y prologada por Carme Riera. Para la biografía del matrimonio remitimos a Régine Pernoud (2011).

de las ovidianas en Héloïsa y de esta en la literatura francesa, se denominó *heroides* a un nuevo tipo de cartas en verso entre personajes conocidos. En múltiples ediciones, aparecen de forma recurrente Héloïsa y Abelardo. Casi un siglo después, también esta moda llegaría a España y suscitó la primera edición en español de Tójar, en verso, de 1796 con un “fulgurante éxito que suscitó múltiples ediciones” (Saura 2003: 33).⁷ Este es uno de los motivos por el que encontraremos la voz de esta mujer fascinante en las misivas de amantes despechadas de los siglos venideros. Su eco llegará también a la novela española epistolar actual, como expondremos más adelante.

Recordemos de nuevo que no era Héloïsa la destinataria de la *Historia calamitatum*, pero su lectura le permite restablecer el contacto con el amado perdido. Formalmente, Héloïsa escribe una *consolatio* en forma epistolar que sigue modelos retóricos de la Antigüedad, como Séneca, que ella manejaba cumplidamente. Se escucha el eco de las heroínas de Ovidio sobre el lamento de una abadesa escasamente piadosa: su discurso es netamente amoroso. No obstante, detrás de sus palabras, a diferencia de las mujeres de las *Heroides*, no existe ningún condicionamiento social ni ningún reclamo más allá de la entrega y petición de un amor gratuito.

En el siglo XV debió la prolífica escritora de manuales y tratados pedagógicos Christine de Pizán conocer las cartas de Héloïsa en sus *Cien baladas de amante y dama*⁸. Fue en su época y en la actualidad más conocida por su participación en las disputas del *Roman de la Rose*, por su alegoría *La ciudad de las damas* y su temprana apología de las mujeres. En 1400 escribió la *Carta de Othéa a Héctor*, un manual de instrucción a un joven caballero donde la sabiduría femenina se personifica para instruir al príncipe Héctor. Aunque sugiere el género epistolar, el procedimiento medieval de la alegoría solo tiene fines moralizantes.⁹ Pocos años después, hacia 1410 escribe las *Cien baladas de amante* donde la ficción y la narración se aúnan a los fines doctrinales. Es una historia con trágico desenlace tras los espejismos de la desatada pasión amorosa. Se trata de una ficción lírica compuesta exclusivamente por un diálogo diferido entre los personajes, que

⁷ Alfonso Saura Sánchez (2003) dedica todo un volumen a este género lírico que obtuvo tanta fama en Francia y a su influencia en España, analizando tanto ediciones francesas como españolas.

⁸ La primera edición de esta obra en español es de Miñano Martínez (2011), en cuya esclarecedora introducción se aporta un interesante análisis de la obra.

⁹ Para la ampliación de la *Carta de Othéa* remitimos a Sala Villaverde (2015). Se analiza el uso de la carta como medio educativo, así como su contenido y una reflexión sobre la novedad que supuso Pizán en la educación de la época.

ya apunta, sin intermediarios ni paratextos, cómo será posible una nueva técnica narrativa que haga avanzar la acción exclusivamente a través del intercambio epistolar.

Las baladas de Pizán y las cartas de Heloísa y Abelardo suponen un primer estadio novelesco. Como hemos apuntado arriba, Beltrán (2019a) las denomina *protonovelas* ya que, entre otras razones, en ambas apuntan ciertas orientaciones en las que después profundizará la novela, como son la aventura, el idilio, el sentimentalismo, el costumbrismo o la educación. Así comienza su desarrollo la novela epistolar, posibilitado gracias al auge de la novela sentimental en toda Europa.

En Italia, Boccaccio da voz a la desdichada *Fiammetta* y Piccolomini a Lucrecia, la protagonista de *Historia de duobus amantibus*. Ambas obras ofrecen un punto de vista femenino único: conoceremos la existencia de los hombres causantes de sus desdichas, pero no les será otorgada voz alguna. Esta exclusividad femenina patente en los modelos italianos llegaría posiblemente desde la influencia francesa. Como contrapunto a esta supremacía de la voz femenina en el nacimiento de la novela epistolar en Europa, en el caso de las novelas castellanas es justamente el contrario y será la voz masculina epistolar la que encontraremos en España. En *Siervo libre de amor* de Juan Rodríguez del Padrón y en el *Tratado de amores de Arnalte y Lucenda* de Diego de San Pedro, primeros acercamientos a la novela epistolar española, será la voz masculina la que aporte su visión.¹⁰

2.2. La ficción sentimental medieval y del siglo XVI

Navales menciona y analiza la catalana *Historia de Frondino y Brisona*, cuya importancia son las analogías con el *ars dictaminis*. Según la autora, este género retórico propio tiene un desarrollo parejo con la novela epistolar que, como en este caso, es difícil de separar. También recuerda que en *Tirant lo Blanch*, algunas de las cartas ya hacen avanzar la acción principal.

¹⁰ Remitimos al estudio de Baquero Escudero (2003: 39), donde se amplía esta supremacía de la voz femenina epistolar en las novelas europeas, frente a la voz masculina predominante en las novelas castellanas y al análisis de *Nubosidad variable* de esta tesis, donde ampliamos este aspecto.

Analiza Navales algunas novelas sentimentales españolas, como *Siervo libre de amor* y *Cadira de onor*, de Rodríguez del Padrón. En ambas advierte la presencia de la carta con motivos tomados de Ovidio. Son monólogos con apariencia de carta, aunque, señala Navales, existe también un intento de epístola cruzada. Sitúa el verdadero avance del proceso epistolar, en opinión de nuestra autora, en *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro. Aquí las cartas ya no son un simple instrumento de galanteo, sino que se acentúa el papel de confesión íntima y se señala cómo ya son capaces de facilitar la expresión directa del personaje.

En la anónima *Cuestión de amor*, ya en el siglo XVI, aparecen siete cartas que apuntan a la idea moderna de la participación del lector. También en *Penitencia de amor* de P. M. Jiménez de Urrea, en *Tratado notable de amor* de Juan de Cardona y en *Grisel y Mirabella y Grimalte y Gradissa*, de Juan de Flores, se aprecia el punto de transición del esquema medieval del tratado a la verdadera forma epistolar, sobre todo en *Grimalte y Gradissa*.

Juan de Segura escribió el *Proceso de cartas de amores*, publicada en Toledo en 1548. Son 40 cartas cruzadas entre diferentes personajes e, incluso, un apéndice con nuevos correspondientes. Estas cartas no están fechadas pero sí disponen de muchas referencias temporales y otros detalles que Navales considera realistas como, por ejemplo, el apremio de terminar la carta por motivos prácticos.

Según Ana Luisa Baquero Escudero, *Proceso de cartas de amores* de Juan de Segura también es la primera novela epistolar europea y no quedan dudas de cuál fue su función primitiva y más destacable desde sus albores:

Es precisamente el manejo exclusivo de la epistolaridad lo que provee a Segura de un excelente medio para conseguir reflejar al máximo, los sentimientos e interioridades de sus personajes (...) es la plena adopción de tal artificio lo que convierte al *Proceso* en el primer intento en la literatura española para conseguir una representación más realista de la psicología amorosa. (Baquero Escudero 1998-1999: 112)

2.3. Otras ficciones de los siglos XVI y XVII

El interés por la novela sentimental disminuye paulatinamente en este periodo y junto a ella, parecía condenado al declive el modelo epistolar. Con el advenimiento en 1554 de *La vida de Lazarillo de Tormes y sus fortunas y adversidades* se ligará la técnica a la técnica autobiográfica. Dada la importancia de esta obra para la novela epistolar, Navales dedica un amplio apartado a *El Lazarillo*, y, según la autora, se sitúa muy cerca de los coloquios renacentistas burlescos y, además, parecen ser su inspiración. Desde el prólogo se anuncia una comunicación escrita entre dos personajes anónimos pero esto, concluye, se debe solo a un hecho externo. La obra es un alarde de modernidad, que hace pensar ya en el monólogo, un relato formado por una sola carta, e incluso en los diarios.

Tras *El Lazarillo* Navales analiza las cartas en otros géneros. Antes de comenzar el estudio de las novelas epistolares del XVII, Navales se limita a señalar cronológicamente las obras en las que la inserción de cartas en prosa es importante y los epistolarios en los que se advierte algún contenido ficticio. Realiza esta puntuización porque considera que existe el riesgo de obtener una impresión de “vacío” por el salto cronológico que va a darse hasta el XVIII, momento del florecimiento de la novela epistolar.

Comienza citando el *Marco Aurelio* de Antonio de Guevara, donde aparece un interesante intercambio de 29 largas cartas en prosa que podría ser considerado un breve relato epistolar. Cita otras del mismo autor, como *Epístolas familiares* y *Cartas y coplas para requerir nuevos amores*.

En el desarrollo de la novela pastoril aparecen muchas cartas insertadas que Navales considera de escasa importancia, pero señala que sirven en estas novelas para contribuir al desarrollo del género epistolar. La inserción de la carta comenzará como mero artificio literario, como parte de la evolución hacia la independencia de la carta de la narración y su consolidación como especie narrativa. Del mismo modo, comentará después, sucede en las novelas de caballerías: aparecen múltiples epístolas, pero nunca independientes de la narración.

Comenta también las cartas de Teresa de Jesús, cuya importancia está en el receptor múltiple al que van dirigidas, con una marcada confesión íntima. Para nosotros, la epistolaridad de la santa abulense tiene una especial relevancia; su voz llegará hasta la novela epistolar actual, a la narrativa de Carmen Martín Gaite y, por ese motivo, ampliaremos este tema en el análisis de *Nubosidad variable*.

Menciona *El español Gerardo* de Céspedes y Meneses, donde aparecen cuarenta cartas y alusiones a otras con múltiples corresponsales que interrumpen la acción principal. De esta obra llama especialmente la atención el hecho de que el tiempo de la acción se alarga o se hace más rápido por medio de la correspondencia. En palabras de Navales:

La carta se convierte en muchos casos en agente de la historia, manipulando la materia narrativa según sea su contenido o los efectos que se desean provocar con su retención (...) para complicar las relaciones entre los personajes o la tensión del argumento (Navales 1977: 103)

El mismo autor escribe también *Fortuna varia del soldado Píndaro*, novela en primera persona y con el tópico del manuscrito encontrado. Salas Barbadillo utiliza el artificio epistolar en *El caballero puntual*, así como en *Don Diego de noche*. En la segunda, aparece un epistolario de temas muy variados. Navales cree que se le puede considerar el antecedente de *La estafeta del dios Momo*, que contiene sesenta y cuatro cartas jocosas y burlescas.

Francisco de Quevedo también cultivó el género epistolar en su obra de tipo festivo en *Epístolas del Caballero de la Tenaza* o *Cartas a una monja*. En la primera obra, aunque según Navales no fuera el propósito del autor (que sólo escribiría una colección de cartas como mera diversión) se encuentra, en sus palabras, una novela epistolar.

A punto de finalizar el capítulo y con él el siglo XVII, la autora recuerda que pocas novelas se construyeron sin cartas de algún tipo, “lo que demuestra que la nueva dimensión de la ficción era apreciada” (1977: 119) pero la técnica para desarrollar la novela epistolar no se había encontrado todavía. Hace la salvedad del *Proceso de cartas de amores* de Juan de Segura, que sí supuso un gran avance y, como ya se ha comentado, las cartas presentan por sí mismas la historia sin ningún otro elemento narrativo.

2.3.1. Cartas de la monja portuguesa

Aunque a *Cartas de la monja portuguesa* Navales no le dedica más de un párrafo, por tratarse de un texto francés, para nuestro estudio, resulta interesante ampliar algún aspecto este texto. Carmen Martín Gaite, autora de nuestro corpus, realizó la traducción y prólogo a la obra apócrifa. Además de la influencia que tendrá en su novela *Nubosidad variable*, nos interesan sus juicios vertidos en la introducción de la edición que ella misma tradujo sobre literatura y realidad, así como algunos aspectos de teoría de la narrativa epistolar que la salmantina vertió en ese trabajo.

La lectura pública de las *Cartas de la monja portuguesa* en el prestigioso salón literario de la marquesa de Sévigné desató toda una moda desde su aparición y se creyó que eran cartas reales. Hasta 1800 se contabilizan noventa ediciones de estas cartas en diferentes idiomas e incluso se generalizó el uso de “una portuguesa”, para referirse de forma genérica a una carta de amor despechado escrita por una mujer. La falsa atribución se mantuvo hasta que, como expone Martín Gaite en su edición, Green demostrara en 1926 que no eran reales y su autor era un tal Guilleragues. El lamento que se despliega en estas cinco misivas influenció a la misma Sévigné en las cartas a su hija o a La Fayette en *La princesa de Clèves*. También influyeron en *Las amistades peligrosas* de Laclos, donde la atormentada Madame Tourvel recoge el eco de Mariana Alcoforado y aventura Martín Gaite que no es una casualidad que su nombre de pila sea también Mariana (Martín Gaite en Alcoforado 2000: 18). Nosotros destacamos que una de las dos protagonistas de *Nubosidad variable* también se llama Mariana, aspecto este de los antropónimos que ampliaremos en el capítulo de la novela de la salmantina.

Formal y estéticamente, las *Cartas de la monja portuguesa* no suponen una gran aportación, puesto que siguen el modelo ovidiano del despecho y el dolor por el amor perdido y también se encuentran algunas reminiscencias de las cartas de Heloísa. Sigue todos los tópicos del patetismo sentimental epistolar, sobre la presencia del amado a través de la escritura de la carta o la escritura como desahogo para su amor no correspondido.

Emilia Pardo Bazán publicó una reseña, en una recién fundada *La España Moderna*, acompañada de una investigación histórica. Aunque puede consultarse en la Hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional, aparece como epílogo en la edición de Martín Gaite. La escritora brigantina estaba convencida de su veracidad, de que se

encontraba ante misivas reales y no de cartas pertenecientes al mundo de la ficción y hace un repaso histórico con los datos falsos que se poseían en el momento. Trata de aportar lógica real a la evolución literaria del lenguaje de las cartas. Para Pardo Bazán, las cartas de Mariana son superiores a las cartas de Heloísa. Suponemos desde aquí que la sumisión que la esposa de Abelardo refleja en casi todo su discurso iba en contra de los pensamientos avanzados de la condesa. También critica su impiedad y las heréticas palabras de la “insania amorosa” de Heloísa frente a la apología de Mariana:

Si fue sacrílega, nunca, lo repito, fue impía su pasión. En medio del arrebato con que decía a su seductor: “Pídote que me hagas padecer más todavía”, su conciencia renace para dictarle esta sencilla queja: “¡Ay de mí! ¿Por qué no me dejaste tranquila en mi convento?” (en Alcoforado 2000: 133)

Finaliza Pardo Bazán su reseña con la opinión de Meléndez y Pelayo sobre la autenticidad de las cartas. Basándose en la autoridad del insigne santanderino afirma: “me veo obligada a consignar el parecer de tan acreditado juez y, pienso que, sin detrimento de la autoridad de las cartas, una vista lince podrá descubrir en ellas algún aliño, algún almidón retórico.”

Cuando Martín Gaite escribió *Nubosidad variable*, consideramos que probablemente tenía en mente las *Cartas de la monja portuguesa*, como expondremos en el capítulo correspondiente. La Mariana gaiteana encuentra en Sofía el interlocutor que sí la escucha y que la saca de la crisis (no solo amorosa sino también existencial). La superación de la crisis a través de la palabra escrita, la aprendió Martín Gaite de Teresa de Jesús que, como ya hemos dicho arriba, tendrá una importancia capital en el texto de la salmantina.

Todos estos antecedentes y los manuales epistolares (que paulatinamente incorporan elementos de ficción) serán muy influyentes en el desarrollo del género hasta que aparezca el principal impulso para el desarrollo de la novela epistolar. La espoleta llegará desde las traducciones europeas, particularmente de las francesas, contribuyendo al desarrollo de una narrativa más psicológica y sentimental, con revelaciones de sentimientos femeninos hasta que alcance la cima con la tríada Richardson, Goethe y Rousseau en la centuria siguiente.

2. El siglo XVIII y la primera mitad del XIX

El apartado del siglo XVIII (II. La novela epistolar española en el siglo XVIII y la primera mitad del XIX) se inicia en la tesis de Navales con una introducción sobre la situación de la novela en España en esa centuria. Habrá que esperar a la última década del siglo XVIII para encontrar novelas en forma epistolar, imitaciones de las extranjeras que ya se conocen en España. La única excepción será *Cornelia Bororquia*.

Como recuerda Navales, Marco Versini en *Le roman épistolaire* sitúa el año de 1789 como el momento del fin de la novela epistolar inglesa, francesa, alemana e italiana, a poco más de un decenio del final del siglo. Frente a esta aseveración, la estudiosa española Ana Rueda (2001: 32) señala que es precisamente éste el mejor año de la novela epistolar española. En su estudio *Cartas sin lacrar. La novela epistolar y la España ilustrada* (2001) pretende esta autora rescatar y analizar la producción epistolar del siglo XVIII y hasta 1840. En ese proceso de reconstrucción y valoración investiga las causas de su popularidad y de su declive posterior.

Las novelas epistolares españolas, aunque siguen los modelos de las europeas, se asientan en el costumbrismo, en el análisis del comportamiento humano y en el tratamiento de asuntos sociales y la particularización del presente que satisface el gusto del lector dieciochesco. Según Rueda (2001: 40), “se da importancia confidencial a las contingencias históricas, y se contextualizan los problemas del ser individual en el ámbito social en el que se mueven.”

Para Rueda (2001: 33), es una deuda pendiente estudiar y analizar el fenómeno epistolar de la época ilustrada. La injusta y escasa importancia en manuales y estudios debe ser restaurada. Más allá de ser una forma o un estilo fue también un instrumento muy importante al servicio del proyecto ilustrado. Ayudó a formar las condiciones sociales del orden político y contribuyó a formar un gusto sin precedentes en lo cotidiano y lo social. Por ello, esa producción anterior al realismo requiere la atención crítica que hasta el momento de la publicación del estudio de Rueda parece haber pasado desapercibida y la autora de *Cartas sin lacrar* invita a seguir investigando. Señala en su estudio (2001: 31) que en el siglo XVIII no existe una clara línea divisoria entre las cartas reales y las novelas epistolares propiamente dichas: en el terreno de la ficción entra la naturalidad de la carta cotidiana y los epistolarios reales reflejan estilos y maneras de los modelos literarios en boga.

La novela *La Serafina* de Mor de Fuentes, aunque continúa la intención didáctica y satírica, esta se ve mermada en beneficio del costumbrismo. A esta obra de Mor dedica Navales un amplísimo apartado. La obra se publicó entre 1797 y 1807, sufriendo diferentes ampliaciones. Es la única novela publicada por el autor que, conocedor del éxito del *Werther* y otras de la época, tomó como modelo el epistolar. Navales aporta que Mor pierde la narratividad en algunas ocasiones. También el argumento amoroso ligero queda en segundo plano tras las reflexiones sobre el mundo externo, perdiendo rasgos de intimidad e introspección psicológica. Concluye con que es un híbrido de narración autobiográfica e historia epistolar. Para aclarar este punto, la autora realiza una reflexión y descripción teórica sobre la autobiografía y las novelas epistolares para establecer sus diferencias.

En primer lugar, expone Navales (1977: 145) que en la autobiografía el pasado narrativo está más distanciado que en la novela en cartas y “los hechos que se relatan pueden ser enjuiciados por el autor llegando a conclusiones definitivas porque ya sabe cómo se desarrollaron.” Según Navales, el receptor de las cartas de *La Serafina* es solo un pretexto para evitar el soliloquio pues se trata de un “desdoblamiento” del personaje emisor-receptor. Existe un vacío de la respuesta del receptor o alusiones a él. Varias cartas de la novela carecen incluso de encabezamiento, de apóstrofe, situándose más cerca del diario y de la reflexión. Predomina, en opinión de la autora, el tono moral y costumbrista e incluso realiza críticas a otros géneros literarios o temas variados, como la educación de la mujer. Ese costumbrismo es precisamente el valor de *La Serafina*, donde hay referencias costumbristas a todo tipo de tertulias, bailes, zonas de la ciudad, vestimentas o fiestas populares, incluyendo las del Pilar, ya que Mor vivía en Zaragoza en el momento de su escritura.

Añadimos nosotros que, además del receptor fantasmal, cercano al diario, posiblemente influido por *Werther* de Goethe, en *La Serafina*, Mor de Fuentes perfila su personaje con asuntos de su propia biografía. No en vano, el autor zaragozano fue el primer traductor al español directamente del alemán del *Werther*, como señala Ildefonso Manuel Gil (1959) en la introducción de su edición de la novela española. A causa del éxito de las primeras ediciones, también a imitación de la obra de Goethe, se fueron añadiendo cartas en ediciones posteriores. Lo permite el carácter fragmentario, típico de la novela epistolar, aportando también verosimilitud a las tramas, en línea con nuevas

apariciones, suplementos y aclaraciones que podrían haber existido, siguiendo la línea del tópico del manuscrito encontrado.

También Mor de Fuentes tradujo *Julia o la nueva Heloísa* de Rousseau. Era una obra ya muy conocida en toda Europa y también en España a través de la traducción de Marchena de 1814, que es, en opinión de Baquero Escudero (2002: 395), una traducción decisiva para el desarrollo de la narrativa epistolar española. La traducción de Mor, llevada a cabo setenta años después de su composición, ofrece una versión “neutra y depurada” de la obra de Rousseau, “no por ello desprovista de intensidad y emoción”, señala García Garrosa (2006: 174).

Lo epistolar era una moda literaria y una práctica social muy arraigada en la época, como se ejemplifica en *La Leandra. Novela original que comprehende muchas* de Valladares de Sotomayor, novela a la que también Navales dedica un extenso análisis. En la primera parte de 1797, publicada en nueve tomos, se asiste al intercambio de cartas entre dos amigas, tipo de relación muy frecuente que estudia Ana Rueda (2001). Se trata solo de una excusa: el uso de la fórmula narrativa por el simple hecho de su popularidad. En realidad, *La Leandra*, como Baquero Escudero expone en “La interconexión ‘novella’-novela en la narrativa española del siglo XVIII” (2011: 135-158), pese a la existencia del foco unificador de la carta, está compuesta por narraciones intercaladas. Estas narraciones se cuentan dentro de las cartas cruzadas de dos mujeres que se convierten en novelas cortas, engarzadas en la novela con el tradicional recurso de la caja china. Coinciden Rueda y Baquero Escudero con Navales en este punto, ya que también para la autora aragonesa la obra de Valladares y Sotomayor es el ensayo de diversas fórmulas narrativas y, habiendo podido ser “novela epistolar”, la correspondencia de dos amigas se acaba convirtiendo en una colección de relatos.

Se refiere también Navales a las obras del padre Feijoo y el padre Isla, que dan noticias de sus viajes, por ejemplo. No puede perderse de vista que la producción epistolar de la época en España es muy inferior cualitativamente a la producción europea. No obstante, hubo un auge de la comunicación privada que sirvió a escritores como Cadalso o Cabarrús para establecer debates. Cualquier tema o motivación era para el ilustrado motivo de escritura de sus ideas en forma de cartas, como recuerda Rueda (2001: 37). También en forma de cartas escribió Blanco White parte de su autobiografía y la primera Historia del Arte que se publicó en España se escribe en forma epistolar (Ponz, *Viaje de España*).

Seguidamente, analiza Navales los diferentes problemas con la autoría de *Cornelia Bororquia*, así como con las ediciones. Son treinta y cuatro cartas entre diferentes correspondencias en unos meses acotados, de febrero a junio, pero sin precisar el año. Es una novela polifónica que permite ver los diferentes puntos de vista de los diferentes personajes: supone un gran avance para la literatura española y gozó de una gran acogida en la época. No hay prólogo, solo la advertencia del editor en la que expone que la protagonista existió. Es una historia sencilla y lineal, sentimental y lacrimógena. Señala la autora que el éxito de obras menores puede revelar mucho sobre el gusto de la época. El autor interfiere en el texto a través de las notas a pie de página y así maneja la información pues “no se resigna a desaparecer y a dejar que el lector, por sí mismo, entre en contacto con los personajes de la historia.” (Navales 1977: 235)

La Filosofía por amor, de Francisco de Tóxar es una novela sentimental también en varios tomos donde aparecen diferentes fórmulas del uso del método epistolar. Es una novela de marco burgués, heroico-galante con análisis afectivos que adelantan la línea romántica. Tiene un gran valor también, además de adentrarse en la psicología personal de sus personajes, puesto que es un cuadro de costumbres de la época y la sociedad, expresiones y situaciones quedan retratadas. Para crear ilusión de realidad, se presenta como una historia verdadera y aparece la figura del “editor.” No hay cronología alguna y las cartas carecen de fórmulas de apertura y cierre. Tienen excesiva longitud, de modo que el método epistolar es solo una elección arbitraria.

Voyleano, de Estanislao de Kostka Vayo, tiene como marco histórico la guerra de la Independencia. Navales la sitúa dentro de la “novela popular”, con frustrada intención educativa y matiz sentimental, de mediocridad estética y escasa originalidad temática. La primera parte de esta obra es un monólogo epistolar del protagonista, en forma de cartas dirigidas a un amigo. Posteriormente, el molde epistolar se rompe y las cartas se convierten en unidades narrativas semejantes a capítulos.

La seducción o la virtud es una obra aparecida en Valencia en 1829 atribuida sin seguridad Francisco Brotóns. Es también una novela polifónica, en primera persona y tiempo presente y va dirigida a las mujeres para prevenirlas de “los peligros de la seducción.” Se trata de tres volúmenes que contienen cincuenta y ocho cartas. Se entrecruzan diferentes misivas entre varios personajes, utilizando el recurso del resumen y la copia de cartas de otros personajes y en ocasiones se exceden los límites de la verosimilitud por este hecho. Se evidencia en estos artificios la influencia de *Clarissa* de

Richardson, aunque la intriga quede desde el inicio supeditada al consabido triunfo de la virtud. Las cartas más breves son las que presentan una mayor autenticidad, mezcladas con largas digresiones y monólogos. Se debaten temas al margen del argumento, como el honor, el duelo o los principios de la educación. Según Navales, en esta obra se advierte ya que la fórmula narrativa epistolar ha alcanzado su madurez, aunque haya más narraciones y debates que confidencias. Este gusto por la disertación del autor impide “la necesaria fluidez y aleja las cartas de la apariencia de la correspondencia verdadera” (1977: 297). Mayor espontaneidad en el método epistolar parece utilizar Segunda Martínez de Robles en *Las españolas náufragas*. Es una novela epistolar estática, pues las cartas no influyen en los acontecimientos y se acerca al género de las memorias.

Para finalizar el capítulo, Navales dedica un amplio apartado a la escritora zaragozana Pilar Sinués y Navarro. Esta prolífica autora de manuales dedicados a las mujeres de la época escribió varias novelas epistolares. *Hija, esposa y madre* es una sucesión de cartas dedicadas a la mujer sobre sus deberes familiares, dividida en tres partes, según explica el título. Para Navales, la autora comete algún error en el método epistolar, como la falta de individualización de los personajes, así como el enfoque de los acontecimientos desde un solo punto de vista con una fuerte carga moralizadora y uniformidad de estilo. Utiliza las cartas también en *La vida íntima*, subtitulada *Correspondencia de dos familias del gran mundo*. Navales cree que en esta obra sí hay evolución de los personajes, a causa de una mayor penetración en el espíritu de éstos. En *La vida íntima* y en *La vida real*, otras novelas epistolares de la autora, el uso del carácter íntimo favoreció el acercamiento de Sinués a sus lectoras y llevar así a cabo eficazmente su labor educadora. Los argumentos siempre son semejantes, centrados en problemas matrimoniales, amoríos, etc. con un ideario “fijo y limitado”, según Navales (1977: 322).

En *Una en otra* (1849) de Fernán Caballero considera Navales que el uso del método es arbitrario y podría parecer que estamos ante cartas de viaje satíricas del tipo a las *Cartas marruecas* de José Cadalso. Son trece cartas monódicas que conforman el marco externo para dos historias, como indica el título de la obra. Carece de editor y traductor, mostrando así una tenue evolución del método. Menos arbitrario es el uso de la carta en *Un verano en Bornos*, de la misma autora. Es una novela epistolar polifónica compuesta por veintinueve cartas entre parejas de corresponsales. Aparecen recursos típicos de la fórmula, como la carta en la carta, la carta testimonio o las cartas mostradas a otros receptores, además del legítimo.

2.5. La segunda mitad del siglo XIX

Olga Guadalupe Mella publicó en 2016 un texto esencial para la epistolaridad en el realismo español del siglo XIX: *Epistolaridad y realismo. La correspondencia privada y literaria de Juan Valera, Emilia Pardo Bazán y Benito Pérez Galdós*. Como venimos argumentando y lo corroboran los escasos estudiosos que se han dedicado al estudio de la novela epistolar, no ha sido suficientemente estudiada todavía en la medida que merece. El estudio de Mella cubre el vacío crítico global en este periodo, no solo en lo que atañe a la correspondencia real de los autores a los que alude el título, sino también a la novela epistolar española del realismo.

En Galdós y en Valera, los dos grandes escritores de novela epistolar de la segunda mitad del XIX, se produce lo que Gurkin Altman (1982: 192) denomina “reversión anacrónica.” Guadalupe aplica este efecto y lo explica en el contexto español:

Parece claro que es la novela realista la que da el golpe de gracia al género epistolar, a la novela epistolar. Por una parte, el cansancio producido ante el género de moda en la centuria precedente junto a cierto descrédito de la intimidad epistolar y de su supuesta “feminización,” exigía una renovación narrativa profunda que ampliara los modos de representación del mundo. Y por otra, el género epistolar, en el límite siempre de su (in)definición, chocaba frontalmente con los nuevos planteamientos novelísticos del realismo, más científicas, rigurosos y totalizadores, pese a compartir en ambos casos un mismo afán de no ficcionalidad, de ilusión de realidad. La literatura del XIX ofrece a los lectores relatos de ficción que se oponen por naturaleza a los modelos epistolares. (Guadalupe 2016: 42)

La novela epistolar más importante de la segunda mitad del XIX, junto a las de Galdós, es *Pepita Jiménez*. En la tesis de Navales se dedica un extenso apartado a la novela de Juan Valera y, dada la importancia de esta novela, además de a la luz de las consideraciones de Ana María Navales consideramos necesario aportar algunos datos bibliográficos actuales que además inciden sobre algunas de nuestras consideraciones sobre la novela epistolar actual. Creemos que es a partir de la obra de Valera y con *La incógnita* de Benito Pérez Galdós cuando va a iniciarse en la novela epistolar española un proceso de renovación que culminará en las novelas de nuestro corpus. Tanto Valera como Galdós, cada uno con sus particularidades autoriales, iniciaron, cuando en Europa el método epistolar parecía haber sido superado, la reinterpretación y los albores de la

renovación del método en la literatura española. Guadalupe Mella describe el arranque de la renovación a la que nos estamos refiriendo:

A Valera la epístola le sirvió, en la década de los setenta, para estructurar parcialmente la novela en el espacio demorado de autoanálisis de la primera parte de *Pepita Jiménez*; y a Galdós, a finales de los ochenta, en 1889, y coincidiendo con el momento en que esta novelística en auge ensaya el llamado naturalismo espiritualista de origen ruso, *La incógnita* y diez años más tarde, *La estafeta romántica*, dos modelos opuestos de novela epistolar, le permiten integrar el discurso epistolar en el ámbito de la novela realista y ampliar e incluso cuestionar sus modos de representación.

(...) A medida que el naturalismo vaya siendo sustituido por corrientes espiritualistas e irracionalistas hacia finales de la década de los ochenta, un renovado interés por el personaje, por su psicología y también por su peripecia, más que por su ambiente, hará que los novelistas se afanen en la búsqueda de nuevos caminos narrativos. (Guadalupe 2016: 49-50)

2.5.1. *Pepita Jiménez*

Al analizar *Pepita Jiménez*, Navales se extiende en consideraciones previas sobre las motivaciones que llevaron a Juan Valera al uso de la fórmula y algunos aspectos autobiográficos ampliamente estudiados. También recuerda que la correspondencia de Valera es extensísima y por ello, antes de lanzarse a utilizar la forma epistolar como ficción, el epistolario real de Valera ya era muy extenso y en su bagaje como escritor de cartas ya se había hecho un maestro del método.¹¹

Según Navales (1977: 348), *Pepita Jiménez* recrea un hecho real, examinando el carácter del personaje y su introspección y evolución psicológica. Para la autora, cualquier otra técnica novelesca en primera persona hubiera aportado un resultado semejante, pero hubiera estrechado el punto de vista y restado verosimilitud. La acción es mínima y el autor subsana esto por otros métodos narrativos sin los que se hubieran

¹¹ Para la historia editorial de *Pepita Jiménez* en la época remitimos al completo artículo de Ana Navarro (2003).

perdido, por ejemplo, los sentimientos de la propia Pepita, la lucha y los diálogos entre el Vicario y Luis, que se asemejan al debate. La correspondencia polifónica hubiera diluido por tanto la intensidad del conflicto. Valera juega con el lector desde la introducción y comenta, tras la figura del editor, que todo está escrito con la misma letra para dar lugar a la confusión, además de usar el tópico del manuscrito encontrado con el famoso legajo. El editor no solo presenta la obra, sino que toma una postura crítica sobre si podría ser o no una novela. Este aspecto del narrador-editor en *Pepita Jiménez* ha sido ampliamente estudiado por la crítica, como señala Romero Tobar (2001: 72).¹² Sobresale, entre todos ellos, la opinión de Germán Gullón (1976: 149), quien recuerda que Valera “tuvo muy seguro los servicios que el narrador podía prestar a la narración, aunque quizá no tuvo idéntica percepción de los riesgos que suponía dejarle entrar y salir con libertad.”

La primera parte de la novela “Cartas de mi sobrino” son cartas de un solo emisor y donde las respuestas del receptor quedan implícitas en las cartas del único corresponsal. Supone esto, según la autora, una variedad de “la carta dentro de la carta” ya que el lector es el encargado de “recomponer” lo restante (1977: 354).

En las notas críticas de la edición de Leonardo Romero, aparecen muchas alusiones a la vida de Valera. Reiteran estas referencias uno de los postulados de nuestra tesis, que es la inserción de lo autobiográfico en la narrativa epistolar más renovada, más allá de narrar hechos reales o aspectos vivenciales. Esto, como venimos comentando, es un rasgo bastante frecuente de este tipo de narración, pero el argumento quiere ir más allá. Nos referimos, por ejemplo, a la preocupación por el dinero que tiene el joven Luis, teniendo una realidad económica bastante desahogada. Esto es el reflejo de la propia personalidad de Valera, un rasgo personal que se eleva a ficticio a través del método epistolar.¹³

Navales ya apuntó la modernidad de *Pepita Jiménez*: radica, en su opinión, en el proceso constructivo al que se invita al lector, quien debe completar la gradación sentimental y la evolución psicológica del personaje a través de la lectura de sus cartas. Observó nuestra autora el autoanálisis psicológico y la lucha interior, además del carácter

¹² Romero Tobar en su edición de *Pepita Jiménez* (Valera 2001) remite a los estudios de Durand, Pozzi, Ara Torralba y Hübner y Pilar Palomo, entre otros.

¹³ Para la juventud de Valera, pues seguramente serían sus sentimientos de juventud los que volcó en su personaje don Luis, más allá del comentario sobre lo económico que destacamos, remitimos al artículo de Serrano Asenjo (2005) “Autorretrato del artista joven: Valera en sus cartas, 1847-1861.”

confesional en el que apenas tiene lugar la acción. Esto cambia en la segunda parte de la novela, “Paralipómenos”, donde aparece el narrador omnisciente en tercera persona con una narración pormenorizada y lenta de los sucesos ya que solo transcurren cinco días, frente a los varios meses en los que don Luis escribe cartas al Deán. El “Epílogo o cartas de mi hermano” también es introducido por el narrador, que anticipa un resumen de los hechos y asume también la función de seleccionador de las cartas, breve y limitada, que dice ofrecer al lector. Se trata de nueve fragmentos de don Pedro, padre de Luis, a su hermano el Deán.

Navales no contaba en los años en los que escribió su tesis con las actuales y excelentes ediciones críticas,¹⁴ como la de Sotelo Vázquez (1989) y la citada de Leonardo Romero. Tampoco contaba con la edición facsímil de Cristóbal Cuevas y Salvador Montesa (1994). La edición de la correspondencia de Valera, dirigida por Romero Tobar (2002-2009), permite actualmente tener en cuenta su material epistolar real para el análisis de sus ficciones.

La importancia de los epistolarios reales de los escritores de novela epistolar es algo que ya hemos subrayado en esta tesis y que reiteraremos en los análisis de las novelas de nuestro corpus. Los escritores de novela epistolar de la Modernidad son en su mayoría prolíficos escritores de cartas en su vida real y sus cartas reales se convierten en una suerte de modelos propios para convertirlos en ficción. Además, en los escritores de nuestros corpus, dado el auge de publicaciones de epistolarios en la época de la que nos ocupamos, como expondremos en su momento en cada obra, los autores también utilizan como modelos epistolarios reales de otros autores. El reflejo de la prolífica producción en el último cuarto del siglo XX de autobiografías, diarios y textos memorialísticos, se observará en las novelas epistolares que nos ocupan. Guadalupe Mella expone cómo grandes críticos de *Pepita Jiménez*, como Azaña o Menéndez Pelayo, ya lo habían advertido y resume:

Valera, por ejemplo, aprendió el oficio de escritor en las cartas diarias que escribió durante años antes de llegar a su primera novela semiepistolar, *Pepita Jiménez*, aunque como conocedor de las literaturas europeas, la mejor novela epistolar europea, particularmente el *Werther* de Goethe o las novelas de Richardson, hubieran de contribuir a su formación. (...) Su

¹⁴ Para las ediciones de *Pepita Jiménez* hasta 2003 puede consultarse la bibliografía de Juan Valera de Enrique Rubio Cremades (2003).

correspondencia personal nutrirá y servirá de materia prima, se ha visto muchas veces, para su obra pública, tanto para su articulismo como para su producción novelística (Guadalupe 2016: 55-62)

Navales (1977: 360-361) apuntó también la hibridación genérica que se da en *Pepita Jiménez*, al considerar que la novela se acerca en muchas ocasiones al diario íntimo y tiene un marcado tono confesional, aspecto que también recalca Guadalupe (2016: 71):

Hay, sin embargo, que admitir que el “tú” de estos envíos de la primera parte está al servicio de la confesión en primera persona del personaje de don Luis y que las cartas de *Pepita Jiménez* se acercan en ocasiones a un diario íntimo que documenta la crónica de los sentimientos de su autor-personaje, y en otras a la narración omnisciente con observaciones sobre la nueva experiencia a la que se enfrenta: sus sentimientos hacia Pepita, su padre y rival sentimental, la vida del campo (descrita en largos pasajes costumbristas inspirados en la correspondencia personal del autor), que Valera quiere comunicar a sus lectores.

Por último, nos interesa destacar en este estudio un aspecto esencial en la obra de Valera: la ironía y la risa. A este respecto, Serrano Asenjo ha señalado que en la correspondencia real del autor de *Pepita Jiménez* el análisis de la risa es un campo a estudiar. El humor de Valera, según Serrano Asenjo (2005: 11), “empieza por sí mismo (...) Y además se trata de un humorista humanista, es decir, *compasivo*. ” Coincide plenamente con Pérez-Bustamante (1993: 9), que también afirma que “la ironía en Valera nos remite a Valera mismo.” Y añade, en el análisis de la ironía en *Pepita Jiménez*:

Valera debió prever esta reacción porque desde el principio de la novela se cura en salud mediante la ironía: ya en la presentación sugiere que el manuscrito con las cartas está todo él escrito de la misma mano, y que podría ser novela, cosa que luego discute, además de dudar, en los “Paralipómenos”, de que la voz narrativa sea la del Deán, para acabar afirmando la autoría del Deán con argumentos clásicos. Es obvio que todo este juego es intencionado y que Valera se complace en él: alza una pantalla que le confiere autoridad moral y a la vez prevé irónicamente la ruptura de esta pantalla. La ironía supone juego, y el juego falta de seriedad: ruptura de la gravedad que se asocia a la discusión de casos morales. Doble ruptura, por tanto, del decoro. (Pérez-Bustamante 1993: 12)

Por estas razones argüidas por los expertos, podemos afirmar que existe en Valera la auto-ironía y para este estudio es un aspecto muy importante. Como expondremos en el análisis de *Cartas de amor de un sexagenario volíptuoso*, Miguel Delibes utilizará también dicha auto-ironía y Neuschäfer (2012) la relaciona con *Pepita Jiménez*. Supone una muestra muy importante de evolución y modernidad en la novela epistolar y apuntamos a Valera como iniciador de este aspecto tan importante en la novela epistolar actual.

Casi simultáneamente a la aparición de la obra de Valera, aparece otra novela epistolar de José Selgas y Carrasco, *Un rostro y un alma. Cartas auténticas*. Es una obra mediocre, según Navales, de acusado sentimentalismo. Quizás el éxito de *Pepita* le llevó a elegir el método que, en Selgas, suponía una vuelta atrás por el sentimentalismo didáctico-moralizante al que recurre, así como a los elementos costumbristas, las referencias históricas, etc. Es más una variante de la literatura confesional que una novela escrita en cartas. Éstas no tienen fórmulas de encabezamiento ni cierre y van dirigidas a un receptor innombrado.

2.5.2. Las novelas epistolares de Benito Pérez Galdós

Como se ha expuesto en el análisis de *Pepita Jiménez*, tampoco Navales contaba con las rigurosas ediciones actuales de la obra de Benito Pérez Galdós. Hoy contamos con las ediciones de las obras epistolares galdosianas, como la de Ricardo Gullón de *La incógnita*, de 1976, entre otras, y con estudios de reconocida solvencia sobre el autor, como el de Guadalupe Mella, citado en el apartado anterior.

La incógnita (1889) es la primera novela enteramente epistolar de Galdós. También hay cartas insertadas en *Tristana* (1892), como ejemplo de cartas *vis-à-vis*, con una gran importancia en el desarrollo psicológico de los personajes. Posteriormente escribirá *La estafeta romántica* (1899), novela netamente epistolar, polifónica sin prólogo ni editor. Según Guadalupe Mella (2018: 783), en un artículo en el que analiza específicamente la narrativa epistolar de Galdós:

El examen de la epistolaridad galdosiana revela una conciencia clara por parte del escritor de las metáforas y paradojas del discurso epistolar, y sugiere una relación fascinante entre realidad y ficción y entre la correspondencia personal. (Guadalupe Mella 2018: 783)

Galdós se carteó con algunos de sus colegas novelistas y coetáneos pero no fue epistolariamente tan prolífico como Valera. Como recuerda Guadalupe Mella (2018: 787) sí fue, no obstante, un ávido escritor de cartas amorosas, como las enviadas a Teodosia Gandarias y Emilia Pardo Bazán. Aunque él archivaba celosamente las recibidas, requería a sus amantes que destruyeran las suyas. Contamos con el bello epistolario de Pardo Bazán *Miquiño mío. Cartas a Galdós*, editado por Parreño y Hernández (2013), pero no se conservan las respuestas del escritor a la condesa.

Navales expone que *La incógnita* son cartas informativas, escritas en primera persona, con la perspectiva del corresponsal de narrador-testigo. Se producen alusiones a las respuestas de receptor, quien tiene conocimientos previos de lo que relata. Inserta diálogos en estilo indirecto o relata escenas en las que el narrador es personaje de la acción. En la novela, el destinatario de las cartas de Infante, el protagonista, está casi completamente fuera del alcance del lector. El receptor Equis remite una sola carta junto al manuscrito de otra novela de Galdós: *Realidad*.

Realidad es una novela dialogada que tiene una estrechísima relación con la epistolar. Galdós trató con ella y con *La incógnita* el problema del ocultamiento del autor y el abandono de la omnisciencia, así como la búsqueda de la objetividad para expresar el interior de los personajes. Para la autora, es “un experimento surgido de la necesidad de poner de relieve la realidad total de los personajes.” (Navales 1977: 404)

Frente al uso de la variante más sencilla en *La incógnita*, Galdós utiliza la fórmula más compleja en *La estafeta romántica*: la novela polifónica epistolar, las cartas cruzadas entre multitud de personajes. Es una obra de estructura abierta que pertenece a la serie de *Los Episodios Nacionales*. La obra está formada por cuarenta y tres cartas escritas por dieciséis correspondentes desde ocho lugares distintos, creando una red epistolar que Navales reproduce en uno de los muchos esquemas con los que ilustra su tesis. Estos esquemas revelan una vez más el ingente trabajo que llevó a cabo la autora, analizando un corpus tan amplísimo y con análisis pormenorizados de muchas de las novelas.

En *La estafeta* se enfrentan la historia general frente a la historia particular de Fernando Calpena, el personaje más destacado de esta novela coral. La revelación de su ilegitimidad y las intrigas para lograr su matrimonio configuran el grueso de la trama. Galdós continuó parte de esta historia en *Vergara*, donde aparecen diez cartas y se mezclan los sucesos históricos con los acontecimientos personales. El argumento se cierra y culminará en *Los Ayacuchos*, también novela en parte epistolar donde finalizan los avatares amorosos de Fernando.

La obra está plagada de tópicos de la novela epistolar, como las alusiones que los emisores hacen al acto de escritura, a la longitud de la carta, a la ortografía, etc. También aparecen cartas escritas en varios días, las cartas dentro de las cartas, la incorporación de poemas e, incluso, una falsa carta escrita como embuste por un falso corresponsal y violaciones del secreto epistolar. La novela mantiene diferentes intrigas secundarias derivadas de la principal, además de alusiones a noticias, como la muerte de Larra o el uso del anónimo como revelador de la verdad.

Galdós utilizó el método epistolar en estas novelas por el carácter documental que una correspondencia real puede aportar a una narración. *La estafeta romántica*, según Navales, es un ejemplo muy estimable de presentación de perfiles psicológicos de personajes, aunque éstos queden sin terminar de definirse, por el carácter abierto e inacabado de la novela. Por ello, dice Navales (1977: 433) que resultaría forzado calificar *La estafeta* como la mejor aportación de novela polifónica epistolar española. Cree que hay que “limitarse a indicar que es el mejor ejemplo de utilización entre nosotros, el estadio más evolucionado de este recurso narrativo.”

Guadalupe Mella considera que las novelas epistolares de Galdós afianzarán el realismo psicológico. Para nuestra tesis esta afirmación tiene una notable importancia porque sitúa a Galdós, a nuestro parecer, como iniciador de la renovación epistolar:

Uno de los rasgos predominantes de la novela epistolar en el XIX español es el claro predominio de una única voz narrativa. Frente al uso polifónico de la novela de varios correspondentes y de varias perspectivas, la obra epistolar de punto de vista único, por ejemplo aquélla en que las cartas del destinatario no son nunca reveladas, es la técnica más frecuentemente usada por los novelistas realistas; los escasos ejemplos de novela epistolar española del XIX no emplean la fórmula antagonista. (Guadalupe 2018: 788)

También Ana Rueda (2000) realiza un completo análisis de toda la producción epistolar de Galdós en su artículo “El poder de la carta privada: *La incógnita* y *La estafeta romántica*. ” Aunque el propósito inicial de su trabajo es realizar un estudio comparado de ambas novelas, Rueda realiza un agudo y completo análisis sobre toda la producción epistolar de Galdós y aporta interesantes reflexiones sobre el método. Para Rueda (2000: 379), la epístola en la narrativa del autor canario es “vehículo de expansión genérica” en la que:

Está aprovechándose de la tendencia inherente de la carta a la novelización, lo que lo sitúa en línea directa con una de las formas establecidas del género, de la novela epistolar. Pero también experimenta con el fenómeno reversible, el de utilizar la carta interpersonal como texto antiliterario y como vehículo de la historia. A pesar de que comparten la misma forma externa, *La incógnita* pone énfasis en el valor de la sentimentalidad, mientras que *La estafeta romántica* lo satiriza (...) Galdós “escenifica” la trama de la historia planteándola como representación teatral. Mediante esta expansión genérica, Galdós le saca el máximo partido al género, mostrando el papel instrumental de las cartas como máscara de las relaciones de poder y de política (Rueda 2000: 379)

Nos parece muy valiosa esta original apreciación de Rueda, en la que el método epistolar se ve ampliado por Galdós hacia el género dramático. Sigue nuestra línea de investigación, en la que venimos argumentando que la hibridación genérica es una de las características de la novela epistolar actual y cuya renovación empieza ya con Valera y continúa con Galdós.

También es muy importante para nuestro estudio el aporte de Rueda sobre la sátira existente en las novelas galdosianas. Sustenta nuestra argumentación sobre la hibridación estética, también existente en la novela epistolar actual, ya que Miguel Delibes culminará este desplazamiento del patetismo sentimental hacia el humorismo en *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, novela de nuestro corpus en la que la parodia de la novela epistolar se sustenta precisamente en esa mezcla estética. Es seguro que Delibes conociera las novelas epistolares de Galdós, donde la risa escondida y el humor negro están presentes, como espoleta de la renovación de la novela epistolar española:

Mientras ambas obras podrían considerarse sátiras dirigidas a desplazar el amor romántico, no podemos eludir el hecho de que se inscriben en la

tradición epistolar que glorificó la sentimentalidad romántica. La disrupción, o desfamiliarización genérica, que consigue Galdós con el desplazamiento de la sátira produce, ciertamente, un desplazamiento del género, pero no borra del todo el trazo de dicha ideología. La contribución de Galdós al género epistolar es un gesto contestatario. No obstante, en tanto que es una reformulación, es asimismo el rescate de la forma. A pesar de ser sátiras, tienen un doble filo. Denuncian, por medio de la expansión dramática la carta privada, la imposibilidad de un discurso íntimo y la disimulación de un género. (Rueda 2000: 389)

Volviendo al texto de Navales, tras estas ampliaciones actualizadas que hemos creído conveniente añadir por la importancia para sustentar nuestra tesis, el capítulo de la segunda mitad del XIX finaliza con el análisis de la forma epistolar en otros géneros, como las cartas literarias de Bécquer o el cuento de Valera “El doble sacrificio.” Por último, señala que la evolución de la novela epistolar, unida a la técnica del monólogo interior en el siglo XX, llevará a la ruptura de los límites de la novela epistolar en la actualidad, donde ésta se conexionará con el diario, la novela confesional y el monólogo en segunda persona, así como otras fórmulas que se analizarán en el último y más extenso capítulo de la autora, que dedica a las novelas del siglo XX hasta 1975.

2.6. El siglo XX

El análisis de Navales del siglo XX sirve a esta tesis para argumentar uno de sus postulados más importantes. Las novelas epistolares del siglo XX aportan el inicio de la renovación y el ajuste lógico que el molde narrativo epistolar necesitará en la actualidad para conservar la verosimilitud y superar el anacronismo que supone escribir una novela epistolar en una época en la que ya no se escriben cartas. Además, observaremos que no solo la hibridación genérica característica de la novela epistolar actual se consolida en el siglo XX, sino también la mezcla de estéticas y, destacando entre ellas, el humorismo. Grandes autores de la actualidad y cuyas novelas forman parte de nuestro corpus, como Torrente Ballester o Delibes, fueron grandes lectores de los maestros de la narración del XIX y XX, como Galdós o Unamuno.

La autora señala que la evolución de la novela epistolar en el siglo XX va pareja a la evolución del género y a las transformaciones que sufre en el siglo. Destaca, entre las

herramientas que aportan las técnicas de renovación a la novela epistolar el uso de la técnica del monólogo interior.

Navales señala que el auge de lo epistolar se da en todas las variantes de la novela y, además, se insertan abundantes cartas como recurso expresivo, así como en muchos relatos. Este es un rasgo que también se observa en la novela epistolar actual, especialmente la abundancia de narrativa breve epistolar, como expondremos en el apartado dedicado a este aspecto, avalados por los estudios de Ángeles Encinar.

Consideramos que el auge del autobiografismo arranca de la renovación de la novela que acaece en el siglo XX, al efectuarse un desplazamiento de las acciones hacia las psicologías de los personajes-narradores. Somos conscientes de que dicha renovación ya se había iniciado en el siglo XIX en diferentes narradores europeos, que habían ahondado en la psicología de los personajes, que se autodescriben, partiendo del monólogo interior. El monólogo interior, el desplazamiento del “él” al “yo” se enmarca en la formalidad de la carta, donde el verdadero receptor se amplía y es, en realidad, el narratario, el lector. En ese desplazamiento poco importa si el destinatario es el padre, como en *Cerbero son las sombras*, o Ariadna en *La isla de los jacintos cortados*: el verdadero destinatario de las cartas es siempre el lector. El autor-narrador, ensimismado en su yo, se relata a sí mismo, sus problemáticas interiores y con su entorno, lanzando su ficción enmarcada en la carta, como mero artificio formal. Decimos “mero” porque es donde las novelas que nos ocupan quedan enmarcadas, pero dicha forma determinará aspectos muy importantes que hacen de la corriente de la narrativa epistolar actual una especial e innovadora poética mediante la cual expresar el autobiografismo.

Los grandes autores del inicio del siglo XX van a marcar las pautas de esa renovación, desde Unamuno hasta Camilo José Cela, además de los narradores del exilio, como Max Aub, como expondremos en el apartado correspondiente. Navales, en su capítulo dedicado al siglo XX, dejó abiertas muchas líneas de investigación y planteó diferentes postulados que trataremos de continuar. En nuestra opinión, la mixtificación estética, fruto de la hibridación genérica es la causa del autobiografismo, que proviene del ensimismamiento de la novela contemporánea.

Inicia Navales su análisis con la obra de Martínez Sierra. Reflexiona sobre la obra “no poco femenina del autor” y “amerengada.” Esto se debe, según Navales y los estudios críticos de la época, al trabajo conjunto con su esposa, María Lezárraga, artífice en la

sombra de su obra. Su primera novela, *La humilde verdad*, es íntegramente epistolar polifónica, y en *Tú eres la paz* se interponen una serie de cartas con distintos remitentes y destinatarios con una mezcla de diarios e intercambios entre la primera y la tercera persona narrativa. Martínez Sierra también escribió en primera persona *Todo es uno y lo mismo* y está concebida como soliloquios que desdibujan las fronteras entre la autobiografía ficticia, la carta sin destinatario y el diario. Por su parte, *El amor catedrático* está escrita también en primera persona y aparecen cartas intercaladas.

María Lezárraga escribió *Cartas a las mujeres de España*. Las firmaba y publicaba su esposo en *Blanco y Negro*, en la sección “La mujer moderna”, hacia 1915. Queremos hacer esta mención porque el articulismo en España es otro de los puntos de partida del auge del autobiografismo actual, del que forma parte la novela epistolar, y, precisamente en Lezárraga, autora de novelas epistolares en sentido estricto como las mencionadas, se da en forma de carta en el ámbito del articulismo.¹⁵

Aunque Navales no trató este aspecto, a nuestro juicio, es un hecho muy importante para el desarrollo de la narrativa epistolar. Su importancia radica en el autobiografismo presente en el articulismo como parte del sedimento estético que ya, desde el XIX, con Clarín y Larra, en opinión de Jordi Gracia,¹⁶ estos autores propiciaron el auge del autobiografismo actual.

El articulismo es en ocasiones “máscara” del autobiografismo, como observa también Gracia en Unamuno. Desde este postulado, nosotros consideramos que la novela epistolar en la actualidad es otra de las máscaras del autobiografismo actual y la incidencia del articulismo en ella está muy presente. No puede ser casual que Lezárraga sea articulista prolífica y escriba novelas epistolares, del mismo modo que Unamuno, como veremos en su apartado específico. Estos son los antecedentes de los artículos, columnas y ensayos, también tan autobiográficos de Carmen Martín Gaite, Millás o Delibes. Los escritores de nuestro corpus combinaron sus facetas como narradores con esas otras máscaras del autobiografismo actual.

¹⁵ Para ampliar este aspecto del autobiografismo en el articulismo español, que posee una línea de investigación muy amplia y excede nuestros objetivos, remito a *Literatura y periodismo. La prensa como espacio creativo*, volumen coordinado por Salvador Montesa (2002), donde aparecen estudios de investigadores de alto nivel, como Romero Tobar o Senabre.

¹⁶ Cita extraída de la conferencia de la Fundación Juan March de Jordi Gracia (2009) “La consolidación de un canon”, dentro del ciclo, coordinado también por Gracia *Las máscaras de un género. Literatura y autobiografía en la España Contemporánea*.

Continúa Navales su inventario con *El legionario postal*, obra de Julio Nieto Viñas, relato en primera persona de tipo confesional, entre la crónica y la confesión. En *Lully Arjona* de Alfonso Dávila se inserta un amplio epistolario que se justifica por la ausencia de la protagonista, que escribe cartas en su viaje de bodas desde diferentes puntos de la geografía europea. Según Navales, son “verdaderas cartas” (1977: 462), esto es, una relación de sucesos cotidianos y confesiones íntimas cuyo carácter realista se acentúa al ser presentadas por el autor como un mero copista de éstas. La nota moderna de la novela la aporta la inclusión de telegramas. También Dávila utilizó la fórmula epistolar con una correspondencia monódica en la novela corta *Alma y cuerpo*, próxima a la memoria ficticia o al diario. También escribió novelas históricas, epistolares polifónicas, donde la mayoría de la correspondencia está a cargo de mujeres nobles: *El archiduque de Madrid* y *El primer Carlos III*.

Oculto tras la personalización de un objeto cuya realización es bastante inferior a la originalidad que presupone el título, según Navales, escribe Francisco Gallardo *Memorias de una pluma estilográfica*.

2.6.1. *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez* de Miguel de Unamuno

La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez (1933) está compuesta por veintitrés cartas de un solo corresponsal. Se presenta al lector en el prólogo como una selección que un amigo hace para don Miguel, para ver si el argumento le sirve para una de sus *nivolas*. El recurso de verosimilitud esta vez, en apariencia sencillo y antiguo, cobra especial interés en Unamuno: la novela forma parte de la renovación de la narrativa contemporánea española, a través del objetivismo, la participación del lector y la novela sin final. Es un autor-narrador sin nombre que se dirige a un destinatario convencional.

Explica Navales que la fórmula epistolar no ha sido elegida como vehículo de introspección por Unamuno, sino como recurso que juega, en la línea del bilbaíno, con los desdobles y reduplicaciones personaje-autor. El argumento se sustituye por el enigma, el de la personalidad de don Sandalio, ese “verse y reconocerse en otro que es y no es el narrador” (1977: 479). Siguen, por tanto, las disquisiciones unamunianas sobre autor y personaje, aspecto ampliamente estudiado por la crítica. En la novela epistolar parece

tomar un relieve de mayor calado, al quedar diluida la frontera realidad y ficción a través de lo formal. A este respecto, Álvaro Ledesma aclara:

La absoluta e íntima convicción de la existencia de sus criaturas literarias será la herramienta que emplee para dudar, o al menos relativizar, la existencia de la realidad material y cotidiana, siendo tan enconada su defensa de la ficción que hará que cualquier intento por definir “lo real” esté abocado a la paradoja. Para Unamuno el mundo existe sólo en la medida en que el sujeto se dirige hacia él; no se puede salir de esta relación de subjetividad porque el mundo ha de ser siempre interpretado/narrado/vivido desde la perspectiva del personaje/narrador/sujeto (...) La ontología de Unamuno sería una apuesta por una realidad mixta y alternativa de relatos y metarrelatos, en la que estaríamos literalizados y metatextualizados en una historia continuamente narrada. (Ledesma 2016: 182-183)

En Unamuno se observa otro caso de prolífico escritor de cartas que utiliza también en su faceta de narrador el molde epistolar. José-Carlos Mainer (2018) habla de “la epistolomanía” de Unamuno.¹⁷ Expone el autor que la carta en este autor aparece diseminada en múltiples formas. Destacamos la importancia que otorga Mainer al diálogo que establece el autor con los lectores:

En la obra literaria de Unamuno, la carta es un género que, a veces, se presenta como tal (en dos de los *Tres ensayos* de 1900, por ejemplo), pero también como la forma implícita de lo que llamó “soliloquios” y, en muchos otros casos, es una forma configuradora (a modo de umbral) de otros géneros: cartas hay en las novelas, unas veces incluidas en la trama misma y otras a modo de marcos prologales, como sucede en *Nuevo mundo, Amor y pedagogía, Niebla, San Manuel Bueno, mártir, La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez*, e incluso en la justificación de los poemas apócrifos de Teresa (*Rimas de dentro*). (Mainer 2018)

Ana Rueda (1999) trata de indagar la yuxtaposición del ajedrez y del carteо en un artículo monográfico sobre *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez*. Según Rueda, en la novela se relaciona el juego con el simbolismo del tablero, las jugadas posibles y los dos jugadores, con los que Unamuno trata el tema del doble. El *Doppelgänger* estará muy presente en una de las novelas de nuestro corpus, *El abrecartas*, de Vicente Molina

¹⁷ Mainer (2018) cita en este artículo una carta a Giner de los Ríos en la que Unamuno (22 de febrero de 1899) le pregunta al amigo: “¿Cuándo me curaré de mi epistolomanía?”

Foix, por lo que nuevamente, encontramos los antecedentes de la renovación epistolar actual en los grandes maestros españoles del XIX y del XX y el novedoso tratamiento de temas clásicos a través del molde epistolar.

Por otra parte, hemos observado que en *Don Sandalio* (Unamuno 1984: 54) aparece explícitamente la expresión “ese vicio solitario de dos en compañía”¹⁸ que se parafrasea casi exactamente en la novela epistolar de la salmantina Martín Gaite (1992: 129): “Este vicio epistolar –reiniciado, eso desde luego, gracias al pie que me diste tú- es como casi todos, un vicio solitario.” Rueda (1999: 545) expone que en *Don Sandalio* la carta se convierte en el puente entre dos seres aislados y que aporta el refugio idóneo para los correspondientes: el intercambio epistolar se convierte, tanto en *Don Sandalio* como en *Nubosidad variable*, en instrumento para la superación de las crisis personales.

Un año después de *Don Sandalio* aparece en 1934 *Por el honor de un hombre*, de Rafael Pérez y Pérez. Con tono familiar y rezagado romanticismo, dice Navales, los personajes se entrecruzan cartas en alternancia con la tercera persona narrativa, sin aportar causas que justifiquen el cambio de técnica.

2.6.2. La obra epistolar de Camilo José Cela

La obra de Camilo José Cela es analizada por Navales de manera conjunta. Expone que las tres novelas en las que Cela utiliza la primera persona han suscitado a la crítica las dudas sobre la denominación de la técnica utilizada por el autor: memorias, monólogo, cartas o diarios, sin matizar sus diferencias que, en rigor, son difíciles de precisar. Por ejemplo, para Navales, *La familia de Pascual Duarte* es una confesión escrita, una pública confesión. El autor es transcriptor y corrector del relato, recordando, expone la autora, a *El Lazarillo* y *El Buscón*, por las apelaciones al lector, típicas de la picaresca.

En *Pabellón de reposo* existe un análisis de estados de ánimo y sensaciones, de la vida psíquica de siete enfermos que van muriendo en un sanatorio. Esta novela está compuesta por diarios, monólogos y cartas con escasa acción. Para Navales es un

¹⁸ Las citas de *Don Sandalio* son extraídas del artículo citado de Rueda (1999), su paginación responde a la edición de Longhurst (1984).

interesante ejemplo de los débiles límites que separan los diferentes tipos de novela en primera persona. También con la acción prácticamente suprimida escribió Cela *Mrs. Caldwell habla con su hijo* con una estructura fragmentaria que es el reflejo de la personalidad de la protagonista, en un estado cercano a la paranoia. Se trata de “cartas mentales”, que muestran cómo la “segunda persona es particularmente eficaz para la literatura confesional (...). El tú no es reflexivo sino transitivo. Es el pensamiento en acción que recae sobre ese destinatario imposible.” (Navales 1977: 494)

Adolfo Sotelo Vázquez, uno de los mayores conocedores de la obra del premio Nobel español, en la introducción a su edición de 2003 de *Mrs. Caldwell*, opina que es una confesión, reforzando nuestra idea de la hibridación genérica y estética. El didactismo delirante de la obra, que fue censurada en varias ocasiones, se manifiesta tratando temas tabúes, como el incesto, además de conservar el tremedismo típico de la prosa de Cela a través del examen de conciencia. Expone Sotelo Vázquez (en Cela 2003: 12): “La confesión es el andamio que sostiene la novela del 53. Confesión dolorosa, amarga, asfixiante y, a la vez, liberadora, dulce, febril, delirante; siempre amasada desde la memoria.” La hibridación de la epistolaridad con las memorias da lugar a la mezcla estética y, como también expone Sotelo Vázquez, al autobiografismo, aunque lo haga de forma inconsciente. Este postulado viene nuevamente a reforzar nuestra idea del autobiografismo. Como venimos argumentando, el escritor que decide utilizar el marco de la carta en la actualidad, de forma consciente o subconsciente, realiza una especial expresión de su propia autobiografía. Inmersos en una formalidad anacrónica para la época, la carta se presenta como una particular forma de expresión detrás de la que esconder dichos rasgos autobiográficos. Observaremos esta misma estética bajo la forma carta en las novelas de nuestro corpus. La más significativa en el género confesional es *Cerbero son las sombras* de Juan José Millás, como explicaremos en su capítulo correspondiente. No es baladí que se trate también en la obra de Millás de una carta a un padre. Las relaciones materno o paterno filiales se prestan a la rendición de cuentas, a la revisión vital, sea en una dirección o en otra, dada la importancia en la vida de un ser humano de la relación con sus progenitores o sus descendientes. También observaremos en algunos relatos breves epistolares esta misma situación, como en el caso de la novela breve de Adelaida García Morales, *El Sur*, o los relatos de Esther Tusquets. En este sentido, argumenta Sotelo Vázquez:

Mrs. Caldwell rememora a través de un haz de cartas, dirigidas a su único hijo, Eliacim, muerto en el mar Egeo en un naufragio durante la Segunda Guerra Mundial, aspectos de su vida que a modo de círculos concéntricos van desvelando una turbia y ardiente pasión incestuosa, o dicho de otro modo, todos los aspectos de la vida que la memoria de la protagonista escribe en densas y alucinadas cartas convergen en un motivo obsesivo que, incluso, podría leerse en la línea crítica establecida por Charles Mauron, como un “mito personal”, expresión de la personalidad inconsciente del autor.

El deseo inconfesable ha alimentado la colección de cartas, ese diálogo imposible que nació de la emulación del discurso narrativo de las *Cartas portuguesas* desemboca en un monólogo, similar al de Molly Bloom en el *Ulises* (aunque Cela lo ha ordenado con la titulación de las cartas) porque en ambos textos, las cartas de la novela de Cela y el último capítulo de la genial novela de Joyce, asistimos al mismo y secreto vómito. (Sotelo Vázquez en Cela 2003: 35)

La diferencia con el monólogo interior lo da la forma de la carta, en este caso sin respuesta posible, como en el caso de Millás en *Cerbero* o también en *El Sur* de García Morales, pero con el ansia de un receptor. Es necesario el artificio epistolar para recurrir a la comunicación íntima con un interlocutor, aunque sea irreal y carente de posibilidad de respuesta, porque se necesita reconstruir la identidad del emisor-personaje a través de la autoexploración y su proyección literaria en forma de carta.

Continúa Navales su análisis de obras que siguen esta línea de autoanálisis y autoexploración en busca de la identidad, en forma de cartas, como la obra de Gómez de la Serna, donde reflejó su imagen interior en *Cartas a mí mismo*, donde se escribe cartas, como indica el título, a sí mismo. Lo interesante del análisis de esta obra radica en la conclusión que aporta la autora: “en la carta, hay siempre algo de falsedad, a veces inconsciente.” (Navales 1977: 497)

En una sola y larga carta, escribe Concha Castroviejo *Víspera del odio*. Para Navales, la meta de esta novela es llegar a una anagnórisis, utilizando el camino del uso del texto personal, investigando las zonas más oscuras. *Carta a nadie* de Jaime Moncada sigue esta misma línea de una larga carta de despedida en la que un hombre escribe a su esposa para hacer balance de la vida en común. Todos estos ejemplos, a nuestro parecer, se centran en la rendición de cuentas, en un nuevo modo de novelar a través de la carta, ampliando su esencia sentimental hacia el hermetismo y el didactismo.

2.6.3. La narrativa epistolar de Max Aub

A Max Aub dedica la autora un apartado completo. Esto se debe al uso profuso que Aub hace del género epistolar y de todas las fórmulas de *Icherzäh lung* que en su narrativa aparecen en forma de diferentes heterónimos y textos apócrifos. Aub mezcla realidad y ficción, replantea aspectos existenciales y autoriales en casi toda su obra y desde su primera narración, *Geografía* (1929), utiliza ya el artificio epistolar. Ana María Navales (1998) dedicó un artículo íntegro en la revista *Turia* en el que amplía los interesantes aspectos y artificios de las fórmulas epistolares que Max Aub utiliza en sus obras.

Años después de la escritura de *Geografía*, aparece la primera novela epistolar propiamente dicha de este autor: *Luis Álvarez Petreña*, novela epistolar de 1934. Aub trata el tema de la vocación literaria. Sus ampliaciones posteriores, como expone Navales, impedirán considerar la novela en su conjunto como epistolar. Se trata, según la autora, de un monólogo en segunda persona, el desahogo íntimo del protagonista. Es la expresión de un amante torturado y no correspondido, la historia de un hombre y sus empeños en dedicarse a la escritura, sabiéndose incapaz. La última edición de esta obra (1971) añade la tercera parte, que incluye el falso “Diario inglés de Max Aub”, donde autor y personaje se encuentran y se relata la muerte del inventado escritor Álvarez Petreña.

Los fragmentos epistolares en las obras de Aub son abundantes, rozando muchas veces las formas dramáticas, insertando diálogos, como en *Campo de los almendros*. Pero el uso de la forma epistolar más original se lleva a cabo en *Juego de cartas*, obra ambigua y ambivalente, abierta, de orden arbitrario, que, por su original escritura, escrita en naipes que pueden leerse en el orden que el lector prefiera, aporta una infinidad de posibilidades de lectura. El autor desaparece y el lector tiene que re-construir la novela.

2.7. La novela epistolar en la Dictadura

Ramón J. Sender utilizó la fórmula más convencional del método en *La tesis de Nancy*, la primera parte de la trilogía de Nancy. El autor se presenta como el traductor de las cartas escritas por una joven estadounidense, estudiante en España, para su prima Betsy. Según Navales, *La tesis* es una narración en primera persona que refleja el desconcierto de la protagonista ante las formas de vida en Andalucía. El mayor acierto es el humorismo, ya que, en ocasiones, la verosimilitud se ve afectada en algunos parlamentos por algunas incongruencias lingüísticas.

Carta al hijo de Rafael Narbona es una larga carta de un hijo moribundo a un padre, carta-balance de su vida y análisis del distanciamiento existente entre ambos. Es una carta y una confesión, como ya hemos comentado en obras anteriores, con apelaciones al receptor, la aparición de un pseudodiálogo y otras técnicas de narración en primera persona. Se incluyen también textos ajenos que amplían la perspectiva del narrador, convirtiéndose en una novela epistolar polifónica.

Olas sobre una roca desierta de Terenci Moix tiene mucho de crónica viajera y crónica de la época, dirigida a los nacidos en los primeros años de posguerra. Moix se confiesa en la novela lector de Rousseau y de Choderlos de Laclos y elige la carta como vehículo de autoconfesión. Se mezclan, expone Navales, los sucesos cotidianos con retrocesiones al pasado y, al final de la novela, se descubre que se trata de un ficticio correspondal y es, en realidad, el desdoblamiento de sí mismo, de su propia visión del mundo y de sus dudas. Dada la conocida íntima amistad de Terenci Moix con Vicente Molina Foix, autor de una de las novelas de nuestro corpus, no es aventurado pensar que tuviera en mente esta novela al redactar *El abrecartas*.

Por último, y antes de pasar a las conclusiones y a la exposición de la evolución de la narración epistolar en las últimas obras, que Navales reseñará brevemente pues el uso del método no es completo sino parcial, comenta *Testamento de Praga*, de Tomàs y Teresa Pàmies, libro formado por memorias autobiográficas entre padre e hija, con respuestas diferidas.

Finaliza Navales su estudio con un apartado dedicado a la evolución del método en el que expone la rigidez del género epistolar y sus convencionalismos para apoyar la verosimilitud y desdibujar los límites entre los actantes de la narración. Se observa cómo en los últimos años reseñados se pasa a un mayor uso de las novelas con un solo emisor

y la ruptura de fronteras con otras fórmulas en primera persona como el monólogo interior. Menciona obras de Tomás Salvador, como *K de Killer*, o Antonio Prieto, como *Carta sin tiempo*, donde se funden el viejo método con las innovaciones narrativas del siglo XX. *Carta abierta a una chica progre* de Francisco Umbral o *Carta abierta a una universitaria* de Amando de Miguel participan del método epistolar. Ambas de acercan a géneros como el ensayo y pertenecer al ámbito más periodístico que literario por lo que pierden su profundidad artística. Sucede lo mismo con *Cartas al príncipe* y *Cartas al pueblo soberano* del periodista Emilio Romero. Por entregas, estas novelas de Romero aparecieron en la colección *Ediciones 99* y son el ejemplo de fusión en la actualidad con el monólogo interior, la memoria y el diálogo ficticio y, en definitiva, dan lugar a un producto híbrido. En nuestra opinión, como ya hemos comentado, el articulismo es otra forma de autobiografismo actual.

Repasa Navales al final de su estudio la tipología de la novela epistolar, su escasa estabilidad genérica y la fusión con otros géneros que ha ido mencionando con ejemplos a lo largo de su estudio. Reflexiona sobre la desaparición de la novela epistolar en la actualidad. Se pregunta Navales qué hay de cierto en el abandono del método y su sustitución por fórmulas más novedosas, como el monólogo interior, que aportan también verosimilitud y confusiones autoriales. Concluye que no es tal el abandono, aunque sí ha dejado de ser el único recurso para el autoanálisis de los personajes y la introspección psicológica, con nuevas fórmulas narrativas más en consonancia con la nueva sociedad que ha aportado la renovación novelística del siglo XX. Esta línea que Navales deja abierta es la que ha propiciado nuestro estudio y, bajo su luz, tratamos en esta tesis de continuar humildemente su labor.

3. La novela epistolar en la Transición (1975-1986)

1975 marcó el principio de una nueva época en la Historia de España: la Transición a la democracia, tras la muerte de Francisco Franco, después de cuarenta años de dictadura, instaurada tras la Guerra Civil española. La historiografía actual mantiene un debate sobre la cronología de la Transición y no hay consenso para establecer qué fechas jalonan el inicio y el final del proceso.

Consideraremos Transición el periodo de cambios de todo género que se inician de forma visible en 1975 y que afectan también a la narrativa escrita en esa época llegando hasta 1986. José Luis Abellán daba por concluido el proceso en 1986 en su artículo titulado “La década democrática.” Exponía el historiador y filósofo que, habiéndose producido la alternancia política al subir al poder una alternativa de izquierda y, culminado el estado de las autonomías, la Transición había terminado. Recuerda Santos Juliá (2017: 17) en la introducción a su libro *Transición: historia de una política española (1937-2017)* que fue aproximadamente tras el fracasado golpe de Estado de 23 de febrero de 1981 y el triunfo socialista, cuando el término empezó a escribirse “con artículo y con mayúscula.”

La historiografía de la Transición es amplísima y, junto a la Guerra Civil, son los temas de la historia contemporánea española que más páginas suscitan.¹⁹ Más que los hechos políticos, en esta tesis nos interesan los aspectos culturales del periodo: el llamado “postfranquismo”, en lo que a cultura se refiere, venía gestándose mucho antes de la muerte del dictador. Las evoluciones y transformaciones estéticas suelen gestarse con anterioridad a los momentos claves de la historia, y dichas transformaciones tienden a entremezclarse y obtener influencias de otros países en los que la situación histórica puede ser distinta. Señala Mainer a este respecto que, abolida la censura, Franco era “en lo que concierne a la cultura, un cadáver mucho antes de noviembre de 1975.” (Juliá y Mainer 2000: 85)

Bou y Pittarello, en la introducción a su libro *(En)Claves de la Transición*, realizan una interesante reflexión sobre el estado de la cuestión de los estudios literarios sobre la época, así como las diferentes metodologías de acercamiento al periodo:

¹⁹ Para ampliar el tema remito a Colomer Rubio (2012: 257-272), donde se realiza un análisis del debate historiográfico y un repaso a las diferentes metodologías.

Hasta ahora los estudios sobre este periodo de transición entre dictadura y democracia han optado por dos caminos: uno es el estudio generacional basado en lo que aporta a la cultura un grupo de escritores (Andrew Debicki, Birute Cipliauskaité y Guillermo Carnero). Este análisis no tiene en cuenta algunos de los factores clave que se producen en aquel momento, como es el fenómeno de la internacionalización. Conscientes de esta dificultad, un segundo grupo de críticos ha estudiado sólo las tendencias internacionales y los movimientos culturales del periodo, es decir, la «posmodernidad» (Gonzalo Navajas y Antonio Sobejano Morán). Es evidente que la aplicación literal de modelos estéticos europeos o norteamericanos a la actividad cultural española no refleja de modo satisfactorio la complejidad de la situación cultural de España. El primero de estos planteamientos resulta demasiado local, el segundo demasiado general. No se analizan las luchas entre fuerzas culturales de fondo, entre lo viejo y lo nuevo, entre los restos casposos del franquismo y el flamante cosmopolitismo. (Bou y Pittarello 2009: 10)

La evolución política y la evolución literaria no se dieron a la vez. Según Santos Sanz Villanueva, “la literatura se adelantó más de un lustro a la política” y la situación que vivía la novela en la mitad de los setenta era una situación de “desencanto.” Se esperaba que con el fin de la dictadura y, con el logro de la libertad, “habría de producirse un renacimiento literario.” (Sanz Villanueva 2013: 15)

La llamada “novela de la Transición española” ha sido estudiada desde muy diferentes enfoques. Hasta la fecha, ninguno de estos estudios advierte la profusión de novelas epistolares que comenzaron a escribirse desde los primeros años 70 y que continuará hasta la actualidad. La consideración y atención de forma global a la narrativa epistolar escrita desde 1975 hasta hoy es un hecho que creemos debe ser tenido en cuenta. Aunque no se consideraron en conjunto como una corriente, atendiendo a su forma epistolar, muchas novelas de nuestro corpus sí llamaron la atención de la crítica y fueron adscritas a las diferentes líneas novelescas que los estudiosos trazaron en el mapa de la novela de la Transición. El escaso distanciamiento temporal de los estudiosos de los años 80 no observó la consideración de la novela epistolar como una posibilidad del ensimismamiento en la novela moderna que, con una mirada más distanciada, proponemos en esta tesis.

La crítica encasilló las novelas escritas en forma de cartas dentro de sus propios epígrafes, como, por ejemplo, en el de las novelas experimentales (Durán 1986 y Gil Casado 1990). Spires (1984), por su parte, destacó la importancia de la metaficción, así como las novelas vanguardistas o neonovelas, que posteriormente Sobejano (1989)

identificó en su artículo de *Ínsula* “Novela y metanovela en España.” Algunas de las novelas epistolares de la época participan de la corriente de la metaficción, según Sobejano, basándose en que son novelas autoconscientes, autorreflexivas, autorreferenciales, autogenerativas, autotemáticas, escriturales o ensimismadas y, además, considera casi sinónimas todas las características metafictivas:

Aunque el término inglés *metafiction* parece haber sido usado por primera vez por el crítico y novelista norteamericano William H. Gass en 1970, lo significado por él ha recibido distintas designaciones, no siempre sinónimas, pero casi: autoconsciente, reflexiva, autorreferencial, autogenerativa. (Sobejano 1989: 4)

Robert C. Spires en *Beyond the Metafictional Mode. Directions in the Modern Spanish Novel* (1984) llama a la metanovela española “*self referential novel*” ya que dirige su atención al proceso de crear el mundo representado en la novela mediante el acto de escribir o mediante el acto de leer. Sigue la noción acuñada por Linda Hutcheon “narcissistic narrative” y que denominó “*self-referential novels*.” En nuestra opinión, ese acto “narcisista”, acto de la observación de uno mismo, se da en todas las novelas epistolares modernas.

Ana M. Dotras en *La novela española de metaficción* (1994) considera que la metaficción española comienza con *El Quijote*, el cual analiza, entre otras novelas de finales del siglo XIX y principios del XX. Por su parte, Francisco G. Orejas en *La metaficción en la novela española contemporánea* (2003) realiza un recorrido por aquellas novelas de autores que se consideran pertenecientes a la metaficción, en el último cuarto del siglo XX. Además, revisa y expone ampliamente toda la teoría de la metaficción, cronología, definiciones e historia crítica. La bibliografía sobre este tema es muy extensa, pero mencionamos los textos de estos dos autores porque ambos también utilizan paradigmáticamente en sus textos novelas epistolares de la Transición de nuestro corpus: *Cerbero son las sombras* y *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso* (G. Orejas) y *La isla de los jacintos cortados* (Dotras). La tesis doctoral de Gil González (2001) *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea* también trata de forma monográfica la metaficción en *La isla de los jacintos cortados*.

Sobejano (1989), siguiendo los estudios de Spires, aporta una nómina de novelas españolas que considera metanovelas. A ellas pertenecen las “metanovelas de la

escritura”, entre las que se encuentran también novelas epistolares: *La tríbada falsaria* (1980) de Miguel Espinosa, *La isla de los jacintos cortados* (1980) de Gonzalo Torrente Ballester y *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso* (1983) de Miguel Delibes. Estas “metanovelas de la escritura”, novelas epistolares todas ellas, se definen por la reflexión constante sobre la realización de su escritura y la mirada atenta y expresión explícita de su interés en la forma del mensaje. Ambos narradores, el sexagenario de Delibes y el innombrado de *La isla de los jacintos cortados* de Torrente, según Sobejano:

Aunque escriban impulsados por el afán de atraer a una mujer, reflexionan a menudo acerca de la realización de su escritura: aquél se plantea el ejercicio como algo que sería cuaderno de confesiones, carta de amor, novela en proceso (con sus capítulos) y diario secreto; éste comenta con frecuencia el sentido y la forma de sus mensajes, sus hábitos como escritor, la pertinencia o impertinencia de ciertas expresiones, y lleva a cabo -bajo la mirada nostálgica y paródica del autor- la reivindicación práctica de un género en desaparición: la carta íntima, redactada con esmero. (Sobejano 1989: 5)

En el caso de *La tríbada falsaria* de Miguel Espinosa, Sobejano cree que la metaficción de la escritura está en la llamada de atención sobre el proceso de escritura, y en ostentar con claridad la condición ficticia:

el descubrimiento inmanente de las estructuras de la novela; la reflexión sobre el significado y la forma de los textos atribuidos a diversos personajes; la superioridad del comentario respecto al suceso que lo desencadena; los juicios sobre el estilo y el valor de la palabra o sobre la hechura de las mismas cartas. (Sobejano 1989: 5)

Para Sobejano, el resultado tiene unas consecuencias estéticas y temáticas, que veremos en las novelas y que, a nuestro parecer, van estrechamente ligadas a la búsqueda de identidad, a través de la introspección:

Este empeño lleva consigo la exaltación, no de un mundo, sino de una conciencia de un mundo (en las soledades del individuo aislado), la descomposición de la ideología y de la forma novelística desgastadas (en las destrucciones del sujeto agresor), el realce de la índole misteriosa de lo perceptible (en los enigmas del explorador de almas y de cosas) y la

voluntad de penetrar lo oculto (en las ensoñaciones del poeta sonámbulo).
Sobejano 1989: 5)

Para Sobejano son, en definitiva, “novelas ensimismadas”, a las que define como novelas metafictivas. En su opinión, la novela ensimismada es aquella que:

tiene conciencia de querer ser primariamente “ficción” y suele comunicar a los lectores la conciencia de esta voluntad. Una novela que no quiere ser sino ella misma, novela y sólo novela, ficción y sólo ficción, sin por eso negarse a un enlace con la realidad del mundo, de la vida y de la conciencia, pero situando el enlace en el proceso y no en el producto.
(Sobejano 1988a: 10)

Consideramos con Sobejano que las novelas epistolares son efectivamente novelas metafictivas y convenimos con toda la crítica citada su pertenencia a esta corriente revitalizada en la novela contemporánea. No obstante, en lo metafictivo actual creemos, con Luis Beltrán Almería, que existe, además, una implicación autobiográfica a la que Sobejano no había aludido. Para Beltrán, la metaficción está estrechamente ligada con el proceso de ensimismamiento y, para Beltrán son “novelas ensimismadas.” Así:

El proceso de ensimismamiento ha dado lugar a la aparición de formas variadas de material autobiográfico en los géneros literarios. Ese material puede tomar la apariencia de géneros específicos de la rendición de cuentas (confesiones, memorias, diarios...) pero también sucede que aparezca enquistado en otros géneros complejos, especialmente en la novela y en géneros afines. (Beltrán 2018a: 236)

También Ángeles Encinar relaciona y vincula la metaficción con la crisis del héroe y el auge del autobiografismo. Se basa en la duplicación interior, en la intertextualidad que aparece como:

El interés por el arte creativo se manifiesta de modos diversos, bien a través de una doble versión del pasaje narrativo, bien buscando finales posibles para la novela escrita por el protagonista que, a su vez, coinciden con su vida. (Encinar 1990: 185)

La importancia de lo metafictivo radica en la referencialidad a la propia escritura e insistimos en que es un rasgo inherente a la narración epistolar no solo actual sino de todos los tiempos. En los análisis de las novelas tendremos en cuenta este aspecto tan destacable, observado por las solventes críticas citadas, pero añadiremos que en la llamada metaficción actual existe la implicación del autobiografismo como rasgo esencial de la mayoría de las novelas epistolares que estudiamos en esta tesis. Consideramos, por tanto, que la narrativa epistolar actual es una especial poética de la corriente autobiográfica en auge en España desde 1975. A continuación, exponemos cómo se gestó la corriente autobiográfica, que cristalizará en nuestra narrativa en la Transición a través de muy diferentes fórmulas narrativas: una de esas múltiples fórmulas es, en nuestra opinión, la novela epistolar.

Por último, otro aspecto que queremos destacar es la presencia del humorismo en las novelas epistolares de la Transición, asentando nuestra idea de la fusión de estéticas. Como expondremos, la crítica ha atribuido a algunas de las novelas que analizamos a continuación la influencia de Kafka. Además de las analizadas, *Cerbero son las sombras* de Millás y *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso* de Delibes, puede advertirse la influencia del autor checo en la obra, también parcialmente epistolar *El castillo de la carta cifrada* (1979) de Javier Tomeo. En la obra del escritor aragonés, así como las que analizaremos lo kafkiano señalado por la crítica es para nosotros, siguiendo a Luis Beltrán²⁰ es el humorismo mezclado con el hermetismo moderno.

²⁰ “En el lenguaje convencional de la crítica, esa fórmula suele llamarse *kafkiana*, por ser ese escritor uno de los que mejor lo representan, a juicio de la crítica de nuestro tiempo. (Beltrán Almería 2019b)

3.1. El exilio: espoleta del auge autobiográfico actual

El género memorialístico y el autobiográfico, aunque cristalizará como corriente en la Transición, había comenzado a aflorar con un nuevo cariz desde 1939.²¹

Desde el exilio y publicando en el extranjero, muchos autores buscan en sus propias vivencias la materia básica para sus ficciones. En México publica José Moreno Villa sus memorias en *Vida en claro*, editada en 1942 por Fondo de Cultura Económica, que reeditará en España en 1976. También en México, Max Aub publica *El laberinto mágico*, en diferentes entregas desde 1943 a 1966 a través de editoriales del exilio, como *El ruedo Ibérico*. Desde su diáspora norteamericana, pero publicando una vez más en México, aparece por primera vez *Crónica del alba* (1942), de Ramón J. Sender, aunque no llegará a España hasta 1965.²² Recordamos que tanto Aub como Sender, inclinados al autobiografismo en toda su producción, cultivaron también la novela epistolar, como hemos expuesto en un capítulo anterior y que ya Ana María Navales (1977) había analizado.

Otra novela autobiográfica de la época es *La forja de un rebelde* de Arturo Barea, que publicó Losada, en Argentina, en 1966, aunque tuvo ediciones durante los años 40 en Inglaterra, donde estaba exiliado el autor. Así mismo, en Argentina (Compañía General Fabril Editora, 1959), se publicaron los dos primeros libros de *La arboleda perdida*, conocidas memorias de Rafael Alberti. Todas estas obras citadas tienen en común ser memorias en sentido estricto o autobiografías noveladas (*Bildungsroman*, en el caso de las novelas) y relatan con nostalgia el pasado biográfico de los autores. Además de las mencionadas, hay otras muchas obras en esta línea que Gracia y Ródenas (2011: 366) denominan “revisiones y nostalgias en la diáspora.” Junto a las citadas, añaden también *Vísperas* de Manuel Andújar; *Memorias de Leticia Valle* de Rosa Chacel; *Los pasos contados* de Corpus Bargas; *Automoribundia* de Gómez de la Serna, entre otras. En todas ellas “el mestizaje de ficción y autobiografía tuvo un protagonismo literario muy alto.

²¹ La raíz del autobiografismo español es más antigua y puede empezar a rastrearse ya en el siglo XIX. La tesis doctoral de Susana Arroyo Redondo (2011), *Entre la autobiografía y el ensayo autobiográfico* rastrea dichas raíces, que exceden a nuestro trabajo. Nos centramos en antecedentes más cercanos al corpus de novelas epistolares que nos ocupan, pero remitimos a dicho trabajo para ampliar los orígenes del memorialismo moderno en España desde el XIX y en el siglo XX.

²² Para ampliar el autobiografismo en Sender remito a Ara Torralba (2001), que ofrece un panorama de la obra de Sender, interpretada como un esfuerzo a superar el vacío del exilio a través de la escritura autobiográfica.

(...) La evocación indefectiblemente nostálgica de la infancia y la juventud fue el objeto de los proyectos literarios más meritorios de aquellos años." (Gracia y Ródenas 2011: 366)

Todo este cauce autobiográfico se manifiesta en el exilio con una variedad de modos y registros muy amplia: "lirismo luminoso" en Sender, "vocación testimonial" en Barea o con una "vía más ficcional", en el caso de Max Aub, por ejemplo. (Gracia y Ródenas 2011: 366-376)

Es sabido que todos estos materiales no llegaron a la cultura mayoritaria de España ese momento, sino que lo harán mucho después. No habrá influencia en la literatura del interior de la época, aunque sí existiría un conocimiento de todo este material por parte de las élites intelectuales. Por ejemplo, señala Javier Quiñones (2002) que Torrente Ballester, ya en 1940, comenzaba a hablar de la cultura y literatura que se estaba produciendo en el exilio y demuestra que, muy tempranamente, la intelectualidad dentro de España era consciente de la producción literaria e intelectual del exilio y había un interés manifiesto:

En la revista Tajo, de orientación falangista, [Torrente Ballester] publicó el 3 de agosto de 1940 un artículo bajo el título de "Presencia en América de la España fugitiva" en el que, posiblemente, por primera vez se aludía a la España republicana en el exilio. (...) Empieza su artículo reconociendo una situación de hecho: "Por esos mundos de Dios, desgarrada y amarga, anda la España peregrina, con todas las maldiciones del destierro sobre su cabeza. Dios les quitó a sus hombres el sosiego, como a casta maldita, pero no la inteligencia, que conservan más despierta y sensible por el dolor." (...) Plantea Torrente la necesidad de una renovación profunda del mediocre panorama cultural peninsular: "Urge también plantear, clara y polémicamente, las directrices de nuestra cultura y eliminar de la tarea a tanto señor mediocre y desenfadado, que hoy pesa desdichadamente sobre el cuerpo nacional." Sin embargo, al final del artículo parece asomar, tal vez, la verdadera intención: "Lo que no podemos es permanecer impasibles mientras la España peregrina pretende arrebatar nos la capitánía cultural del mundo hispano, ganado para la Patria por nuestros mayores." Con todo, más allá de la ambigua postura que adopta Torrente en su texto, lo que importa es que se empieza ya a hablar del exilio en la España franquista. (Quiñones 2002)

Las relaciones entre el exilio y la España franquista solo van a hacerse efectivas hacia los años 50, como ha estudiado pormenorizadamente también Jordi Gracia en *A la*

intemperie. Exilio y cultura en España (2010). El crítico explica en este texto las diferentes posiciones de los escritores exiliados ante la diáspora, que fueron muy diversas y, por ello, una parte de la intelectualidad fuera de España era más proclive que otra a relacionarse con aquellos que habían quedado bajo el franquismo. Según Gracia, las relaciones:

van haciéndose desde los años cincuenta bastante más fluidas de lo que creemos habitualmente, y hasta alguno de ellos llamó a esa frontera entre dentro y fuera, en lugar de telón de acero, cortina de hojalata, a la vista de la frecuencia de las relaciones, o incluso la porosidad y valentía que las personas supieron ganar, muy por encima de la simpleza y rigidez de las consignas políticas de las pretensiones del propio régimen de Franco. (Gracia 2010: 14)

Insistimos en que la producción autobiográfica y memorialística que se había producido en el exilio no llegó de forma masiva a España bajo la dictadura. Sí, en cambio, constituirá un “sustrato autobiográfico”, en palabras de Jordi García (2009), que florecerá después en España a partir de 1975, en forma de una prolífica producción de material memorialísticos y de cariz autobiográfico.

A mediados de los 50, el inicio de la recepción en la España franquista de las narrativas del yo del exilio debió ser posible y real por dos motivos. En primer lugar, por la abundancia de los textos y, en segundo lugar, por esa “cortina de hojalata” que separaba las dos Españas. En el tardofranquismo este conocimiento comienza a ser efectivo y comienzan a editarse libros de Max Aub o Rosa Chacel, así como obras de Guillén, Cernuda y Emilio Prados “aunque ninguno de ellos obtuviese entonces ni el protagonismo ni la resonancia que les fue regateada, y hoy tienen unánimemente reconocida” (Gracia 2010: 17). Otra constatación más actual de estas relaciones efectivas ha sido puesta de relieve por Domingo Ródenas de Moya en 2018 con la publicación del intercambio epistolar entre Max Aub y Dionisio Ridruejo titulado *Vuelta sin regreso*, donde se observa el interés mutuo entre ambos autores. También Ródenas ha editado las cartas de Buero Vallejo con el olvidado Vicente Soto, que reflejan una intensa relación epistolar de más de cuarenta años y, por lo tanto, existían intercambios, íntimos y afectivos, pero también literarios y profesionales. Desde su exilio voluntario en Inglaterra, Soto gana el premio Nadal en 1967 con *La zancada*, una *Bildungsroman* autobiográfica y cosecha un gran éxito de ventas. También una jovencísima Carmen Laforet había ganado el primer Nadal

con *Nada*, en primera persona y también novela de formación. Y Laforet se cartea en la época con Elena Fortún, en el exilio y, casi sin conocerse personalmente, establecen a través de las cartas una estrechísima amistad e intercambian sus inquietudes literarias. También hay una tendencia al autobiografismo y “evocaciones autobiográficas”, como las denomina Mainer en su famosa antología *Falange y literatura* (1971), en la literatura falangista y recuerda a Jacinto Miquelarena en *Don Adolfo, el libertino* (1940) y a Rafael Sánchez Mazas, que recurrió también a la primera persona en *Rosa Krüger*.

La inserción de la carga autobiográfica que existe en las novelas epistolares, como expondremos en sus análisis, se relaciona para nosotros con el auge autobiográfico mencionado y que cristaliza ya en los primeros años 70 en multitud de obras de dicho carácter, como en *Retrato del artista en 1956* de Gil de Biedma (1973) o *Mortal y rosa* (1975) y *Diario de un escritor burgués* (1979), ambas de Francisco Umbral quien también, con *Las ninfas*²³ ganó el Nadal de 1975.

También Sobejano (2009) observó, a pocos años vista de las novelas de los 70, que eran “memorias autobiográficas en forma dialogal” obras como *Diálogos del anochecer* de J. M. Vaz de Soto (1972), *Retahílas* de Carmen Martín Gaite (1974), *Las guerras de nuestros antepasados* de Delibes (1975) o *Luz de la memoria* de Lourdes Ortiz (1976).

Ante lo expuesto, como veremos en los análisis de las novelas, podemos considerar que una de las motivaciones para escribir novelas en forma de cartas para Millás, Delibes, Torrente o Martín Gaite años más tarde, pudo surgir del conocimiento difuso primero y después patente, ya en democracia, de todo ese material. Del manejo y lectura de la corriente autobiográfica y memorialística que había producido el exilio y que estaba cristalizando en la cultura española como corriente en auge surge la novela epistolar española actual.

²³ Martínez Menchén y Martínez Sánchez (1992: 120) mencionan esta novela junto a *Memorias de un niño de derechas* (1972) para calificar a Umbral como un autor que forma parte del grupo de “los escritores que parten de la realidad inmediata de sus propias vivencias para cuestionar determinados aspectos de la realidad.”

3.2. El desencanto de la Transición: una crónica sentimental

Prieto de Paula y Langa (2007: 13) consideran que la Transición tiene dos momentos históricos bien delimitados: la euforia democrática (hasta 1978) y posteriormente el desencanto (1979-1982). Transición y desencanto se han unido en un binomio que casi medio siglo después de la muerte de Franco ya es prácticamente indisociable. Gonzalo Pasamar (2018) considera que el relato escéptico de la Transición, “hunde sus raíces en el propio periodo.” Como veremos, este es solo alguno de los tópicos sobre el periodo que continúan vigentes y que fueron creados en ese momento por sus propios coetáneos. Como hemos comentado en el capítulo anterior, en este periodo se produce “la eclosión de la escritura referencial” a través de los “simulacros autobiográficos.” (Morales Rivera 2017: 68)

Como tópico de la crítica de la época a una atmósfera libre de compromisos, se inició cierto descrédito hacia las novelas de la Transición que indagaban en la psicología de los personajes, decían, sin tener referencias sociales, un “realismo sin realidad, esto es, sin sociedad y sin tiempo” (Alonso de los Ríos, citado por Sanz Villanueva 2013: 18). Con un tono desdeñoso parecido, también Fernando Valls, en *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela actual*, años después, continúa repitiendo el ya consolidado lugar común de la vacuidad de la novela de la Transición: “algunos de estos textos no son más que la ratificación de ideas ya difundidas en los medios de comunicación o, en los peores casos, el intento fallido de insuflar un valor histórico general o una experiencia personal más o menos anecdótica.” (Valls 2003: 45) Jordi Gracia analiza las causas del descrédito de la novela de la época, en un artículo de *El País*, de 2015, titulado expresivamente “Contrafábula sobre la novela de la transición.” Gracia argumenta:

Hacia mediados de los ochenta la peor maldición era escribir novela *light* pero era en realidad un modo de conjurar sentimientos: el del fracaso de la nueva novela democrática, el del desinflamiento de las expectativas, el de la sospecha de que detrás de la nueva era de la democracia ni había nueva novela ni había nuevos novelistas ni había nada de nada que compensase el desencanto, la decepción de la democracia, el desengaño de que todo fuese menos de lo que se soñó y de lo que merecía la alta y noble clase intelectual del país. [...] ¿Todo esto es cosa de la transición o en la transición? Por una vez, las dos valen porque lo uno es lo otro, y así cristaliza en 1986, cuando la concentración de cosas cuajadas en manos de Javier Marías, Álvaro Pombo, el mismo Eduardo Mendoza, Juan José Millás o Francisco Umbral, por ir rápido, debería dejar salir por

la gatera, disimuladamente, el interesado rumor de la quebradiza, insolvente o frágil narrativa en democracia. (Gracia 2015)

La novela epistolar hasta la Transición (exceptuando los grandes artífices de la renovación del método que hemos mencionado) había sido una fórmula eminentemente patético sentimental. En la actualidad va a aparecer amalgamada con otras que le eran ajenas, como el humorismo o el hermetismo y en esta aleación de estéticas está precisamente la novedad de la novela epistolar actual. Además, participa de los géneros confesionales pues es original expresión del auge de la literatura autobiográfica. Va a conservar su esencia sentimental porque como corriente de la novela actual pertenece también al auge de la revitalización de dicha esencia y, precisamente, la sentimentalidad de las tramas de la novela española actual ha permitido que el molde de la carta se use sin resultar anacrónico. Mainer señala que puede resultar paradójico que “se registrara una llamativa vuelta a la expresión de la intimidad y la liberación de los sentimientos.” Es una “intimidad hueca, o mejor, ahuecada” donde se mezcla la confesión, la reflexión moral” y, por eso, “se redescubrió sin ambages el sentimentalismo” (Juliá y Mainer 2000: 235). Esa interiorización y privatización sentimental a través de la narración en primera persona contrasta con el oficial talante optimista y confiado, colectivo, público y publicitado del nuevo proceso.

El desencanto y la melancolía de la Transición producen “el regreso del narrador a la historia contada y la renuncia a efectismos de estilo o el desdén a la oscuridad de un discurso con sentido sólo dentro del taller del escritor” (Gracia 2010: 53). También Constantino Bértolo ya señaló en la época que los cambios más significativos que se estaban produciendo en la época eran “la narratividad y la complicidad con el lector”, además de otros rasgos generales, como “la indagación sobre el proceso de construcción de los referentes simbólicos colectivos, la presencia de un narrador escéptico y el planteamiento constante, metaliterario, sobre cómo semantizar el mundo que presentan” (Bértolo 1989: 29-60). Por ello, la novela epistolar, formalmente, pese a sus connotaciones de tipo de novela desfasada y anacrónica, de escritor de segunda fila, una vez superado su momento de esplendor en el XVIII y XIX, será capaz de contener tramas sólidas con memoria histórica y autoanálisis sentimentales y emocionales profundos. Como sucede en la lírica, con la poesía de la experiencia, el autor se acerca al lector y comparte desde el yo su experiencia con la del lector apelando a vivencias que le resultan

cotidianas. En *La quincena soviética* (1988), autobiografía ficcional de Vicente Molina Foix, quien en 2006 publicará su novela epistolar *El abrecartas*, que forma parte del corpus de análisis de esta tesis, critica con fina ironía ese yo que se desdobra para seguir mirándose, a sí mismo, ensimismado:

La cosificación sentimental. De eso sé yo un rato, y no te voy a cansar con la sarta de mis errores... ¡Aléjate del yo [...]! El yo quema [...] El yo que se explaya a sus anchas lo quiere ver todo y escucharlo todo, probar y tocar todo y olerlo todo. Juzgarlo todo. Ése es el camino seguro de la desidia. (Molina Foix 1988: 232)

En narrativa, el ensimismamiento produce el desdoblamiento y la paradoja de la construcción de la identidad a través del otro: el receptor fantasmagórico de la novela epistolar actual a la que el yo narrador dirige su carta. La citada paradoja resulta, además, irónica y, por ello, en la novela epistolar actual se exhibe, en ocasiones, una de las caras más crueles de la risa, como la autoperiodista y el humorismo silente. Así, la excelsa producción de memorias y autobiografías escritas, ya en libertad, se convierte en una fructífera corriente donde, por derecho propio, se inserta la narrativa epistolar actual.

3.3. *Cerbero son las sombras* (1975) de Juan José Millás

Cerbero son las sombras, de Juan José Millás (1946), fue publicada en 1975 y solo una década después, la crítica ya la percibía como “el horizonte de lo que puede o debe considerarse hoy como narrativa española actual” (Bértolo 1989: 43). Se considera a esta novela como uno de los más importantes exponentes de la “vuelta a la narratividad” que había sido abandonada en los años previos, a causa de las ansias y modas experimentales de los narradores de la época anterior. (Prieto y Langa 2007: 140)

Un joven Millás de 28 años gana con *Cerbero son las sombras* el premio Sésamo y se da a conocer con esta novela epistolar. Este modo de publicar había sido el método de otros grandes escritores, como Juan Marsé (también ganador del Sésamo) en una época en la que proliferaron los certámenes. Era lo que Delibes llamó, también él haciendo lo propio con el Premio Nadal con *La sombra del ciprés es alargada*, “las oposiciones del novelista” (Delibes, citado por Alonso de los Ríos 1971: 163). No obstante, Millás tardará en obtener notoriedad y difusión hasta bien entrados los años 80: su consolidación definitiva llegará con la obtención de otro premio, el Nadal de 1990 con *La soledad era esto*.

Cerbero son las sombras, junto con *Visión del ahogado* (1977), *Jardín vacío* (1981), *Papel mojado* (1983) y *Letra muerta* (1984) conforman la primera etapa narrativa del autor. El autor valenciano se convertirá en un escritor muy prolífico: además de una veintena de novelas publicadas hasta 2019, tiene varios libros de relatos breves y es notable su asidua colaboración en la prensa española.

Cerbero son las sombras es una confesión en una larga carta, dirigida al padre, en la que el narrador intenta justificarse. Se trata de una novela breve escrita en una sola secuencia narrativa, sin separación en capítulos. La forma epistolar externa viene remarcada por la fórmula de apertura “Querido padre” con la que se inicia y finaliza el texto. Está sin firmar y sin fechar, el lector puede deducir que el tiempo es la inmediata posguerra española. Aunque trata el momento histórico de la derrota “se aleja de lo ideológico, como seguirá haciendo Millás en sus obras posteriores.” (Langa Pizarro 2003: 26)

En la novela se narra la huida de una familia a Madrid, donde vivirán escondida en una siniestra casa hasta que el protagonista, emisor de la carta, es enviado por su padre en busca de auxilio. Se queda con el dinero que hubiera debido ayudarles a escapar y la

traición provoca la detención del resto de los miembros de la familia: la madre, el padre y los hermanos, Rosa y Jacinto. Este último ha muerto durante el encierro y su cadáver escondido por la madre, se descompone en un armario.

El padre explicará a su familia la difícil situación en la que se encuentran y que deben huir de su hogar, por un motivo que el lector desconocerá. La novela se inicia con el recuerdo del lugar del idilio familiar, el paraíso perdido. Según Mainer, la desoladora exploración del marco de la relación de la familia nuclear enseña:

la esencial reversibilidad del odio y del amor (...) Asistimos, sin duda, a una *mise en abyme* de su propio mundo interior que conduce inexorablemente a la repetición, al cierre del círculo. Y se tiene la certeza de que todo arranca del lecho originario. (Mainer 2001: 33)

La situación inicial de la familia y que es descrita mediante el recuerdo, puede corresponderse con lo que Bajtín denomina el drama idílico familiar²⁴ que se ha roto. Es la transformación de la casa y hogar en laberinto: “distancia y laberinto entre nosotros” (Millás 1989: 183), explica el narrador, usando la hermética imagen. La novela se inicia con el recuerdo manifiesto, lo que pudo ser y no fue:

Te veía unos años atrás menos cansado, pero no más joven, conduciéndome al sitio donde nació tu padre, y donde deberíamos haber nacido todos; el sitio en el que también mis hermanos o yo podríamos haber tenido hijos que heredasen nuestra historia. Pues ahora es ya seguro que moriremos sin descendencia. (Millás 1989: 15)

La ruptura del idilio es explícitamente narrada en múltiples ocasiones, pero es especialmente significativa para esta tesis el momento de la observación de la ruptura y el recuerdo del paraíso perdido que se materializa a través del hallazgo de unas cartas. En la narración epistolar es muy importante el significado de la carta como símbolo. El narrador, al ser enviado a buscar un costurero para suturar la oreja malherida del padre, encuentra en el armario una caja “llena de correspondencia”:

²⁴ Para ampliar las características de la ruptura del idilio en la novela moderna remito a su idea de “El cronotopo idílico en la novela.” (Bajtín 2019: 413 y ss.)

Recogí el costurero rozando apenas con los dedos la tentadora caja llena de correspondencia que mi mano hubo de sobrepasar para llegar a él, y la oscuridad del fondo del armario no me impidió ver los numerosos sobres rasgados, unos con un corte impecable; los otros, casi destrozados en el empeño por llegar al contenido, sobre los que aparecía tu letra fuerte y clara de otros tiempos, o la de mamá, ancha y redonda como una madre, e innumerables caligrafías anónimas desgastadas por el trasiego de la familia en los últimos años, que de haber cedido al primer impulso me habrían remitido a nombres familiares de primos o tíos muertos ya o destrozados por la vida o establecidos con más fortuna que nosotros en cualquier parte del mundo. Pero tales nombres arañarían apenas mi memoria, pues eran todos ellos nombres fantasmas, ya que la total ruptura familiar se consumó en alguna época anterior a mi adolescencia y por razones obvias, si no es falsa la imagen que he elaborado de tu juventud. (Millás 1989: 53)

La bibliografía crítica específica sobre *Cerbero son las sombras* no es muy amplia y se centra en los aspectos estilísticos y formales que la circunscriben dentro de las novelas de la Transición, como el artículo de Luigi Contadini (2013), “Las novelas de la Transición de Juan José Millás.” A la novela se la menciona en algunos estudios de conjunto como una “metanovela de la escritura.”

Es una carta y, por ello, en la novela de Millás aparece en muchas ocasiones la reflexión sobre el acto de la escritura. Patrizia Violi denomina a este aspecto de la epistolaridad “la intimidad de la ausencia” (citada por Contadini 2013: 39). En *Cerbero* se manifiesta con las repetidas referencias al presente desde el que se escribe, el aquí y el ahora de los textos epistolares que los anclan, en el caso de esta novela, a una constante búsqueda de identidad a través de la búsqueda del receptor ausente:

Y ya en cada palabra que escribo o que borro para rectificar el sentido, con la ilusión de dominar el discurso de las frases, no hago sino tratar de afirmarme, lo que en definitiva no hace sino denunciar mi inconsistencia, porque si de otro modo fuera, ya habría arrojado las cuartillas al interior de las jaulas, para que ellos se entretuvieran mientras las hembras paren (...)

También del mismo modo podríamos hablar de estos papeles que cada día crecen, y en su crecer van perdiendo el sentido y la utilidad que yo les había asignado, pues lo que quiso ser un ardid para recuperarte de manera distinta a como nos tuvimos, ya no es más que un monólogo sin pudor, en el que lo inconfesable inunda de principio a fin cada hoja de papel, como un pozo negro que se desborda. (Millás 1989: 101 y 102)

La carta se transforma en “monólogo sin pudor” porque la búsqueda de la identidad es inútil y en el narrador-escritor, como en otras novelas de la Transición, produce desasosiego:²⁵

No tengo adónde ir ni qué hacer. No sé quién soy hasta que leo esta espiral, que palabra a palabra me vomita y completa mis rasgos línea a línea. Cuando ya estoy entero es también esta carta la que me sienta donde estoy sentado ahora, y hace que el ambiente se ponga a funcionar. (Millás 1989: 182)

“Semillero” del que será el futuro narrativo de la época llaman a *Cerbero son las sombras* Gracia y Ródenas (2011: 624) y ven, en la atmósfera de la novela:

el juego metaficcional, la confusión entre realidad y ficción, entre realidad y sueño, pero no como una estrategia formalista dictada por la moda sino como plasmación estructural de las angustias y neuróticas zozobras de sus personajes, la mayoría afligidos por la soledad, la depresión, la personalidad escindida o la identidad disgregada, aminorados por viejos traumas infantiles, perseguidos por desarreglos familiares y fantasmas de variado pelaje. (Gracia y Ródenas 2011: 624)

Para Mar Langa (2000: 26), “el realismo es una de las principales características de la novela de la Transición. Pero se trata de un realismo enriquecido por nuevas perspectivas, por el tratamiento formal y psicológico.” Consideramos que este es otro de los motivos por los que Millás eligió el molde epistolar. El realismo se enriquece con el ensimismamiento, con la inserción formal del autoanálisis en la carta dirigida al padre. A través de la primera persona, además de la búsqueda de un realismo y una verosimilitud “enriquecida”, el narrador-emisor no solo se presenta a sí mismo, sino también al padre-destinatario, al que el lector conocerá exclusivamente a través de sus ojos, y la fórmula le permite aportar una honda profundidad psicológica.

Millás se acerca a la novela de formación autobiográfica pues el narrador no solo busca un ajuste de cuentas mediante la confesión, sino que se observa cómo la soledad y el miedo hacen que el personaje vaya madurando a través del proceso de la escritura

²⁵ Posteriormente, como veremos después, en *Nubosidad variable*, la búsqueda de la identidad a través de la escritura epistolar sí es un método para la resolución de la crisis.

circular en forma de carta, haciendo converger la estética didáctica y la patética, como señala Beltrán que sucede en la novela de educación:

La importancia de la novela de educación estriba precisamente en que concreta y hace visible la convergencia y, en su culminación, la fusión de dos estéticas, el patetismo y didactismo, al crear ese héroe novelístico que crece como personaje creciendo esencialmente (...) La expresión de la asimilación de los géneros de la rendición de cuentas por el héroe de la novela moderna se muestra en la proliferación de monólogos. (Beltrán 2002: 192)

La creación del relato que se hace desde un punto de vista único y describe su ambiente, selecciona aquellos aspectos de su contexto que le interesa resaltar. Se asienta así su confesión, pero también su propia experiencia, la anonimia, el destinatario impreciso y difuminado entre el padre y el desdoblamiento del personaje. *Cerbero* se acerca aquí a la novela picaresca, ligada a la corriente a través de la forma epistolar. La familia queda ridiculizada en algunos de sus comportamientos individuales o grupales en muchos aspectos sin transcendencia alguna, como orinar en el lavabo de la pensión o, con un alcance más complejo, permanecer bajo una cama durante días, entre otros comportamientos grotescos que recuerdan a *La metamorfosis* de Kafka. Aunque es un drama familiar grotesco, señala Morales Rivera el vínculo con la sátira menipea en esta y otras novelas epistolares:

El vínculo con la sátira menipea deberá ser estudiado en la novela citada ya que, siguiendo a Bajtín en *Problemas en la poética de Dostoievski*, se estudiarán los estados anormales, demencias y desdoblamientos de personalidad que aparecen en *Cerbero* y que son rasgos de la sátira menipea y su reflejo en la novela moderna. También en esta órbita se inscribe la sordidez de los espacios de esta novela o el erotismo risible de *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso* de Delibes. (Morales Rivera 2017: 16)

Contadini (2013: 37) señala que la forma epistolar, abarca “el tema de la identidad afrontado a través del dramatismo y la complejidad de la relación entre hijo y padre: la imposibilidad del yo (el hijo) de identificarse en el otro (el padre) y la necesidad fracasada del protagonista de poder reconocerse como sujeto fuera de los roles familiares.” Años después, Juan José Millás, en su novela *El mundo*, al respecto de la identidad, señala que

Cerbero “fue calificada por un crítico solvente como un extraño experimento ‘antiedípico’” (Millás 2007a: 32). El tratamiento de lo edípico y las influencias mitológicas han sido estudiadas en esta novela por Miguel Rodríguez-Pantoja (2010), junto a *Último desembarco* de Fernando Savater y *El ciego de Quíos* de Antonio Prieto, quien, sin parecer casual, también había escrito una novela epistolar, la última novela analizada en la tesis de Ana María Navales (1977: 536) pues se publicó, como *Cerbero son las sombras*, también en 1975.

En toda la producción narrativa de Millás aparecen muchos personajes que escriben cartas, diarios y otros textos afines. Esto muestra el gusto del autor por el ensimismamiento, por la metaficción con la que ya arrancó desde su novela inaugural, buscando a través de la epístola un claro artificio de verosimilitud y, paradójicamente, de modernidad. Pilar Cabañas (2000) en “Cartas, diarios, informes: el lenguaje de la ausencia en la obra de Juan José Millás” expone con concisión la repetida aparición en el resto de la obra del autor, de textos y subtextos afines a las cartas. Existen, como venimos exponiendo, rasgos de los textos confesionales y también de la novela diario. Sigue la línea de renovación de la novela epistolar actual en la que, como tratamos de exponer en esta tesis, la hibridación con otras narrativas del yo es una de sus características principales.

Cerbero son las sombras, además, ha sido estudiada en algunos de los aspectos temáticos que desarrolla, como el recuerdo y el miedo o la rememoración de la infancia y la adolescencia, las relaciones familiares y la soledad. En *Cerbero* se plantea ya gran parte del programa narrativo que el escritor desarrollará posteriormente, así como la percepción carnavalesca que aparece en toda la obra de Millás. Entre las muchas situaciones grotescas que pueden señalarse en esta obra, podemos citar el momento en el que el muchacho escucha orinar al padre en el lavabo de una pensión y éste se excusa o los intentos risibles de sutura de la oreja malherida del padre en el baño de la casa mientras el narrador observa la situación.

Otro de los temas estudiados en la novela es la hostilidad hacia la madre, que se manifiesta en otros textos de Millás, como *La soledad era esto*²⁶ y, posteriormente, en *Visión del ahogado*. Pero ya en su primera novela Millás plantea esa matrofobia, aspecto

²⁶ Para ampliar el tema de la matrofobia en Millás, analizado pormenorizadamente en *La soledad era esto*, así como el asunto edípico, remito al artículo “Voces fantasmales en *La soledad era esto*” de Elide Pittarello (2018).

muy importante para este análisis por lo significativo de este aspecto en los procesos de individualización de los personajes, como le sucede al narrador de *Cerbero*:

Pensé que no podía ser auténticamente libre mientras mi madre viviese. Y a medida que ese pensamiento encontraba soportes laterales se evidenciaba más y más que la íntima repulsa que sentía por mi madre no era diferente de la que sentía por el mundo. (Millás 1989: 146)

El padre de la novela de Millás, en contraste con el rechazo que sufre la madre, es un padre querido, admirado desde el principio y no temido, como sí es temido el padre de la obra *Carta al padre* de Franz Kafka. La influencia del autor checo es patente en muchos escritores de la Transición y existe dicha influencia en los autores de novela epistolar, como comentaremos en los análisis de otras novelas. Martínez Salazar²⁷ (2013) analiza en “Lecturas de Kafka en la novela española de la Transición” este aspecto de forma general en la Transición y, en su opinión:

Se puede decir, con la simplificación inherente a todo corte cronológico, que su lectura se “democratiza” finalmente en suelo español a partir de una fecha concreta: 1966. Fue el año de la publicación en formato de libro de bolsillo de *La metamorfosis* por la editorial Alianza. Da la medida del éxito del libro el hecho de que en 1975 anduviese ya por la décima edición. Además, se empezaron a publicar en la Península Ibérica otros textos de Kafka y sobre Kafka: a comienzos de los setenta verían la luz sus obras completas y entre finales de esa década y el decenio siguiente aparecerían las primeras monografías autóctonas sobre el autor. (Martínez Salazar 2013: 195)

Aventuramos, por ello, que Millás habría no solo leído a Kafka sino también habría asimilado su estilo y el gusto por las insólitas atmósferas. Las similitudes con la obra kafkiana son muchas, aunque el tratamiento de la figura del padre sea completamente opuesto. Como hemos comentado, la difusión de Kafka en ese momento era muy amplia y, del mismo modo que el autor reconoce la influencia de *La metamorfosis* (no solo en *Cerbero* sino de manera explícita en *Visión del ahogado*, es patente en *Cerbero* la de la *Carta al padre*.

²⁷ Remito a la tesis doctoral de Elisa Martínez Salazar (2019), *La recepción de la obra de Franz Kafka en España (1925-1965)* para ampliar el tema.

En la novela se presentan simultáneamente dos historias ficticias. En primer lugar, la historia del narrador que cuenta su momento actual desde el que escribe la carta, en un sótano, tras su huida y abandono. La otra historia es la referida a través de la memoria, al relatar los hechos terribles sucedidos durante la estancia en la claustrofóbica casa. Una tercera historia queda además insertada, reflejo de las dos anteriores, simbólica, casi mítica, en la vida de los ratones enjaulados en el sótano que, imposibilitados y torturados, devoran a sus propias crías:

Sus gritos afilados me distraen de esta tardía y a veces vergonzosa carta y me enseñan que no es fácil escapar del ambiente exterior. Son las hembras, como te decía, que ya no soportan a los machos, porque sin duda necesitarían parir de un momento a otro (...) No es fácil, padre, luchar contra el ambiente exterior, y atravesio estos días una época en la que pasearme por este agujero o por la casa vuestra o por cualquier otro recinto imaginario (...) me resulta tan peligroso como si anduviera recordando por las calles de mi ciudad natal. (Millás 1989: 37)

Inge Beisel apunta que el proceso del parto de los mamíferos se desarrolla de forma paralela al proceso de la escritura, siendo esta imagen marco de la narración. Con esta imagen comienza la carta y con ella se cierra, como reflejo del estado físico y psíquico del narrador:

Al igual que los animalitos de la jaula, el protagonista se siente “acorralado”, tal como lo afirma varias veces de manera explícita: angustiado por el refugio subterráneo donde sobrevive; perseguido por la policía - él habla de “nuestra personalidad de perseguidos”- cautivado psíquicamente por la soledad y el miedo, que amenazan tomar posesión de él, engullirlo. El acto de engullir, presente ya en el mito de Cerbero, es recogido aquí con respecto al comportamiento de los animalitos. Si se considera la situación de estos pequeños mamíferos como la proyección del propio estado del hijo, se puede interpretar su comportamiento enemistoso y ligeramente sádico frente a ellos como una agresión dirigida hacia sí mismo, como rasgos de un afán de autodestrucción, que se hace cada vez más patente en las descripciones de los animalitos. (Beisel 1995: 14)

Hay por lo tanto tres planos ficcionales que se relacionan con tres espacios diferentes: el presente de la escritura en el sótano, las analepsis en la casa (donde se desarrolla la mayor parte de la historia) y el relato de la vida de los ratones dentro de sus

jaulas. Las tres historias se entrometen una en la otra hasta el final de la narración y confluyen en la estructura circular de la novela. El epílogo o cierre de la carta hace referencia al principio y en las últimas páginas del libro vuelve a escribir las palabras iniciales, además de la mención a los mamíferos enjaulados: “Querido padre: es posible que en el fondo, tu problema como el mío...” (Millás 1989: 9), subrayando la estructura de espiral constante que sobrevuela todo el texto.

La diferenciación de espacios en varios niveles, generando diferentes “microespacios” es un rasgo de narración epistolar, como señala Spang:

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 (...)

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. (Spang 2000: 643-648)

La fórmula epistolar sirve a Millás como fórmula impostada de experimentalidad, ya que la plantea formalmente como innovadora: todavía la vuelta a la narratividad estaba en sus albores y los autores españoles aún trataban de huir de la linealidad y las estructuras sencillas. Como expuso el mismo Millás en prensa en 2008:

Cuando escribí *Cerbero son las sombras*, la presión del experimentalismo era muy fuerte. Para acabar con una novela bastaba calificarla de lineal o de costumbrista. Si la consideraban lineal y costumbrista a la vez, estabas listo. Digo a veces (medio en broma, medio en serio) que al releer el manuscrito y comprobar que tenía argumento (algo muy perseguido entonces) me quedé espantado, como el que alumbría un hijo con una deformidad inconfesable. Creo que la titulé de ese modo abstruso, *Cerbero son las sombras*, para ver si colaba.

Los largos párrafos que en ocasiones abarcan páginas en esta novela “tienden a quebrar la fluidez del relato y ralentizar el ritmo de la historia con respecto al discurso” (Contadini 2013: 37). Estas largas reflexiones introspectivas, típicas de la narrativa epistolar, sirvieron a Millás, además, para dar un toque de actualidad a la novela ya que era sabedor de la necesidad del momento, de aportar cierto toque de experimentalismo, para que la crítica se fijara en su novela. No obstante, no es una experimentación real sino impostada, como señaló el autor.

Millás reconoce sin pudor el autobiografismo de *Cerbero son las sombras*.: “Mi primera novela, *Cerbero son las sombras*, era muy autobiográfica, tanto que tuve ataques de pánico. En aquella novela que me dio el premio Sésamo yo me sentí muy expuesto.” Pese a ello, será con su novela *El mundo*, Premio Planeta 2007, donde Millás escriba una “novela autobiográfica o una autobiografía novelada (...), siempre atento a la relación entre realidad y ficción.” (Vara 2008: 21)

El niño Juan José, en *El mundo* (2007b: 33) relata cómo pasó toda una tarde encerrado en un armario: “En cierta ocasión, pasé una tarde entera dentro del cuerpo central de aquel armario: una tarde entera al otro lado del espejo.” Esa aparente pequeña travesura infantil de su propia existencia se había novelado previamente en *Cerbero*: es el cuerpo de su hermano Jacinto el que, muerto, “vive” dentro del armario, como un trasunto de Gregorio Samsa.

En su novela de 2016 *Desde las sombras*, Millás había dedicado toda la novela al tema del armario y lo que hasta entonces había sido un símbolo, se hace ficción completa. Narra la historia del demente Damián Lobo, un hombre que vive en el armario de una pareja desde el que vigila sus vidas. En esta obra también aparece el espacio que existe debajo de las camas como lugar simbólico para el autor, que había preludiado en *Cerbero* pues es ahí donde se esconde el hermano en su primera falsa huida. La similitud del título no parece casual y así explica en *Cerbero* qué son dichas sombras para el narrador de la novela:

Cerbero descansa vigilando con una de sus cabezas (las otras dos dormían y tú te desangraba) al visitante hostil, o al forastero desprovisto de los venenos convencionales. Cerbero, padre, son siempre las sombras. (Millás 1989: 50)

En la reconocida autobiografía de Millás, *El mundo*, puede observarse el rasgo del autobiografismo que ya apareció en *Cerbero*. En la introducción a la edición de *Tres novelas cortas* de 1998 en la que, junto a la novela que nos ocupa, se editan *Letra muerta* y *Jardín mojado*, el autor declara que en las páginas de su primera novela “está, comprimida casi toda la información de lo que escribiría más tarde. Esta especie de programa involuntario resulta, desde la perspectiva que dan los años, un poco sobrecogedor” (Millás 1998: 12). También la triste llegada a la desoladora casa de Valencia que se describe en *El mundo* es muy similar a la que se describe en *Cerbero son las sombras*, así como el viaje en tren en el que los personajes cambian de ciudad, la noche que pasan en la pensión y se repiten detalles incluso escatológicos, en la línea grotesca del autor que ya hemos mencionado.

El autobiografismo en *Cerbero son las sombras* también está muy presente porque consideramos que se trata de una novela biográfico familiar y, como sucede en este tipo de novelas, “la historia modela la vida del personaje y la de su familia.” (Beltrán 2019).²⁸ El escenario urbano, el contraste del espacio cerrado con el espacio abierto del Madrid relatado por el muchacho en el contexto de la posguerra le otorga la dimensión histórica que es propia de la novela biográfico familiar actual, muy en boga en los últimos años y a la que Millás se adelantó a través de la carta en 1975. Nuevamente, la cercanía a la picaresca moderna queda patente no solo en el componente autoeducativo del personaje, sino también de redención a través de la escritura de la carta.

Por último, aunque lo venimos comentando, consideramos necesario concretar un aspecto de esta novela y es su carácter confesional. La novela, enmarcada en la forma epistolar, es una confesión por lo que sigue una de las características principales de las novelas epistolares y es la de participar de diferentes estéticas. Como señala Dolores Thion:

La confesión, lleve o no su nombre, nace del rechazo, de la protesta, de la rebeldía en la huida del hombre con su presente y consigo mismo. Merced a la interiorización, la confesión se fundamenta en un proceso de revelación mediante el cual, el individuo, conato de ser por razones ora personales, ora históricas, supera la duda y la huida de sí mismo abriéndose a la vida. Ello implica que el sujeto busque una explicación para poder deshacer el conflicto, hallarse y aprehenderse, completar lo fragmentario

²⁸ En un reciente artículo, Luis Beltrán (2019c) expone de forma clara y divulgativa qué es la novela biográfico familiar y su importancia en la narrativa actual.

y encontrar la unidad acabada que le permita aceptar la verdad y la vida.
(Thion 2009: 595)

El conflicto de la novela, la huida, física y real del narrador y la huida de sí mismo tratando de buscar inútilmente, además de la identidad, la redención, queda manifiesta en la estética confesional.

El personaje, según terminología bajtiniana, es un “hombre del subsuelo.” Nos encontramos ante un héroe que “no tiene definiciones seguras, no hay nada que decir de él, aparece no como un hombre de la vida real sino como un sujeto de la conciencia y del sueño” (Bajtín 2005: 79). Su irresoluble problemática se inscribe en la espiral confesional de la carta, inacabada e infinita. Según Bajtín:

El “hombre del subsuelo” entabla un diálogo igualmente interminable consigo mismo, como el que establece con el otro. No logra fusionarse hasta el final consigo mismo en una voz monológica única. (...) El héroe no puede ponerse de acuerdo consigo mismo, pero tampoco es capaz de dejar de hablarse. El estilo de su discurso es orgánicamente ajeno al punto final, a la conclusión, tanto en aspectos aislados como en su totalidad. Es el estilo de un discurso internamente infinito que, por cierto, puede ser interrumpido mecánicamente, pero no puede ser orgánicamente concluido. (Bajtín 2005: 366)

Bajtín dio estas características en *Problemas de la poética de Dostoievski*. Las similitudes de *Cerbero son las sombras* con *Memorias del subsuelo* (1854), del autor ruso, son bastante claras. El mismo Millás ha reconocido, como de Kafka, la influencia de Dostoievski en sus inicios y que tan clara y explícita es en obras posteriores del valenciano.

El intento de redención que lleva a cabo el protagonista es, como hemos comentado en la búsqueda de la identidad, completamente infructuoso. El protagonista queda envuelto en su eterna confesión irresoluble que, enmarcada en la forma epistolar, aunque las fórmulas de apertura y cierre lo señalen formalmente, son, paradójicamente, la marca del *perpetuum mobile* en el que el personaje millasiano queda eternamente a la deriva en la laguna Estigia de su sótano.

3.4. *Tríbada falsaria* (1980) y *Tríbada confusa* (1984) de Miguel Espinosa

Miguel Espinosa (1926-1982) es un autor escasamente conocido por el público ya que murió relativamente joven y sin ver publicada en vida la mayoría de su obra. No fue un escritor que se prodigara en ambientes culturales y literarios y su fama se debe esencialmente a *Escuela de mandarines* (1974). En 1980 se publicó *Tríbada falsaria* mientras que el resto de su obra se publicaría póstumamente. Pese a ello, actualmente, este autor está recibiendo cierta atención de una parte minoritaria de la crítica. La vida de Espinosa se recrea en su obra de forma constante, el autobiografismo es siempre patente e incluso aparece su nombre como personaje de sus novelas, así como personas de su entorno, referidos con nombres y apellidos. Se considera a *Asklepios, el último griego* (1985) su autobiografía. Ignacio Moraza, en su estudio *Miguel Espinosa, poder, marginalidad y lenguaje* (1999), aporta una completa semblanza del escritor. Moraza se propone desvelar la relación vida y literatura que se da en la obra de Espinosa. Admite que la literatura es independiente a la vida de un autor, pero revela a través de documentos inéditos, citas de cartas reales y conversaciones con el mismo autor y sus íntimos amigos y familiares, algunos aspectos esenciales en el desarrollo de las tramas novelescas. Sin embargo, Moraza considera que las obras del autor no deben limitarse a:

el rastreo de la vida del autor sino que ésta debe ser un suplemento a los temas y formas que las constituyen, pertenecen al acto de crear una persona –una máscara, o mejor, máscaras-, es decir, de crearse y dejarse crear por la escritura; (...) La metaficción se convierte así en una forma de metavida. (Moraza 1999: 4)

En la misma línea de búsqueda de la separación vida y obra de forma explícita se inserta el estudio monográfico de José Luis Bellón Aguilera, *Miguel Espinosa, el autor emboscado* (2012).

Tríbada. Theologiae Tractatus es el nombre que el autor dio a su novela epistolar en dos partes: *Tríbada falsaria* (1980) y *Tríbada confusa* (1984), aunque no fueron publicadas conjuntamente hasta 1986 por Gonzalo Sobejano, quien incluye una esclarecedora introducción y en ella fue calificada como una metanovela.

La estructura externa de *Tríbada* es compleja y llamativa. Como en la mayoría de las novelas epistolares actuales, se combinan tipos de narraciones en primera persona. En

primer lugar, aparecen dos dedicatorias a dos personas con nombres y apellidos a las que expresa su gratitud. Seguidamente, aparece una “relación de personajes” en los que se indica el número de capítulo y párrafo en los que aparecen, ordenados alfabéticamente. Después, una larguísima lista de “Los nombres de Damiana”: los diferentes nombres y epítetos con los que se va a referir a ella a lo largo de la narración. La mayoría son positivos, asociados a elementos naturales o mitológicos, pero también hay denominaciones negativas, que hacen referencia a la homosexualidad de Damiana. Le sigue el listado de los nombres que el autor dará a la Lucía, todos negativos, pues es el tercer elemento del triángulo amoroso.

Tras los paratextos citados aparece la “Primera parte” de *La tríbada falsaria*. El “Capítulo I. Damiana” es estrictamente narrativo, en tercera persona heterodiegética, donde se describe al personaje. En el “Capítulo 2. Damiana y Daniel”, se cuenta la relación amorosa existente entre ambos y también el engaño de Damiana al mantener una relación paralela con Lucía. El “Capítulo 3. Damiana, Lucía y Daniel” es un capítulo breve, donde aparece la transcripción de algunos días del diario de Daniel donde se muestra engañado y sabedor de la relación homosexual entre las dos mujeres.

La narración epistolar se encuadra bajo el tópico del “autor-transcriptor”, un tal José López Martí, sin valor paródico ya que es una persona real, amigo íntimo del autor. La confusión realidad y vida, a través de este personaje fue clarificada por el mismo López Martí: “Sus obras no representan la realidad, somos nosotros, nosotros mismos los habitantes del mundo, los que mejor o peor, representamos lo que Miguel Espinosa escribió” (López Martí 2006: 32). La obra posee un argumento sencillo: Daniel descubre la infidelidad de su amada Damiana con una mujer e intenta desvelar, pertinaz e inútilmente los porqués. El análisis de la obra por parte de Ródenas de Moya es muy clarificador:

Espinosa nutre su escritura, solapadamente, de su propia materia biográfica y, aunque la correlación entre ambas puede establecerse en casi todas sus ficciones y los hechos conocidos de su vida, es en el díptico *Tríbada. Theologiae Tractatus* donde ese vínculo resulta más directo. Las dos novelas se inspiran en los hechos que vivió el propio autor, lo que no condiciona la lectura, pero subraya la profunda interpenetración de su vida y su obra, de su ética y su estética. (...) La obra explora una vía contraria a la de *Escuela de mandarines*, pues ahí pretendió erigir el universo privado, ético e intensivo de un personaje, Daniel, y tres mujeres,

Damiana, Lucía y Juana, involucrados en un suceso sencillo y sórdido.
(Ródenas de Moya 2008: 482)

Las consideraciones de Ródenas de Moya sobre el autobiografismo explícito en la novela avalan una vez más nuestra argumentación y, en el caso de Espinosa, el uso de la carta como particular forma de expresión del autobiografismo es patente. La novela no solo narra hechos reales acaecidos al escritor, sino que contiene cartas reales, como el mismo autor expuso:

Precisamente da la casualidad de que las cartas (esas que yo utilizo, dicen, como “recurso literario”) son reales, porque Juana es un personaje también real... Me escribió esas cartas después de acaecidos los sucesos... y me escribió muchas más cartas...; entonces, el 60 por ciento de las cartas de Juana son absolutamente reales... Además, te diré quién las ha escrito: Mercedes Rodríguez García, la que lleva el “copyright” en el libro; las he transformado, he intercalado algunas cosas, un 40 por ciento, y así las he incluido... Es decir, Damiana es un personaje real... el encuentro entre Daniel, Lucía y Damiana es real y las cartas son absolutamente reales y yo no veo aquí un solo recurso literario. (citado en Campillo 2006:113)

Tríbada falsaria se cierra con un capítulo paratextual denominado “Comentarios” donde aparecen unos poemas y comentarios de otros personajes. Toda esta primera parte es una constante tortura psicológica del protagonista, que no consigue aislar sus sentimientos de culpa. Intenta liberarse de ella por medio de hacer público su dolor y buscar la opinión ajena. Espinosa se sirve del procedimiento tópico de las novelas epistolares que hacen pública una correspondencia para alcanzar un propósito más profundo: universalizar su dolor particular. El autor, en el comentario de la última parte de la obra, adentrándose como personaje en la ficción, expone:

En la versión que Miguel Espinosa nos ofrece del caso, la fabulosa sustitución de antagonistas se columbra a partir del momento en que Daniel recibe la primera carta de Juana. Desde ese evento, el relato comienza a crecer en significación y a desbordar los límites de la cuestión original; de testimoniar las causas de una hembra homófila y de su sorprendido amador, pasa a testificar las causas de Dios y el Diablo. (Espinosa 1987: 459)

El hermetismo del que se impregna la novela se mezcla con la estética sentimental pues, la obra, pese al doloroso trance que se narra, posee bellísimas cartas de amor que se hacen eco de toda la literatura amorosa epistolar que explicita, mencionando como modelos a Hero, Dido o Heloísa, entre otras. (Espinosa 1987: 202).

Según Martínez Peña, es una obra perspectivista, ya que ofrece múltiples puntos de vista sobre los mismos hechos y sus consecuencias. También, es “una íntima confesión del autor” en la que el hibridismo genérico, típico del autor en su opinión, la “narración de los hechos y su posterior comentario se plasman literariamente a través de cartas, relatos, digresiones y algunos poemas.” (Martínez Peña 2018: 152-153)

Los aspectos relativos a la epistolariad de esta novela se exponen en un artículo de Gonzalo Sobejano (1988b), “La novela epistolar en *La isla de los jacintos cortados* de Torrente Ballester y *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso* de Miguel Delibes.” Aunque el mencionado estudio se centra en las dos novelas que analizaremos a continuación, Sobejano menciona en varias ocasiones la *Tríbada* de Espinosa y la califica como novela epistolar moderna en la que se remarca, como en las otras novelas que Sobejano analiza en pormenor, su carácter confesional. Para nuestro estudio es muy importante puesto que la opinión del crítico pone el acento en la polifonía y la mixtificación textual:

Juana aspira, como Daniel a interpretar un desastroso caso ocurrido a éste y que tiene a éste obsesionado, para lo cual se sirven sus propios comentarios y los ajenos, que ella colecciona y copia, de suerte que muchas de las misivas de la abnegada Juana con comentarios suyos a comentarios de otros y transmisión literal de éstos, los cuales adoptan a menudo formas de documento, relato poema, parábola, crítica, historieta, semblanza, juicio o glosa. De este modo las cartas originan muy variadas especies de escritura, viniendo a ser cauces de experimentación: epistolografía multigenérica y heterodoxa. (Sobejano 1988b: 25)

3.5. *La isla de los jacintos cortados* (1980) de Gonzalo Torrente Ballester

La isla de los jacintos cortados cierra la denominada por la crítica “trilogía fantástica” de Gonzalo Torrente Ballester (1910-1999), iniciada con *La saga/fuga de J.B.* y continuada por *Fragmentos de Apocalipsis*.²⁹

La trayectoria narrativa del autor ferrolano posee características muy personales pero “da buena cuenta de los vaivenes culturales de toda la segunda mitad del siglo XX europeo” (Arroyo Redondo 2012: 279). De las obras impersonales de la década de los cuarenta, impregnadas de realismo social (*Javier Mariño, El golpe de estado de Guadalupe Limón*), pasó a la experimentalidad de los sesenta y setenta con *Don Juan*. Su obra más conocida, *La saga/fuga de J.B.*, le dará el reconocimiento internacional. El autor llegó al gran público con *Los gozos y las sombras*, trilogía la cual se llevó a formato televisivo en 1982.

Torrente Ballester perteneció en su juventud a la intelectualidad del grupo de Falange española, junto a escritores marcadamente afectos al régimen franquista, el Grupo de Burgos, con Dionisio Ridruejo, Laín Entralgo y Luis Rosales, entre otros. Sus novelas de la primera época no consiguieron triunfar pues “se alejaban del triunfalismo partidista o del costumbrismo testimonial” (Gracia y Ródenas 2011: 360). Torrente asumió las dificultades de la coyuntura española y viró en su posición frente a la dictadura, hacia posturas más democráticas. Decidió dedicarse a la docencia en España y en Estados Unidos y a la crítica literaria, hasta que le llegó el reconocimiento de crítica y público.

Aunque nuestra labor es analizar esta novela en su aspecto epistolar queremos apuntar brevemente y dejar abierta, para una posible posterior y más profunda investigación a este respecto, la hipótesis de que *La isla de los jacintos cortados* pudiera ser la primera novela española que introduce el subgénero anglosajón de la *campus novel*. Este tipo de novelas suelen tener como personaje principal a un *alter ego* del escritor, normalmente un profesor que intenta o se deja seducir por una estudiante o compañera de departamento y su discurso es apto, como en *La isla*, para las conversaciones metaliterarias. Antes de *Todas las almas* (1989) de Marías o *La muerte del decano* (1992) del mismo Torrente, novelas consideradas por la crítica las primeras novelas de campus en español, Torrente ya adelantó la inclusión de las características con su novela de 1980.

²⁹ Dotras (1994: 127) refiere que la denominación aparece en un estudio de Alicia Giménez de 1981. Gracia y Ródenas (2011: 600) consideran que solo es una “supuesta” trilogía.

En 2000 y 2015 la novela de campus, con las características especiales de nuestro país, se asentará con *La velocidad de la luz* (2005) de Javier Cercas o con Antonio Orejudo en *Un momento de descanso* (2011), entre otros.³⁰

El estudio más completo de *La isla de los jacintos cortados*, hasta la fecha, es el de Ángel G. Loureiro, *Mentira y seducción. La trilogía fantástica de Torrente Ballester* (1990), donde, como el título indica, se analiza la obra en relación con las consonancias temáticas de la trilogía de la que forma parte. Los postulados de Loureiro parten de la visión que sobre la obra ofreció Gonzalo Sobejano que, como hemos expuesto en capítulos anteriores, la considera, según su concepto una “novela ensimismada”, atendiendo a sus características metafictivas:

Denomino *metanovela*, con Patricia Waugh a “aquella novela que de modo autoconsciente y sistemático llama la atención hacia su condición de artefacto con el fin de inquirir en la relación existente entre la ficción y la realidad.” Cultores de la metanovela en los primeros años ochenta han sido escritores de tres generaciones: Torrente, Delibes y Cela (del 39), Miguel Espinosa y Luis Goytisolo (del 54), Pombo, Millás y Merino (del 68). (...)

Escogen y expresan soledades en sus novelas de ese quinquenio tres novelistas veteranos. En *La isla de los jacintos cortados* (1980), de Gonzalo Torrente Ballester, un profesor fatigado escribe una larga carta de amor, con interpolaciones mágicas, a una joven universitaria a la que desea atraer. (Sobejano 1988b: 9 y 26)

Es especialmente importante el artículo monográfico que Sobejano (1988b) también dedicó a la obra, junto a *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso* de Miguel Delibes y en el que, además de las novelas que menciona el título, analiza someramente otras novelas epistolares, como ya hemos comentado en el apartado de *Tríbada falsaria* de Espinosa. Insiste en el carácter metaficcional de la novela, así como en la

³⁰ Remito al estudio de Rosalía Baena Molina (1997) sobre la *campus novel* y a Gil-Albarellos (2017), que expone la recepción del subgénero en la narrativa española actual. No mencionan estos estudios ni hemos constatado otros en los que *La isla* sea considerada una novela de campus. Por ello, consideramos original nuestra aportación a este respecto y, como mencionamos arriba, dejamos abierta esta línea para una posterior investigación.

caracterización de “novela poemática.” Sobejano ya había calificado la novela de este modo en su artículo “La novela poemática y sus alrededores” (1985).³¹

La isla de los jacintos cortados se inicia con un prólogo, en la línea de las narraciones epistolares clásicas, pero es uno de los “prólogos autoanalíticos”³² típicos de la faceta ensayística y autorreflexiva del autor. Torrente realiza en él la descripción del acto creador, del proceso de creación de una obra poética, en el sentido etimológico de la palabra, como un proceso casi mítico. Pese a la denominación en el subtítulo de la obra de “Carta de amor con interpolaciones mágicas” y al prólogo mencionado, el inicio no es el de una novela epistolar. No hay datación ni fórmulas de apertura ni cierre, sino que el narrador sin nombre, se dirige desde el inicio a Ariadna, estudiante a la que pretende seducir sin éxito. La muchacha es una doctoranda de una universidad norteamericana, enamorada de su profesor de Historia, Claire, por el que no es correspondida. Claire, Alain Sidney, profesionalmente, defiende la polémica tesis de que Napoleón nunca existió sino que fue una creación historiográfica. No será hasta la segunda secuencia narrativa (la novela se divide en capítulos titulados con ordenación romana y éstos a su vez en secuencias numeradas con arábigos) en la que encontraremos “Querida Ariadna.” Esta fórmula de apertura es una de las pocas que aparecen en el libro y es que, posteriormente, sabremos que el narrador, en realidad, lo que escribe son unas cartas recogidas en cuadernos, destinados a la lectura por parte de su interlocutora. En ocasiones, se reproducen las respuestas o apuntes de Ariadna, por medio de verbos de dicción para conocer la opinión de la joven.

El estudio de Loureiro que hemos mencionado expone un detallado sumario de las partes de la novela, así como una separación de los diferentes bloques narrativos que la componen. En su opinión, “el tiempo de la escritura debe considerarse el origen de las divisiones en bloques de cada parte de la novela y los números que las encabezan ocupan el lugar de las fechas en un diario ortodoxo, modelo literario del que esta novela representa una variación” (Loureiro 1990: 281-282). La variación del modelo literario del que habla Loureiro es lo que nosotros venimos advirtiendo en esta tesis como característica esencial de la novela epistolar actual: la hibridación de fórmulas en primera

³¹ Remito a este estudio para ampliar y perfilar la definición, en estrecha relación con el concepto de metaficción del filólogo murciano.

³² Tomo la denominación de Gracia y Ródenas (2015: 373-377), a quienes remito para ampliar datos sobre la faceta ensayística de Torrente Ballester.

persona. A nuestro parecer, como venimos exponiendo, esto responde al ensimismamiento existente en la novela epistolar actual y, por ello, se da el uso de fórmulas diferentes de narración en primera persona, que causa también una hibridación estética. Consideramos que *La isla* está más cerca de las características de la novela epistolar que de la novela diario, como cree Loureiro. Aunque se trate de una diferenciación meramente formal, creemos que Torrente no pretendía acercarse a la fórmula diario sino a la carta ya que para el autor era necesario el trampantojo dialéctico que supone la carta y no el diario personal³³, así como la estética sentimental que le permitía aportar a través de la epistolaridad.

Se sabe que Torrente Ballester escribió un diario íntimo, titulado por él mismo *Mi fuero interno* que fue escrito durante diez años, desde 1954. Años después donó los tres cuadernos que conforman el diario a la Universidad del Estado de Nueva York en Albany, donde era profesor visitante.³⁴ Por deseo expreso del autor no deben publicarse hasta el fallecimiento de sus once hijos. Por el contrario, toda la obra literaria, periodística y personal (un ingente epistolario, cintas y cartuchos de grabaciones magnetofónicas, notas de trabajo y otros diarios) fue legada por el autor para su estudio a la Fundación Torrente Ballester.³⁵

La imposibilidad de publicación de esa pequeña parte, un diario íntimo, nos hace hipotetizar sobre la diferenciación que el autor manifestaba hacia ese tipo de texto como algo estrictamente privado y nos parece por ello que no estaría en su ánimo acercarse al diario para crear una novela, sino a la novela epistolar. Además del trampantojo dialéctico y de la necesidad de un receptor patente más allá del yo, consideramos que Torrente necesitaba la estética patético-sentimental que aporta la epistolaridad. Esto le permitía tratar el tema del amor, que es, además, uno de los temas centrales de la narrativa torrentina. La estética egocéntrica y más autorreflexiva del diario íntimo se acerca más a lo confesional, hacia lo estrictamente íntimo. No obstante, en la novela que nos ocupa, para el enamoramiento del viejo profesor hacia Ariadna, aunque solo se trate de un marco narrativo, era esencial la forma epistolar. Ese marco epistolar forma parte de todo el

³³ No entraremos ahora en este aspecto, puesto que alguna de las partes de *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaite sí se corresponde más con una variación del diario. En el análisis de esa novela expondremos los límites con la novela diario de la novela epistolar actual.

³⁴ Para ampliar el tema de *Mi fuero interno* remito al artículo de Joana Sabadell-Nieto (2018), “Hacer(se) público. Las preocupaciones diarias de Gonzalo Torrente Ballester.”

³⁵ La página web de la Fundación explicita todo el material donado por el autor.

sustrato cómico existente en la novela. La carta de amor queda desacralizada desde el mismo subtítulo de la obra: “Carta de amor con interpolaciones mágicas”, puesto que no solo no es una carta de amor, sino que la estética sentimental que aporta es solo un pretexto risible para insertar el verdadero asunto para el autor, que expondremos más adelante.

Como se ha comentado en *Cerbero son las sombras* una de las características esenciales de la novela epistolar es la existencia de diferentes espacios narrativos: el lugar desde el que el narrador escribe, una cabaña que pretende ser el espacio de la seducción, que es secundario, y la Isla referida en las interpolaciones. Por ello, la carta de amor de un viejo profesor a una joven es solo un pretexto burlesco en el que enmarcar la verdadera historia que se quiere contar. Gil González denomina a este aspecto “la duplicación interior de la novela” y explica desde esa visión la duplicidad que hemos comentado:

La primera Isla de los jacintos cortados es el lugar donde la universidad alquila una cabaña a la que el profesor se traslada durante unos meses buscando el retiro para el estudio, y un ambiente romántico que propicie un romance con Ariadna, de bosque, lago y naturaleza. La segunda es la Isla de la Gorgona, el escenario de su narración, también expresamente Isla de los jacintos cortados, al fin y al cabo, ya que, en la invención del profesor, el tirano que la gobierna ordena como símbolo frente a la libertad, el cortar todos los jacintos que adornaban las ventanas de la ciudad. Pero resumamos ya la estructura del contenido metaficcional de la novela. (...) El narrador, profesor de literatura enamorado, a su vez, de Ariadna, intentará consolar su dolor con una narración fantástica en la que pretende mostrarle por la vía poética que Napoleón fue, efectivamente, una invención, y que, por tanto, Claire está en lo cierto, si bien lo anticipado de su intuición científica no permite que sea comprendido por sus colegas. Pero detrás de esta justificación solidaria hacia Claire y Ariadna no se disimula la verdadera intencionalidad de la invención: la demostración de la superioridad de la poesía sobre la historia como fuente de conocimiento de la realidad, y, más aún, la seducción de Ariadna ante el despliegue de la imaginación y la palabra que este método poético pone en juego. (Gil González 2001: 268)

Las llamadas de atención al espacio narrativo de la cabaña desde la que se escribe la carta de amor para recordarle al lector y narratario que la narración está insertada en ella son constantes. La función de la elección formal de la carta cobra en esos fragmentos especial significación pues, aunque son en la mayoría de las veces meros apuntes rápidos (la carta se justifica plenamente en ellos), se revela también el hecho paródico. La

inserción en la historia de esas breves anamnesis a través de vocativos a Ariadna es la justificación de la forma elegida. En ocasiones, estas inserciones son más largas que simples vocativos. En medio de la narración inventada, el anciano profesor detiene su relato e intenta en vano la seducción de la muchacha:

Quedamos en silencio: yo cansado de hablar, fatigada la vista de aquel torbellino de imágenes (...) Te confieso que intento fascinarte, atraerte, mantenerte pendiente de mí, pero tú te resistes, como si lo que te digo pasase por un filtro que lo tiene todo, menos la mera historia. (Torrente Ballester 1981: 118)

Gil González ya advirtió que estas anamnesis son “un comentario dedicado al lector” pero sin señalar que es debido a la fórmula epistolar elegida por Torrente, que es, en nuestra opinión, esencial para la justificación del uso de la carta. En su opinión, tiene que ver con el hecho de que el profesor cuenta un relato fantástico de origen oral:

Como en el relato fantástico de origen oral, en el que el oficiante recuerda de modo intermitente el carácter imaginario de lo narrado con descensos a elementos de la realidad inmediata, como el enmarque cinematográfico de ciertos relatos que pasan a la narración desde una determinada situación enunciativa, que puede superponerse, en off a la narración:

Estabas silenciosa, Ariadna, y con la mirada quieta. (...) Tenía aún en las manos, eso sí, las riendas del milagro, y me dispuse a seguir conduciéndolo, al menos mientras ardiesen en llamas azules y rojizas, tiernas y temblorosas, los leños casi consumidos. Sucedió que, de pronto, se dio por concluido el tema de Napoleón, tras algunos acuerdos acerca de la manera de continuarla, y tomó el cónsul la palabra... (Torrente Ballester en Gil González 2001: 269-270)

Teniendo en cuenta que la carta es un diálogo entre ausentes, no consideramos estar en pleno desacuerdo con Gil González. Pero el crítico ancla esta opinión a la idea de que es una novela de metaficción.³⁶ Una vez más, insistimos en que lo que Gil González, considera metaficción (basándose en Sobejano, en este caso, “metaficción

³⁶ Remito, para ampliar el asunto metafictivo en esta novela, al trabajo de Gil González (2001) *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea. A propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester*, al que nos hemos referido.

oral”) es el simple artificio epistolar de la doble enunciación. Es por ello necesaria la combinación constante del espacio narrado para el recuerdo o la evocación y el lugar desde el que se escribe la carta, con referencias al presente del emisor que relata en ese momento. Torrente, dentro de la narración de una fantasía, buscaba la verosimilitud y la carta le otorga “las condiciones que debe tener un texto para que sin ser real pueda parecerlo, pueda causar al lector impresión de la realidad.” Estas palabras, del autor, pertenecen a su particular teoría de la novela y el nombre con el que determina a dichas condiciones fueron llamadas por el ferrolano “principio de realidad suficiente” (Torrente Ballester 2017: 25). El autor, cervantino declarado, conocía a la perfección los artificios y, en este caso, buscó el recurrente modo de la epistolariad, cuyos artificios para la búsqueda de la verosimilitud son sobradamente conocidos, desde el inicio del uso de esta fórmula, y le aportaba, además, la posibilidad de insertar el aspecto paródico.

Desde la ironía, para remarcar las dos perspectivas narrativas que estamos comentando y que consideramos son la clave de la elección paródica de la forma epistolar, el narrador exclama en el “Epílogo final y final de las interpolaciones”: “¡no se debe escribir una carta de amor cuando se tiene que inventar una novela!” (Torrente 1981: 301). Esa parte final de la novela se inicia, precisamente, con una clara alusión al presente narrativo que enuncia, incluso recurriendo a la cotidaneidad con precisión en detalles, recurso muy típico de los textos epistolares. Además, el fragmento que reproducimos a continuación incluye, una vez más, la expresión clara de la literatura dentro de la literatura, la *mise en abyme* explícita:

Hoy pasé el tiempo haciendo la maleta y el bulto de los libros. También llené una caja bien acondicionada con los viejos cacharros que vinieron conmigo y el equipaje quedó listo hacia las doce y pico. Fuera nevaba, y en la sala de estar, frente a nuestros sillones lucía, última vez acaso, no sé si llamarlo ahora telón de nuestro teatrillo. (Torrente 1981: 277)

Torrente utiliza diferentes modos ficcionales, por tanto, dos fórmulas diferentes de narración. La línea mimética se encuadra en la carta, en la reflexión hacia el yo manifestada en el vocativo de la carta a Ariadna que encuentra un espacio ubérrimo para desarrollarse, además, en la fórmula *campus novel*. Lo estático de los elementos de este tipo de novelas permiten al autor insertar no solo las reflexiones metaficionales sino también aspectos secundarios del mundo universitario. Por ejemplo, en varias ocasiones,

el viejo profesor recuerda a la muchacha que ha sido invitado a comer por otras estudiantes o los regalos que ellas le han hecho. La realidad introduce el mundo mágico de la narración interpolada que, además, contiene características de una novela barroca. Según García Galiano (2005: 158) esto se da en otras producciones del autor, como había hecho en *Fragmentos de Apocalipsis* (1977):

Está embebida del espíritu cervantino, tanto en la ironía como en la técnica metaficcional, en la construcción explícita de la figura del narrador o en la aparición de “historias intercaladas” en torno al motivo central; novela sobre la escritura de una novela, cruce genético-diegético (si se me permite el horribilísimo palabro) entre Cervantes y Borges (recordemos *Las ruinas circulares*, relato modélico, canónico desde el punto de vista hermético), con toques “sternianos.” (García Galiano 2005: 158)

También Ana Dotras lo había observado en *Fragmentos del Apocalipsis*. Como en *La isla de los jacintos cortados* se da una duplicación interior del narrador, una confusión de mundos ficticios:

El tema central de *Fragmentos*, [...], gira en torno a los diversos problemas y dificultades con los que se encuentra un escritor en el intento de composición de su novela, algunos de los cuales son indirectamente expuestos mientras que otros son explícitamente analizados [...] la particularidad del uso que en *Fragmentos* se hace del recurso de la duplicación interior reside en que, al no guardar las distancias, no es posible escindir la historia de la creación de la novela de la novela misma, de modo que los mundos ficticios se confunden. (Dotras 1994: 131)

También el narrador de *La isla* se duplica, como narrador del marco y narrador de la fabulación que inserta dentro de su relato: los mundos ficticios que se confunden en *La isla de los jacintos cortados* están en relación en la novela de campus que hemos mencionado en la que a su vez se interpola una novela barroca. Según Bajtín, en la novela barroca, variante de la novela de pruebas, la organización del individuo, en la selección de los rasgos y su ligazón con el conjunto, “se determinan por medio de su defensa (apología), glorificación o, por el contrario, su acusación y desenmascaramiento” (Bajtín 2019: 102).

Centrada en el héroe, los espacios de la novela barroca, también cambiantes, son el fondo y decoración, un mundo privado de independencia e historicidad. Y esa ahistoricidad es la que permite la mitificación, a nuestro parecer. Añade Bajtín:

El exotismo geográfico predomina aquí sobre el social. La vida cotidiana (...) aquí prácticamente está ausente (si está desprovisto de exotismo). Entre el héroe y el mundo no hay una verdadera interacción. Solo lo pone a prueba y el héroe no tiene influencia sobre el mundo ni cambia su rostro. (...) De ahí el carácter estéril y sin creatividad del heroísmo en esta novela, incluso ahí donde se presentan héroes históricos. (Bajtín 2019: 105)

Ese espacio y tiempo suponen una operación de construcción de un mundo ficcional y fantástico que queda subordinado al mundo real, que se construye a través de las palabras y en el que entran todo tipo de materiales. En el caso de esta novela, el material constructivo es el marco epistolar, que es solo un aspecto formal, casi burlesco, acentuado por el subtítulo “carta de amor.” Es exclusivamente un elemento compositivo y que corrobora que desde su mera formalidad no caracteriza la línea de la novela porque, en esencia, estrictamente no se trata, por todo lo expuesto, de una novela epistolar, aunque esté enmarcada en las cartas.

Por otra parte, *La isla de los jacintos cortados* se inserta también, siguiendo el argumento principal de esta tesis, en la corriente autobiográfica española actual. La aportación al autobiografismo en esta novela parte de su ensimismamiento, según la visión de Luis Beltrán, más amplia que la de Sobejano. Además del ensimismamiento de Beltrán que observamos, clave para nuestra argumentación, la idea de una vuelta al yo viene avalada, como venimos exponiendo, por otros importantes críticos de la novela del siglo XX. Señala José-Carlos Mainer, también ligándolo a la metaficción, que:

Volvemos a saber qué es el yo, o, por lo menos, a frecuentar los alrededores de lo que fue territorio tan inhóspito y sospechoso en el siglo que acaba de transcurrir. El escritor de ahora produce a menudo desde el ámbito gramatical de la primera persona, sin excesivo pudor ante las emociones, ni demasiada desconfianza respecto a las consecuencias filosóficas de enunciar el pronombre yo [...] Pero añadamos que la literatura del yo es una forma vicaria de metaliteratura. (Mainer 2005: 204)

La obra de Torrente Ballester ha sido analizada desde este aspecto por toda la crítica especializada, como en el estudio de Susana Arroyo Redondo, quien ha puesto el acento en lo que ella llama “la autorrepresentación” de Torrente Ballester.³⁷ En su opinión, la intromisión del autobiografismo en la obra del autor se corresponde con la etapa a la que pertenece *La isla*:

[La etapa], biográficamente corresponde a la ruptura de Torrente Ballester con la problemática española y su exilio a los Estados Unidos como profesor universitario en Albany, se caracteriza por el uso extensivo de la voz en primera persona, elementos fantásticos, intertextualidad, reflexión metaliteraria, paradojas sobre la identidad y una apuesta arriesgada por la innovación formal. (Arroyo 2012: 280)

Otra de las más destacadas estudiosas del autor ferrolano, Carmen Becerra, también ha apuntado la reiterada autorrepresentación de Torrente a la que nos estamos refiriendo:

El lector puede recordar de manera abstracta, haciendo un repaso de todas sus obras, al personaje masculino de Torrente como un intelectual, no bien conformado físicamente, escéptico, irónico, bueno, un poco indeciso, reflexivo e inteligente, casi siempre fracasado, de temperamento moderado y con tendencia al análisis; e identificar esta figura como el prototípico y reiterado personaje masculino torrentino. Este personaje polimórfico que encontramos una y otra vez en sus novelas asumiendo distintos papeles en cada una de ellas, resulta una especie de anti-héroe que ha subvertido los valores que convencionalmente han sido considerados como típicos del héroe, para escoger los suyos propios. Pero esa especie de anti-héroe es el resultado de una desmitificación del héroe típico, que va siempre seguida de una remitificación: la preponderancia del hombre intelectual y espiritual sobre el hombre simplemente triunfador ajustado a las convenciones. (Becerra 2001: 206)

La verdadera autobiografía de Torrente, considerada ese modo por la crítica de forma prácticamente unánime, es *Dafne y ensueños* (1982): “Torrente Ballester alterna su

³⁷ Arroyo Redondo remite, en el estudio que citamos, para un análisis detallado sobre las obras autobiográficas de Torrente, al número monográfico de *La Tabla Redonda* (2006, 4). También Darío Villanueva (1983) dedicó un artículo al mismo tema, centrándose en *Dafne y ensueños*.

retrato real con el relato de sus fantasías infantiles para dar cuenta de los múltiples factores que lo determinaron como escritor.” (Arroyo 2012: 282)

La autobiografía novelada se enmarca dentro de la corriente de autobiografismo que hemos mencionado en el apartado introductorio. Como se vio en Millás con su autobiografía *El mundo*, hasta que llegue la estricta autoficcionalización, ambos autores eligieron la fórmula epistolar para ensayar la autorrepresentación. Si en el caso de Millás habíamos encontrado una infructuosa búsqueda de identidad a través de la carta, en Torrente aparece su humorismo constante y la desmitificación, incluso, de sí mismo, de la creación de un “anti-héroe”, como exponía Becerra.

Además de dicha desmitificación el personaje narrador, innominado, es una máscara plautina risible del *senex amator*. Sus vanos intentos de seducción grotesca contrastan con, por ejemplo, el momento en el que la muchacha le informa de que no quiere que la vea desnuda cuando va a bañarse: “Dijiste: “Me apetece bañarme. Te ruego que no mires: no quiero que me veas desnuda” (Torrente Ballester 1981: 35). El viejo, pocas líneas después, revela a la muchacha que hace oídos sordos a sus súplicas no solo en esa ocasión, sino que siempre la observa y fantasea con su imagen: “Nunca te dije que tu cuerpo, visto desnudo algunas veces más, todas las que te bañaste en el lago, no es cuerpo de madre, ni siquiera de esposa (...) Hoy, sin embargo, no pensaba fantasear sobre tu cuerpo” (Torrente Ballester 1981: 35-36). Su lujuria senil lo convierte en máscara, sin rol siquiera de *pater* e insiste, sobre el cuerpo de la muchacha:

Mirándolo por la cortina entreabierta, lo alumbraba un poquito el sol poniente, era terrible y escueto como un relámpago; comprendí entonces por qué le gusta a Claire, y alguna vez te diré las razones, aunque no entiendo todavía por qué me gusta a mí, y temo que no podré explicarlo satisfactoriamente, ni siquiera en las páginas de este cuaderno, donde puedo escribirlo todo, donde desearía hacerlo. (Torrente Ballester 1981: 36)

El tema de la creación de mitos es fundamental en muchas novelas de Torrente y en *La isla* se produce la invención del mito de Napoleón a través del humorismo. El autor trata de introducir el presente en la historia, historiarlo y así hacernos espectadores del pasado. Esta visión, en opinión de Luis Beltrán Almería (2014: 32-51), es una visión simbólica puesto que se trata de la verdadera estética moderna como alternativa al

realismo: el simbolismo es el retorno a la oralidad a través de la convergencia de las estéticas premodernas (patetismo, didactismo y humorismo): el pensamiento mítico. Esta mezcla, en nuestra opinión, subyace en toda la novela de Torrente. Existe un llamado “simbolismo hermético” en prosa que en el mundo hispánico moderno toma forma con Borges (iniciado con E. A. Poe, también según Beltrán) del que, sin duda, sigue Torrente Ballester la estela, por su ferviente cervantismo.

En el primer tomo del truncado proyecto de publicación de su *Obras completas* exponía: “yo llevo años diciendo que a mí hay que seguirme la pista por escritores ingleses de raíz cervantina.” La pista a la que se refiere Torrente es la pista, según Carmen Becerra de:

La inserción en la narración de continuos y breves fragmentos de discurso, digresiones donde se analiza o se reflexiona sobre diferentes temas, para retomar inmediatamente después el hilo narrativo. Estas interpolaciones son, como saben bien sus lectores, muy frecuentes en las novelas de Torrente Ballester. Se trata de retazos, más o menos largos, en los que se exponen principios teórico-críticos que originan la unión en una misma función de dos modalidades genéricas: la ensayística y la narrativa (en Torrente Ballester 2017: 12)

La isla de los jacintos cortados recrea la creación mítica. El autor asistió durante su vida al proceso constructivo de un doble mito histórico, el de Francisco Franco y el de José Antonio Primo de Rivera y, por ello, consideramos que lo reconstruyó también en esta novela. Según José Lázaro:

Torrente los escudriñó una y otra vez en todos los aspectos, el mito y el poder, el mito del poder, el poder del mito... Observó los procedimientos de propaganda, deformación y magnificación (...) Fue una maniobra para él tan evidente, tan elocuente, que le mostró con toda la forma en que se pueden crear, manipular y manejar figuras míticas. (Lázaro 2017: 66)

Para Basanta, la novela “aporta otro empeño imaginativo ahora centrado en la palabra como instrumento de seducción. El autor vuelve a jugar con los mitos y con la Historia. Y el resultado final sigue conduciendo al triunfo artístico y al fracaso existencial” (Basanta 2001: 93). Así, otro de los hechos paródicos en *La isla* puede verse en esta desmitificación. Torrente no necesitaba ya en 1980 a un personaje dictatorial del

pasado, como Napoleón, y el humorismo está en el distanciamiento temporal e incluso espacial, a una universidad norteamericana.

La forma de novela de campus le permite, de forma humorística, reelaborar el mito del franquismo. Este subgénero también ayuda a Torrente a introducir cuestiones teóricas en la trama, amalgamando al humorismo el didactismo y, por supuesto, el patetismo sentimental gracias a la trama amorosa insertada en una de sus más tradicionales fórmulas, la novela epistolar. Charchalis opina a este respecto que:

Esta novela, un caso típico de desmitificación para Torrente, puede ser leída en diferentes niveles; sin embargo, hay que notar que la historia de la desmitificación de Napoleón Bonaparte constituye únicamente un pretexto para exponer el tema de la creación del mito de Franco como general Della Porta. Lo podemos verificar de forma muy interesante en la escena de la lectura por Ascanio de las leyes nuevas, para mí sin duda trasunto de la introducción de las nuevas leyes de posguerra. (Charchalis 2013: 234)

El humorismo de Torrente en *La isla* está también, por tanto, en la risa silente que produce la desmitificación, la “resurrección burlesca” de los mitos, como también argumenta W. Helmich:

Un caso particular es el de la invención de Napoleón en *La isla de los jacintos cortados* (1980), variante del mito de la Historia como tal. Allan Sidney, procurando comprobar que Napoleón nunca existió, le resucita burlescamente como figura mítica. Según el mismo Torrente, eso significa que, de un lado, el mito —en este caso, el de la creación de un caudillo— es más eficaz que la realidad histórica; de otro, que también la historia tiene algo de mitológico, es decir, de mentiroso porque falsifica el pasado dando “coherencia a lo que no la tiene y [...] necesidad a lo que carece de ella.” Así, desmitificación y mitificación lúdica pueden fácilmente coexistir y aun transformarse mutuamente una en otra, son dos caras de la misma medalla: el mito, “por el modo de inventarlo [es decir, el modo mecánico, explicará Torrente poco después en el mismo contexto], se destruye a sí mismo.”³⁸ (Helmich 2013: 245)

El mito, no obstante, se encuentra interpolado en la novela de campus, un mero decorado en el que insertar la ficción. El capítulo III de la novela ejemplifica nuestra

³⁸ La cita a la que hace referencia es de Becerra (1990: 48).

visión a este respecto. En primer lugar, se inicia con el vocativo epistolar, el pretexto de la carta de amor que no es tal: “Fue una mañana movida esta de hoy, Ariadna, y no porque me haya demorado en mi curso, que lo terminé a su hora.” En este capítulo el viejo profesor relata a Ariadna la visita de otra alumna, que le plantea al *senex amator* ridículas dudas sexuales: “¿Es la cama el único lugar en que un hombre puede manifestar su amor a una mujer? ¿es el amor lo único que pueden hacer juntos dos que se aman?” La muchacha le regala una flor a cambio de los consejos y el profesor se refiere a ella, siempre desde su rol de viejo ante la niña: “Ruth es tan bonita y me habló con tanta encantadora sinceridad que, más que la flor, fue ella la que dejó un perfume de juventud y gracia en mi recuerdo” (Torrente Ballester 1981: 88). Seguidamente, recibe la visita de una profesora de la que se burla, de forma absurdamente cruel, buscando la complicidad de la joven Ariadna:

Pero a los pocos momentos de marchar Ruth, entró sin llamar la profesora Ansúrez, esa uruguaya especialista en Delmira Agustini, con el pitillo en la boca y unos pantalones nuevos, más apretados que aquellos violetas de los que tanto nos hemos reído como que se marcaba la orografía de su parte media, así delantera como trasera, oronda en las colinas, profunda en valles que se suponen umbrosos y poblados de pájaros cantores. (Torrente Ballester 1981: 89)

Tras lo gratuito y escaso de interés de estas exposiciones, el narrador inserta otras, también burlescas por lo enrevesado y paródico, relatando un entramado académico sobre los trabajos de Claire-Alain Sidney, ironizando sobre el mundo universitario y sobre el mito napoleónico:

(...) Firmado por alguien que no me suena, pero que también es muy importante, en el que se dice, más o menos, según pude entender, y por este orden: toda la investigación del profesor Alain Sidney se apoya, como resulta obvio, como él mismo declara, en las teorías lingüísticas y hermenéuticas de Casius Blay (...) El autor del artículo, que se llama precisamente Spencer, ahora acabo de acordarme, y que lo es también de una monografía sobre las costumbres sexuales de Napoleón (...), repite el camino recorrido por Claire. (Torrente Ballester 1981: 90-91)

Finalmente, el viejo retorna a la falsa carta de amor y, tras lo insustancial del comentario que le hace a la muchacha, le cuenta a cómo los demás hablan de ellos, cómo

se ve su relación desde fuera, desde el campus, desde el marco estático que contiene el resto de narraciones: “Si vistas las cosas desde fuera pareces mi amante, vistas desde dentro, a cualquiera le sorprendería el hecho inexplicable de que no lo seas.” (Torrente 1981: 93)

En el apartado 2 de la carta del capítulo III se ejemplifica cómo se inserta la novela barroca en los citados marcos. El *senex amator* sale rápidamente de una situación poco propicia para su rol y, frente al fuego, vuelve a su intrincado relato sobre Napoleón y también a las disquisiciones torrentinas de la superioridad de la literatura sobre la historia: “Los historiadores, te respondí, presentáis ex abrupto a los personajes históricos, de modo que tu pregunta, antes que historiadora, es de lectora de novelas, es de aficionada a Stendhal (...).” (Torrente Ballester 1981: 97). Cuando casi al finalizar la novela, el narrador le confiesa su invento a la muchacha, los anacronismos de los que ha plagado su confuso relato, lo denomina “un teatrillo de marionetas.” En nuestra opinión, Torrente quiso hacer, imitando a Cervantes, una crítica a la novela barroca. La crítica parte de la imposible e inconexa narración interpolada en la novela de campus, a su vez insertada en una fingida novela epistolar, cuyo resultado resulta risible:

¿Será posible que no hayas advertido hasta qué punto sufría y hasta qué punto sosegué y actué a tu lado de mero narrador de un teatrillo de marionetas? Pero, ¿no fue justamente eso lo que intentaba? (...) La fantasía puede llegar donde la ciencia no llega. Ya ves la clase de competencia de que somos capaces los intelectuales: no más guapo que él, no más viril, sino sencillamente con más labia. (Torrente Ballester 1981: 240-241)

Es la sátira hacia ese tipo de narraciones, cuyo narrador admite que es “mera repetición con variantes” (Torrente 1981: 290) que, como había expuesto Bajtín (2019: 104), pueden repetirse hasta el infinito.

El epílogo termina sin volver a recurrir a mecanismos epistolares. Se cierra en mitad de la ficción creada por el profesor sin retomar el tema del amor ni vocativos a Ariadna. Por el contrario, insertadas en su relato, a punto de finalizarlo, unas preguntas para que el narratario no pierda el sentido de lo narrado y no olvide que la literatura es, para el autor, la vida y, por tanto, en esta narración una búsqueda también de la identidad y un proceso de autorreflexión: “El navío, casi intacto, puso rumbo a la Isla (¿La Isla? ¿Dónde estaba La Isla? ¿No era como poner rumbo a sí mismo?)” (Torrente 1981: 319).

Despojada de toda mitificación, la narración barroca inconexa discurre paralela a su frustración amorosa y erótica, con un resultado grotesco:

No recuerdo haberte dicho que, con frecuencia, en nuestras charlas demasiado intelectuales, a ver quién chafa a quién, en que hasta la elementalidad de un culo femenino más o menos columbrado la sometíamos a uno de esos procesos tan elevados en que la física se muda en poesía (...) A pesar de que con estas metafísicas solemos enmascarar cierto incurable romanticismo, nosotros los nada románticos por exceso de seso, (...) no percibimos lo que palpita debajo. (Torrente Ballester 1981: 289-290)

Para finalizar, queremos recalcar que el aspecto epistolar de esta novela es solo, aunque sea lo más esencial de ella, un marco para otro marco. Pocas páginas antes de concluir la novela, el narrador confiesa que no hay carta alguna pues no existe, por su ausencia, la receptora de la misiva: “Así quedó desnudo de adherencias mi sentimiento hacia ti, necesidad de comunicación y compañía, nada más (...) Pero es tarea de dos, ésta de comunicarse y acompañarse, y yo estoy solo.” Después de esta revelación, el narrador insiste en su mendaz historia: “Y por si un día quieras reconstruir el sueño que inventé para ti, (...) voy a contarte el final” (Torrente Ballester 1981: 290). Se disuelve por completo la narración epistolar, tras el narrador invitar, una vez más, a la muchacha a sentarse junto a él “por vez postrera, y no a mirar espejos, sino a las llamas prendidas del fuego, verás de nuevo nuestra Isla Górgona...” (Torrente 1981: 291) y apostrofa por última vez a la muchacha con patetismo: “No te marches aún. Deja que te retenga un poco más, y que te hable. ¿No ves que todavía lucen las llamas, y lucirán?” (Torrente Ballester 1981: 299)

Sin fórmulas de cierre, la narración sigue discurriendo, en su intrincado relato inconexo y barroco, hasta que acaba la novela, cuyo final, para el narrador y para Ariadna queda abierto, inconcluso e infinito. Tal vez, Torrente, al no cerrar ninguno de los marcos, ni el epistolar ni el de la *campus novel*, expone la posibilidad de la narración barroca *ad eternum*, el sinsentido de estas narraciones que el autor quiso criticar.

3.6. *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso* (1983) de Miguel Delibes

Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso (1983) es una novela epistolar breve, que consta de 42 cartas de corta extensión que se suceden en orden cronológico del 25 de abril al 20 de octubre de 1979. Todas las cartas son escritas por el mismo emisor, Eugenio Sanz Vecilla a Rocío, una viuda, que vive en Sevilla. Según la clasificación de Spang (2000), es una “novela epistolar monológica”, donde Eugenio reproduce las preguntas de Rocío, responde a las dudas o comentarios que ella plantea, de forma implícita. Es la mujer quien suscita la conversación como emisora inicial, ya que publica en un periódico un mensaje en busca de una relación. Eugenio lo reproduce y así Eugenio solo responderá las cartas de la omnipresente Rocío. Desde esas respuestas a comentarios y preguntas que ella le formula, Eugenio traza su autorretrato, relata su vida e inicia el intento fallido de seducción a través de largas digresiones. Pese a su ausencia como interlocutora real, Rocío es un personaje presente en la narración a través de las cartas de Eugenio, pues ella es quien guía la comunicación aunque esté desprovista de voz epistolar y sea construida como personaje a través de las respuestas de su corresponsal.

La obra se inserta en la tradición más clásica de esta especie narrativa aunque, como se verá a continuación, para Delibes el recurso de escribir una novela exclusivamente basada en cartas vino suscitada por un impostado intento de experimentalismo, como también comentó Sobejano (1988b) en el artículo mencionado y que ya hemos observado en obras anteriores.

Miguel Delibes (1920-2010) fue un prolífico escritor y también un prolífico escritor de cartas. Así lo demuestran los epistolarios editados con su editor, J. Vergés (2002), o el más recientemente publicado con Gonzalo Sobejano (2014). La Fundación Miguel Delibes, en Valladolid atesora decenas de cartas en respuesta a misivas del escritor y cartas propias, entre amigos, familiares y admiradores. Se carteaba con sus críticos, también, como con Hans Neuschäfer, (2012) que realiza una de las pocas críticas que la novela epistolar de Delibes ha suscitado de forma monográfica: “*Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*. Novela epistolar y ejercicio (auto)irónico.”

Sabemos que Delibes manejaba habitualmente el lenguaje epistolar, la carta le era grata como fórmula de comunicación y también como expresión de sentimientos o para

solucionar asuntos prácticos, como se infiere de la lectura de los citados epistolarios. También fue “lector” de cartas y diarios ajenos y “se tragó”, en palabras de Elisa Delibes:

los diecisiete volúmenes de los diarios de Julien Green, los de Trapiello, los de Bioy Casares, las biografías de Borges, de los Goytisolo, de Faulkner, las de Gil de Biedma, Thomas Mann (...) las memorias de Caballero Bonald, las de Castilla del Pino, las de Julián Marías, las cartas de Kafka... (Delibes de Castro 2013: 17)

De todas las lecturas de narraciones autobiográficas y del yo, citadas por la hija del escritor, llama la atención la lectura de las cartas de Kafka. Ya venimos exponiendo la influencia del escritor checo en la Transición y Delibes tampoco escapó a ella. El acento sobre la influencia de Kafka en Delibes se ha puesto siempre, sobre todo, en la novela *Parábola de un náufrago*. Consideramos que en *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso* hay también una fuerte influencia de Kafka, de las cartas amorosas que el escritor envió a Felice Bauer y a Milena Yesenka.

El otro proceso de Kafka: sobre las cartas a Felice, ensayo de Elias Canetti, se publicó en España en 1976 (Muchnik), un año antes que Alianza Tres (1977) publicara *Cartas a Felice* en tres tomos. Canetti hizo una reconstrucción de encuentros y desencuentros de la pareja, así como una relación de las redacciones de las obras kafkianas según los periodos temporales que se relatan en las epístolas. En 1981 se le concede el Premio Nobel a Canetti, lo que hace suponer el interés que su obra suscitaría en los círculos culturales europeos y, por supuesto, en España y en Delibes. La concesión del Nobel relanzaría el ensayo de Canetti sobre el epistolario, sumándose al interés ya existente, como hemos expuesto en capítulos anteriores, por la obra literaria de Kafka y añadiéndose ahora el de sus epístolas y diarios. Editorial Nómada ha publicado una nueva edición en 2013, traducida por Pablo Sorozábal. Por su parte, las *Cartas a Milena* fueron publicadas en 1952 por Willy Haas, acompañadas de un epílogo y una nota. Las ediciones españolas de los años 70 y 80 de Alianza reproducen también los paratextos de Haas. Actualmente, en 2015, Alianza las ha reeditado con una nueva traducción, de Carmen Gauger, e incorporaciones de la nueva edición alemana de 1983. En las cartas se cuenta cómo Kafka conoció a Milena y se observa el breve periodo en el que fueron redactadas. También se descubre que la relación pasional entre Milena y Kafka estuvo basada en

escasos y breves encuentros y es por ello casi netamente una relación epistolar, como la de Eugenio y Rocío.

Creemos que debió Miguel Delibes leer alguna de las ediciones de Alianza ya que las *Cartas a Milena* suscitaron cuatro ediciones solo de 1974 a 1981, así como los tres tomos de las *Cartas a Felice* de 1977 y el ensayo de Canetti. Las semejanzas argumentales de los protagonistas de la novela de Delibes con la relación real de Frank Kafka con Milena Yesenka hacen suponer que tal vez el escritor la tuvo presente al crear la relación epistolar de Eugenio y Rocío. La impronta estilística que la voz epistolar de Kafka ha dejado en la voz epistolar de Eugenio es muy patente, con algunos casos puntuales en los que se reproducen, incluso, algunas frases casi exactas. El análisis pormenorizado de esta influencia excede los objetivos de nuestra tesis pero planteamos esta hipótesis para un futuro trabajo de investigación al que dejamos las puertas abiertas.

Miguel Delibes manifiesta en toda su obra de ficción y no ficción su gusto por el uso del yo. Legó una ingente producción textual en primera persona mediante la cual se dirige a sus lectores, a los que considera fieles seguidores y se siente seguro de su trabajo y reconocimiento. Se dirige frecuentemente al que sabe su fiel lector y también a su narratario, en el caso de la obra de ficción, manteniendo con él una estrecha relación de complicidad. Esta relación se manifiesta, por ejemplo, en que la mayoría de los libros de no ficción se construyen de forma dialógica y muchos de ellos se inician con prólogos explicativos. Resulta llamativo que una de sus recopilaciones de artículos se titule *He dicho* (1996) o el discurso de entrada en la Real Academia Española versara precisamente sobre su propia obra: “El sentido del progreso desde mi obra” (1975). También en sus obras sobre cinegética y ecología, establece diálogos con interlocutores. En *La caza de la perdiz roja* (1963), aparece el Barbas, personaje y persona real con la que Delibes cruza reflexiones y comentarios sobre la caza, al que podemos ver en una fotografía, por ejemplo, conversando con el escritor en Valdesillas (Valladolid).³⁹

En este tipo de libros sobre sus aficiones y preocupaciones medioambientales también había utilizado la forma del diario, como en *Un año de mi vida* (1971) y en *Dos días de caza* (1980). Rememoró su gusto por la vida rural y la pasión por los animales con una obra en forma de memorias en *Mi vida al aire libre* (1989). Su serie de libros de viajes también indican el gusto de Delibes por la escritura desde el yo, que además,

³⁹ En *Conversaciones con Miguel Delibes*, de Alonso de los Ríos (1971: 25).

acompañaba de prólogos explicativos con alusiones directas al mencionado fiel lector al que trata de estimular para visitar los países recorridos: *Europa, parada y fonda* (1963), *USA y yo* (1966) o *La primavera de Praga* (1968), en el que de nuevo aparece el diálogo con un desconocido interlocutor.

También en su producción novelística encontramos, desde sus inicios, la relevancia del yo. Arranca con *La sombra del ciprés es alargada* (1947), *Bildungsroman* donde, el protagonista de la novela, Pedro, se presenta desde la primera línea del texto en primera persona; y las evocaciones de la infancia de Daniel, el Mochuelo, en *El camino* (1950), asientan nuestra idea ya expuesta sobre la importancia del “sustrato autobiográfico” en este tipo de novelas que anticipan después el auge del autobiografismo actual, del que la novela epistolar consideramos una variación estética. También los diarios de *Diario de un cazador* (1955), *Diario de un emigrante* (1955) o *La hoja roja* (1959) sustentan la idea de que la producción de Miguel Delibes partió siempre desde la íntima reflexión del yo y de su permanente voz unívoca en primera persona o la expresión del pensamiento directo a través del monólogo interior, como también se observa en *Cinco horas con Mario* (1966). La forma de novela dialogada se da en *Las guerras de nuestros antepasados* (1975) o la reflexión que un padre hace a su hija ante el dolor de haber perdido a la madre y esposa en *Señora de rojo sobre fondo gris* (1991). El recurrente Lorenzo, *alter ego* de Delibes aparece en 1995 nuevamente en *Diario de un jubilado*, a quien el lector ya conoce por sus andanzas como cazador y sus viajes a Chile (*Diario de un cazador* y *Diario de emigrante*).

Repasada someramente la obra del autor vallisoletano y constatado su reiterado uso del “yo constante” y el gusto por la autorreflexión, consideramos también que la primera persona delibesiana otorga un cierto cariz ensayístico a todos los escritos mencionados. El autor impregna así de un explícito carácter personal a casi todo lo que escribe y la impronta de la persona en sus personajes es indesligable en diferentes tipos de textos, como hemos expuesto.

Los entes de ficción creados por Delibes, por esa capacidad lingüística que su autor les otorga, se presentan como seres absolutamente reconocibles y creíbles, verosímiles y verdaderos más que reales y realistas, que intervienen con total decoro lingüístico. Y esta característica esencial en el escritor es visible en el personaje de la novela epistolar que nos ocupa, Eugenio Sanz Vecilla. A este respecto, Francisco Umbral (1970: 3) expone en su libro *Miguel Delibes*: “A esto, desde los días de Vossler se le

llama estilo. Y Delibes tiene el suyo propio y trata de tener –hemos dicho que crea seres vivos– el de cada uno de sus entes de ficción.”

Como sucede con Torrente Ballester, también de Delibes poseemos un ingente material sobre su obra, material de autocritica y opiniones sobre su propia creación convirtiéndose en exégeta de sí mismo. Delibes, en 2004, a la vista de toda su obra, en *España 1936-1950: Muerte y resurrección de la novela* planteó casi un testamento crítico de su escritura:

Es la auténtica imagen lo que interesa al lector. Esta fidelidad al propio yo, con la creación de tipos humanos creíbles, y la sencillez de estilo quizá sea lo más personal que yo advierto en mi obra. A través de unas constantes que trascienden mi afición, mi devoción o mi preocupación, como son la naturaleza (el hombre como parte de ella), la muerte (la gran incógnita), la infancia (como edad activa y suficiente) y el prójimo (el sentimiento, el respeto, el amor al otro), presentes en todos mis libros, yo vengo haciendo mis propias radiografías en la sociedad en la que vivo, en un escenario muy reducido y concreto: Castilla. (Delibes 2004: 165)

Desde este postulado, quedaba casi justificado haber escrito una novela exclusivamente a través de cartas, y, no solo por la afición epistolar del escritor, sino también por aspectos de su personal concepción de la novela y que cuadra completamente con la elección de este molde narrativo en la novela *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*.

Cartas de amor es, de todas las novelas epistolares españolas actuales, la que más se ciñe a los cánones clásicos del género precisamente por su carácter paródico y, por este motivo, es una novela epistolar clásica en sentido estricto. Solo los géneros elevados admiten la parodización y, en el caso de la novela de Delibes, es una parodia moderna. La parodia moderna, en opinión de Luis Beltrán:

Ataca sin destruir el género parodiado –ironiza sobre su forma- (...) ¿Qué método puede seguirse para atacar sin destruir? En esencia dos: la risa callada y el suspense, en otras palabras un método humorístico y otro retórico. Estos métodos subvierten, extremándolos, las posibilidades del género y respetan, al mismo tiempo, sus límites. En ellos, la distancia entre autor y lector es la máxima posible: en un extremo, el lector ha de resignarse a su lectura –contemplación- ingenua, en el otro, el autor

expresa las capacidades de sus recursos hasta el límite que permite la más generosa verosimilitud. (Beltrán 1994: 54)

Así, *Cartas de amor* es una parodia de la novela epistolar que ni rompe el género ni se burla de él, sino que se mantiene dentro del más estricto canon formal. La novela de Delibes selecciona estéticamente muchos de los rasgos de las novelas epistolares de la tradición y por ello es perceptible el hecho paródico. Neuschäfer (2012) considera que el texto de Delibes está “lleno de ironía, o sea, exento de ese apasionamiento prerromántico que ha sido la nota característica de las novelas epistolares del siglo XVIII.” También Neuschäfer apuntó cómo la novela de Delibes parodia los grandes ejemplos de narrativa epistolar de la literatura universal y alude a la “virtud perseguida” de *Pamela* (1740) y *Clarissa* (1748) de Richardson. En el caso de Delibes, es un hombre sexagenario y virgen, como relata el mismo personaje sin rubor, frente a la *femme fatale* Rocío, depravada y perseguidora. Otros ejemplos de novela epistolar clásica que se parodian son, según Neuschäfer, *La nueva Heloísa* (1761), donde observa el rousseauísmo de Eugenio, amante de la aldea y de la naturaleza; también se parodian los triángulos amorosos, típicos en las novelas epistolares clásicas, como en *Las amistades peligrosas* (1782) de Choderlos de Laclos, el del *Werther* (1774) y el de *Pepita Jiménez* (1874).

Las motivaciones que llevaron a Delibes a escribir una novela epistolar en 1983 las dio el mismo autor en documentos de la época y en sus propias palabras, en entrevistas con títulos tan expresivos como “Reivindicar la epístola, reconstruir el tiempo”:

He querido usar una técnica diferente, respecto a mis narraciones anteriores y además ya no se hacen novelas epistolares. Porque hoy la carta, la epístola, se refugia casi exclusivamente en los consultorios sentimentales. La gente ya no se escribe, prefiere llamarse por teléfono. (García: 1983)

En las entrevistas consultadas que se le realizaron al autor en 1983 con motivo de la publicación de *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, Delibes reivindica el uso de la carta como fórmula de comunicación en desuso, por la que obviamente es preguntado con extrañeza. En otra entrevista, responde, nuevamente por qué una novela escrita en cartas:

-Precisamente porque se escriben pocas, por reivindicar el género epistolar en el pequeño mundo donde aún pervive la epístola: los consultorios sentimentales.

- ¿Qué se puede decir en una carta que no se pueda decir en una narración tradicional?

-La vibración del relato epistolar, creo que es más íntima, más próxima, más directa, más cálida, más personal y, al menos aparentemente, más sincera (Delibes: 1983)

Ante tales respuestas del escritor nos planteamos por qué Delibes no menciona que está realizando una parodia de la novela epistolar y no solo reivindicándola. Creemos que está ahí también la “risa callada” de la que habla Beltrán, de un modo “extratextual” donde el silencio y la omisión nos parecen muy destacables en este aspecto paródico de la novela. Se habla también de “novela de amor”, de humor y de “divertimento” en las críticas periodísticas de la época, pero no de parodia en sentido estricto.

El cariz autobiográfico que creemos puede observarse en las novelas epistolares actuales está presente también en *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*. Delibes escribe esta novela cuando es también un sexagenario, desde su propia experiencia de senectud, y cabe en ella todo el programa narrativo del autor, que cumple el casi aforismo famoso de los elementos que para el autor son esenciales en una novela: un hombre, un paisaje y una pasión. Con respecto a la autobiografía en las novelas declaraba a Alonso de los Ríos (1971: 83): “Toda novela tiene algo de autobiográfica, porque hay que distinguir entre los que tú has vivido, lo que podrías haber vivido, lo que quisieras haber vivido, y lo que temes o presientes que vivirás.”

El uso de esa voz personal, aunque no biográfica, ese “yo” que venimos exponiendo que sobrevuela toda la narrativa de Delibes, la identidad constante entre personaje-autor, literatura y vida, encuentra, en nuestra opinión, la teorización de este “desdoblamiento” en las siguientes palabras de Pozuelo Yvancos:

Es curioso que cuando se trata de la narración en primera persona la crítica eluda sistemáticamente la indagación de ese tipo de voz que siendo personal, no es autobiográfica y que me parece a mí que está constituyendo una de las vías más poderosas de renovación de la narrativa contemporánea

(...) Es una voz que permite construir al yo un lugar *discursivo*, que le pertenece y no le pertenece al autor, o le pertenece de una forma diferente a la referencial. Le pertenece como voz figurada, es un lugar donde fundamentalmente se despliega *la solidaridad de un yo pensante y un yo narrante*. (Pozuelo Yvancos 2010: 30)

Es la “voz personal” de Delibes la que una vez más aparece tras sus personajes aunque, en el caso Eugenio, sea desde luego desde el tono risible y de la parodia. Para Manuel Alvar (1987:23) se trata de “otro yo que contempla y del que el novelista pasa a ser el notario que levanta un acta y luego transcribe.” Cita Alvar las propias palabras de Delibes, que extrae de las conversaciones con Alonso de los Ríos:

Yo traslado a mis personajes los problemas y las angustias que me atosigan, o los expongo por sus bocas. En definitiva, si uno es sincero, se desdobra en ellos. Para mí, en el novelista, sobre el sentido de la observación, debe prevalecer la facultad del desdoblamiento: yo soy así, pero pude ser de otra manera. E imaginar cómo hubiera actuado de haber nacido en otro medio o en otra circunstancia. (Alvar 1987: 24)

Pese a estas consideraciones, quizás *Cartas de amor* no sea la obra que pueda calificarse como la más delibesiana, siguiendo su propia autocrítica literaria, pero sí es posible, desde luego, encontrar en ella todos los pilares fundamentales de la obra del autor. Creemos que la clave de ese aparente distanciamiento del grueso de su obra se debe a su carácter esencialmente paródico. Ya en críticas de la época de la publicación de la novela se advierte el tono burlesco de esa novela que, sobre todo, se transluce en el tratamiento del tema de la sexualidad, como veremos en el análisis textual más pormenorizado. Sobejano (1988b: 27-28) concluía su artículo monográfico sobre la novela con estas preguntas, al respecto de la motivación epistolar:

¿Fue una intención de postmodernidad paródica lo que movió a Delibes a componer a una novela en cartas como las que solían escribirse y ya no se escriben? ¿Fue el propósito serio de salvar un género moribundo? Quizá sea imposible deslindar del tono burlador la voluntad reivindicativa. Acaso lo uno y lo otro confluyen en un peregrino ejemplo de irónica piedad (...)

Que la correspondencia a la que el lector asiste se ofrezca en una dirección (del periodista a la viuda) y al final de la serie de sus cuidadosas cartas el

autor de ellas tropieza en el éxito fulminante con que un amigo, sin carta alguna, solo por su buen tipo, le arrebata la prenda, no es menos elocuente. ¿A quién se le ocurre en estas fechas escribir cuarenta y dos cartas de amor a una mujer en menos de seis meses? Pero construir una novela epistolar en 1983 puede ser -ha podido ser así- un delicado experimento de humorismo nostálgico. (Sobejano 1988b: 27-28)

Delibes dedicó en su libro de ensayos *He dicho* todo un capítulo a la figura del antihéroe, calificando a Eugenio como “uno de los contados antihéroes en estado puro que se ha dado en la historia de la literatura.” Ante el juicio de su autor, poco quedaría que decir a este respecto, cuando, además, Delibes comienza el capítulo exponiendo que:

A Eugenio Sanz Vecilla, protagonista de mi novela *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, se le ha colgado, desde el momento de su nacimiento, un repertorio de calificativos que no le hacen mucho favor. De él se ha dicho, por ejemplo, que es engreído, cutre, absorbente, hipócrita, resentido, arribista, menesteroso, pueblerino, oportunista, patético, impresentable, redicho y qué sé yo más. Y uno se pregunta ¿por qué esta retahíla de denuestos para un solo personaje de ficción? ¿A cuenta de qué este encarnizamiento del autor a la hora de perfilar al protagonista de su novela? Sencillamente, lo que sucede con mi sexagenario es algo inhabitual, es decir, viene a constituir uno de los contados antihéroes en estado puro que se ha dado en la historia de la literatura. (Delibes 1996: 131)

Siente Delibes que la crítica no ha entendido que Eugenio es un antihéroe, que Eugenio, en el lector, despierta “una profunda antipatía” que no comparte Delibes. El nivel de parodia es tan alto que consideramos que el autor buscó más que la estética grotesca la compasión hacia tan desgraciado personaje, en una línea algo quijotesca. Delibes relaciona la figura del antihéroe con el pícaro, de hecho, sitúa el nacimiento de la figura del antihéroe precisamente con el advenimiento del primero a la literatura. Desde ese postulado expone que el narrador, lo que pretende al crear un pícaro-antihéroe no es ensañarse con su personaje sino “criticar la sociedad en la que vive” (Delibes 1996: 133).

Lo anteriormente dicho es sumamente clarificador, son las claves del uso de la parodia en *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, la verdadera razón de ser de la novela, pues Delibes revela a través de sus palabras que es una crítica social desde la persona de Eugenio, casi víctima de la sociedad que le ha tocado vivir, y también de Rocío. Las convergencias con el pícaro vienen también avaladas por la forma epistolar,

aunque lo paródico también está en que no se trata de la evolución psicológica de un muchacho a la que el lector asiste, sino a un anciano que es el mismo de principio a fin en la novela, pues no hay evolución alguna en ninguno de sus rasgos salvo en la decepción, que siente que va en aumento. Así, solo crece o mengua su amor y deseo hacia Rocío y sus ansias de la intimidad con ella, patente en la evolución en las fórmulas de tratamiento, en gradaciones ascendentes primero, y luego descendentes: “Distinguida amiga”, “Estimada amiga”, “Queridísima”, “Amor mío”, hasta el “Muy señora mía” de la última carta en la que se siente burlado. Sobejano analizó también en estos términos el antiheroísmo de Eugenio:

Por poco sagaz que el lector sea, desde el principio advierte la mediocridad antiheroica del sexagenario voluptuoso. El mero hecho de dirigirse a una mujer que se ha anunciado en “La Correspondencia Sentimental” retrata en la primera página la figura moral de un pobre hombre. (Sobejano 1988b: 17)

Queda calificado por sus propias palabras: “giros pueblerinos, pseudocultos o librescos” además de “expresiones cursis” que, en su opinión, manifiestan un “temperamento flojo, carácter apocado, cultura superficial” (Sobejano 1988b: 17). Eugenio es uno de los “hombres inútiles” que pueblan la novela actual.

Elisabeth Otero (2017) recuerda que la figura del hombre inútil comparte características con otros tipos, como el tonto o el intelectual. Con ellos comparte su sensibilidad, su interés por el estudio y una prodigiosa memoria, además del apartamiento de la vida social. Eugenio es sin duda un “hombre inútil” con su correspondiente “femme fatale”, Rocío, pero ambos, dentro de las dos figuras, están matizados por la parodización a la que los somete el autor.

En las obras de Delibes, la mujer no ocupa lugares centrales como protagonista, a excepción del caso de *Cinco horas con Mario* y *Señora de rojo sobre fondo gris*. Bustos Deuso (1991: 28) apunta que las mujeres en la obra de Delibes son el reflejo de “la evolución social ocurrida en los últimos cuarenta años” y, desde luego, es una mujer avanzada, pero sin duda forma parte también del proceso de parodización.

La figura femenina de *Cartas* es la antiheroína, no es en absoluto modelo de virtud alguna, como cabría esperar de la amada de unas cartas de amor en el marco novelesco

epistolar clásico. Rocío no es una mujer moderna sino la parodia de la mujer moderna, donde se ponen de relieve rasgos de la modernidad, como la incomunicación, y, caracterizada por esa acción como “un exponente gráfico de los tiempos actuales pues no se resigna a vivir en soledad el resto de su vida y busca compañero por medio de un anuncio.” (Bustos Deuso 1991: 28)

Rocío va acorde con el tiempo en el que vive, la plena Transición, en el que la mujer española comenzaba a sentir que gozaba de ciertas libertades de las que había sido privada en tiempos inmediatamente anteriores, pero no es en absoluto un retrato verosímil de esa mujer de los 80 sino su ironización. Es la versión femenina de la parodia del personaje, del mismo modo que lo es Eugenio de la versión masculina. La mujer en Delibes siempre es tratada de un modo positivo, si bien no es protagonista, excepto en *La hoja roja* (1959), *Cinco horas con Mario* (1966), y *El disputado voto del señor Cayo* (1978). Carmen, la protagonista de *Cinco horas con Mario* es la única de las tres que, como Rocío, queda caracterizada de un modo negativo e irónico, como reflejo de mujeres insensibles, aunque la imagen de Mario, siempre positiva, contraste con la vacuidad de los comentarios de Carmen, su frialdad e insensibilidad, cercanas a Rocío y lo que de ella conocemos a través de los comentarios de Eugenio.

En *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso* tienen perfecto sentido aquellas definiciones de epistolaridad que ahondan en el sentido dialógico de las misivas. Es más, no solo lo dialógico sino también en la idea repetida del diálogo entre ausentes. La presencia de Rocío está basada en la necesidad real y extratextual de que haya un interlocutor que pregunta y demanda información. La verosimilitud del relato, la agudísima reproducción de preguntas exactas por parte de Eugenio parece directamente salida de la realidad, más allá de la ficción de una novela epistolar, y se corresponden con cartas reales. Así, creemos que Miguel Delibes, en el momento de la redacción de *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso* tenía muy presentes las cartas reales de amor de Frank Kafka a Felice Bauer y a Milena Yesenka, como hemos expuesto. La caracterización de Rocío a través de esas pinceladas que conocemos por las reproducciones de su discurso, mediante la voz de Eugenio configura una suerte de caricatura. No debe olvidarse la capacidad gráfica caricaturesca de Delibes⁴⁰ y que, del

⁴⁰ Remitimos a la obra gráfica de Delibes en Medina-Bocos (2014) *Delibes caricaturista*.

mismo modo que con el lápiz, era capaz de configurar la caracterización con solo unos trazos.

El mismo título de la novela es parodia, así como la cita inicial de Proust. Ésta parece ser el paratexto, un guiño al lector que hace referencia a uno de los “vicios” que de Eugenio se denuncia: la capacidad de observar los defectos de los demás sin observar los propios.

El erotismo de las palabras de Eugenio contrasta en ocasiones con el solipsismo con el que otros personajes del autor tratan el tema sexual. La voluptuosidad de Eugenio viene determinada por su virginidad, que confiesa sin tapujos a Rocío, y cómo su fervor crece conforme ella le envía sus fotografías, falsas, como sabremos después, para mayor escarnio del protagonista, que el desgraciado mira incansable y describe en un tono muy sensual. Lo había hecho del mismo modo al describir a sus hermanas en esa patente obsesión incestuosa con ellas, a las que describe en ropa interior. Esta relación es relatada a Rocío muy tempranamente y las descripciones de sus hermanas resultan casi grotescas:

Sus labios carnosos; sus pómulos prominentes y, ante todo su piel, fresca y estirada, incluso en el cuello, sin pliegues. De chiquitito miraba a mi hermana como a una diosa, su cuello altivo, sus pugnaces pechitos insolentes, su cintura flexible, inverosímil, realzada por unas curvas rotundas, ondulantes, de sus caderas. Era una belleza singular Rafaela. (Delibes 1983: 48)

Esta descripción causará una lógica reacción negativa en Rocío y así se lo hará saber a Eugenio, que inicia la siguiente carta en estos términos: “¡Oh, no, por favor! No recuerdo bien los términos de mi última pero creo que ni por de broma deba usted considerarme un sátiro incestuoso.” (Delibes 1983:52)

Toda esta carta del 18 de junio es un intento de justificación que empeora las cosas y sabemos que Rocío ha sido muy explícita:

Entre líneas subyace una reticencia socarrona, una deliberada voluntad de dejar las cosas en el aire, porque en el fondo, usted está convencida de que con Rafaela yo pequeé, al menos de pensamiento. Y llegados a este punto, yo me pregunto: ¿cómo sujetar, controlar, dirigir, nuestro propio pensamiento? ¿No vuela el pensamiento, en ocasiones, con alas propias, ajeno a nuestro propósito, a nuestra voluntad? (Delibes 1983: 52)

Eugenio no puede ser más claro sin darse cuenta y admite así sus deseos incestuosos hacia su hermana. Por otra parte, la reprimenda de Rocío le sirve de poco y durante el resto de cartas se referirá a Rafaela en los mismos términos o aún peores, como cuando la describe tomando el sol y además se realiza una parodia de la descripción del momento de la escritura de la carta, tan frecuente en las novelas epistolares, en las que se suele describir el espacio preparado a tal efecto y desde el cual se inicia la comunicación. Si la epistolaridad tradicional trata este momento, esta formalidad como la descripción de un lugar santuario desde el cual se invoca al receptor objeto de su pasión, en las cartas de amor, Eugenio, desde su casa dice, rompiendo la magia y llevándolo de nuevo al grotesco: “Le escribo a usted desde la galería encristalada de mi casa, donde mi difunta hermana Rafaela solía tomar el sol sobre una manta con unas sencillas braguitas y un sujetador.”

(Delibes 1983: 66)

La novela epistolar es también un lugar apto para el tratamiento de las transgresiones, como recuerda Kauffman (1989) citada por Glenn (1992: 384): “el adulterio en *Les liaisons dangereuses*, la prostitución en *Clarissa*, el suicidio en *Werther* y la lectura prohibida en todas estas obras.” Así, Delibes se permite tratar de forma tan explícita un tema como el incesto, siguiendo la tradición epistolar. Aprovecha el momento histórico en el que escribe, pues ya no teme encontrar ningún problema de la censura en un alarde de libertad en pleno momento del destape español.

En la carta del 4 de julio (Delibes 1983: 64-70), en el inicio de la degradación del personaje, sabemos que Rocío está comenzando a juzgar sus ascensos laborales. Eugenio empieza también a justificarse y califica de “torcida interpretación” su ingreso en el trabajo como periodista, así como sus inclinaciones políticas que se apresura en aclararle: “Soy apolítico.” Esta carta tiene notable importancia por ello, y porque, además, vuelve a aparecer Baldomero, el tercer vértice del triángulo amoroso. Eugenio varía en su tono y las cartas pasan a ser más una confesión: la “epistolaridad” parece haber perdido su funcionalidad informativa y se convierte en un ejercicio de exhaustivo autoanálisis, un diario autoanalítico. Nuevamente, como venimos apuntando, la novela epistolar actual hibrida diferentes estéticas aunque formalmente se trate de una novela epistolar, en sentido estricto. Expuso Neuschäfer sobre este asunto:

Así se va convirtiendo *Cartas*, poco a poco, en una especie de confesión de Eugenio, y este carácter confidencial confiere a la novela un aliciente

adicional que va más allá de lo puramente paródico. Se trata del interés psicológico que tiene toda novela epistolar. Hasta podría decirse que el origen de la novela psicológica moderna, incluso el de la novela psicoanalítica, está precisamente en la novela epistolar. (...) *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso* tiene, sin duda, también un aspecto de diario autoanalítico, y la sinceridad con la que habla Eugenio de sí mismo nos reconcilia en cierta manera con su carácter, aunque tengamos que reconocer, por otro lado, que suele estar en juego (ya lo estaba en Rousseau) cierta coquetería cuando uno habla tanto de sí. (...) Las *Cartas* de Delibes mantienen desde el principio hasta el final el difícil equilibrio de lo tragicómico. (Neuschäfer: 2012)

El citado “difícil equilibrio de lo tragicómico” se hace cada vez más patente con el advenimiento del tuteo entre los correspondientes, el aumento del fervor amoroso por parte de Eugenio ante la cotidaneidad de las cartas y la visión de la fotografía (falsa, recordamos de nuevo) en ese vehemente amor *de visu* que también parece parodiar el amor caballeresco de una Dulcinea de los ochenta. Cuando Eugenio recibe la carta en la que aparece la fotografía, se produce una automática comparación con su hermana Rafaela, en la carta del 24 de junio, con una descripción completamente ridícula:

Del retrato me agrada, en particular, su sonrisa, una sonrisa franca, expansiva, frutal. No es la sonrisa de mi difunta hermana Rafaela (...) Del conjunto de su fotografía, me atrae especialmente su vivacidad, perceptible en sus facciones y ademanes (...) Y no me refiero a celulitis ahora. Me repelen lo mismo unas carnes fofas, fláccidas, blancas (...) No se trata de estar más o menos llena, más o menos flaca, entiéndame, sino simplemente de que la carne, mucha o poca, que recubre el hueso, sea de buena calidad (...) El cuerpo de mi difunta hermana Rafaela, de una carne de alta calidad, era un cuerpo que retaba a los años, sobrevivía sin causar estragos, únicamente la muerte pudo con él. Y ahora, una súplica: ¿no podría usted enviarme una fotografía de cuerpo entero? (Delibes 1983: 56-61)

Rocío enviará ante esta petición una fotografía falsa, de cuerpo entero, de una mujer semidesnuda ante la que Eugenio quedará obviamente fascinado y realizará toda una descripción a través de la cual conoceremos como lectores el falso cuerpo de Rocío con todo tipo de pormenores fuera de lugar como: “Hoy he permanecido largo rato admirando los dulces cuencos de tus axilas, escrupulosamente depiladas, húmedas, sombrías, en abierto contraste con la blancura inmaculada de tu sintético bañador” (Delibes 1983: 85). Nuevamente, aludimos al momento de la Transición española, en el

que Delibes escribió en estos términos, que en pleno siglo XXI se nos figuran casi fuera de lugar.

Las súplicas para encontrarse se hacen cada vez más constantes y Eugenio propone posibles lugares para su cita. Se intuye que Rocío ha propuesto que el encuentro sea junto a su hijo, por lo que Eugenio se sentirá muy decepcionado. Mientras tanto, va relatándole también su vida profesional, se justifica ante los juicios negativos que recibe de Rocío, porque el hijo le pregunta si es un oportunista cuyo trabajo ha venido dado a través de influencias más que por su valía profesional. La carta del 21 de agosto anuncia al lector el inicio del desenlace tragicómico a través de las poco acertadas palabras de Eugenio. Ya siente fría y distante a Rocío y decide confesarle que ha tenido sueños eróticos, nuevamente en términos excesivos, ridículos, por la insistencia en el tema de la hermana y poco acertados:

No pretendo entrar en detalles, pero en mi duermevela te veía envuelta en velos vaporosos, tendida en la galería de casa, en el rincón donde solía solearse mi difunta hermana Rafaela. A ratos era ella y a ratos eras tú. Había un desconcertante intercambio de personalidades. El síntoma es revelador: te necesito con urgencia. (Delibes 1983: 100)

Le pregunta insistentemente por algo tan insignificante como el color de la laca de sus uñas (“No olvides puntualizar este extremo. A mí me gusta la laca rosa”), que resulta nuevamente risible en un cortejo epistolar que tan paródico se presenta en relación a otras descripciones de la amada o hacia la amada de la tradición epistolar. Como ya hemos expuesto en otros asuntos, Neuschäfer había establecido la relación paródica entre el libro de Delibes y las grandes novelas epistolares, como *Pamela* y *Clarissa* de Richardson, así expone:

Es el motivo de la virtud perseguida, de la inocencia asediada y finalmente recompensada. Pero mientras que en Richardson la virtud perseguida (por un hombre depravado, por cierto) es la de una joven mujer (el subtítulo de la segunda novela es *Or the history of a young lady*), en Delibes el perseguido es un hombre virgen, además «un» virgen de 65 años, y la «depravada» perseguidora es una madura viuda de 56 años reconocidos, o sea probablemente sesenta y tantos. Lo paródico consiste aquí en la inversión de los papeles entre hombre y mujer, y en el contraste entre un mundo de la juventud y uno de la tercera edad. (Neuschäfer: 2012)

También establece la relación paródica entre la mujer de *La nueva Heloísa* de Rousseau, donde se parodia el triángulo amoroso entre Julie, M. de Wolmar y el amante Saint-Preux. Así, para Neuschäfer:

Las *Cartas* de Delibes imitan y cambian, al mismo tiempo, el esquema de la *Nouvelle Heloïse*. Por un lado, ha de observarse el rousseauísmo de Eugenio, tan amante de la aldea y de la vida en la naturaleza. Uno de los capítulos centrales se desarrolla precisamente en los Picos de Europa, el equivalente español de los Alpes. Siempre que puede se marcha Eugenio de la ciudad, donde ha tenido muchos disgustos, por lo visto también disgustos políticos y profesionales, para refugiarse en la casa de campo que, en parte, ha reformado y habilitado con sus propias manos. A Rocío, en cambio, le gusta el asfalto y las futilidades de la urbe moderna. Por el otro lado, sin embargo, no hay nada más lejano del patético altruismo de los héroes de Rousseau que el comportamiento poco noble de Rocío y de Baldomero y, sobre todo, que el egocentrismo neurótico de Eugenio. (Neuschäfer: 2012)

No solo entre las famosísimas novelas citadas se establece dicha relación paródica, sino en todas aquellas que siguieron su estela. En España, también en *Pepita Jiménez*. En la obra de Valera también se da el triángulo amoroso, y es muy probable que Delibes tuviera en mente, al poner esa obsesión en las uñas de Rocío, la que don Luis de Vargas tiene con las manos y uñas de Pepita: “Se conoce que cuida mucho sus manos y que tal vez pone alguna vanidad en tenerlas muy blancas y bonitas, con unas uñas lustrosas y sonrosadas” (carta del 8 de abril) o “la blancura de sus manos, las uñas tan bien cuidadas y acicaladas” (carta del 22 de marzo). Romero Tobar, en su edición de 2001 de *Pepita Jiménez*, llama la atención del lector en nota a pie de página donde, además, expone que “Hay en el universo psíquico de nuestro autor un fetichismo de las manos.” (Romero Tobar en Valera 2001: 175). Creemos muy posible que Delibes esté parodiando el aspecto de las uñas de Pepita, que tantas veces se repite en la novela, así como las decorosísimas descripciones del cuerpo que de la dama hace don Luis al Deán, frente a las nada recatadas que Eugenio hace de Rocío.

Se da una evolución en el cambio de los tratamientos y las despedidas que da su correspondal, que van desde: “Muy señora mía” y “Con respeto y amistad”, hasta “Amor mío” y “Te idolatra,” para acabar en la última carta con “Señora” y “Atentamente,” expone Glenn (1992: 380): “resumen la evolución de la correspondencia. Sin darse cuenta de ello, Eugenio revela toda su pequeñez moral, vaciedad y resentimiento.” Rocío cada

vez se muestra más fría y distante, y, ante ello, más siente Eugenio que debe justificarse. Como en todas las novelas epistolares monódicas, el emisor se muestra a su receptor (y a su narratario) con la mejor idea que tiene de sí mismo, sin que medie un tercero que lo describa o aporte otra imagen. Delibes lleva al extremo esta circunstancia, ya que no solo conocemos así a Eugenio sino también a la misma Rocío, bajo su visión, y también al tercero en discordia, Baldomero, que de leal amigo pasará a antagonista. El asunto del alejamiento o acercamiento progresivo entre los correspondentes a través de la carta es llamado por Glenn (1992) “la seducción epistolar” (seducción que en *Cartas de amor* está abocada al fracaso) siguiendo a Gurkin Altman:

The letter's mediation acts subtly, not only in the ambivalent ways it bridges the distance between lovers, but also in the gradual and cumulative way it operates upon the narrator's *Erzähldistanz*. (Gurkin Altman 1945: 31)

La distancia ya es insalvable. Eugenio se pregunta (carta del 3 de octubre) cómo puede ser tan torpe que todo le cause enojo a Rocío. También le extraña (carta del 8 de octubre) que se recupere en solo tres semanas de la hepatitis que hizo fallida la primera cita entre ambos. Y por fin, cuando sabemos que Rocío no puede dilatar más el encuentro, éste se produce. El resultado, relatado desde la visión de Eugenio en la penúltima carta, no solo no es el esperado, sino que sabemos que la misma Rocío es también un fraude: ha enviado una fotografía falsa. Y no solo eso. Rocío además le ha dedicado adjetivos como “taponcito pretencioso”, “hipócrita y mendaz.” Entonces Eugenio le pide que: “No mantengamos por más tiempo la ficción” (1983: 147) y reconoce que durante los meses de la correspondencia ha vivido embaucado por la falsa fotografía de una mujer mucho más joven y hermosa que la Rocío real que conoce en Madrid. Pese a pedirle que finalice la ficción, a solo una carta del final, Eugenio cae de lleno en el tópico popular literario amoroso de la espina clavada como última forma de amar:

Yo debo reconocer que me he acostumbrado a usted, que necesito de usted, de sus desplantes, de sus ironías (...) Lo importante en la vida es disponer de un interlocutor. Se vive para contarla, en función de un destinatario. ¿Qué hacer si este de pronto desaparece? (Delibes 1983: 149)

Eugenio, en su desesperación, estaría dispuesto a continuar y retira lo dicho en las dos últimas cartas. Delibes, como es costumbre en sus personajes y en su narrativa, al modo cervantino salva a su antihéroe y lo sitúa ante el lector de un modo positivo, pese a todo. Finalizamos insistiendo en la ironía y parodia completa que supone esta novela. No en vano, Delibes no quiso confundir al lector atento y las reminiscencias etimológicas de su nombre propio permiten una reflexión hacia la nobleza e incluso bondad de Eugenio. Es una víctima de su mejor amigo, que le ha engañado, y solo lo sabrá en la última carta: Rocío pidió referencias a Baldomero y al conocerlo, le atrajo más que su correspondal legítimo. Aventurando también una posible interpretación etimológica del nombre Baldomero, en este caso germana y no griega del patronímico, el antagonista ha sido “brillante y audaz” y sí ha conseguido seducir a la “fresca” y “vaporosa” Rocío.

3.7. *El Sur* (1985) de Adelaida García Morales

El largo apóstrofe al padre muerto que Adelaida García Morales presenta en *El Sur* (1985) no es en sentido estricto una novela epistolar. No obstante, la fórmula en segunda persona referida a un tú ausente, los vocativos y la importancia de las cartas y el diario dentro de la trama de esta breve novela hace que debamos considerarla en nuestro análisis: existen rasgos de epistolaridad seleccionados por la autora para plantear su ficción. El diálogo entablado desde la narradora hacia el tú, su padre muerto, lo convierte en un personaje imaginario.

El Sur es una narración que se publicó conjuntamente en 1985, seguida de otra novela breve, *Bene*. Previamente, Adelaida García Morales solo había publicado la novela *Archipiélago*, finalista del premio Sésamo de 1981. Luis Beltrán (2018b) analiza *La tía Águeda* y comenta de forma global su narrativa en un reciente artículo titulado “Los raros.” La rareza de esta autora radica, para Beltrán, entre otros aspectos, en la unión en su biografía de fracaso y éxitos, así como la vivencia de momentos estelares de éxito y paso al olvido.

La novela suele aparecer analizada por la crítica en relación con la aclamada película que hizo Víctor Erice del relato, previa a su publicación (*El Sur*, 1983). Para esta tesis, la versión cinematográfica, así como su comparación con el relato, excede nuestro interés ya que nos interesa el planteamiento narrativo dialogal interior, así como los

párrafos del diario y las cartas que se transcriben directamente en el texto escrito. Consideramos, como hemos dicho, que no es una novela epistolar en sentido estricto pero sí una novela autobiográfica, unas memorias de infancia y una rendición de cuentas que eligen, al menos, el estilo epistolar. Por este motivo, *El Sur* se inserta dentro de la corriente de novela epistolar actual que, hibridada con otros géneros y evolucionada hacia otras fórmulas narrativas es una particular expresión poética del autobiografismo y del diálogo interior que se da en la novela española. Adelaida García Morales participa así del ensimismamiento que, para nosotros, siguiendo a Luis Beltrán, es un rasgo del auge del autobiografismo.

La relación que Manuel Alberca ha establecido entre autobiografía y autoficción nos parece muy adecuada en *El Sur*. García Morales presenta una búsqueda de identidad a través de la carta que no espera recibir respuesta pero, como sugiere Alberca al hablar del héroe de las novelas de autoficción, en la búsqueda de identidad y de respuesta por parte de la protagonista:

Demuestra una esperanza mal disimulada de construir su propio mito en el espacio pautado del papel, de afirmarse y regodearse en sus limitaciones, y como signo, mínimo pero sintomático, de la conservación narcisista de su fracturada identidad (...) El protagonista de la autoficción es un personaje contradictorio a la fuerza, pues expresa tanto la falta de entidad como la necesidad obsesiva y enfermiza de afirmarse, como si la debilidad de su yo se fortaleciese en cada intento de diluirse. Es un tipo de héroe que hace ostentación de su fragmentación y vulnerabilidad, de su soledad y de sus perturbaciones, pues no contento con reconocerlas, las repite de forma teatral. La negación del sujeto y la exposición de sus patologías son otros tantos ejemplos desesperados de afirmar el maltrecho yo. (Alberca 2009: 7)

Así, el yo que se dirige al padre se recrea en esa “ostentación de su fragmentación y vulnerabilidad, de su soledad y de sus perturbaciones” de la que habla Alberca y que ya habíamos encontrado en la carta al padre de Juan José Millás con la que *El Sur* comparte otras características. La necesidad de García Morales (y también, en parte, la de Millás) de anclar su lamento hacia la figura del padre es en realidad un soliloquio fantasmagórico que es bastante coherente en la atmósfera que tiende al fantástico. Según María Ángeles Naval es un “mero recurso para dotar de intriga al relato de una serie de introspecciones más o menos morosas y de *flashes* sentimentales” (Naval 2001: 23). El ambiente

decimonónico de la novela, la atmósfera decadente y de lamento queda plasmada desde la cita inicial de Hölderlin (“¿Qué podemos amar que no sea una sombra?”) y en la recreación desde la primera línea en lo nocturno y lo fantasmal que sustituyen a la fórmula de apertura de una carta tradicional: “Mañana, en cuanto amanezca, iré a visitar tu tumba, papá.” (García Morales 1985: 5) Este arranque produce un efecto de inmediatez y presencia del ausente, el trampantojo dialéctico, típico de la escritura epistolar.

Adriana recuerda su infancia y juventud junto a su padre, antes de que este se suicide. El sur es evocado por la niña como espacio de luz y calor, en contraposición al norte, lugar del frío y la añoranza. El padre tenía una doble vida con otra mujer, Gloria Valle, cuyo apellido también recuerda al espacio, de la que Adriana descubre unas cartas de las que conoceremos algunos fragmentos transcritos literalmente.

Siguiendo una de las características esenciales de las novelas epistolares que la acercan así a esta especie narrativa, se produce la típica duplicidad de espacios y tiempos: el presente desde el que se narra y se escribe la carta y la evocación de otro segundo espacio y tiempo del pasado, contexto compartido y evocado con y para el receptor de la epístola.

Señala Epicteto José Díaz que “*El Sur* narra dos historias, y así desde el comienzo se plantea la escisión de los tiempos que serán los ejes del texto: el pasado, los años de infancia y adolescencia de Adriana, que precedieron a la muerte de su padre, y el presente, en el que va a visitar su tumba” (Díaz 2008: 224). El presente apenas queda precisado, salvo como momento de la enunciación: toda la narración es la descripción del idilio familiar y su paulatino desvanecimiento.

En el relato aparece la fascinación que la niña siente hacia el padre, al que considera un mago acompañado del ícono mágico, el péndulo de zahorí. La idealización desciende cuando la niña lo ve llegar grotescamente borracho a casa, desaliñado, y se siente abandonada por él, se vuelve iracundo y ella descubre que tiene una relación extramatrimonial. Sabremos después que fruto de esa relación adultera con Gloria Valle, nació Miguel, de quien conoceremos fragmentos de su diario en los que confiesa que se ha enamorado de Adriana sin saber que son medio hermanos. Ella no le confesará el secreto y desaparecerá sin dejar rastro.

La justificación de la epistolaridad se encuentra en la negación de la muerte del padre, en la necesaria presencia de este como interlocutor en una carta a un interlocutor

fantasma, en sentido estricto: un muerto. No halla consuelo en el soliloquio, en el diálogo con uno mismo. Solo formalmente hay un tú receptor y pese a la forma epistolar no hay posibilidad de réplica o aclaraciones por parte del padre muerto. Consideramos que se trata, por ello, de una duplicación del yo. Se da en esta novela lo que B. Cipliauskaité (1994: 255) denomina “el procedimiento de concienciación” por medio de la escritura. La búsqueda de conciencia e identidad se da a través de la escritura de la carta y de la búsqueda del otro a través de la expresión del yo. Esa búsqueda constante del padre como interlocutor es, en realidad, la no aceptación de su muerte: “existirías siempre” (García Morales 1985: 38), dice la narradora.

En su búsqueda de identidad a través de la búsqueda del recuerdo del padre muerto, Adriana vive su *telemaquia* tanto interior, por el buceo en el recuerdo, como exterior, en el espacio, con su viaje. Las coincidencias argumentales y estructurales recuerdan a *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo. El viaje a Comala de Juan Preciado en busca de su padre muerto recuerda el viaje de Adriana al Sur. También recuerda el encuentro con Abundio, hijo del mismo padre, como Miguel, hermano de padre de la muchacha. Estas coincidencias pueden también relacionarse con la atmósfera fantástica de la novela, tal vez influida por la lectura del libro de Rulfo y otras novelas del boom. El diálogo ficticio, hacia un muerto, ahonda también en el tema de la soledad y de vacío íntimo, en el fragmentarismo y en el tiempo narrativo peculiar de novelas como esta, que participan del hermetismo.

Se describe el idilio, el espacio biográfico familiar como paraíso perdido, no en vano, en el espacio del jardín:

Recuerdo las horas que pasábamos en el jardín dedicados a aquel juego que tú inventaste y en el que sólo tú y yo participábamos. Yo escondía cualquier objeto para que tú lo encontraras con el péndulo. No sabes cómo me esforzaba en hallar algo diminuto, lo más cercano a lo invisible que pudiera haber. Escondía una migaja de pan bajo una piedra, al pie del rosal, dejaba flotar en el agua turbia de la fuente un pétalo de flor, o deslizaba a tus espaldas, en cualquier lugar, una piedrecita cualquiera que sólo yo pudiera reconocer (García Morales 1985: 10)

Será, significativamente, también en el jardín donde se da la ruptura del idilio, la expulsión del paraíso:

Te miraba fijamente, tratando de adivinar lo que no me decías (...) El jardín, la casa, las personas que la habitábamos, incluso yo con mis quince años, estábamos envueltos en aquel mismo destino de muerte que parecía arrastrarnos contigo. (...) Horas más tarde me desperté con los gritos de mamá llamándote. Decía haber oído un disparo. Sólo uno. Yo supe enseguida que habías muerto. (García Morales 1985: 37)

La mensajera del mal augurio no podía ser otra sino la madre, figura nefasta para la niña, que no solo no la quiere, sino que la siente como una desgracia, como es referido explícitamente en el día de la Primera Comunión de la niña: "Mamá ya hablaba abiertamente de que yo constituía una desgracia inevitable para ella" (García Morales 1985: 24). La narradora manifiesta en varias ocasiones que nunca se sintió querida por ella, incluso que le negaba sus besos, frente a los de la tía Delia, de quien le llegaron los únicos besos recibidos en la infancia y procura cuidados a la niña. Nuevamente, como hemos visto y veremos en otras novelas, el marco epistolar se convierte en espacio propicio para la expresión de la matrofobia.

También el tema del triángulo dentro de las novelas de educación será después desarrollado por la autora en otra novela posterior, *La tía Águeda* de 1995. Se produce la pérdida de la inocencia, y, como expone Epicteto José Díaz:

La narración autobiográfica vincula el origen de la expresión del yo a la búsqueda del otro, y también en el aprendizaje de la confesión, la búsqueda de la culpa y la conciencia del pecado, que significan la pérdida de la inocencia. Todo ello es habitual en determinados tipos de educación, pero en esta narración tenemos la impresión de que nuestro punto de vista es limitado. (Díaz 2008: 227)

Tras el suicidio, se produce un extraño deambular por los espacios de la protagonista de dentro a fuera, de fuera a dentro, que se manifiesta en los encierros herméticos en la habitación de la casa y los cambios de lugar. Narra que llega a Sevilla, para volver a encerrarse de nuevo en la habitación de juventud del padre, donde, salvadas por la tía Delia, descubre las cartas de Gloria Valle y una máscara carnavalesca del padre. Surge por ello, necesariamente, la *mise en abyme*, los fragmentos de las cartas de la amante y el padre, una historia ajena al yo narrador que pasa a ser un mero observador de otra historia relatada.

Para lo epistolar, la carta dentro de la carta supone un juego de espejos en el que buscar, infructuosamente, la identidad perdida. Esta imposibilidad de continuación de su propia historia con la muerte del padre es muestra del héroe (heroína en este caso) de este tipo de novelas autobiográficas, ensimismadas y narcisistas que, en un determinado momento, diluyen en la nada al yo y parece que sus relatos se revelen insignificantes por sí mismos y necesiten la recurrencia a las vidas de los otros: el yo es insuficiente. Lo vimos también en la novela de Millás, cuando el narrador también descubre la presencia de una amante del padre que completa la también vida vacía y sin acción del narrador millasiano. Para Alberca, esto se revela en que:

El héroe de estas novelas no puede ni sabe luchar, pues desconoce la noción de rebeldía. Encuentra gratificación en su propia negación y debilidad; en compensación no tiene que hacer frente a ninguna responsabilidad. Huye de cualquier obligación de veracidad pública para disfrutar de la evasión de la ficción. Protegido por el escudo ficticio del distanciamiento y sin dejar por eso de hablar de sí mismo, el autor de autoficciones elabora a veces una calculada estrategia de degradación del propio yo. (Alberca 2009: 7-8)

Los ambientes desoladores y los sentimientos descarnados que rodean a la narradora son totalmente antiheroicos, es una inadaptada, una antiheroína marginal, igual que su padre. Ella descubre entre los recuerdos del padre una máscara, como objeto simbólico, que describe como “una careta arrugada que dejaba entrever, entre las dobleces del cartón, un rostro hermoso con cara de diablo” (García Morales 1985: 43). Cuando después, entabla una relación con su medio hermano Miguel, hijo de su padre y Gloria Valle, Adriana descubre que la única fotografía que el muchacho conserva de su padre, al que no conoció, llevaba precisamente esa careta:

Me mostró la fotografía. El Tenorio, con tu careta de rostro hermoso y ojos de diablo, cortejaba a doña Inés. Era una fiesta de disfraces que Gloria Valle había dado en aquella misma casa cuando tenía quince años. Entonces me contó que su madre al verte, en mitad de la fiesta, sin la máscara aquella que ocultaba a su padre, quedó tan impresionada que cambió su disfraz de maja madrileña por el de una amiga. Y así, vestida con el hábito y careta que se suponía de Doña Inés, fue a invitarte a bailar con ella (García Morales 1985: 48)

No parece casual la elección de los personajes, más allá de lo simbólico y el desdoble de identidades obvio que hay tras los disfraces. Elegir el mito de Don Juan encierra, además de lo obvio, por las traiciones y seducciones, muchas semejanzas con el personaje de Zorrilla. Como el padre, Tenorio parece pertenecer al mundo de lo sobrenatural, tal y como le recuerda Inés en los famosos versos (Acto IV, escena III):

Tal vez poseéis, don Juan,
un misterioso amuleto,
que a vos me atrae en secreto
como irresistible imán.
Tal vez Satán puso en vos
su vista fascinadora,
su palabra seductora
y el amor que negó a Dios.

La máscara es bella, pero con ojos de diablo y el péndulo zahorí es sin duda el amuleto que atrae en secreto, como en don Juan. También Gloria Valle, como doña Inés, prefiere el amor divino sobre el amor de su amado. El amor divino de Gloria será su hijo y así se lo hace saber al padre en la carta que Adriana transcribe:

Tampoco yo podía vivir sin ti al principio y, sin embargo, logré aprender. Te he olvidado. Adiós, Gloria. (...) Te repito por última vez que estoy cansada. No tengo fuerzas ni deseos de cambiar de vida. Adoro a mi hijo. Soy feliz con él. En nuestra vida no hay lugar para nadie más. Ni siquiera para ti. Además, ya no te amo. (García Morales 1985:42)

El hijo de Gloria acabará enamorado de su media hermana Adriana. Ella lo sabrá porque le roba su diario, donde él se confiesa y así lo transcribe en la carta al padre. La impostura de la muchacha frente a Miguel hace que se enamore de ella, pero no consigue engañar a Gloria, la madre, que la descubre como hija de su padre nada más verla. En un fragmento del diario de Miguel, el muchacho declara su amor por Adriana. Ella, ahora transformada en donjuán seductor, tomando el papel de su padre, es capaz de invitarlo a vender su alma al diablo por su amor: “Imagina que yo soy el Diablo y que te hago esa proposición: ¿qué me responderías?” El joven enamorado responde sin reparos: “Me postraría a tus pies, renunciando a todo lo demás.” (García Morales 1985: 51)

Tras esta situación, Adriana huye sin contarle al muchacho la verdad. Nada puede producir su redención. El padre sí la ha encontrado a través del suicidio pero ella ya no es nada:

Pero eso ya importaba muy poco, pues comprender no era suficiente para reconciliarme con tu existencia, ni con la de mamá, ni con la mía, ni tampoco con la de aquellos dos seres desamparados que, a su manera, también padecían tu abandono.

Envié el cuadernito a Miguel añadiendo algo a sus últimas palabras: “Yo también te amo.” Y no sé por qué lo hice. (García Morales 1985: 52)

Adriana acaba su carta convertida en una paria emocional. Traiciona a su medio hermano y desaparece, como hizo su padre, pero además mintiendo gratuitamente en su declaración de amor y con el cinismo de ni siquiera saber por qué lo ha hecho. Se convierte así en un desdoblamiento del padre, en una muerta en vida, sin redención posible ya que su asimilación al padre no ha conseguido unirla a él sino separarla. Es también la separación de ella misma, su identidad perdida, y dice, al final de la carta, que dicha separación “se ha hecho insalvable y eterna.” (García Morales 1985: 52)

La parodización de la heroína y de su padre hasta la destrucción, la infructuosa búsqueda de la identidad y el ensimismamiento llevado al límite hasta la identificación absoluta no solo con el padre sino con las fuerzas del mal, destruye a la heroína hasta una degradación total, como ella misma explicita al final de su carta: “Y en este escenario fantasmal de nuestra vida en común, ha sobrevivido tu silencio.” (García Morales 1985: 52)

Por último, aunque ya hemos mencionado las semejanzas de esta novela con *Pedro Páramo*, queremos ahondar en la presencia de lo neogótico que pudo llegarle a García Morales, en plena Transición, a través de la lectura y conocimiento de Lugones, Rulfo, Cortázar y otros autores, afectos todos ellos a las estéticas neorrománticas. El satanismo al que hemos aludido, la decadencia de la familia y de la protagonista misma y la presencia de la muerte en la vida o la lucha entre Eros y Thanatos tienen mucho, en nuestra opinión, de narrativa hispanoamericana. Entre algunas de estas características, destacamos los espacios laberínticos y simbólicos, la *peregrinatio vitae* reflejada en los viajes y los encierros en las casas, que no reflejan sino la angustia de la protagonista,

como en *Pedro Páramo*, la búsqueda infructuosa del yo a través del diálogo epistolar que termina con la destrucción de la heroína.

Apuntan Gracia y Ródenas que *El Sur* aporta una “perspectiva femenina” (2011: 784) y también Prieto de Paula y Langa (2007: 190), por su parte, inciden en lo femenino de la novela, a la que califican de “novela lírica, donde lo figurativo y lo onírico se dan la mano a través del intimismo.”

La feminidad a la que aluden los críticos citados no es la voz epistolar a la que vamos a referirnos en el capítulo siguiente cuya iniciadora será Carmen Martín Gaite. La lamentable mirada hacia el pasado y hacia la infancia de García Morales se sirve del estilo epistolar solo para construir una novela de formación femenina y, por ello, *El Sur* se inserta, a nuestro parecer, más que en la voz epistolar femenina de la que hablaremos en el siguiente capítulo, en otra diferente. Por las características especiales de esta novela, la epistolaridad pudo llegarle a García Morales más desde el fenómeno universal del ensimismamiento en la Modernidad que desde el auge del memorialismo y autobiografismo español del que para nosotros, la literatura epistolar actual es una particular expresión.

3.8. La crisis de los sesenta y la epistolaridad

Como dimensión inherente a la novela moderna, el autobiografismo presente en *La isla de los jacintos cortados* y *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso* es un aspecto más profundo que la coincidencia de las edades de los narradores con la de los autores o las proyecciones de los alter ego autoparódicos de Torrente (el profesor universitario) y de Delibes (el periodista castellano). Ambas novelas son también dos novelas de crisis, del mismo modo que también lo es la siguiente de las novelas que, cronológicamente, analizaremos después: *Nubosidad variable* (1992) de Carmen Martín Gaite. Como veremos, también la autora salmantina escribió una novela de crisis en el marco de una novela epistolar siendo, del mismo modo que los dos autores, una sexagenaria. La coincidencia formal en la epistolaridad y su presentación mezclada con otras narrativas del yo, como el diario y la confesión, revela, una vez más, la versatilidad de la novela moderna, por su capacidad de hibridación estética, como puede verse en estas tres novelas de crisis. Los narradores de Torrente y de Delibes son máscaras cómicas y

grotescas, dos *senex amator*, mientras que en *Nubosidad variable* la risa, aunque presente, es menos explícita y no hay autoparodia. Pero las tres novelas presentan una estructura de *mise en abyme*, cuyo juego especular se funda en una estética hermética que debe analizarse de forma conjunta ya que aparece, en las tres novelas, la expresión y tratamiento de la crisis vital. Los tres autores se proyectan parcialmente en sus narradores en primera persona, se sitúan frente a ellos mismos en mitad de su crisis de senectud ante la posible llegada del final, con un tratamiento de la crisis muy diferente en cada uno de ellos. Según Iser:

La ficcionalización constituye, pues, un reflejo de la creatividad humana e implica “auto-modelación” y “auto-extensión” (...) Para acceder a nosotros mismos es preciso recurrir al “éxtasis”, esto es, situarnos fuera de nosotros mismos, y tal estado se consigue partiendo de lo real pero transgrediéndolo por medio del “como si.” Con todo, es preciso constatar que ninguna de las posibilidades modeladas a través de la ficción puede saciar el apetito de ahondar en el conocimiento en torno a los misterios de la vida y la muerte y, por eso, el hombre sigue aferrado a lo ficcional; es una manera de posponer, aunque sea ilusoriamente, la llegada del final. (Iser citado en Garrido 2007: 81-82)

Se trata de la proyección de la conciencia del autor en la conciencia de sus personajes, que a través de narradores ficticios luchan contra sí mismos en el envite dialéctico que entablan con sus también ficticios narratarios. Torrente y Delibes escribieron cartas de amor en sus novelas y también lo hizo Martín Gaite, pues la amistad es una variación del amor y el tema amoroso. Es solo un tema importante pero no es en absoluto el único y, por lo tanto, las novelas van mucho más allá de la estética patético sentimental que caracterizó la novela epistolar premoderna. De la multitud de novelas epistolares actuales muchas de ellas se quedarán, como veremos, en la simple elección del molde y, por ello, su aportación no pasará de ser novelas sentimentales, dentro de la corriente de sentimentalidad de la literatura española actual.

En *La isla*, en *Cartas de amor* de Delibes y en *Nubosidad variable*, las tribulaciones causadas por la crisis escenifican amores fallidos, imposibles, y requieren la necesidad de un interlocutor al que reprochar el fracaso. El tema del amor se convierte en algo subsidiario en el fondo, en el pretexto para buscar un interlocutor. Nos encontramos ante materializaciones del desdoblamiento de sus propias conciencias en crisis, que dialogan con mujeres inalcanzables o inexistentes o sobre amores ligados al

pasado y a lo imposible. El narrador sin nombre de Torrente y Eugenio acabarán frustrados ante el rechazo de sus pretensiones, y Mariana y Sofía descubrirán la solución a través de la expresión de lo amoroso.

El rechazo que Ariadna siente hacia el viejo profesor universitario o el que Rocío abriga hacia Eugenio no es sino el rechazo a sí mismos de los narradores, la expresión de la propia “dialogización” del autor, que verbaliza su crisis de ese modo. Es la no aceptación del momento, el rechazo al nuevo viraje vital, al momento crítico. En el caso de Mariana y Sofía, el encuentro entre ambas, aunque fueron rivales en el amor y las separó también el amor, supone la aceptación de la otra. Es la *sororidad*. Es, en realidad, un personaje doble, que expresa por medio de dicha duplicidad el diálogo interior. Para ello, Delibes y Torrente recurren al eterno femenino y por eso escriben a una mujer. En el caso de *Nubosidad variable*, en la aceptación de la otra está la aceptación de sí mismas y, por ese motivo, ellas sí superan la crisis a través del diálogo, del desdoblamiento dialéctico de la autora. En ese intercambio comunicativo y dialéctico que, en realidad, Martín Gaite entabla consigo misma, está el encuentro, por fin, del interlocutor anhelado a lo largo de toda su obra.

Como Martín Gaite, Delibes y Torrente se encuentran en el “umbral”, que, según Bajtín, es un cronotopo moderno impregnado de una alta intensidad valorativa y emocional:

El umbral puede combinarse con los motivos del encuentro, pero su complemento más esencial es el cronotopo de la crisis y los virajes de la vida. La misma palabra “umbral”, ya en la lengua de la vida (junto con su significado real), recibió un significado metafórico y se combinó con los momentos de ruptura en la vida, de crisis, de la decisión que cambia la vida (o la indecisión por miedo a atravesar el umbral). En literatura el cronotopo del umbral siempre es metafórico y simbólico, a veces de una forma abierta pero más a menudo de una forma implícita. (Bajtín 2019: 434)

La queja de amor es el lamento ante la vida, es el desahogo desde el yo, en realidad, el enfrentamiento con uno mismo. Todos ellos (aunque Eugenio no sea consciente por su cómica ignorancia) están, en términos unamunianos “enfermos de conciencia”, de sentirse en el abismo de la crisis vital de la senectud. Unamuno lo expresa así en *El sentimiento trágico de la vida*:

La conciencia es una enfermedad. [...] Porque vivir es una cosa y conocer otra, y como veremos, acaso hay entre ellas una tal oposición que podamos decir que todo lo vital es antirracional, no ya sólo irracional, y todo lo racional, antivital. Y esta es la base del sentimiento trágico de la vida. (Unamuno 2009: 302)

Los tres autores al saberse ante el abismo del final de la vida, buscan una resolución de la crisis en el ansia de salvación. Según Beltrán:

La salvación viene exigida por la percepción de un mundo hostil, en el que no es posible sobrevivir sin la protección de los saberes secretos y de las fuerzas que rigen el universo (la providencia). Estos son los fundamentos de la doctrina hermética clásica. Pero cada época reacentúa esa doctrina, no sólo para adaptarla a sus necesidades, sino porque debe intentar mejorar esa doctrina (y esa estética) que recoge las aspiraciones decisivas para el proyecto de la humanidad: la reconciliación entre estética y ética, saber y vida. (Beltrán 2014: 152)

Necesitados, en la exaltación de su soledad, de comprenderse a sí mismos y, por ello de fabularse para salvarse, anhelan salir de la realidad, de la crisis, y necesitan sustituirla por una fantasía creada por cada uno de ellos. La materializan en sus amadas, Ariadna, Rocío y Sofía y Mariana, de forma recíproca.

Torrente se fabula mediante una *Künstlerroman*, una “novela de artista.” Este subgénero novelístico suele expresar la impotencia creadora del artista que suele coincidir con el fracaso de sus expectativas amorosas (así ocurre también en *La muerte en Venecia*, de Th. Mann). El narrador, consciente de la evolución hacia la vejez, enfrenta en la carta de amor la creación de una novela y su amor a la joven estudiante que le rechaza, pues está enamorada de otro profesor, más joven y más atractivo. Busca enamorarla con la creación de la obra maestra que le cuenta al calor de una hoguera: la novela relatada interpolada que acaba siendo una burla por confusa y barroca, en el peor de los sentidos, un fracaso. El lirismo epistolar que había desplegado hacia la joven va también desviándose hacia el ridículo cuando es consciente también de su desengaño como seductor, con imágenes tan expresivas como la de la intrusión de la pareja joven en el epílogo, que llega para ocupar la cabaña:

Se presentaron no recuerdo con qué nombre. Ella una de esas muchachas preciosas al exterior como las naranjas de California; él un poco impetuoso. Sin esperarme, mientras yo la amarraba, se metieron por todos los rincones y después de haber curioseado me preguntaron si me marchaba ya. (...) Entonces él me confesó. O quizá solamente me informó, mientras ella arreglaba los visillos de tu cuarto y alteraba la posición de los muebles, que había proyectado pasar una tarde íntima de amor puro, y que si no me marchaba aún, que al menos les dejase ocupar una de las habitaciones. Le respondí que no. Intentaba gastar el resto de las horas en el remate de este cuaderno, y no podía hacerlo con el rumor lejano de una orgía modesta. (Torrente Ballester 1981: 278)

El altar de fuego y oralidad que él trató en vano de construir para Ariadna pasará a ser un nido de amor y sexo juvenil inalcanzable para él. El final *ex abrupto* de la novela en la novela, la posibilidad de que la novela interpolada pueda volver a empezar, ese cuento de nunca acabar de personajes y situaciones convencionales, materializa la irresolución de la crisis de Torrente. Simboliza la imposibilidad de salida, la frustración y la inutilidad del fabularse en busca de la conciencia y la lucha interna del ouróboros.

Por su parte, Delibes se conforma con reírse de sí mismo. Eugenio, sexagenario voluptuoso, jubilado y solo, necesita inventar a Rocío en una vida ya carente de objetivos.⁴¹ Como hemos expuesto en su análisis, las cartas a la mujer solo son autorreflexiones, autodescripciones y autorretratos caricaturescos, confesiones de un yo desdoblado que encontraron en la sala de espera de un dentista una receptora en un anuncio para buscar el amor por correspondencia, en el que materializar ridículamente sus anhelos y deseos seniles. Delibes se ríe e invita a hacerlo a su corresponsal con una comicidad explícita y patente, y que, como también hemos expuesto, al lector del siglo XXI el humorismo de la época de la Transición, el tratamiento de la sexualidad de un modo tan ostentosamente risible le resulta hoy casi ingenuo y ridículo, por lo excesivo. La revelación de que su divina amada es un fraude, una *femme fatale* sexagenaria y paródica, vuelve a dejar a Eugenio en el punto de partida: la crisis es irresoluble, y se refugia, conformado, en un orgullo risible.

Por el contrario, las narradoras de *Nubosidad variable*, en una novela rosa, representan un desdoblamiento de Martín Gaite. Como veremos en el análisis de la obra, su pasión por el lenguaje y por la literatura va aumentando a lo largo de su producción

⁴¹ La esposa de Miguel Delibes, Ángeles de Castro, había fallecido en 1974. La soledad de Eugenio es otra nota autobiográfica.

narrativa que alternó la literatura más realista con la narración fantástica. La carta supone el espacio idóneo en el que tratar de solucionar la crisis mediante un diálogo interior: buscarse y encontrarse. Las narradoras hablan explícitamente de lo accesorio de lo epistolar, de que se trata solo de un adorno, de un marco. Pero es un adorno necesario para expresar su crisis, para recriminarse a sí mismas y para el reproche y la frustración. Martín Gaite, en su autobiografía por persona interpuesta, es capaz de resolver, de llegar a una entente consigo misma, al reencuentro con su yo materializado en sus dos personajes, las amigas inseparables a las que separó el amor, la vida y su transcurso, pero unió la literatura, el oráculo, con todas las respuestas.

4. La narrativa epistolar en los 90

En los años noventa, superada la Transición, España ya está abierta al contexto internacional y forma parte de la Europa comunitaria. Según Fernando Valls, asumiendo que “no resulta sencillo componer un panorama que la explique satisfactoriamente”. La novela de esta época se caracteriza por su realismo, “en sus versiones enriquecidas o complejas de que dicha estética viene valiéndose en estas décadas, pero también en la definitiva asunción de un cierto experimentalismo” (Valls 2009: 196). En nuestra opinión, dentro del realismo del que habla Valls, creemos que se encuentra el uso de la fórmula epistolar, como vamos a exponer en este capítulo, de forma bastante profusa tanto en narrativa breve como en novela. Es el mismo ensimismamiento que ya se había iniciado en la Transición y que ahora se asienta en diferentes narradores que utilizan la voz epistolar, aunque no siempre con la solvencia que hemos visto desplegada en la obra de grandes autores, como Torrente o Delibes. De este modo, aunque van a convivir con obras epistolares de primer nivel, como *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaite, veremos la proliferación de la voz epistolar en muchas obras menores de autores secundarios.

España está ya abierta desde hace décadas a otras literaturas y el influjo del ensimismamiento se abre más allá de las narrativas del yo españolas y también llega desde las literaturas foráneas. Destaca Valls (2009: 204), como ejemplo, entre estas influencias contemporáneas extranjeras al norteamericano, Phillip Roth. Su obra *Los hechos* (1988) se subtitula “Autobiografía de un novelista.” Sin duda, es el advenimiento y consolidación en lo hispánico de lo que Doubrovsky acuñaba en 1977 bajo el término “autoficción.” Para nosotros, sin necesidad alguna de etiquetas a este respecto, se traduce en el ensimismamiento del autor, el hermetismo y, por supuesto, el humorismo que subyace en el uso de una fórmula anacrónica.

Se analizan en este capítulo algunas novelas que se circunscriben bajo la fórmula carta, aunque en otras ocasiones, como aclararemos, se va a tratar solo de un acercamiento formal y no son estrictamente novelas epistolares sino que, precisamente, usan la carta para dar una mezcla estética y genérica que es para nosotros lo más relevante.

En la España de los noventa, por otra parte, se produce una ampliación de temática y modalidades novelescas y, además, lo que Gracia y Ródenas denominan la “reconciliación” del lector español con la narrativa española:

Es posible que nada haya ofrecido un retrato tan complejo y diverso de esta etapa reciente de la vida española como su narrativa: la reconciliación del lector con el autor español ha sido un fenómeno que, iniciado en la segunda mitad de los setenta, se ha prolongado hasta ahora y, sobre todo, ha determinado una multiplicación de públicos lectores que, a su vez, identifican un amplísimo repertorio de modalidades novelescas, muchas con sus propios canales de difusión. (Gracia y Ródenas 2009: 14)

El aperturismo, la culturización de la sociedad y la valoración positiva de la propia literatura hacen que el gran público se interese por las narraciones en primera persona, como el diario, las memorias y las autobiografías. La verosimilitud y cercanía que estas narrativas ofrecen al lector hace que hayan proliferado, sobre todo en los últimos años, las narraciones de tipo autoficticio. Como venimos exponiendo, la narrativa epistolar es una particular estética de ese auge y predilección por el yo.

4.1. La recuperación de la voz femenina epistolar

Dentro del auge de las narraciones ensimismadas hemos observado, basándonos en los estudios que analizamos a continuación, una recuperación de la voz femenina epistolar que es patente en los noventa. El estudio de Ana Luisa Baquero Escudero *La voz femenina en la narrativa epistolar* (2003) realiza un profundo estudio sobre la narración epistolar cuya emisora es la mujer a lo largo de la historia de la literatura española. Dedica el último capítulo a la narrativa epistolar en el siglo XX y observa que “quizá sea en los últimos años del siglo donde podamos anotar una mayor presencia del género en nuestras letras.” Añade, además, que existe una “abultada presencia” la de la mujer en el panorama literario actual y que ya no sólo son “botones de muestra” (Baquero Escudero 2003: 179)

En cuanto a la época que nos ocupa, analiza profundamente *Nubosidad variable* y también remite al estudio de Ángeles Encinar (2000) “La narrativa epistolar en las escritoras españolas actuales.”

La voz epistolar se ha ligado tradicionalmente a la mujer desde los primeros escritos conservados en este modo discursivo. La carta supuso una liberación para la mujer, circunscrita siempre a la privacidad y a la intimidad en los ámbitos domésticos y

a los espacios cerrados por su situación desfavorecida frente a los hombres. Desde el siglo XVII, época de esplendor de la preceptiva epistolar en toda Europa, comenzó también a extenderse la idea de que la mujer, como escritora de cartas, era superior al hombre. Son muchos los elogios que los hombres dedicaron a las mujeres en los tratados, llegando incluso a convertirse en un tópico. La carta era el espacio idóneo en el que la mujer podía desplegar todo su ingenio y talento pues parece tener un don, una propensión natural para practicar el arte epistolar. También se ha conexionado temáticamente lo femenino a la sentimentalidad aunque, durante la Edad Media, la voz epistolar iba ligada a lo didáctico y a lo doctrinal, siguiendo los modelos clásicos extendidos y así será hasta bien entrado el siglo XV. En Francia, por ejemplo, proliferaron este tipo de tratados, como los de Roger de Blois y Jacques d'Amiens.

Como hemos comentado en el Capítulo 1, las protonovelas, que iniciaron el desarrollo de la literatura epistolar, con las cartas de Heloísa y la obra de C. de Pizán fueron ejemplos de voz femenina epistolar medieval. Las primeras novelas epistolares europeas ofrecen un punto de vista único femenino, frente a las castellanas, que son de voz epistolar masculina.

En el siglo XVIII, *Pamela* de Richardson y *La nueva Heloísa* de Rousseau no solo llevan este tipo de novelas a su momento más álgido, sino que ambas muestran el nacimiento de la novela moderna: son el paradigma del ensimismamiento y la verosimilitud, el realismo y la contemporaneidad. Los temas del siglo XVIII de estas y otras novelas epistolares son los temas sentimentales y femeninos por excelencia: los matrimonios concertados o padres que se oponen a amores imposibles, atendiendo a temáticas que confieren mayor atención a los sentimientos que a la acción. El éxito fulgurante de *Pamela* o de *Clarissa* y su traducción a diversos idiomas durante los siglos XVIII y XIX se debió a la lectura de público femenino que se identificaría fácilmente con las protagonistas.

La novela epistolar iniciará su renovación a principios del siglo XX paralelamente a la transformación de la novela y se desligan en el siglo de estos modelos sentimentales decimonónicos. La voz femenina epistolar sigue sin aparecer de forma notable en la narrativa epistolar española y así será durante casi todo el siglo XX. En el tardofranquismo, el aragonés Ramón J. Sender se apropió, una vez más, de la voz femenina de forma humorística en *La tesis de Nancy*.

Hemos visto en los análisis de las novelas epistolares de la Transición española que son todas voces epistolares masculinas, excepto la narradora de Adelaida García Morales en *El Sur*. Ana Luisa Baquero no la menciona en su exhaustivo análisis de la voz femenina epistolar en la literatura española debido a que, en sentido estricto, como hemos apuntado, no es una novela epistolar sino que se encuentra más cercana a una autoficción, como ya hemos expuesto.

Consideramos que Carmen Martín Gaite, con *Nubosidad variable*, devuelve la voz epistolar a las autoras actuales españolas, algo que le era tan propio a la mujer. En rigor, Carme Riera había escrito ya en 1987, en catalán, con voz femenina *Quèstió d'amor propi*, pero la difusión de la obra de Riera no podía compararse a la de Carmen Martín Gaite en ese momento.

4.2. *Nubosidad variable* (1992) de Carmen Martín Gaite

Nubosidad variable se publicó en 1992 aunque Carmen Martín Gaite (1925-2000) había iniciado su redacción muchos años antes. La fecha al final del epílogo así lo pone de manifiesto y la novela termina con la referencia espacial y temporal, en cursivas, “*Madrid, abril de 1984-enero de 1992.*” Como expone Pittarello en el prólogo al tomo II de las *Obras completas*, que contiene esta novela, la autora pasó una década dedicada a “la investigación histórica, al ensayo y al columnismo” (Pittarello 2009: 10). Rastrear, por tanto, una fecha de composición en una autora tan prolífica y que, además, cultivaba simultáneamente diferentes proyectos es una tarea difícil. Según una nota de 1984 en *Cuadernos de todo*, ya se observa en esa fecha su atención hacia la novela: “*La Reina de las Nieves* me aburre un poco. La continúo por lealtad a la idea antigua, por disciplina. Pero me hace guiños *Nubosidad variable*” (Martín Gaite 2003: 752).⁴²

La autora salmantina publicó su primera narración en 1955, *El balneario*, aunque no recibiría el reconocimiento hasta la publicación de *Entre visillos*, que fue galardonada con el Premio Nadal en 1957. *Nubosidad* fue un gran éxito de público y crítica en España y el extranjero y pertenece a la etapa de madurez de Carmen Martín Gaite.

En 1992 la autora es ya una mujer madura, con una trayectoria literaria y vital que la posiciona, con casi 70 años, en la situación de necesitar escribir su autobiografía. Y eso es lo que es *Nubosidad variable*: “una ficción autobiográfica o una autobiografía por persona interpuesta” (Teruel 1997: 65) en la que la autora por fin escribe su particular cuento de nunca acabar. A través del género epistolar y de los diarios, Martín Gaite encuentra al interlocutor que lleva buscando toda su vida. La cercanía formal de la fórmula diario y la fórmula epistolar, así como la derivación de la una desde la otra es un asunto que Luis Beltrán (2011) ha estudiado en su artículo “Novela y diario” y al que ya nos hemos referido.⁴³

La novela asienta una de las ideas principales de esta tesis, ya que es un claro ejemplo del auge del autobiografismo actual insertado en el molde epistolar. Lo que para

⁴² Extraemos esta cita de la tesis doctoral de Marcella Uberti Bona (2017), en la que se investiga minuciosamente la simultaneidad de los trabajos de creación por parte de Martín Gaite con sus labores filológicas y de traducción.

⁴³ “La conexión carta-diario en el *Werther* nos da la clave del origen del diario en la novela. Ese origen es la novela epistolar. La novela epistolar es una forma en decadencia en la era moderna. Hay novelas epistolares pero no alcanzan el papel que tuvieron en la época anterior.” (Beltrán Almería 2011: 11)

nosotros es ensimismamiento, es algo que la crítica ha estudiado ampliamente en *Nubosidad variable* y en toda la narrativa de la autora. Señala José Teruel que:

Tras la superficie de sus tramas, tras los ropajes de la ficción, circula el río subterráneo y guadianesco de la escritura del yo, demostrando que lo autobiográfico en su obra es más un “momento” (De Man 2007: 149), localizable en cualquier título de su trayectoria, que la persecución de un género literario. Los momentos personales en su producción le permitieron huir del artificio que, en último extremo, todos los géneros literarios encierran. (...) Pese a su clara conciencia de los límites entre vida y elaboración artística, su producción literaria es una invitación –confiada a la inteligencia del lector– al descubrimiento de la doble entidad de la que surgen los seres de ficción. (Teruel 2020: 63)

Jurado Morales en *Carmen Martín Gaite. El juego de la vida y la literatura* (2018) ahonda en esta doble visión de la autora que recorre transversalmente toda su producción: “el sentido de su vida no se entiende sin la literatura y su obra literaria no se entiende sin el devenir de su vida” (Jurado Morales 2018: 23). Se analiza en el citado estudio el matiz autobiográfico en toda la obra de la autora y cómo incorpora la vida a sus mundos de ficción; lo denomina el “fundamento autobiográfico” que no solo aparece, en su opinión, en la narrativa gaiteana sino también en su obra ensayística y de investigación. Por su parte, Maria Vittoria Calvi (2014: 124-137) remarca la “actitud autobiográfica.” Según José Teruel, en *Nubosidad*:

El lector es invitado a leer cartas y páginas de un diario, como ficciones que remiten a una verdad sobre la naturaleza humana, con fantasmas reveladores de un individuo y su relato secreto. Y es así mismo invitado a contemplar la propia gestación de la novela. (Teruel 1997: 67)

Las dos protagonistas, narradoras y narratarias que se alternan, fueron amigas de la infancia y, tras treinta años de separación, se reencuentran por casualidad. Descubrimos, por sus testimonios, que ya tenían afición epistolar desde su juventud y practicaban esos juegos de escritura. Ambas eran y son amantes de la literatura y toda la novela está plagada de referencias y vivencias literarias, artísticas y culturales en las que se puede reconocer a la autora. Martín Gaite escribió *Nubosidad variable* después de haber pasado casi catorce años sin publicar ficción. Este paréntesis en su producción supuso una nueva etapa en su creación, aunque, según Antonio Torres:

El credo literario de la autora no ha variado sustancialmente en relación a otras [narraciones] como *Ritmo lento*, *Retahílas* o *El cuarto de atrás*, pero se ha visto enriquecido con una técnica que acota y fija de forma maestra todo el mundo de significaciones que se proyecta, y que podemos conceptualizar como el flirteo de la autora con la introspección, el recuerdo, y los antojos frente al tiempo pasado de una memoria vulnerable y resbaladiza. (Torres 1995: 499)

El éxito y reconocimiento mencionado suscitó, desde su publicación hasta la actualidad, una extensa bibliografía sobre la novela. Existen varias tesis doctorales en las que se analiza *Nubosidad variable*, bien en comparación con otras novelas de la autora, bien con las de otros escritores. Existen abundantes estudios monográficos sobre los temas desarrollados en la novela pero, pese a las muchas páginas de crítica dedicadas a la novela, la epistolaridad, asunto que nos ocupa, no es uno de los que más ha llamado la atención.⁴⁴

La tesis doctoral de Ingrid Lindström (2009) titulada *Aspectos existenciales en tres novelas tardías de Martín Gaite* realiza un completo análisis de *Nubosidad* muy cercano al nuestro: analiza pormenorizadamente los discursos de las protagonistas, así como la influencia de la forma epistolar y diarística en el desarrollo de la novela. El completo trabajo de Lindström incluye también un exhaustivo examen del tema de la búsqueda de la identidad de Sofía y Mariana, así como de la superación de la crisis, como expone en sus conclusiones:

Nubosidad variable, con su carácter epistolar, nos inspiró a profundizar en la diferencia entre los textos y sus emisoras. El diálogo que supone tal tipo de intercambio motivó una mirada al dialogismo, con su polifonía de voces y percepciones, para ver cómo se presenta en los personajes de esta novela, la supuesta búsqueda de identidad de las protagonistas, Sofía y Mariana (...) nos brindó la posibilidad de profundizar en qué consiste una identidad y una identidad narrativa. (Lindström 2009: 215)

El breve artículo de María Luisa Guardiola (2015) “*Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaite: renovación de la novela epistolar”, pese al título, en las dos páginas escasas que dedica a la novela no ahonda en la renovación epistolar, sino que describe el

⁴⁴ En la página web del archivo de Martín Gaite (<http://www.archivomartingaite.es>) se ofrece un completo inventario de la bibliografía sobre la autora y sobre la novela compilado por Marta Valsero.

argumento y se tratan de soslayo algunos temas ya ampliamente trabajados por la crítica anterior, como la proposición de la autora de la escritura como elemento paliativo que afianza la identidad.

Cruz-Cámara (1999) trabaja la metaficción y la intertextualidad en la narrativa de los noventa de Carmen Martín Gaite. Taha Abdulla Muhammed (2012), por su parte, trabaja la figura de la mujer en la obra de Carmen Martín Gaite y Arroyo Redondo (2011) incluye a la novela en su tesis sobre la autoficción. En nuestro análisis seguiremos más de cerca aquellos estudios que nos han resultado más útiles en el análisis de la epistolaridad de la novela, como los de Ana Rueda, José Teruel, Vittoria Calvi, Elide Pittarello y Salvador Oropesa, entre otros, que citaremos a continuación junto a nuestras aportaciones.

Ana Rueda (1995) analizó *Nubosidad variable* en “Carmen Martín Gaite: nudos de interlocución ginergética.” Consideramos necesario partir de este trabajo puesto que Rueda es una de las estudiosas más destacadas sobre novela española epistolar moderna y contemporánea. Asienta el estudio de la novela en lo que ella considera que no solo es una renovación del contacto con la tradición epistolar sino “una provocativa y personal reflexión -y experimentación- de las estructuras de interlocución que proporciona la carta a través del pacto epistolar.” (Rueda 1995: 306)

Aunque otras obras anteriores de la autora, como *Retahílas* y *El cuarto de atrás*, no pueden considerarse precursoras en forma oral de la narración epistolar, sí “sugieren una línea de continuidad en la ficción de Martín Gaite, precisamente por la tensión que el lenguaje mantiene en los marcos interlocucionales en su doble modalidad, escrita y hablada.”(Rueda 1995: 307) Considera Rueda que en el ensayo de Martín Gaite “La búsqueda del interlocutor y otras búsquedas”, la escritora salmantina había planteado ya la cuestión de la búsqueda de un destinatario:

Surge del deseo de romper el aislamiento y la soledad. “Se escribe y siempre se ha escrito”, declara Martín Gaite, “desde una experimentada incomunicación y al encuentro de un oyente utópico.” La interlocución se establece así como un nudo comunicativo -una integridad o relación- que surge del afán placentero de buscar a alguien ausente o lejano con quien ponerse en contacto. El punto de partida es el *deseo* de presencia, es decir, una ausencia. En “La búsqueda” ya se caracterizaba a la falta de interlocutor como el mal que indefectiblemente recae sobre la mujer. (Rueda 1995: 307)

Este hecho afecta fundamentalmente a los personajes femeninos, pero no es algo exclusivo y así lo señala Rueda en otros personajes principales y secundarios de *Retahílas* y *El cuarto de atrás*, tanto femeninos como masculinos. La misma idea que Rueda defiende Martinell, sin hacer diferenciación en cuanto al sexo y la “búsqueda de interlocutor”:

Tanto el artículo “La búsqueda de interlocutor” como las novelas *Retahílas*, *El cuarto de atrás* y *Nubosidad variable* evidencian el convencimiento de la autora de que el hombre necesita a otro a quien contarle las cosas de uno y que, precisamente al contárselas y al participar el otro en ellas, es cuando adquieren una nueva realidad enriquecida y, sorprendentemente, algo diferente. Muchos de los personajes de Martín Gaite sienten el estímulo de las preguntas de otro, o advierten su curiosidad, y no se resisten al placer de satisfacerla. (Martinell 1995: 153)

En 1992 estamos ya ante un nuevo contexto, debe admitirse que hay cierta justificación a la escritura reivindicativa por su condición de mujer, pero convenimos con Rueda en que lo más destacable e innovador de *Nubosidad* es, precisamente, desde la voz femenina, el alejamiento de la estética sentimental:

Nubosidad variable explora la interlocución en términos de telecomunicación femenina a través de la carta-diario. Configura, a través de una reappropriación moderna de la forma, una de las infinitas variantes a las que se presta esta flexible y, a la vez, relativamente codificada modalidad literaria (...) Se aleja de la tendencia epistolar de exaltar el amor sentimental, haciendo relación de los intercambios de dos heroínas epistolares que sobreviven al desamor. (Rueda 1995: 326-327)

Además de la especificidad de la voz femenina epistolar, el patente abandono de la tradicional dependencia de la voz femenina en el género epistolar de autoría masculina a lo largo de la tradición española es un aspecto que ya hemos apuntado en este trabajo, basándonos en el estudio de Baquero Escudero (2003). Como se ha expuesto, las mujeres eran en la literatura española meras receptoras de las cartas emitidas por voces masculinas.

Para analizar el contexto histórico y sociocultural en el que se sitúa la novela seguimos a Salvador Oropesa (1994: 55-71) en su artículo “*Nubosidad variable* de

Carmen Martín Gaite: una alternativa ética a la cultura del pelotazo.” Se elige el análisis de este autor porque se produjo casi simultáneamente a la publicación de la obra y aporta datos que resultan muy valiosos para comprender el contexto de la novela. Oropesa (1994: 55) expone que la novela fue un éxito de ventas en la época, ocupando el primer lugar en ventas de los diez libros más vendidos del momento, según datos de *ABC* y *El País*.

La novela se sitúa en el Madrid de la post-Movida, en pleno fenómeno de corrupción política, y en ese contexto se desarrolla la historia de dos mujeres de mediana edad. La crisis interior que sufren las protagonistas discurre paralela al ambiente también de crisis del país en el que, como escenario, se sitúa la historia de las dos mujeres. Por ello, la historia personal se encuentra circunscrita por el contexto histórico de la realidad española, y, según Oropesa:

Nubosidad es una novela que presenta tangencialmente la cultura del pelotazo, que es la del negocio rápido, la especulación monetaria del neoliberalismo/conservadurismo, ya que el bienestar económico de Sofía viene de los negocios de especulación de su esposo, que son paradigmáticos de la sociedad de los ochenta. Una de las características de esta sociedad esencialmente machista como la española, a pesar de los triunfos que las mujeres van consiguiendo. (Oropesa 1994: 60)

En la novela se representan los dos tipos de mujer que, finalizada la Transición, poblaban la realidad española de las clases acomodadas: la intelectual que optaba por su carrera, como Mariana, frente a Sofía, que estudió filología, ama de casa que había abandonado sus estudios y se dedicaba a su familia. No obstante, no hay clave política ni tampoco feminismo militante al uso, se trata de una realidad muy concreta para la época. Según Pozuelo Yvancos:

Hay en la novela, sobre todo en la parte narrada por Sofía un repaso bastante lúcido que puede funcionar de rendición de cuentas, a modo de un desencanto sobre distintas opciones. No deja, por ejemplo, sin decirse la situación parasitaria de sus hijos, niños bien que viven en comuna en un piso heredado de la abuela, sin trabajar, entregados a distintas mistificaciones ideológicas que Sofía va deconstruyendo, así como muchos de los relatos socio-políticos y mitos (Che Guevara, Hermann Hesse, revolución del 68) que eclosionaron en el Madrid de la movida, pero que a la altura de la publicación de esta novela mostraban ya una mueca de desencanto y fin de fiesta, que convierte a esta obra

en especialmente reveladora de aquella temperatura social que Martín Gaite atrapa como nadie. (Pozuelo Yvancos 2018)

La novela se divide en diecisiete capítulos, todos con título y numerados en romanos. Se añade un epílogo que, en tercera persona, explicita la metaficción existente en la novela. Un personaje ajeno encuentra la carpeta con los folios de la novela, cuyo título ha quedado desdibujado por la lluvia, símbolo de la purificación y de la superación de las crisis de las protagonistas. Sin duda, este epílogo ilustra a la perfección la situación limítrofe de la epistolaridad entre la literatura y la ficción, los juegos metaliterarios y la intromisión de la vida en la literatura y la literatura en la vida.

Los títulos de los capítulos tratan de resumir la temática de su contenido. No se explicita quién es la emisora en los escritos de Sofía ya que no siempre escribe cartas en sentido estricto sino cuadernos, diarios o apuntes introspectivos. Mariana, por su parte, sí utiliza fórmulas de apertura y cierre en la mayoría de sus intervenciones. Posee el mismo nombre que la monja portuguesa Mariana Alcoforado, guiño al lector que no hemos encontrado todavía en ningún estudio y que ponemos aquí de relieve. Martín Gaite había anotado en el prólogo a su edición de *Cartas de la monja portuguesa* que la coincidencia del antropónimo con el de la desdichada Madame de Tourvel, de *Las amistades peligrosas*, no le parecía casual. Esta homonimia en los antropónimos, típica en los ciclos novelescos, hace que Martín Gaite parezca a su vez querer insertar la voz de su Mariana en la tradición clásica epistolar. Se suma así a la cadena de mujeres que, en estado de feroz enamoramiento, necesitan un modo de expresión especial, introspectivo, autorreflexivo y narcisista y que se encuentre entre la realidad y la ficción. Y esa fórmula es la carta. Carmen Martín Gaite conecta así a sus dos protagonistas con esa larga tradición y las une no solo a las fervorosas cartas de la monja portuguesa sino también, por ejemplo, a las *Heroidas* de Ovidio o al lamento pasional de Heloísa hacia Pedro Abelardo. Mariana y Sofía siguen también la estela doliente de los diálogos ancestrales de las *yermaniellas* de las jarchas o las canciones de mujer de la lírica galaicoportuguesa. Por supuesto, también sigue las cartas de una desesperada, por lo incomprendida, pero también amante con amado ausente, Teresa de Jesús.

Encontramos una posible referencia a Heloísa de Argenteuil en el capítulo XIII. A través de la *mise en abyme*, Mariana narra a su amiga el encuentro amoroso entre una pareja a la que ella observa. La narradora, sin poder evitarlo, se sienta junto a ellos y los

describe como “una pareja intensa, con historia” (Martín Gaite 1992: 222) La mujer, cuyo nombre es Eloísa, es descrita por Mariana en estos términos:

Todo en su voz rezumaba pasión contenida, y las preguntas que le hacía sobre su trabajo, lugares del recuerdo o amigos (...) aceleraban su ritmo, intensificaban incontroladamente los agudos finales y traspasaban las zonas de las buenas maneras. (Martín Gaite 1992: 223)

La mujer que describe Mariana se encuentra muy celosa y recrimina a su compañero. El hombre, como la mayoría de los personajes masculinos descritos en la novela, se presenta como un personaje ridículo por lo impostado, incómodo y fuera de lugar “a disgusto metido en una situación que no ha elegido (...) Para él, de lo que se trataba era de dominar la escena (...) Como un actor. Como un torero. Problemas de destreza.” (Martín Gaite 1992: 223)

Sofía y Mariana encuentran su identidad en sí mismas y la una en la otra, en la palabra, y no en el amor. Mariana dice querer alejarse de esa historia que estaba contando, consciente de la necesidad de escapar de los amores imposibles, contrariados y apasionados que son, además, literatura o, como en este pasaje se dice, también cercanos al mundo de los sueños: “Necesitaba huir de ese maleficio, desactivarlo mediante la palabra, como en los cuentos de hadas, como en las pesadillas cuando se grita antes de despertar.” (Martín Gaite 1992: 224)

De Teresa de Jesús, a quien leía y conocía a la perfección, decía Martín Gaite en *Tirando del hilo* que toda su obra era “una carta urgente que necesitaba como modo de expresión para transmitir su ardoroso amor por Dios.” Y de ella, la autora no solo toma “el modo de expresión sino el estilo sencillo pero elegante que combina con la oralidad, las imágenes y metáforas y el lenguaje coloquial, por lo dialógico y lo familiar” (Garriga Espino 2014: 145), que es inherente e indesligable a la epistolaridad. La necesidad de encontrar un interlocutor que Martín Gaite muestra en toda su producción también está ligada, a nuestro parecer, a la santa abulense.

La búsqueda de interlocutor es expresada por Sofía, encontrando en la palabra, en la escritura, en el dialogismo interior, la salvación y la superación de la crisis que hemos mencionado en un capítulo anterior que los personajes masculinos de Torrente y Delibes no encontraron en el amor:

Y aquella noche me senté a escribir. Era la primera vez que no lo hacía por darle gusto a Mariana o al profesor de Literatura, sino por necesidad imperiosa, porque no tenía otro camino. Seguirlo era cuestión de vida o muerte. Y supe también que era un camino escarpado, pero que me gustaba ser capaz de subirlo, y que lo iba a subir yo sola (...) Ese ha sido mi norte toda la vida, no convertirme en una mujer amargada, agarrarme a lo que sea para lograrlo. Y desde luego, no hay mejor tabla de salvación que la pluma. (Martín Gaite 1992: 209-210)

Esta idea, que nosotros consideramos que le llega de Teresa de Jesús, ha sido denominada por la crítica la “escritura terapéutica” en la obra de Martín Gaite: Así lo comprobamos en *Nubosidad variable*, cuyos personajes afirman:

La vida está hecha de añicos de espejo, pero en cada añico se puede uno mirar”; cada palabra que oigo y cada libro que me pongo a leer estalla en mil añicos donde se espejan nuevos fragmentos de vida: historias despedazadas. (...) Escucharle no sólo va a servir para recomponer su rompecabezas, sino también para encontrar algunas piezas perdidas del mío. (Martín Gaite, 1992: 305 y 372)

Como escritora y como filóloga, Carmen Martín Gaite encontró en Teresa de Jesús y en otras mujeres, cuya relación con la literatura estudió en *Desde la ventana* (1987) (Virginia Woolf, María de Zayas, Rosalía de Castro, Carolina Coronado, Carmen Laforet y Elena Fortún, entre otras), otros ejemplos de escritoras que, como ella misma, se habían refugiado en la escritura para resolver sus crisis personales y encontraron en la literatura la mencionada “escritura terapéutica.” En nuestra opinión, consideramos que es una constante búsqueda, de la lucha interior, de la voluntad de dar concierto al desconcierto, como ella misma expuso.⁴⁵

Ana Garriga Espino recuerda que Martín Gaite se volcó en la tarea profesional de leer las obras completas de Teresa de Jesús:

Pronto debió experimentar la necesidad de penetrar en la vida de la monja de Ávila, de ahondar en las *raíces profundas* de esa tensión y ese malestar que pasean discreta y silenciosamente por sus cartas y obras literarias, ya

⁴⁴ Aunque en muchos ensayos de la autora aparece esta idea diseminada, su concepción sobre el tema queda clara y patente en el ciclo de conferencias *El punto de vista femenino*, que pronunció en la Fundación Juan March. La dedicada a Teresa de Jesús es “Buscando el modo.” (Martín Gaite 1986)

que, como afirmaba Ortega y Gasset “toda vida es secreto y jeroglífico.” (...) No olvidemos que toda la obra literaria de Teresa de Jesús se mueve dentro de los parámetros del género epistolar, “es como una carta urgente”, que responde al mandato de alguno de sus obstinados confesores, donde la fundadora carmelita lleva a escena aquello que no se siente capaz del explicar. (...) Y aquello que no se siente capaz de explicar no es sino su epopeya interior, sus amores ardientes y turbados por un Dios que la desplaza de un extremo a otro de las más absolutas contradicciones. (Garriga Espino 2014: 145-148)

Esta cita corrobora también nuestra idea de continuidad de la corriente epistolar femenina a la que Martín Gaite se suma con *Nubosidad* y que reabre a otras escritoras. La base, como Teresa de Jesús (y como Heloísa, y como Mariana Alcoforado) es la expresión de esa “epopeya interior” que es el estado de feroz enamoramiento. Martín Gaite, apoyada en estos modelos, va más allá del lamento y el reproche contra el amado y sus amores contrariados.

En *Nubosidad*, además del uso del léxico coloquial y familiar como muestra de humorismo, que es marca de toda la producción de la autora, encontramos también la impronta del lenguaje teresiano que queda marcado con una referencia explícita en el capítulo XI, titulado “De una habitación a otra.” Martín Gaite hace suyas e interpreta *Las moradas* de Teresa de Jesús, equiparando los espacios físicos a los espacios interiores y del espíritu:

Pensar es ir saltando de una habitación a otra sin ilación aparente, estancias del presente y del pasado, algunas accesibles, otras cerradas para siempre o derruidas, nuestras o no, tan pronto morada estable como refugio eventual (...) Los recuerdos están repartidos por habitaciones que el pensamiento visita cuando se le antoja, a un ritmo imprevisible (...) Cada habitación lleva cuatro o cinco dentro, como las cajitas chinas, con la diferencia de que de una vez para otra alguien a tus espaldas las revuelve y transfigura. Sólo sabes que la de fuera es esa cuyas paredes estás viendo y tocando cuando la cabeza se dispara y empieza a divagar. (Martín Gaite 1992: 195)

Esta cita de la novela nos lleva a la especial poética del lugar gaiteana que propone Maria Vittoria Calvi (2014: 95. La idea queda ligada estrechamente a lo que la investigadora italiana propone acuñar en la autora a lo largo de toda su obra como “actitud autobiográfica”, como hemos comentado. Este postulado tiene que ver con las cartas de

Nubosidad y con el eterno presente que se utiliza en el modo epistolar. Además, destacamos la recurrencia a los espacios físicos, la “necesidad de definir su horizonte deíctico, precisar el significado de palabras como *hoy, aquí, este*. De ahí que, como se ha dicho, las alusiones a la enunciación se entremezclen con la historia narrada” (Calvi 2014: 96). En la búsqueda de la identidad, la lucha con el yo es un camino de tribulaciones ya que “los lugares de autonarración no siempre resultan apacibles y sosegados, sino que a veces causan una intensa desazón” (Calvi 2014: 98). No obstante, *Nubosidad* supone la superación y el descanso, el encuentro con una misma pero a través de la interlocución con la otra, casi en un oxímoron, como se expresa en el inicio del capítulo VIII, ya con un título explícitamente paradójico, “Strep-tease solitario”:

¡Qué descanso confesarme a mí sin rodeos que este vicio epistolar - reiniciado, eso desde luego, gracias al pie que le diste tú- es, como casi todos, un vicio solitario! Además no sé si será porque el texto de mis cartas sin mandar se ha contagiado dentro de la carpeta azul del virus de mis otras cavilaciones sobre el amor y el sexo. (Martín Gaite 1992: 128)

El concepto de sororidad es muy usado en la crítica feminista actual y se define como “la necesidad de generar espacios de encuentro entre las mujeres para crear una autoestima de género y diseñar estrategias que permitan valorar y visibilizar a las mujeres.” (Lagarde de los Ríos 2000: 195)

Puede rastrearse la sororidad ya en la Antigüedad cristiana, precisamente, también en un intercambio epistolar entre mujeres, como el de la escritora y viajera del siglo IV Egeria.⁴⁶ Se considera a esta escritora iniciadora de la literatura de viajes, que se dirige en sus cartas a sus correspondientes femeninas como *dominae uenerabiles sorores, dominae uenerabiles* o *dominae sorores*. De este tratamiento se deduce “una relación muy estrecha, sobre todo, desde el punto de vista afectivo, que lleva a poder afirmar la pertenencia a una comunidad monástica (...) y da una idea clara de la relación de amistad que unía a estas mujeres.” (Barlotta y Tormo-Ortiz 2019: 55)⁴⁷

⁴⁶ Para ampliar la información sobre esta escritora remitimos al estudio de Bravo Bosch (2020),

⁴⁷ La traducción de la cita es nuestra. En el citado estudio de Barlotta y Tormo-Ortiz se amplía la patente sororidad epistolar en la Antigüedad.

El autoconocimiento y encuentro de la identidad llega a Sofía y Mariana a través de la narración para una misma pero también hacia la otra. Así, la paradoja es solo evidente ya que, como expone Anne Irlander:⁴⁸

Alasdair MacIntyre y Paul Ricoeur defienden que nuestras narraciones del yo dependen de agrupaciones sociales, las cuales también consisten en narraciones del yo. Estas agrupaciones sociales o comunidades pueden ser la familia, la profesión, el lugar de trabajo, el sexo, la nacionalidad, o un grupo de personas que comparten la misma ideología que nosotros. (Irlander 2012: 6)

En *Nubosidad* asistimos a la búsqueda de la propia identidad, al lamento del yo contra el propio yo que, además, es fértil. La superación de la crisis de madurez de las protagonistas surge del diálogo interior y también del diálogo desdoblado de la autora en sus dos narradoras. Es la expresión de la sororidad que pudo también aprenderla de las lecturas de Teresa de Jesús. Debemos recordar que a la santa abulense se le solicitaba que el discurso fuera dirigido a sus hermanas carmelitas.

Como expusimos anteriormente, los narradores *senex amator* en crisis de otras novelas epistolares (Delibes en *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, Torrente Ballester en *La isla de los jacintos cortados*) también son hombres inútiles, frente a Mariana y Sofía, que representan a la *mulier fortis*. Martín Gaite, desdoblada en ellas, establece su diálogo interior en soledad. El molde epistolar convencional es solo algo formal: se trata, en realidad, de una confesión y de una consolación. Así, nos encontramos ante el ensimismamiento, el autobiografismo expresado a través del molde convencional de la carta, en desuso, pero que literariamente, como venimos comprobando, es capaz de actualizarse en estas formas estéticamente hibridadas. Si Torrente y Delibes buscaban inútilmente la solución a su crisis a través de sus correspondientes femeninas y fantasmales, Sofía y Mariana la encuentran, a través del desdoblamiento afectivo y efectivo en la sororidad.

A las dos protagonistas de *Nubosidad variable* las separó la vida y las separó el amor por el mismo hombre. Guillermo es el tercer personaje, ausente pero omnipresente

⁴⁸ Remito a este trabajo citado de Irlander (2016), *Narración e identidad*, para ampliar este tema. Aunque la autora ilustra este aspecto con dos novelas de Juan José Millás (*La soledad era esto* y *Dos mujeres en Praga*), realiza en la Introducción un exhaustivo estudio sobre reflexiones filosóficas a este respecto.

en el relato y necesario en el triángulo amoroso, tópico de la narración epistolar que ya hemos visto en la mayoría de las novelas con temática sentimental. Es el primer amor para ambas protagonistas y es el único de los personajes masculinos de la novela que no está caracterizado de modo humorístico, como veremos. El capítulo IX, titulado “A vueltas con el tiempo”, es casi un capítulo monográfico dedicado este personaje que analizaremos más adelante. Otro de los tópicos de la literatura epistolar, como son las transgresiones, queda patente en la infidelidad de Sofía a su marido Eduardo, con Guillermo, en el viaje que realizan juntos a Londres.

Sofía se dirige a Mariana en una carta convencional, con fórmula de apertura y utilizando el tópico de las lágrimas sobre la carta a la que se dispone a contestar, con ironía paródica: “se me ha caído una lágrima, y enseguida otra, y ya he apartado la carta que tanto había esperado y con creces ha colmado mi esperanza, para no dejarla hecha una sopa” (Martín Gaite 1992: 145). Menciona también Sofía en su carta las “cartas atrasadas”, a las que se refiere como “los recuerdos cultivados a solas” y que son capaces, además de causar beneficios en el lector, provocar “el mismo sobresalto y la misma emoción que la primera vez” (Martín Gaite 1992: 149). Tras toda la citada reflexión sobre las cartas, Sofía, consciente de ello y queriendo hacer partícipe al narratario de dicha conciencia, paraliza su reflexión abruptamente y de forma explícita decide apartarse del estilo epistolar:

Y, bueno, ya está bien de preámbulo y vericueto. La ansiedad se ha confundido con las lágrimas y hemos llegado a un claro del bosque. Hagamos un alto, si te parece. (...) Te aviso, eso sí, que voy a cambiar de estilo, ya que me has dado carta blanca para que elija libremente. El epistolar lo dejo en reserva, porque nunca se sabe si hará falta volver a echar mano de él para algún adorno, pero de momento no me sirve. (Martín Gaite 1992: 150)

Estas palabras de Sofía rubrican la literariedad que poseen, en opinión de la autora, las cartas. El adorno, a nuestro parecer, es el reproche, el lamento femenino epistolar. Tras la narración a una tercera persona de la historia de su separación a causa de Guillermo, Sofía lo dice explícitamente:

Necesito hacer un paréntesis y volver momentáneamente al estilo epistolar, el único que me sirve para el reproche. Mi conversación con

Soledad, que ahora estoy rescatando con sus correspondientes adornos literarios, tuvo lugar antes de recibir tu carta. Ahora acabo de releerla en busca de confrontación y la verdad, hija, te digo que no hay derecho. Ni la más mínima mención a esos cinco meses y pico. Para ti no han existido. Parece como si la ruptura de nuestras relaciones datara exclusivamente del día en que una compañera te contó que me había visto con Guillermo en el bosquecillo. ¿Pero y antes? ¿Quién empezó a distanciarse de quién? (...) ¿Es que no te acuerdas de cómo me recibiste ni del tono con que me tachaste de infantil cuando me eché a llorar? Bueno, en vista de que no puedes contestarme, salgo del paréntesis para no ahogarme en él como dentro de un túnel. (Martín Gaite 1992: 159)

Sofía, aunque hasta esta carta solo había utilizado la fórmula diario, se funde también así en la voz epistolar y las voces de las protagonistas son tan parecidas, están tan unidas la una con la otra que, en ocasiones, es difícil diferenciar a la emisora. La carta, el lamento y el cuento quedan unificados en una misma voz, según Sofía y, por lo tanto, también la vida con lo ficcional.

Recordemos que en 1992 también Carmen Martín Gaite publicó *Los cuentos maravillosos* y de ese mismo modo la autora, desde su realidad, estaba alternando la escritura de una novela epistolar con el cuento.⁴⁹ Pese a que esta novela nada tiene que ver con esa fórmula, sí existen las referencias a la estética de los cuentos tradicionales, como el claro del bosque figurado en el que refiere haber entrado o que, precisamente, el encuentro con Guillermo fuera en un bosquecillo que no parece casual sino seleccionado de forma consciente. Sucede lo mismo con las referencias al lobo (el capítulo II se titula “En la boca del lobo”), pues la primera vez que Mariana le habló a Sofía de Guillermo, sentadas frente al río Tajo, lo describe “con cara de lobo.” Hace lo mismo con Raimundo, el hombre del que en el presente está perdidamente enamorada, como veremos, y que parece ser el reflejo de su primer amor:

Te quedaste muy callada mirando al río. Luego me preguntaste que cómo era. “No sé, nunca he conocido a nadie como él. No es muy simpático. Tiene cara de lobo.” “Me das envidia”, dijiste. Pues ya ves lo que son las cosas, Sofía, también Raimundo tiene cara de lobo. Te lo tenía que haber dicho antes de nada. (Martín Gaite 1992: 60)

⁴⁹ Remitimos al estudio de Luis Beltrán (2012) sobre el cuento maravilloso en la autora.

Las redacciones de *Nubosidad* y de *Caperucita en Manhattan* (1990), como expone Pittarello (Martín Gaite 2009: 11), pudieron ser contemporáneas⁵⁰ por lo que resulta lógico encontrar referencias al cuento tradicional plasmado por Perrault y los Grimm. El capítulo XIII, titulado “El vestido rojo”, hace referencia explícita a la prenda roja, como ícono de la atracción. Sofía se siente hermosa con el vestido y seduce y es seducida por Guillermo. Refiere en su escrito que no pensó en que fuera el novio del que le había hablado su amiga, aunque sí reflexionó sobre la coincidencia del nombre. Relata, con vehemencia, cómo conoció al muchacho y qué supuso aquel encuentro, también, simbólicamente, junto al fuego y después en un jardín:

Yo me ahogaba de emoción. Creo que ya he dicho en otro sitio de estos cuadernos a quién se parecía el chico rubio, así que para qué voy a explicar nada. (...) Desvié la vista porque su mirada no la resistía. El fuego se había apagado. (...) Me puse de rodillas yo también y me abracé al respaldo del sofá. Daba la impresión de que se avecinaba un cuento. (...) Cuando ya estábamos en el jardín, miré al cielo. Habían salido las primeras estrellas. Me acordé de que podía llegar a casa a la hora que me diera la gana, respiré hondo, y era tan feliz como no he vuelto a serlo en mi vida. (...) Fijándose bien, y dado que aún no se le podía comparar con James Dean, puede, sí, que Guillermo tuviera algo de cara de lobo. Que era la única seña llamativa que tú me habías dado de tu novio la primera tarde que me hablaste de él. Pero yo a los lobos nunca me los había imaginado rubios. (Martín Gaite 1992: 250-255)

Martín Gaite, con una marcada estética sentimental se aleja voluntariamente del paradigma de la novela rosa⁵¹ en *Nubosidad*. De ella toma algunos aspectos, como la figura del hombre misterioso, demoníaco, creador del conflicto, parecido al hombre de negro de *El cuarto de atrás*⁵². En *Usos amorosos de la postguerra española* había expuesto Martín Gaite que el hombre ideal es el hombre “atormentado” y que “enamorarse era, en cierto modo, tener acceso a la naturaleza de esos presuntos tormentos varoniles, rodeados siempre de cierto misterio” (Martín Gaite 1987: 143). Desde nuestro punto de vista, consideramos que la expresión de los sentimientos amorosos en la novela,

⁵⁰ Para ampliar este aspecto de la redacción de *Caperucita en Manhattan* remitimos al prólogo de Pittarello en las *Obras completas*, donde analiza la obra en el apartado “Reinventar la tradición.” (Pittarello 2009: 10)

⁵¹ Para ver la influencia de la novela rosa en *Nubosidad variable* remitimos a Cruz-Cámara (2003).

⁵² Para el análisis del hombre demoníaco en Martín Gaite remito a Aurora Egido (1994).

aunque a la autora le fuera grata la estética de la novela rosa, es mucho más probable que, como hemos argumentado, se sitúe en la línea de los lamentos epistolares femeninos.

En *El cuarto de atrás* (1978) mediante la autoficción, la autora había escrito una especie de memorias y a través de *Nubosidad variable* la autora parece querer enmendarse la plana a sí misma. En primer lugar, aquellas mujeres modernas e ideales en las que la protagonista de *El cuarto de atrás*, C., anhelaba convertirse algún día, son ahora Sofía y Mariana, pero sin rasgo alguno de impostura de novela rosa, sino mujeres auténticas y reales capaces de superar su crisis, como la autora. Además, en *El cuarto de atrás* aunque no aparece discurso epistolar, las cartas tienen una destacable importancia en la narración. La joven C. sueña con leer cartas de amor, confiesa que se escribe a sí misma cartas apócrifas, confiesa el vicio y fetichismo de conservarlas, llorar sobre ellas o incluso quemarlas. Son muchísimas las referencias y, por ello, podemos sugerir que *Nubosidad variable* es la reelaboración de la primera autobiografía ficticia, *El cuarto de atrás*.

Hay muchos motivos recurrentes en *Nubosidad* que aparecieron ya en la novela de 1978: se nombra a los profesores de los que Sofía y Mariana hablan; aparecen coincidencias en los antropónimos, como Raimundo; se menciona a la amiga del instituto con la que C. planeaba escribir una novela, entre muchos otros. Y, por supuesto, el final metaficcional: en *El cuarto de atrás* es la propia C. quien rotula el título “El cuarto de atrás” sobre los folios con un rotulador negro y, del mismo modo, en *Nubosidad*, como hemos expuesto al hablar del epílogo, también a rotulador, Mariana y Sofía habían escrito “Nubosidad variable”, además de añadir, por lo epistolar, el tópico del manuscrito encontrado.

El tratamiento que reciben los hombres en *El cuarto de atrás* es todavía mediante el hombre misterioso de las novelas rosas y sentimentales. Es también una coincidencia curiosa que Sofía y Guillermo se conozcan en un sofá, como relata C. que son los encuentros sentimentales tópicos. No obstante, es Guillermo el único personaje que no es tratado de modo grotesco, como veremos más adelante, y conserva benévolamente algunos rasgos, tal vez por ser el primer amor de ambas. Mariana y Sofía son ahora conscientes de sus veleidosas expresiones emocionales y así lo manifiestan en muchas ocasiones: “Me daba igual que fuera una semana como toda la vida si él me lo pidiera, así como suena, y no sabes lo raro que a mí me suena ahora, pero era tan feliz” (Martín

Gaite 1992: 53) o, más explícita esa conciencia al hablar de hombres para casarse y hombres “de novela”, como se expresa en este fragmento:⁵³

Yo estaba deseando irme de casa cuanto antes. Y tener hijos. Guillermo tampoco tuvo la culpa. Hay hombres que son para casarse y otros para recordarlos siempre como amores de novela. Yo Guillermo ya sabía desde el principio que pertenecía a ese segundo grupo.

Se lo dije muchos años después, cuando me lo volví a encontrar en Londres. Que, por cierto, lo que son las cosas, era él entonces quien me proponía divorciarme de Eduardo para casarnos él y yo, o largarnos sin más, eso ya se vería. Pero yo no quería que la novela terminara como Anna Karenina. (Martín Gaite 1992: 170-171)

El humor verbal en toda la obra de Martín Gaite ha sido recientemente estudiado por Mónica Fuentes, prestando atención especial al humor, a la ironía y al sarcasmo en toda su producción:

El humor forma parte de su concepción de la literatura, ya que posibilita su carácter transgresor. El humor –y la ironía– es uno de los rasgos distintivos de su estilo, que impregna la totalidad de su obra. En su narrativa recurre a ambos para contrarrestar la transcendencia de algunos momentos de la trama y en sus críticas literarias lo hace para alabar el arte de narrar; en estas emplea el sarcasmo para censurar justo lo contrario. (Fuentes 2020: 221)

La caracterización negativa que reciben la mayoría de los personajes masculinos de la novela está basada en una fuerte carga irónica. La visión del hombre “de novela” que hemos observado en *El cuarto de atrás* se ridiculiza en *Nubosidad* y Guillermo es el único personaje que se salva de dicha ridiculización, frente al resto de personajes que queda representados como auténticos fantoches. Incluso Raimundo, el amor del presente de Mariana, no escapa a esa caracterización risible. En un primer momento, presa del amor que le profesa, le relata a su amiga los novelescos y apasionantes encuentros con él:

⁵³ Hemos seleccionado ese fragmento pero son múltiples las referencias a las semejanzas de la vida con las novelas, como en el capítulo VI, entre otros muchos: “¿A que parece de novela? – me dijo. – Pues sí, un poco de novela sí parece. Pero sabrás que yo vivo ahora mi propia novela.” (Martín Gaite 1992: 95-96)

Y yo abrazada a mi ramo de lilas, hundiendo en él la cara, recité la primera frase de mi nuevo papel: “No hay nada en el mundo que pueda apetecerme más, oh Raymond.” Te parecerá de novela rosa, como me lo está pareciendo a mí cuando te louento. Y también entonces, según oía como entre sueños bajar el ascensor, pensé que esa doctora León tenía resonancias de protagonista de Carmen de Icaza. (Martín Gaite 1992: 55)

Pocas líneas después Mariana sale de la ficción y recuerda “que es un ciclotímico” y que llegó a decirle en un momento determinado “¡Max, no te pongas estupendo!” (Martín Gaite 1992: 55). La referencia clara a *Luces de bohemia* de Valle-Inclán nos lleva directamente a la esperpentización del personaje del que, además, reconoce que es un amor tóxico que ya es capaz de superar, como la crisis, a través de una mirada distanciada: “Experimentar emociones peligrosas no tenía por qué significar caer en un hoyo, sino simplemente explorarlo, sobrevolarlo.” Ya es consciente de lo ridículo y grotesco de Raimundo y vuelve, para remarcarlo, a aludir a *Luces de bohemia*:

¿Por quién si no me he enterado yo de que se mete a sabiendas en callejones sin salida, de que se mezcla con personas que ni le entienden ni le llegan a la suela del zapato? Y encima ni siquiera siempre se ve guapo en esos espejos de alquiler, son como los espejos deformantes del callejón del Gato, él mismo lo ha dicho con esas palabras. (Martín Gaite 1992: 65)

El marido de Sofía, Eduardo, también está caracterizado de forma ridícula y se ha convertido en un personaje risible:

No me atreví a reírme delante de Eduardo, con lo que nos reíamos antes siempre por cualquier cosa; ahora se toma a sí mismo más en serio, y al dinero ya no digamos, es su panacea. (...) Me pareció un extraño y, al cruzarse nuestras miradas la mía debía acusar aquella impresión, porque noté que se quedaba intimidado, como siempre que no encuentra el reflejo incondicional que precisa para refrendar su nueva imagen. Últimamente se compra mucha ropa, entre lujosa e informal, creo que va a la sauna y se peina con gomina. (Martín Gaite 1992: 14-15)

También hay humorismo satírico hacia otros personajes masculinos secundarios, como el arquitecto Gregorio Termes, en cuya exposición se produce el reencuentro de las amigas. Mariana le dice a Sofía que “podría contarte cosas de él y de su relación con esa rubia veinteañera que llevaba pegada al flanco”, remarcando su ridiculez, pues después

sabremos que por esa joven ha dejado a su mujer. También es, curiosamente, el diseñador del cuarto de baño de Sofía, al que con ironía por lo megalómano y las molestias que causa llaman “El Escorial” y cuya reforma ha sido idea de Eduardo. Gregorio es para Sofía “bobo, vanidoso y pesetero” y representa el hombre de la cultura del pelotazo de los años noventa, a la que en el apartado del contexto histórico nos hemos referido:

Conmigo al principio, intentó hacerse el delicioso y epatarme con su cultura de ejecutivo traspasado por las más recientes corrientes europeas, pero luego, como yo no entraba al trapo, me empezó a tratar con altivez desdeñosa, no sé cómo no notaría que me estaba riendo un poco de él.
(Martín Gaite 1992: 16)

En el capítulo II aparece un particular tratado de epistolaridad pues se describen las normas estrictas para escribir una carta. Mariana le recuerda a Sofía el ritual que acordaron cuando eran jóvenes y que debían seguir. Desde la posición de la emisora que debe “ponerse en postura cómoda y elegir un rincón grato”, hasta realizar una descripción “un poco detallada de ese lugar, igual que se describe previamente el escenario donde va a desarrollarse un texto teatral” y sin tener un borrador previo sino “porque te sale del alma.” (Martín Gaite 1992: 20)

Nada más iniciarse la carta de Mariana, junto a las expresiones anteriormente citadas sobre las normas epistolares, se dan otras consignas que forman parte de toda la tradición de literatura escrita en forma de cartas. Algunas de estas normas no son explicitadas por la emisora como las anteriores, sino que se insertan directamente como tópicos. Por ejemplo, las referencias de espacio y tiempo al presente de la enunciación se mezclan con la narración de los recuerdos:

Antes de servirme la segunda copa, me he levantado a por pitillos y a encender el contestador automático. (...) También he estado buscando, y por eso he tardado un poco en venir, este papel color garbanzo que estreno para ti. Bien. Dos referencias para que te sitúes, una de espacio y otra de luz. Hace un rato han dado las once y media en el reloj de pared. (Martín Gaite 1992: 21)

Ana Luisa Baquero Escudero (1989) analizó el orden temporal en la narración en primera persona y señaló como rasgo esencial ya en las primeras novelas epistolares de Richardson:

La introducción inusitada de una realidad cotidiana, y en la directa presentación de los sentimientos íntimos de los distintos personajes, en relación con esa misma realidad (...) I. Watt fue consciente de los beneficios que le aportaba esta técnica que calificó de “writing to the minute.” (Baquero Escudero 1989: 116)

Otro tópico de la literatura epistolar es hacer referencias metaepistolares y referirse a la carta escrita o a la carta recibida como objetos que son capaces de acercar al interlocutor: “Ya al coger el sobre abultado y ver mi nombre manuscrito por ti me dio un vuelco el corazón y noté que me estabas devolviendo algo olvidado” (Martín Gaite 1992: 29)

En *Nubosidad* es patente y constante el traspaso del umbral que separa realidad y ficción, tal y como explicita, ya en el primer capítulo, Sofía al recordar cómo han vuelto a encontrarse: “Aunque ahora mientras escribo esto, me pregunto <<te encontré en persona o en personaje>> (Martín Gaite 1992: 19). Además, en la novela a la carta se la equipara en muchas ocasiones, de forma directa no solo con la literatura y lo ficcional, sino explícitamente con la mentira:

Me muero de ganas de saber cómo respondes a lo que yo te decía para recuperarlo, porque se me ha borrado (...) Mucho más que si te tuviera al lado, porque te estaba pensando a mi manera. Es decir, lo que necesito es que me devuelvas, reflejada en tus comentarios, la muestra de tierra que te envié. Lo espero como el resultado de una biopsia. Porque es muy posible que, oculta en algún repliegue del terreno, hayas descubierto –a tí no se te va una- la mala hierba de la mentira. (Martín Gaite 1992: 144)

Para aumentar la sensación fronteriza entre ficción y realidad, toda la novela está salpicada de referencias literarias que, en su mayoría, un lector con conocimientos básicos de literatura puede reconocer. También se ofrecen referencias fácilmente reconocibles a la pintura, como el capítulo XVII, homónimo de la famosa pintura de Salvador Dalí “Persistencia de la memoria”, o a la pintura flamenca. Hay múltiples y muy importantes

referencias al cine, que, aunque excede el interés de este trabajo también tiene una finalidad destacable en la novela en la búsqueda de la intromisión de la vida en la ficción y viceversa.⁵⁴ Sigue lo mismo con la música y las múltiples referencias a la copla, a la música francesa y canciones populares del momento, como la mención al grupo musical Presuntos implicados, por citar algunos ejemplos.

Además de las ya mencionadas alusiones a los cuentos tradicionales, a las novelas rosas y a las novelas sentimentales, se nombran explícitamente algunas novelas a través de sus personajes. La más destacada es *Cumbres borrascosas*. Como expone Uberti-Bona, era el libro favorito de la escritora:

El 21 de diciembre de 1989, en un artículo publicado por Diario 16/Libros en la sección “Mi libro favorito”, la escritora elige justamente la novela de Emily Brontë, y arranca su reseña con este párrafo: “Cada una de las lecturas que he hecho de *Cumbres borrascosas* desde los diecisésis años hasta hoy –y no han sido pocas (aunque ninguna tan cuidadosa y demorada como la que llevé a cabo hace unos seis años, cuando traduje la novela para Bruguera– me ha aportado un nuevo descubrimiento de algo que no recordaba o que se me había escapado en lecturas anteriores” (...) En la novela no faltan las referencias a la obra de Emily Brontë, y a su lectura, cuando eran adolescentes, por parte de Sofía y Mariana, las protagonistas de *Nubosidad variable*. (Uberti-Bona 2017: 88)

Se nombran, además, otros autores, extranjeros, como Tagore, y referentes de la literatura española, como Per Abat o Gustavo Adolfo Bécquer y Machado, entre otros muchos. Destacamos, casi tan importante como *Cumbres borrascosas*, las referencias a *Nada* de Carmen Laforet, pues asienta uno de nuestros argumentos principales: la epistolaridad actual es una especial poética del auge del autobiografismo español que ya, como hemos comentado en capítulos anteriores, arrancaba, entre otras vías, de las novelas de formación en primera persona.

La lucha interior a la que la autora se ve sometida y que gracias a su desdoblamiento en Sofía y Mariana es una lucha de la que sale victoriosa, es una lucha ubérrima. La lucha interior tiene su expresión en la imagen-metáfora, muestra del hermetismo, en el mismo título de la novela. “Nubosidad variable”, en términos

⁵⁴ Para ampliar el tema de la huella del cine en la novela, remitimos al completo estudio de Ana Gustrán Loscos (2014).

meteorológicos, supone un estado climatológico de incertidumbre. No en vano, en la novela, en muchas ocasiones, se hace referencia a que vivir dentro de lo literario es “estar en las nubes” (Martín Gaite 1992: 115). Finalmente, en el epílogo de la novela, cuando rompe a llover, ni a Sofía ni a Mariana les importa ni que llegue la noche ni la lluvia, pues han superado la crisis: “Ni aún ahora aquellos rostros, por los que empezaba a resbalar la lluvia, daban muestras de cansancio, contrariedad o apuro, sino que parecían, más bien, iluminados por un resplandor interno de serenidad” (Martín Gaite 1992: 391).

Aprendida por Martín Gaite la lección cervantina, pese a la mezcla de vida y literatura y literatura y vida, la lucha interior se resuelve en beneficio de la superación de la crisis personal. Con setenta años y una vida, en los últimos años, durísima, por la pérdida de su hija Marta (la novela está dedicada a ella), por fin, en su senectud ha encontrado al interlocutor. No necesitará morir, como don Quijote, ni como Emma Bovary suicidarse, para recuperar la cordura. Las protagonistas, reencontradas, son la imagen de la felicidad.

La autosuplantación de la autora, la impostura autobiográfica recuerda que la novela es novela y basta conocer los límites de la literatura. Pese a todo, la ficción es superior a los géneros de la realidad para explicar el drama interior. El final de la novela es en tercera persona, con narrador omnisciente y se abandona por completo la epístola, en el epílogo metafictivo finaliza la novela con estas expresivas líneas: “Estaba recién escrito y la tinta se había desteñido sobre una de las palabras en letra mayúscula. No eran más que dos. La primera, NUBOSIDAD, casi no se leía.” (Martín Gaite 1992: 391)

4.3. La narrativa epistolar en las escritoras españolas actuales

En el año 2000 Ángeles Encinar escribe el estudio “La narrativa epistolar en las escritoras españolas actuales.” En este capítulo del libro *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX* se analizan muchas de las narraciones femeninas que, a nuestro parecer, siguen la estela de *Nubosidad variable*. Reseñamos a continuación ese estudio puesto que uno de los objetivos principales de esta tesis es continuar el trabajo iniciado por Ana María Navales en *Estudio de la novela epistolar española*. Por ello, debemos considerar el trabajo de Ángeles Encinar como una anticipación a esta parte de nuestra tesis y, dada su autoridad, consideramos necesario dar cuenta de sus aportaciones sin las que el estudio de la novela epistolar desde 1975 estaría incompleto. Encinar recuerda, además del texto de Carme Riera que ya hemos mencionado que fue escrito en catalán, el uso de la carta como vehículo narrativo en Mercè Rodoreda. También la escritora catalana la había usado en 1967 (traducido al español en 1982) en *Mi Cristina y otros cuentos*.

A *Nubosidad variable* dedica Encinar un breve análisis puesto que su estudio se centra en la narrativa breve y no en las novelas. Recuerda que Mariana, una de las protagonistas de la novela gaiteana, es quien reconoce una de las funciones clave que las cartas tienen, en su opinión, en los personajes femeninos de la narrativa actual y que nosotros hemos ampliado arriba: la liberación que supone a la mujer la escritura de la carta, además de ser una manifestación del ensimismamiento:

Es una decisión liberadora. ¡Qué descanso confesarme a mí misma sin rodeos que este vicio epistolar -reiniciado, eso, desde luego, gracias al pie que me diste tú- es, como casi todos, un vicio solitario!“ (Martín Gaite 1992: 128)

Encinar no habla de novelas epistolares en sentido estricto y aclara que habla de “modo epistolar”, cercano a lo que nosotros hemos denominado estilo epistolar al referirnos a *El Sur* de Adelaida García Morales:

Hablar de modo epistolar nos ofrece, por tanto, ciertas ventajas y es sin duda más adecuado para el análisis de algunos de los relatos que nos ocupan, pues en varios casos carecen de ciertos elementos formales externos que los distinguirían como carta. (Encinar 2000: 41)

También recuerda el uso de la carta dentro de las novelas para hacer avanzar la acción, como en el caso de *Porque éramos jóvenes* (1986), donde Josefina Aldecoa había insertado una carta al inicio de cada uno de los veintiún capítulos en los que se divide la novela. Se trata de las cartas de Annick a David, protagonista de la novela, que configuran uno de los tres planos en los que se estructura internamente. Como la misma autora explicó en un prólogo escrito en una edición de 1996, las cartas aportan la visión de un antiguo amor de David que lo configuran como el hombre que pudo ser y no fue en un “pasado cercano” (Aldecoa 1996: 9) pues se casó con otra mujer. Aunque son muy importantes para el desarrollo argumental de la novela, *Porque éramos jóvenes* no es una novela epistolar en sentido estricto, sino una novela en la que aparecen cartas. La función de éstas, como recuerda Encinar citando una de las misivas, es, sin duda, la misma que la de las novelas epistolares actuales que estamos analizando: la búsqueda de la identidad a través del ensimismamiento. Como Annick reconoce:

Escribimos para comprobar no que está vivo el otro, sino que lo estamos nosotros mismos. Tus cartas me confirman que existo... Hemos llegado a hacer de nuestras cartas un tratamiento personal, una terapia, un diario, un testamento. (Aldecoa 1986: 188)

Seguidamente, Encinar pasa a analizar diferentes relatos escritos en modo epistolar. En primer lugar, analiza “Malena, una vida hervida”, relato incluido en el volumen *Modelos de mujer* de Almudena Grandes. Destaca el matiz humorístico y, precisamente por la ironía presente en el texto no puede incluirse en el lamento epistolar femenino tradicional:

Si bien la carta de este relato parecería poder insertarse dentro de una tradición epistolar donde las mujeres se han valido del género para expresar su sufrimiento y el papel de víctimas, no puede en ningún momento considerarse como tal. La ironía y el marcado tono de humor que invaden el texto, subvierten cualquier mensaje tradicional (Encinar 2000: 41)

Ángeles Encinar resume y analiza dos relatos de Ana María Navales escritos en forma epistolar, “Walther no ha muerto”, en el que la autora aragonesa da voz a Virginia Woolf, en una carta a su marido Leopold, y “Última carta desde las Indias.” Lo más

importante que se añade sobre Navales es la cita de una carta personal que Encinar transcribe en la que la escritora aragonesa le expuso la motivación del uso epistolar. De ella se deducen, dados sus conocimientos en el tema, la pertinencia y efectividad del método:

He utilizado el recurso epistolar como un medio para concentrar la acción en el instante vivido por el personaje y desplazar el espacio hacia la zona de la intimidad. En cualquiera de los usos de la carta, en algún caso rayando el límite del monólogo en segunda persona, me ha movido el afán de hacer del método una escritura más fiel, más cercana y precisa que la que se puede conseguir con otras técnicas utilizadas por la narrativa tradicional... Con el método epistolar se consigue mayor realismo, actualidad, fuerza dramática y verosimilitud. Pero, obviamente, las notas de intimidad e inmediatez de la carta apuntan a un exceso de subjetivismo por parte del personaje. (Carta de 1998 citada por Encinar: 2000)

De Marina Mayoral se comentan los cinco relatos en forma epistolar incluidos en *Querida amiga* (1995). El más destacable de todos ellos es “Querida y admirada Greta.” Nuevamente encontramos una voz masculina, de otro viejo profesor, que se dirige a una correspondencia fantasmal, la actriz Greta Garbo. A través de la misiva, se realizan las memorias de un hombre inadaptado, inútil y que, pese a buscar la solución a la crisis a través de la escritura, no la encuentra. Por el contrario, con voz masculina, Isabel-Clara Simó, en “Rosina my darling” (incluido en *Historias perversas* de 1993), con tono irónico y mordaz relata en forma epistolar el abandono a una mujer.

Recuerda también Encinar que Nuria Amat utilizó la carta en varios de los relatos que conforman *Amor breve* (1990). En “Carta a un cobarde” aparece el lamento femenino epistolar por el desamor pero, como señala Encinar, a la que seguiremos en esta idea cuando expongamos dicho tema: “la finalidad real de la carta al ser la narradora asimismo la lectora interna del discurso, es mantener un diálogo múltiple consigo misma.” (Encinar 2000: 48)

Olga Guirao escribió en 1992, *Mi querido Sebastián*. No es una novela epistolar sino que el uso de la primera persona y la búsqueda de un único receptor plantea semejanzas con el método. No obstante, en la novela las referencias al tú son escasas y no hay apenas rasgos formales de estilo epistolar. La obra fue analizada por Marta E. Altisent (2000) en “*Mi querido Sebastián* y las inversiones del discurso en Olga Guirao.”

Lo más destacable de esta novela es, como se señala en el análisis de Altisent, el desdoblamiento de la escritora en una voz masculina para tratar temas como la homosexualidad y el incesto que, en 1992, quizás podrían resultar todavía extraños en voz femenina. Diez años después, Guirao escribe *Carta con diez años de retraso*, volviendo sobre el tema de la homosexualidad. En esta ocasión, en correos electrónicos cruzados, Máximo Artó y Levita Boser alternan sus voces femenina y masculina para relatarse la historia de amor que ambos mantuvieron con la misma amante.

4.3.1. La obra epistolar de Esther Tusquets

Consideramos necesario ampliar el análisis que Ángeles Encinar hizo del relato “Carta a la madre” de Esther Tusquets ya que, posteriormente, la editora escribirá diferentes obras bajo el molde epistolar. Aunque no puede considerarse una autora de primer orden, su pertenencia a los círculos editoriales y sus múltiples libros autobiográficos, hacen que debamos detenernos brevemente en el análisis de sus obras. Según Elena Martín Ortega, en la obra de Tusquets, “si hay una obra donde lo autobiográfico alcanza un papel esencial, puesto que abarca la totalidad de lo narrado es precisamente *Correspondencia privada*. ” (Martín 2018: 281)

Correspondencia privada (2001) incluye parte de las memorias en forma epistolar de la autora. La primera carta-capítulo, dirigida a su madre, ya había aparecido en 1996 en *Madres e hijas*, de manera autónoma en una colección de relatos editados y prologados por Laura Freixas. También había sido ya editada en ese mismo 1996 en *La niña lunática y otros cuentos*, con prólogo de Fernando Valls. En la edición de 2001 aparece titulada como “Carta a mi madre (divina entre las diosas...)” frente al “Carta a una madre” de las ediciones de 1996. Por tercera vez en 2009, de nuevo antologada por Valls, aparece en un conjunto de relatos de la autora en *Carta a la madre y cuentos completos*. La reiterada publicación de esta carta es bastante significativa porque denota que *Correspondencia privada* no es una obra unitaria estructuralmente aunque sí lo sea de forma temática. Esta unidad temática no solo se da entre las cuatro cartas que componen la obra, sino que va en consonancia a toda la literatura producida por Tusquets y su recurrencia constante a su propia vida como tema. Las otras tres cartas que componen la obra son, de modo nada casual, las cartas a los tres amores de su vida en evolución cronológica por las edades de

la mujer: desde el amor del instituto al amor de la madurez, al que renuncia. Esas tres cartas de amor quedan ensambladas extrañamente junto a la carta a la madre en un modo poco inteligible estructuralmente que no se resuelve en el epílogo que cierra el libro. “Carta a la madre” es un título explícitamente kafkiano, así como la matrofobia que se despliega en él, tema en el que, además, Tusquets se explayó a lo largo de toda su producción. En el epílogo habla la misma voz narrativa que ha acompañado al lector y sigue reflexionando sobre ella misma. Contraviene la función primaria de este tipo de paratextos que debería ser fundamental para la cooperación literaria ya que “permite al lector reconstruir un contexto comunicativo que lo acerque a las intenciones del autor” (Arroyo Redondo 2014:72). Según Concha Alborg, las cartas en este libro “tienen un valor semántico. Son más bien un recurso literario que no sirve para la comunicación entre emisor y receptor sino que, al contrario, implica una falta de comprensión entre ellos” (Alborg 2003: 36). El lector se pierde en la complejidad gramatical sin encontrar sentido y, además, la autora inserta larguísimas digresiones encadenadas con guiones y paréntesis.

En su libro *Tiempos que fueron* (2012), escrito a cuatro manos con su hermano Óscar Tusquets, a través de correos electrónicos cruzados, simplifica el estilo, abandonando la narración de periodos largos y se impone un tono coloquial.

La importancia para nosotros de la narrativa epistolar de Tusquets está en lo que Jordi Gracia (2009) denomina en esta autora “el flirteo con la autobiografía y en la pretensión autobiográfica”⁵⁵, ya que asienta una vez más que la forma epistolar se configura como una de las máscaras formales del auge del autobiografismo actual.

⁵⁵ Palabras extraídas de la mesa redonda que Gracia mantuvo con la autora, junto a Trapiello y Sarrión, titulada “Las razones del autógrafo” en el ciclo de conferencias de Gracia (2009), *La consolidación de un canon*.

4.4. Cartas en novelas y novelas en cartas

Pese a las dificultades de trazar un mapa temático de la narrativa española de la época, debido a la gran producción editorial, así como a la vasta variedad, Jordi Gracia trató de exponer los temas que al final de los noventa centraron la atención de los escritores, que, abandonando ya cercanos al nuevo milenio todo intento de experimentación, se centraban en los temas de la intimidad:

Entre ellos seguramente estarían la atracción centrípeta por la intimidad como consuelo de excursiones realistas de más riesgo (pero equivalente incertidumbre); el despliegue imaginario del espacio como metáfora de la inconsistencia de lo real o la insegura identidad propia; la inmersión en un pasado que se desvela para aleccionar a través de la historia (...) el sondeo de conciencias con tribulaciones sentimentales y morales como moradas de desasosiego y perplejidad irresoluta; la constatación frente a la demostración cautivadora y proselitista y la asepsia escéptica como coartada contra cualquier militancia; el abuso del sentimiento como solución literaria y absolutoria de los conflictos humanos (Gracia 2000: 217)

Ejemplo de esta tendencia hacia lo íntimo y hacia el pasado, hacia esas “tribulaciones sentimentales” son algunas novelas menores que se publicaron a lo largo de los noventa y que brevemente analizamos a continuación. La voz epistolar se despliega de diferentes modos pero siempre siguiendo la tendencia autobiográfica, así como la mezcla de diferentes tipos de modos discursivos en primera persona y la mezcla estética.

4.4.1. *Último domingo en Londres* (1997) de Laura Freixas

Laura Freixas, con *Último domingo en Londres* (1997) practica la polifonía epistolar con diferentes emisores, además de alternar el uso del modo diario. La escritora había teorizado sobre el auge del diario en España en 1996, dudando de las intenciones de los autores que en ese momento publicaban bajo este modo: Pla, Trapiello, Arrabal... En su opinión, existe “un pudor desmedido, adusto y envarado” (Freixas 1996: 14). Casi toda la producción ficcional de Freixas se mueve entre los géneros confesionales, desde sus diarios a su última novela, de 2019, *A mí no me iba a pasar: una autobiografía con perspectiva de género*. En cuanto a su labor como ensayista, editora, compiladora y

traductora, sus intereses también se centran en la intimidad y el feminismo. También se ha interesado por la voz epistolar femenina, en el estudio *Literatura y mujeres* (2000), aunque las aportaciones no vayan más allá de ahondar en la idea de la mayor propensión femenina a determinados géneros literarios.

Ana Luisa Baquero dedica un capítulo íntegro a esta novela en su libro *La voz femenina en la narrativa epistolar*, dentro del epígrafe “Las escritoras ante el relato epistolar.” Por nuestra parte, no la hemos incluido en la voz femenina epistolar porque independientemente del género del escritor, nos interesan los aspectos estéticos que el narrador produce a través del método. En el caso de esta novela, como hemos comentado, se trata de una novela polifónica con voces de ambos sexos. Diferentes correspondencias (Emma, Max, Gerald...) se alternan misivas y se intercalan, también, páginas de diarios íntimos. *Último domingo* fue la primera novela de la escritora y junto con las siguientes, lo más interesante es el componente autobiográfico que hay en todas y que se despliega con fórmulas en primera persona, destacando la epistolar. De nuevo, observamos cómo la carta se convierte en otra máscara del auge del autobiografismo actual, como la misma autora reveló en un encuentro digital que citamos al referirnos en concreto a la novela que nos ocupa y al resto de su producción:

La autobiografía es la base de todas mis novelas. Eso me hacía sentir incómoda al principio, pero ya no, por los siguientes motivos: 1-Se atribuye a los autobiógrafos falta de imaginación, pero yo creo haber demostrado que no es el caso en mis libros de cuentos. Además, se puede ser un grandísimo escritor/a sin mucha imaginación (como Proust o Pla). 2-Revelando mi propia vida no revelo nada del otro mundo. Mi vida se parece mucho a la de cualquier mujer nacida en circunstancias (generacionales, geográficas, sociales, etc.) parecidas a las mías. 3-La autobiografía no es más que el punto de partida. Es como la tela en la que corto un vestido: tengo que cortar, coser, añadir otras telas o accesorios... De una misma biografía se pueden sacar obras muy diversas entre sí. (Freixas 2011)

4.4.2. *Placer licuante* (1997) de Luis Goytisolo

Luis Goytisolo publicó, también en 1997, *Placer licuante*. Esta obra, que Gracia y Ródenas califican de “pobre novela erótica” (2011: 787), narra un triángulo amoroso por la infidelidad del matrimonio de Pablo, escritor de novelas policiacas, y Maica, en el que se introduce el amante de ella. El marido traicionado planeará a través de la escritura cómo va a matar a su esposa. Al leerlo, Maica también planeará asesinarlo a él. De esta novela dijo Masoliver Ródenas en una reseña en el mismo año de la publicación de la novela:

Placer licuante es simultáneamente un triángulo amoroso y un triángulo narrativo, puesto que seguimos el desarrollo narrativo desde la perspectiva de los tres protagonistas. A la evocación y el *work in progress* se añade la lectura o interpretación del texto, puesto que Maica descubre las notas del ordenador, lo que le permite reconstruir y reaccionar ante la realidad ficticia. De este modo se enfrentan dos estrategias: la de Pablo para matar a Maica y la de Maica para matar a Pablo. Asimismo, a esta interpretación de la realidad y de la ficción se añade un elemento de fatalismo trágico. (...) Hay una acción constante, que es mental, textual y sexual. La concisión hace más acertado el sarcasmo, más exacto asimismo el retrato de una sociedad de gente acomodada y cosmopolita que se mueve en el mundo del arte. (Masoliver Ródenas 1997)

La novela no es epistolar, pero sí inserta un intercambio de misivas entre los dos amantes en el capítulo 4, digno de mención. El intercambio se produce a través de faxes en un alarde de inserción de las nuevas tecnologías de la época, dentro del discurso novelístico epistolar. En el capítulo que en esta tesis se dedica a la inserción de las nuevas tecnologías en la narración epistolar ampliaremos este aspecto. Adelantamos que, en la mayoría de las ocasiones, como sucede en esta novela, encontraremos solo un cambio en el canal comunicativo y, sencillamente, se produce una traslación de lo escrito en el papel, de puño y letra, a las pantallas o, en este caso, algo que en el momento a Goytisolo le pareció innovador, aunque ahora un fax nos resulte obsoleto. No obstante, como se explicará más adelante, sí deben tenerse en cuenta aspectos que las nuevas tecnologías aportan al discurso epistolar, como por ejemplo la posibilidad de una mayor rapidez e incluso inmediatez en el intercambio.

En el capítulo 4 de *Placer licuante* solo hay un cambio en el canal, y se reproducen tópicos epistolares, como la descripción al amado del lugar desde el que se escribe: “Te

escribo este fax sentada en el futón donde lo hicimos el sábado. Te lo mandaré enseguida y así te lo encontrarás esperándote” (Goytisolo 1997: 34). Lo furtivo de la relación amorosa y sexual que existe entre los correspondientes hace que crean un código particular, como dirigirse el uno al otro con iniciales de sus apellidos o utilizar un código, numérico en este caso, que solo conocen los amantes, para cifrar las referencias eróticas y así referirse a las diferentes partes de sus cuerpos:

Se me ocurre un código que me permitirá decirte todas las procacidades que deseas. (...)

Señor de los Números. No he destruido tu código: es demasiado valioso. Lo guardo en un lugar que no escribo, pero te diré al oído muy de cerca. Mientras hacemos cosas terribles: tu 2 en mi 1 y luego en mi 5. (Goytisolo 1997: 37-38)

El lenguaje de esta novela posee una naturalidad lingüística que casi parece impostada. En muchas ocasiones se hacen referencias explícitas a actos escatológicos de forma impudica con los que tal vez el autor trató de dotar de sarcasmo y obscenidad a su texto: “La besó de nuevo. Luego fue al lavabo y meó largamente. Cuando regresó ella tampoco estaba en su asiento” (Goytisolo 1997: 25). Pese a este lenguaje que prolifera en la novela, y por supuesto el tono sexual elevado, típico de una novela erótica, el intercambio de faxes entre los amantes es también tierno y amoroso. Nos detenemos en este aspecto ya que este intercambio amoroso no había aparecido hasta ahora en la literatura epistolar actual. Como venimos argumentando, el autobiografismo y la cercanía a las novelas diario y a las memorias de la narrativa epistolar actual hacen que la mayoría de las novelas vistas hasta ahora hayan sido de un único emisor y ninguna un intercambio epistolar amoroso en sentido estricto, porque existe un predominio de las novelas epistolares monódicas. No obstante, el uso de las cartas de los amantes es típico de la narrativa sentimental, pero este intercambio insertado en la narración recuerda a *Tristana* de Galdós (1892), en la que en mitad de la novela se insertan los capítulos XIV al XXI, intercambios epistolares entre Tristana y Horacio. Esto fue estudiado por Sobejano, que, al referirse a dichos capítulos expuso que “constituyen un ejercicio de penetración en la realidad del lenguaje amoroso no llevado hasta ese límite por ningún novelista español del siglo XIX ni por Galdós mismo en otra de sus novelas” (Sobejano 2005). A este

respecto, Guadalupe Mella comenta que Sobejano definió “espléndidamente los signos distintivos del código de los amantes”: “aniñamiento, popularismo, comicidad, invención, extranjerismo, y literarización” (Guadalupe Mella 2015: 100).⁵⁶ Muchos de estos rasgos aparecen en el intercambio epistolar amoroso de los personajes de Goytisolo, mezclados con pasajes más graves e intensos, del mismo modo que lo hizo Galdós.

4.4.3. *Querida hija* (1999) de Germán Gullón

Conocedor de la obra galdosiana, el experto en literatura moderna y contemporánea Germán Gullón⁵⁷ hizo una de sus primeras incursiones en la ficción con la novela *Querida hija* (1999). Se trata de una novela epistolar en sentido estricto, monódica, en la que un padre escribe treinta y dos cartas a su hija, más un “Borrador final”, a lo largo de seis años. Las cartas están fechadas y van desde 1990 a 1996, se dividen en capítulos numerados en arábigos y van precedidas por una “Advertencia al lector.” Cada carta se inicia con un párrafo en letras cursivas que describe la situación de la escritura de la misiva, espacial y temporal, en tercera persona. Estos preámbulos a las cartas tienen en ocasiones función narrativa y aportan información en el desarrollo de la trama e incluso se añade algún *flashback* para incluir aspectos del pasado vivido con la hija (“*El hombre pretextó ocupaciones y desatendió ambas invitaciones (...) porque deseaba pasar un rato a solas, frente al papel, con su niña, (...) le devolvieron a un ayer cuando la redonda carita le pedía un helado*” (Gullón 1999: 63). En cambio, en otros capítulos solo dan apuntes contextuales cargados de lirismo y referencias a las artes, en

⁵⁶ En la fecha de este artículo (aunque citamos de la web de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, se trata de una digitalización de un artículo de 1967) aún no se había publicado el epistolario amoroso *Miquiño mío* (2013) de las cartas cruzadas de Pardo Bazán y Galdós ni el más reciente epistolario de Pardo Bazán a Galdós, editadas por Marisa Sotelo (2021), *Epistolario de Emilia Pardo Bazán a Benito Pérez Galdós. Crónica de un encuentro intelectual y sentimental*. La lectura hoy de estas misivas pone de manifiesto que las mismas características que encontró Sobejano en la obra literaria de Galdós pueden hoy rastrearse en su correspondencia real. Este hecho pone de manifiesto, nuevamente, la cercanía entre la narración epistolar de los escritores que utilizan el método epistolar con su correspondencia real y su propia biografía.

Para el particular lenguaje de los amantes en *Tristana* remito a Guadalupe Mella, “*Tristana: Del diálogo al monólogo y de la correspondencia privada a la novela*” (2015).

⁵⁷ Gullón, además de editar *Tristana* (2006), ha editado otras obras Benito Pérez Galdós, como *Miau* (1999) o *La desheredada* (2000), entre muchas otras del autor canario.

especial al cine y a las fotografías que también se describen y actúan como espoleta de la carta.

Los paratextos citados aportan cierto arcaísmo a la novela ya que estos recursos recuerdan a los de las novelas epistolares clásicas de los siglos XVIII y XIX y la literatura epistolar actual prescinde de ellos casi por completo. Además de lo anacrónico de la advertencia, el epílogo y los preámbulos a las cartas, consideramos que estos paratextos aportan una función de “literaturización” a las cartas. Aparecen en la novela muchos rasgos que van a recordar al lector a la persona real que las escribe y son constantes los rasgos que parecen autobiográficos: es un crítico y profesor de literatura y son constantes las referencias al mundo de la literatura. Consideramos, por ello, que tienen una función distanciadora y también funcionan como recurso humorístico. Así, el narrador, en el intento frustrado de recuperar el afecto de su hija después de un divorcio, parece también parodiar el género epistolar amoroso. Pese a ser una relación paterno filial, en realidad, se trata de la traslación del lenguaje amoroso y son cartas de lamento ante el amor no correspondido. Aunque en algunas ocasiones la fórmula de apertura es “Querida hija”, hay otras muchas diferentes que asientan esta idea de la traslación del lenguaje amoroso al lamento del padre a la hija.

El narrador abre las cartas o emplea vocativos hacia su hija no solo como “Hija de mi alma” (Carta 4), “Retoño, retoño” (Carta 7) sino también “Pichona de altos vuelos (Carta 6) o “Espina y cruz.” No en vano, la obra finaliza con el lamento en una carta rota del padre que no ha conseguido recuperar el amor de la hija y se lamenta, recordando el tópico de la espina:

Las cartas fueron el testimonio cifrado del sentir de un ahogado que intentaba salvar algo precioso, los años de cariño, de amor paternofilial, con desdén por su propia vida, y que en el esfuerzo casi la perdió (...)

...el amor paternal, Hija mía, obedece a las mismas normas que todo amor. Según dijo el eterno caminante andaluz, es una espina que se nos clava en el corazón y no podemos vivir con ella ni sin ella.” (Gullón 1999: 235)

Esta traslación del lenguaje resulta algo inverosímil por lo apasionado ante el dolor manifestado por el emisor, que comenta las cartas de “desamor” de la hija (también comenta largamente las llamadas telefónicas entre ellos) y la descripción de sus acciones:

“En lugar de enmendar, de tender puentes, levantas absurdos castillos en el aire, que además llenas de un gas venenoso, que le impiden a uno respirar” (Gullón 1999: 37). También resulta en ocasiones algo extraña la falta de comprensión de la muchacha por el abandono familiar en beneficio de otra mujer, causa de la ruptura.

La madre y esposa abandonada se muestra, según las palabras del narrador, más comprensiva que la hija. Como Pedro Salinas a su amante K. Whitmore, el emisor relata que conoció a su amante en unos cursos, más concreta y curiosamente, en los de la Universidad de Santander, también ciudad natal de Gullón.⁵⁸

El padre trata de explicarle a la hija con sinceridad que se enamoró de otra mujer, con la que se casará posteriormente y la hija rehusará la invitación a la boda. Incluso, le deseará que se maten en un accidente en el viaje de novios, como relata el padre, lógicamente enfadado. Con el avance de la trama la hija se mostrará más afectiva e incluso le envía también ella fotografías pero la obra termina con la resignación del padre ante el desamor de la hija.

Las cartas de la novela también reflexionan sobre la escritura y la necesidad de la expresión a través de la palabra como recurso terapéutico. La cita siguiente sirve para ejemplificar esta reflexión pero también para plantear otra característica de esta novela: su cercanía con la novela diario. Algunas cartas son extensas y autorreflexivas y contienen largas digresiones ensayísticas, así como un marcado tono aforístico, que hacen que las cartas aparentemente dejen de serlo para acercarse a otros géneros confesionales:

Niña, nenuca, nena, sigue mi ejemplo de crítico literario. Prende el ordenador y siéntate a escribir. Sirva la pantalla de frontón. Compón una misiva dejando fluir los pensamientos libres de emociones y atados a lo razonable y observarás que el espacio emocional, el de lo sentido, demanda que lo cortes a medida de las palabras, con lo que pierde fiereza. Ahí reside una de las riquezas de la palabra, de la escritura, que recorta el mundo, las emociones lo pensado, y le confiere una talla, lo hace grande o pequeño, reduciéndolo a una dimensión en que lo dicho resuena y no sólo en la caja de las emociones. Mis libros de crítica me han enseñado una cosa: la escritura obliga a decir con medida. (...) Las palabras son signos lingüísticos que mezclan la mancha que producen en el papel, su forma

⁵⁸ Gullón, como experto crítico literario, es seguro conocedor de este hecho, así como de la mezcla de vida y literatura existente en la obra del poeta del 27. Así lo puso de manifiesto en su artículo “Amor y vida en la poesía de Pedro Salinas” (2006).

exterior, y lo que significan, entre ambos forman una especie de molde, que nos obliga a adaptar lo que llega al corazón. (Gullón 1999: 187)

De esta novela, por último, comentaremos que se produce también, en la línea paródica del género epistolar, el relato de la desacralización de la epístola. El emisor se lamenta porque la muchacha le ha enseñado a su novio las cartas rompiendo la máxima de privacidad e intimidad de los correspondenciales.

4.5. *La boda de Ángela* (1993) y *Carta de Tesa* (2004) de José Jiménez Lozano

José Jiménez Lozano (1930-2020) fue un escritor y periodista, que ejerció como redactor, subdirector y director del periódico *El Norte de Castilla*. Entre sus novelas destaca *Historia de un otoño* (1971). También publicó varios volúmenes de cuentos, como *El santo de mayo*, *El grano de maíz rojo*, *Los grandes relatos*, *El cogedor de ancianos* o *Un dedo en los labios*. También destacó en el ensayo, con títulos como *Guía espiritual de Castilla*, *Sobre judíos, moriscos y conversos* y *El narrador y sus historias*. Escribió también varios tomos de diarios, como *Los cuadernos de letra pequeña*. En 1992 obtuvo el Premio Nacional de las Letras Españolas y en 2002 recibió el Premio Cervantes por toda su trayectoria.

Fue un hombre con escasa repercusión mediática y, pese a su reconocimiento en el mundo académico, se dice de él que era una persona humilde y sencilla, que no quiso prodigarse en los medios y, por ello, resulta algo desconocido para el gran público. Sin profundizar en este aspecto, queremos señalar de modo anecdótico que fue íntimo amigo de Miguel Delibes y la novela *Cinco horas con Mario* (1966) se la dedicó a él su amigo vallisoletano. Esta dedicatoria queda explicada en una carta enviada por Delibes a su editor, José Vergés, donde, tras darle algunas instrucciones sobre la edición de su novela expone, comparando a su personaje con Jiménez Lozano: “Otra cosa: comoquiera que Mario responde en ciertos aspectos al carácter y trayectoria de Jiménez Lozano, he decidido dedicarle el libro; simplemente: A JOSÉ JIMÉNEZ LOZANO.” (Delibes y Vergés 2002: 281)

Analizamos a continuación de forma conjunta sus dos novelas epistolares, *La boda de Ángela* y *Carta de Tesa*, por tratarse de una aparente serie de dos novelas, ya que los personajes principales son los mismos en ambas novelas y una se plantea como la continuación de la otra o se recuperan temas de la primera. Ambas obras han sido objeto de estudio en diferentes trabajos académicos y tesis doctorales sobre la obra del autor pero en ninguno de ellos hemos encontrado que se trate de forma profunda el aspecto epistolar de las novelas.⁵⁹

Hay un apartado en la tesis doctoral de Santiago Moreno González (2008), *El exilio interior de José Jiménez Lozano. Estudio de una propuesta narrativa singular*, donde se dedica todo un capítulo a la relación epistolar en ambas novelas. No obstante, no se analiza la función del uso de la fórmula carta, sino que el análisis realizado por Moreno González es solo descriptivo.

Aunque la estructura de las novelas no es epistolar en sentido estricto, ya que ni posee datación ni fórmulas de apertura y cierre, de forma frecuente Jiménez Lozano sí recurre a convencionalismos para remarcar el aspecto epistolar, como expresiones del tipo “¿Te acuerdas?” para mantener la función fática en el trampantojo dialéctico que el narrador mantiene con su hermana. Según Moreno González (2008: 362) este uso está basado en la apelación constante a la memoria compartida por narrador y destinatario.

En nuestra opinión, es un artificio al que el autor debe recurrir ya que, en ocasiones, la sensación de alejamiento de la verosimilitud, de estar leyendo una verdadera carta, se desvanece ante las largas reproducciones de diálogos completos:

¡Tesa, estás ofendiendo a Dios! – la advertía luego papá. ¿Y por qué? ¿No somos como cerdos? La entraba la risa, aunque se la quitaran las ganas de comer, y de ver y oír después de cada espectáculo de éstos: ¡Tan formalitos, comiendo! (...) – Y añadía:- Una semana a tortilla francesa.

⁵⁹ Remitimos especialmente a la tesis doctoral de Alicia Nila Martínez Díaz (2011), *Los personajes femeninos en la novela de José Jiménez Lozano*, ya que aparece un capítulo dedicado a las dos novelas y se analizan en profundidad los personajes femeninos, en especial Tesa, la destinataria de las cartas, y el resto de las mujeres de la familia.

- ¡Pero, mamá...! Y después de esas comidas, la disciplina arreciaba en casa. ¿Te acuerdas? (...) ¡Perfecto, Luzdivina! Dígaselo a la cocinera. Y Lita protestaba, a veces, ¿te acuerdas? (Jiménez Lozano 1993: 23)

Los ejemplos son muy numerosos en la breve novela: “¿Te acuerdas? ¿Te acuerdas cuando nos contaba que en la otra casa donde había servido tenía que estarse con los brazos en alto mucho rato?” (Jiménez Lozano 1993: 43)

José Jiménez Lozano ha reivindicado a lo largo de su larga trayectoria literaria la grandeza de las historias pequeñas. El autor lo expone con sus propias palabras:

Lo específico del relato pequeño y fragmentario, es decir, no falseado y redondeado, no tocado por ningún demiurgo fabricante de mundos, es paralizar la Historia entera que inútilmente los Grandes Relatos han querido eternizar en una relampagueante instantánea; y mientras el Gran Relato es repetitivo, el pequeño o relato verdadero es único e inolvidable; siempre es capaz de hacerse patente y de afectarnos como un hachazo o como un milagro. (Jiménez Lozano 2003: 87)

Resulta bastante obvia la cercanía de esta concepción de los pequeños relatos al concepto de “intrahistoria” de Unamuno. El pequeño relato, como expone Jiménez Lozano, son las pequeñas historias de las personas sencillas. Esta concepción cuadra perfectamente con la elección de un método cercano a la fórmula epistolar, por lo fragmentario y breve de la carta y por tratarse de un modo de comunicación también simple y sencillo en la actualidad: la carta se identifica con la intimidad y la privacidad, frente al teléfono, que aparece en la novela en múltiples ocasiones. Además, por otra parte, el “milagro” del que habla el autor en la cita anteriormente propuesta, ese “hachazo” hace también pensar en el cuento contemporáneo y, por ello, en el concepto de extrañamiento que Shklovski desarrolla en *El arte como artificio*. Esto se observa, por ejemplo, en la aparente sencillez de los personajes pero que, en realidad, tienen vidas con oscuros trasfondos, con rasgos comunes, como los exilios voluntarios con respecto al mundo y que son *outsiders*, parias, a los que la vida injusta pero cotidiana ha alejado de la normalidad. Como señala Martínez Díaz a este respecto, además, el autor “ofrece todo su amor a los personajes más risibles, más grotescos, más excéntricos, en el sentido etimológico de la palabra, a los parias y bienaventurados de la tierra.” (Martínez Díaz 2011: 81)

En palabras del autor, sobre el tema de los personajes marginados, como Tesa, la destinataria de las cartas, expuso:

Cuando el pequeño relato les da la palabra, esos seres de desgracia y espera encuentran ciertamente la forma más bella y adecuada, de tal modo, que un narrador no puede hacer otra cosa que escuchar y aprender (...) Mientras se escucha o se lee el relato, lo que se narra en él y sus personajes están, verdaderamente, en el ombligo del universo. (Jiménez Lozano 2003: 87)

Teresa Soldati, la matriarca de la familia, en *La boda de Ángela* trunca el matrimonio de su hija. Mientras se espera a la puerta de la iglesia para el acontecimiento, el hermano de Tesa le relata sus recuerdos con ella cuando eran niños, así como el ingreso y después abandono de la vida conventual de la muchacha.

El antropónimo tiene una fácil asociación con Teresa de Jesús, a quien Jiménez Lozano dedicó varios estudios, así como Ángela la tiene con Ángela Carballino, siguiendo la estela unamuniana que veíamos antes.

En la segunda obra epistolar de Jiménez Lozano, *Carta a Tesa*, la destinataria de las cartas también es un personaje ausente: ha sido violada en América en las misiones y parecida triste suerte sufre su mejor amiga, a quien van a visitar los hermanos en esta novela. Se relata el dramático episodio de María, la íntima amiga de Tesa y compañera de convento, que, como ella, también abandonó. Sufrirá una brutal agresión por parte de unos adolescentes de un instituto, del que es profesora. La visita a la familia de María por parte de la de Tesa constituye casi todo el argumento de la novela. La función del narrador, emisor de las cartas, es la de la presentar al resto de los personajes femeninos a través de su subjetividad. No sabremos nada sobre el narrador, ni realiza el típico autoanálisis epistolar.

La forma epistolar es solo el pretexto para presentar a Tesa, sobre todo, pero también a María, a Teresa Soldati y a Ángela. A través de la carta, la subjetividad del narrador en segunda persona se desdobra en los pensamientos de su receptora y, en realidad, aunque es a través de su visión, la narración creada para ella, como receptora, que se transforma en la visión ajena.

5. La literatura epistolar en el nuevo milenio

El nuevo milenio empieza con una novela epistolar a cuatro manos, escrita por Yolanda García Serrano y Verónica Fernández, *De qué va esto del amor* (2001). Pese a que no obtuvo ninguna repercusión de crítica ni público, la novela recibió el efímero premio Destino-Guion, que se otorgó durante unos años a aquellas novelas presentadas al Premio Nadal que mayores posibilidades tenían de convertirse en versión cinematográfica. Es una novela sencilla, con tintes de comedia de enredo que utiliza la carta como mero canal para el desarrollo dialógico entre ausentes. También se mezclan diálogos, notas y otros tipos de texto en diferentes temas, como las relaciones amorosas, tratados de forma ligera.

Las novelas epistolares actuales van a explotar uno de los artificios básicos que aporta la epistolaridad, como es otorgar una mayor verosimilitud dando la visión directa del emisor. No obstante, la carta pierde el valor que tiene en las grandes novelas epistolares, como son el autoanálisis profundo del personaje, la introspección que el método otorga o la construcción de la identidad a través de las palabras referidas al otro. Este tipo de novelas proliferaron por el éxito que tuvieron entre el público poco exigente, cuyo más conocido ejemplo internacional fue la novela del austriaco Daniel Glattauer, *Contra el viento del norte* (2007) y sus continuaciones.

Normalmente, en las novelas que se cruzan correos electrónicos existe solo un mero cambio de canal en el que el diálogo entre los personajes ausentes se produce a través de misivas tradicionales en formato electrónico. Los argumentos suelen ser sencillos y no salen de la sentimentalidad más básica, de las relaciones amorosas con *happy end* y los enredos. Creemos necesario comentar estas novelas de poco calado debido a que sí existen grandes obras epistolares que, por supuesto, van mucho más allá de los mencionados usos de la carta en novelas de literatura de consumo, en la que solo se trata de aportar la verosimilitud que los autores no son capaces de alcanzar con modos más complejos o, también, usada como expresión tópica y tradicional de la literatura sentimental.

5.1. El “boom de la memoria”

La gran literatura epistolar española de esta época continúa en su línea de ser una máscara más del auge del autobiografismo actual, del ensimismamiento. Además, va a sumarse a la corriente que la crítica ha denominado “el boom de la memoria.” La capacidad que tienen las cartas de construir la memoria desde el presente, su poder para reelaborar los recuerdos y su naturaleza discontinua las convierten en un método muy apto para la literatura de la memoria. Como venimos comentando, el auge de la memorialismo y el autobiografismo en la literatura española es muy llamativo y como exponen Gracia y Ródenas:

La narrativa posmoderna encontró en ese campo difuso entre la confesión o la autobiografía y la ficción uno de sus territorios más fecundos, a su vez cruzado con la presencia de la historia real o de personajes históricos en las tramas novelescas. (Gracia y Ródenas 2011: 714)

Como ya hemos expuesto anteriormente, la espoleta del género autobiográfico venía ya de los narradores del exilio. En el nuevo milenio, los escritores poseen ya nuevas y múltiples técnicas narrativas para enfrentarse con la memoria individual y colectiva. La carta, además, también aporta la búsqueda de la identidad colectiva e individual que en la literatura actual provoca la necesidad de “plasmar estéticamente el proceso del recuerdo y olvido que emprenden determinados individuos o colectivos, a fin de recrear, a través de sus particulares visiones del pasado unas identidades imaginadas o reales.” (Maldonado Alemán 2010: 172)

Becerra Mayor (2015: 19) observa que desde 1989 a 2011 se produce “la moda de la Guerra Civil.” El comentado “boom de la memoria” se produce, según la crítica, desde los años 2000 a 2004 cuando el llamado “pacto del olvido” de la Transición deja de estar vigente y, además de las múltiples iniciativas para recuperar la memoria histórica, éstas se ven materializadas en la *Ley de memoria histórica* de 2007. No solo va a recordarse la Guerra Civil sino también un pasado mucho más cercano, como es la Transición que, como María Ángeles Naval⁶⁰ apunta, “están estrechamente ligados”:

⁶⁰ Para ampliar este aspecto, remito al estudio de María Ángeles Naval, “Memoria de la Transición en la novela española de los 2000.”

La Transición no puede desvincularse de la Guerra Civil y el franquismo porque la una sucede a lo otro. Es una obviedad. Sin embargo, puede tener interés el plantear en qué medida algunas novelas reclaman una memoria de la Transición como si este proceso hubiera sido un proceso análogo en algo a la Guerra Civil y a la represión franquista. (Naval 2019: 98)

Las novelas que vamos a analizar en este capítulo, aunque todas bajo el molde de la epistolaridad, bien de forma total, bien de forma parcial, siguen estrategias diferentes para sumarse al “auge de la memoria” y, además, tienen en común el carácter ficcional prioritario frente al histórico. Se realiza en ellas una evocación del pasado más o menos inmediato o de las consecuencias que éste produce en el presente narrativo a través de una interpretación libre de la historia. Sin esconder su carácter novelesco, ficcional, las novelas epistolares de este periodo hacen suyos los versos de Caballero Bonald: “ninguna certidumbre / anulará el poder de lo ficticio. / Evocar lo vivido equivale a inventarlo.” (Caballero Bonald 2011: 476)

En el caso de la novela a la que dedicamos un análisis más extenso en este capítulo, *El abrecartas* (2006), por la importancia del autor, así como por la calidad incuestionable de la obra, Vicente Molina Foix reinventa un pasado no vivido en parte, a través de las cartas cruzadas de personajes reales e inventados. Los personajes ficticios que aparecerán en la obra se mezclan con personajes reales.

La convivencia de mitos de la historia reciente de nuestro país con personajes netamente inventados por el autor e, incluso, con la aparición del autor como personaje, otorgan las tres dimensiones de la novela moderna a *El abrecartas*: el ensimismamiento, el humorismo y el hermetismo. Con desigual valor literario aparecerán también en las novelas de otras autoras, como *Te lo digo por escrito* (2006) de Ángeles de Irisarri.

Las novelas que analizaremos, *El padre de Blancanieves* (2007) de Belén Gopegui, *Cartas desde la ausencia* (2008) de Emma Riverola, *Habitaciones cerradas* (2011) de Care Santos y *El pulso de la memoria*, de Ana Rodríguez Fischer, consiguen a través de las cartas, como el autor de *El abrecartas*, aunque con desigual solvencia literaria, una introspección no solo capaz de conformar la identidad de sus personajes. Es también la recuperación de los recuerdos colectivos de un país, de un tiempo pasado rememorado o que incide directamente en el presente de los personajes (como sucede en la novela de Gopegui), sin necesidad de haber pertenecido al pasado real del escritor

(como hace Riverola) pero sí al pasado colectivo de la sociedad española (como en la de Care Santos.)

En el caso de las autoras es el ensimismamiento, un autobiografismo parcial que Darío Villanueva (1991:108) explica más como *poiesis* que como *mímesis*⁶¹, donde el yo contado exige una narración, un relato, una creación deliberada en la que se mezcla lo vivido con lo rememorado y lo inventado. En esta misma línea, Ana Rodríguez Fischer, por su parte, partió de una anécdota personal para desarrollar una ficción ambientada en los años treinta que queda enmarcada en el presente.

⁶¹ Para ampliar este aspecto de forma teórica remitimos a J. E. Martínez Fernández (2004), *Memorias de nuestro tiempo: teóricos y creadores*.

5.2. *El abrecartas* (2006) de Vicente Molina Foix

Vicente Molina Foix (1946) combina, desde el principio de su carrera, la poesía con la narrativa. Además, es un habitual colaborador de la prensa de opinión española, es traductor y crítico de cine. Entró en el panorama literario por ser uno de los nueve poetas de la mítica antología de Castellet *Nueve novísimos poetas españoles* (1970). Su producción lírica se recoge en *La musa furtiva. Poesía 1967-2012*. Su obra narrativa comienza con *Museo provincial de los horrores* (1970), novela a la que siguen *Busto* (1973), *La comunión de los atletas* (1979), *Los padres viudos* (1983) y *La Quincena Soviética*, premiada con el Herralde (1988). De esta forma, el autor pasa también a ser reconocido por público y crítica en su labor como novelista. A estas obras iniciales seguirá toda una producción narrativa que lo consagrará como uno de los escritores más destacados de la actualidad española. En 2007 recibe el Premio Nacional de Literatura y su definitiva consagración con *El abrecartas*, que también fue merecedora ese mismo año del premio Salambó. Su última novela publicada es *Las hermanas Gourmet* (2021).

Molina Foix se define como “un escritor mestizo” ya que, además de poesía y narrativa, ha escrito teatro (*Los abrazos del pulpo*, 1984; *Lenguas de plata*, 2002). El prolífico escritor también es traductor y director de cine (*Sagitario*, 2001; *El dios de madera*, 2005). En su producción también figuran libretos para ópera y está prevista la representación, en el Teatro Real de Madrid, en 2022, la versión operística de *El abrecartas*, con texto del autor y música de Luis de Pablo. Molina Foix ha dicho de sí mismo:

Soy un escritor mestizo, yo siento que ésa es mi gran ventaja, aunque tengo la impresión de que es considerada por los otros como un hándicap. Para la gente del cine y del teatro, yo soy un escritor de visita en su mundo; para los escritores soy poco serio y sospechoso. Aunque yo me siento básicamente escritor. Escribir ópera, traducir a Shakespeare o a Kubrick son variaciones del hecho de escribir. No soy menos escritor por meterme en otros géneros, al contrario. (en Bou y Pittarello 2009: 193)

En 2014 publica (junto a Luis Cremades), *El invitado amargo*. En 2017 publica *El joven sin alma. Novela romántica*. Según Olga Rendón (2018), estas novelas, junto a *El abrecartas*:

parecen formar una trilogía etiquetada bajo el rótulo de “novelas documentales”; “documentales” porque se sustentan en vivencias reconstruidas a través de la ficción, episodios vitales del autor recreados de manera meticulosa a través de la trama de personajes, muchos de los cuales responden igualmente a personas reales, claramente identificables además.

“Novelas documentales” es una denominación propuesta por el mismo autor para sus tres novelas y el mismo Molina Foix es quien ha incidido en que deben ser leídas como una trilogía:

Las tres [novelas] son documentales en tanto que utilizan intermitentemente textos previos, ciertos unos (fragmentos de cartas enviadas en su día, citas, versos de autores identificados, etcétera) y otros creados por el autor, como los informes policiales del personaje de Ramiro Fonseca en *El abrecartas*. Lo que es distinto por completo en los tres libros es la matriz autobiográfica. En *El abrecartas* los hechos biográficos que pueden existir están insertados (y enmascarados) en la trama ficticia. (...) La materia biográfica cruzada y ceñida a las dos (o cuatro) voces que escriben *El invitado amargo* es evidente. Y, respecto a *El joven sin alma. Novela romántica*, digamos de entrada que podría ser una novela irónicamente romántica y falsamente autobiográfica (y esto último se lo dedico a los críticos, unos más perspicaces que otros, que han creído ver en el libro unas memorias encubiertas, lo único que no es.) (Molina Foix en De Eusebio 2018: 80)

Las palabras del autor en la anterior cita hacen necesario poner el foco de atención del análisis de la novela en dos aspectos. En primer lugar, el análisis de *El abrecartas*, debe ser realizado de forma autónoma, aunque no se puede perder de vista su pertenencia a una trilogía y, para su perfecta comprensión, como exponía el autor, es necesario tener en cuenta las otras dos novelas. En segundo lugar, la declaración explícita del autor de que existe material autobiográfico insertado y enmascarado en la trama ficticia de la novela y la voluntad del autor de fundir realidad y ficción, confirman una de las principales ideas de esta tesis. Como venimos argumentando, una vez más, la novela epistolar se configura como particular poética y expresión del auge del autobiografismo actual. En las tres novelas documentales, según la cita anterior del autor, puede hablarse de patente autobiografismo que, además, va *in crescendo*. Primero, en *El abrecartas* se enmascara; seguidamente, en *El invitado amargo* la materia biográfica es “evidente” y, por último, *El joven sin alma* es declarada “falsamente autobiográfica.”

El abrecartas es una novela epistolar en sentido estricto. Las otras dos novelas restantes no son epistolares pero la epistolaridad sí tiene una importancia capital. Con respecto al uso de la epistolaridad en la novela, Rodríguez Fischer apuntó:

Toda la novela de Molina Foix se organiza a partir de un conjunto de cartas que se escriben entre sí distintos personajes desde 1926 (la primera) hasta 1999, cubriendo por consiguiente casi un siglo de historia nacional –con lo que ello implica de referencias culturales, políticas y vitales muy amplias y diversas, dado que los personajes pertenecen a tres generaciones distintas, y a sectores sociales y geográficos del mapa español muy contrastados–, cuyos hitos y rasgos más destacados se van jalonando al hilo del vivir. Nadie viene a aclararnos nada, salvo el buen hacer del autor, que logra que los datos de la Historia se integren con perfecta naturalidad en el vivir de los personajes, recreando así un presente que, con el curso del tiempo y la sucesión de las figuras (cuyos caminos en ocasiones se entrecruzan), va conformando un retablo colectivo rico en sugerencias, ya que son muy distintos los personajes que componen este extenso coloquio del vivir. (Rodríguez Fischer 2007: 86)

El invitado amargo está escrita junto a Luis Cremades. Como hemos visto en el capítulo anterior, Óscar y Esther Tusquets habían escrito solo dos años antes, también a dos manos, *Tiempos que fueron*. La excelsa capacidad fabuladora de Molina Foix otorga una unidad a la novela que no posee la de los hermanos Tusquets. El autor de Elche consigue la falsificación explícita del autobiografismo en beneficio de la literaturización de la vida y la conversión patente de la vida real en ficción. Avala esta opinión el artículo de Sanz Villanueva (2014) en el que expone:

A los infrecuentes casos de escritura de un texto unitario compartida por varios autores aporta *El invitado amargo* un planteamiento novedoso, que yo sepa, y de afortunada originalidad. Hace poco, en 2012, se producía el reencuentro, después de avatares que condujeron al distanciamiento y el silencio, de Vicente Molina Foix y su amante de hacía tres décadas, Luis Cremades. (...) El procedimiento ideado produce un valioso perspectivismo.

La culminación de la citada fabulación llega, tras *El abrecartas* y *El invitado amargo*, por tanto, con la novela “falsamente autobiográfica”, *El joven sin alma*, donde lo vivencial se convierte sin ambages en literatura. Molina Foix inicia esta novela rindiendo homenaje al cuento “William Wilson” de E. A. Poe. Conoceremos la vida de

Vicente-personaje a través de Vicente-narrador. El autor español no solo utiliza el *Doppelgänger* a la manera del autor inglés (en el cuento se trata de un desdoblamiento en el sosia maligno y ambos son personajes), sino que el narrador-personaje permanece fuera de la narración, como un demiurgo creador y no solo un mero descriptor omnisciente y omnipresente. Estará presente durante toda la novela pero con matices unamunianos: el creador se separa voluntariamente de su criatura. Vicente-narrador, omnisciente, se dirige a su doble, en segunda persona en ocasiones: “lo primero que te cambió fue la cara, mientras el resto de ti seguía su curso fondón. Por debajo del rostro eras un cuerpo opaco” (Molina Foix 2017: 12). No obstante, Vicente-narrador informa al lector de que Vicente-personaje tendrá libre albedrío como personaje y será libre, incluso, de expresarse. En el siguiente fragmento, es patente la transformación: el creador dota del don de la palabra a su creación, quedando escindidos así el uno del otro por completo:

Jamás fumaba, sin decir por qué. No era por la salud, ni por el dinero de las cajetillas, ni por estar prohibido por los padres, los del colegio y los de cada cual. No fumaba, sin motivo alguno, o por algún motivo secreto. No fumaba entonces y no ha fumado nunca, y solo yo podría contar por qué. No lo hago, al menos por ahora. Que lo haga él, si decide hacerlo. (Molina Foix: 2017: 19)

El *Doppelgänger* es un tema esencial en toda la producción literaria del autor e, incluso, puede rastrearse en su producción lírica. La duplicidad y el repetirse a uno mismo, la autoparodia no solo en sentido literario sino casi literalmente en su acepción etimológica exacta, hace que, incluso, el autor impreque a su propia conciencia en el poema “Matchmaking”:

Si es verdad, como dices,
tú, conciencia,
la que no miente,
que ya no sé amar,
reconoce al menos
que preparo muy bien
a quienes yo renuncio
para las duras pruebas
del amor de verdad. (Molina Foix 2013: 120)

Candelas Gala, prologuista de la recopilación poética del autor, *La musa furtiva* (2013), reafirma esta idea de la autoperiodista. También confirma que en la lírica de Molina Foix se da la duplicidad de lo culto con lo divulgativo, como en su narrativa. Esa mezcla, doblez nuevamente, permite al poeta también situarse entre las dos corrientes más importantes de la poesía española actual, quedando en un espacio intermedio entre los Novísimos y los poetas de la experiencia:

Los poemas de Molina Foix reflejan el placer de jugar con las posibilidades expresivas del lenguaje, con los efectos a menudo humorísticos que se logran al combinar sonidos, con el tratamiento paródico de convenciones y expectativas y con la mezcla, con frecuencia incongruente, de alusiones culturalistas con otras de corte más popular. No se trata, entonces, ni de continuar con la línea esteticista de los novísimos ni de caer de lleno en una poesía de la experiencia, sino de amalgamar ambas trayectorias aproximando el elitismo de los novísimos a situaciones específicas y a la cultura popular. (Gala 2012: 228)

Lo dicho arriba sobre la poesía de Molina Foix tiene una importancia capital en *El abrecartas*, donde aparece una mezcla deliberada y explícita de personas reales con personajes de ficción creados por el autor, que han sido configurados, además, en algunos casos, con aspectos vivenciales del mismo. Es posible, por ello, encontrar una veracidad exacta en la ficcionalización de esos aspectos reales y su comprobación estricta, como explicó también el propio Molina Foix tras la publicación de *El abrecartas*:

¿Qué supone incluir personajes en una novela que están también en la realidad? Las reacciones han variado. Dos me emocionaron especialmente. La primera, la de una conocida escritora (no digo en este caso su nombre porque la reacción fue privada, una llamada telefónica desde un tren) que reconoció en *El abrecartas* la figura de su madre y la amante de su madre en personajes muy ficcionales que, en efecto, fueron inspirados, aunque no en su totalidad, por ellas, ambas conocidas por mí en su momento. (Molina Foix en De Eusebio 2008: 80)

No consideramos necesario rastrear la concreta veracidad de los hechos relatados, ya que consideramos que conocer desde las palabras del autor que existen hechos basados en la historia real y la voluntad del Molina Foix por insertarlos, respalda por sí mismo nuestro planteamiento: con *El abrecartas*, Molina Foix crea un juego de personas reales que se transforman en personajes. Así, por ejemplo, las falsas cartas que Vicente

Aleixandre, persona real-personaje, le escribe al personaje ficticio de Setefilla se presentan al lector como absolutamente verosímiles, conviviendo la realidad con la ficción. Preferimos, por tanto, hablar de una “conversión” más que de una intrusión de las personas reales en personajes. La elección de Federico García Lorca para iniciar esa galería de personas-personajes no parece que sea algo azaroso y, precisamente, el poeta granadino solo es un personaje nombrado y descrito a través de las cartas de Rafael, personaje ficticio y no se le otorga voz alguna. De todos los escritores del siglo XX, Lorca no solo es el más universal sino también, por su especial trayectoria personal, su trágica historia y toda la mitología creada en torno a él, es la primera persona-personaje que da la mano al lector para iniciar el tránsito a la ficción.

En *El abrecartas* el tema del *Doppelgänger* es un tema central que sobrevuela todas las relaciones epistolares de la novela, así como a muchos de los personajes y se relaciona con lo expuesto arriba. La novela epistolar es un molde muy adecuado para sustentar las duplicidades pues, en sí misma, como venimos exponiendo en esta tesis, la epístola es ya una duplicidad y un desdoblamiento. El yo emisor se refleja sobre su papel, como “narciso involuntario”, en palabras de Pedro Salinas, enviando su reflejo a su receptor. La carta, real o imaginaria, permite fabular e incluso mentir al destinatario en el diálogo aplazado, permite travestirse en lo que no se es y robar identidades y, además, transformar la realidad desde la visión del emisor.

Por otra parte, también la fórmula epistolar permite al autor la posibilidad de presentar una novela coral cuyos personajes, como decimos, son además dobles en sí mismos. Como se expondrá, los personajes principales, ficticios, como Ramón, Setefilla y Ramiro, tienen su doble. Por su parte, los personajes reales, como Aleixandre o García Lorca no han sido dotados de esta capacidad.

En la coralidad despunta el doble personaje siniestro, Ramiro Fonseca, desdoblamiento explícito, buscado y conseguido, de Trinidad López Duce. Al personaje, como a Molina Foix, le desagrada su nombre en su infancia. La débil y trastornada personalidad de Trinidad-Ramiro le lleva a cambiar su nombre propio, símbolo de la identidad más arraigada para un ser humano desde su niñez que él desea perder. Molina Foix diseña el retrato de un hombre amargado y frustrado. Trinidad-Ramiro pasa toda su vida buscando el reconocimiento y la gloria y solo cree encontrarla al sumarse al Cuerpo de Investigación y Vigilancia del Ministerio de Orden Público del franquismo, esto es, en un orden muy alejado de lo que a él le hubiera gustado. Es también un poeta mediocre:

aparecen versos laudatorios para congraciarse con los franquistas y, para su primera decepción a la que sucederán otras muchas, no solo son menospreciados sino que, además, es invitado a abstenerse de enviarlos en sus informes. Recibe múltiples llamadas de atención por su afán de protagonismo, páginas enteras de sus informes serán tachadas por sus superiores, además de sus poemas. Este aspecto no está descrito sino que aparecen dos líneas secantes y resulta muy llamativo para el lector encontrar una página tachada con un aspa sobre la tipografía tradicional. Por supuesto, permite leerla pero produce un curioso trampantojo paratextual. Esto se observa con más intensidad cuando, en los márgenes de las cartas, con diferente tipografía, aparecen comentarios, como “¿Y esto a qué viene?”, “Menos paja, Fonseca”, “Fonseca, imbécil.”

La estructura fragmentaria que aporta el molde epistolar ha permitido a Molina Foix establecer a través de *El abrecartas* la red mencionada, donde la acción pierde importancia en beneficio de los análisis psicológicos de cada uno de los emisores y receptores y de sus sentimientos, más que de sus acciones.

Como venimos exponiendo a lo largo de toda la tesis, aunque la novela epistolar actual no posee ningún estudio de conjunto hasta la fecha, sí existen destacados estudios de la novela de forma aislada. Así, *El abrecartas* posee, además de muchos y solventes artículos de prensa de destacados autores que reseñaron la novela (Guadalupe Nettel o Ricardo Senabre, entre otros), un exhaustivo y completo estudio llevado a cabo por Emilio Ramón García (2010).

Emilio Ramón García, en su artículo titulado “Las cartas que juega el arte en la historia: *El abrecartas* (2006)” realiza un análisis del complejo argumento de la novela, así como un inventario de las personas y personajes que componen la red de personas-personajes que venimos comentando. Consideramos necesario incluir esta larga cita en nuestro trabajo dada la precisión:

Rafael nos hace entrar en contacto con Lorca, Miguel Hernández y Setefilla. Ésta, a su vez, conoce al poeta alicantino y, por medio de él, a Vicente Aleixandre. Por culpa indirecta de Trinidad, ella entra en contacto con Manuela Riera, mujer de Alfonso Enríquez, a quien más tarde conocerá. Por medio de Lorca se relacionan Vicente Aleixandre con Andrés Acero, amén de que García Lorca, Miguel Hernández y Vicente Aleixandre eran amigos de antes. Trinidad/Fonseca, originó indirectamente que Setefilla y Manuela se conocieran por su constante persecución de Alfonso, con quien se relacionaba en la Facultad. Espiando

entra en el mundo de Setefilla, de Aleixandre, de D'Ors, a quien conoció gracias a su fiasco con el dibujo, de María Teresa León y Rafael Alberti, quienes también habían entablado relación con Alfonso, de Múgica Herzog, Javier Pradera, F. Sánchez Dragó, Julio Rubín, y López Campillo, y de Begoña, por quien conoce a Ramón, hijo de Mercedes, la amiga de Lali, con quien se encontró en el cementerio, quien más tarde entablaría relación con Alfonso y éste último con Angelico, a quien ella no conoce. Tampoco sabe quién es la amiga de Begoña, Paqui, quien a su vez traba amistad con Maenza, el cual se relacionó con Buñuel y con Tomás. Cerrando algunos de los círculos abiertos, las hijas de Mercedes y de Angelico contactarían con Ramón y la exeditora de Setefilla, Cinta, completa la narración sacando a la luz la página web de Trinidad/Fonseca, haciendo buenas sus palabras de que él no cerraba la página de sus memorias. El entramado de nombres incluye también a Fernando Díaz de Mendoza, Emilio Thuillier, Rosa Sánchez Frías, Luis Rosales Camacho, Gonzalo Torrente Ballester, José Luis López Aranguren, Manuel Andújar, Rodolfo Garay, Marina Sánchez Barber, Rafael Santesmases, Jesús López Pacheco, Javier Pradera, Claudio Rodríguez, Faustino Orduña, Santiago Ribera, Miguel Rubio, Julián Marcos Martínez, Alberto Puig Palau, Jean Cocteau, Sánchez Albornoz, Javier Solana Madariaga, Antonio López Campillo, Juan Antonio Bardem, Basilio Patino, Luciano Egido, Joan Fuster, Julián Grima, Faustino Orduña Nolla, Miguel Pardo Soto, Jorge-Manuel Giner Arregui-Letamendi, Timoteo López Douce, Doña Ana de Pombo, Roberto Calzada Weiner, Miguel Soler Miravet, Jaime Parra, Enrique Vila-Matas, Félix de Azúa, Rosa Garmendia, Francisco Nieva, Carlos Bousoño, Víctor María Cortezo, Luis Cernuda y Octavio Paz. (Ramón García 2010: 110-11)

Además de lo citado, Ramón García expone lo que en su opinión aporta la novela de novedoso: “el modo en que las artes se unen a la palabra (...) la superación gracias al arte y al conocimiento, recordándonos así la importancia que la cultura no debiera nunca perder en nuestra vida” (Ramón García 2010: 110). No hay análisis de lo que el fenómeno epistolar supone, siendo esta la labor de nuestro trabajo y tan solo se comentan a este respecto aspectos superficiales que aporta el uso de la carta: el análisis psicológico que supone de los personajes y su visión personal, así como el fragmentarismo que aporta la fórmula.

La novela se divide externamente en diecinueve capítulos sin numerar, cada uno de ellos con un nombre propio, a excepción de “La tercera persona”, capítulo decimosexto en el que aparece la confesión de Ramiro Fonseca con la que se erige como tejedor de una trama que cree haber trazado. Los dos últimos se denominan “Dos espíritus” y “El pelo fantasma”, ambos con títulos explícitos que revelan al lector ya desde el inicio una naturaleza extraña y paranormal.

El abrecartas comienza con el capítulo “Federico”, que se inicia con una de las hermosas epístolas que Rafael dirige a Federico García Lorca. A la primera carta, sin fechar, sigue inmediatamente otra fechada en marzo de 1926 escrita desde Granada. El tiempo será lineal desde esa carta hasta el final de la novela, que concluye en 1999, recorriendo así un tiempo externo de casi setenta y cinco años. La elección de las fechas no parece casual.

Las cartas que el humilde Rafael escribe a Federico (después sabremos que nunca fueron enviadas) presentan a un hombre que admiró al poeta desde niño, con quien compartió días de escuela y juegos infantiles y se describe una famosa foto de infancia de García Lorca. Más adelante expondremos cómo esa famosa fotografía, según el autor, fue, junto a un breve relato, la espoleta de la novela. Aparecen referencias bastante divulgativas sobre Federico García Lorca (y con una visión, desde el presente, conociendo la muy estudiada vida y obra del granadino), como referencias a *Impresiones y paisajes*, el estreno de *Mariana Pineda* o el viaje del poeta a Buenos Aires.⁶² Estas referencias se mezclan con otras mucho más difíciles de rastrear para un lector no especializado en literatura coetánea, como la adaptación de Azorín y puesta en escena de Jardiel Poncela en el Teatro Alcázar de *La comedia de la felicidad* de Eureinov.

Molina Foix sigue así la estela de los narradores que, como Borges o Eco, consideran que los libros se hablan entre sí y existe detrás del texto una doble codificación:

“double-coding”: según la cual el texto se expresa por lo menos en dos niveles al mismo tiempo: dirigiéndose simultáneamente a un público minoritario de élite, usando códigos “altos”, y a un público de masas, usando códigos populares. Para llegar al “double-coding” podemos tener: (i) un lector que no acepta el conglomerado de contenidos cultos con contenidos populares, y precisamente por eso puede negarse a leer; (ii) un lector que se siente a gusto precisamente porque se complace con este alterne de dificultad y afabilidad, desafío y aliento; y, por último, (iii) un lector que capta el texto en su conjunto como una invitación afable y no se da cuenta de hasta qué punto remite a estilemas literarios (y por lo tanto, disfruta de la obra, pero pierde sus referencias). De esta manera, la interrelación de los múltiples textos que aquí se dan cita pone “en juego la ironía de una doble lectura, no invita a todos los lectores a un mismo festín.

⁶² El orden cronológico y algunas citas concretas de la época que cita Molina Foix coinciden con las expuestas por el hispanista Ian Gibson (1998) en la conocida biografía de García Lorca.

Los selecciona y prefiere a los lectores intertextualmente enterados, salvo que no excluye a los menos preparados.” (Ramón 2013: 475)

Otro ejemplo de “double-coding” es el nombre propio de la protagonista Setefilla. Cuando ella habla de su extraño nombre al poeta Vicente Aleixandre, éste le responde que no le resulta tan novedoso como ella pudiera esperar: “Bonito y para mí no tan raro nombre el suyo, pues lo conocí hace diez años por un gran poeta sevillano, hoy transterrado, que quería introducirlo en alguna obra suya” (Molina Foix 2006: 46). Setefilla, sagaz, responde, con un guiño del famoso libro *La realidad y el deseo*, de Luis Cernuda, de quien, efectivamente, le hablaba Aleixandre: “Me hace ilusión lo que usted me dice respecto a mi nombre de pila. En otra ocasión propicia me dará el nombre del poeta en cuestión, que, si no me habita el olvido, imagino quién puede ser” (Molina Foix 2006: 48). Efectivamente, así se llama uno de los personajes de una obra teatral de Cernuda, un drama en dos actos titulado *La familia interrumpida*, que data de 1937-1938. La obra permaneció más de cuarenta años en letargo hasta que Octavio Paz, depositario, la recuperó del olvido y la dio a la edición. La representación de la obra en el teatro Lara en 1996 seguramente fue vista por Molina Foix y tal vez de ahí extrajo para su personaje el curioso antropónimo.

El primer capítulo, “Federico” contiene las cartas nunca enviadas de Rafael a Federico García Lorca y a la prima del primero, que es Setefilla. También las que ella cruza con el poeta Vicente Aleixandre. Gracias al amor de la chica por la poesía, mostrándole su admiración al futuro premio Nobel, se crea, a través de las cartas, una bella complicidad y amistad. Incluso, Aleixandre le solicita el favor de ir a visitar a la cárcel al poeta Miguel Hernández.

Existen diferentes saltos temporales entre estas cartas del primer capítulo, más largos en los períodos de guerra y posguerra inmediata, relatando las vicisitudes penosas suscitadas por la contienda, como la pérdida de la obra de Rafael o de la biblioteca de Aleixandre. Las cartas de este primer capítulo están escritas siguiendo los modelos de epistolarios reales de la época, donde Molina Foix recrea tratamientos y fórmulas tipificadas, respetando en todo momento el decoro lingüístico en las voces de los personajes, como veremos que hace durante toda la novela y con todos y cada uno de los personajes. Se reproducen explícitamente modismos de la época en las cartas, también tópicos de la escritura epistolar, como dejarlas a mitad y continuar en un momento

posterior y hacer la referencia y comentario de ello y la expresión determinada de cómo, cuándo y desde dónde se escribe. En definitiva, el autor recrea así un epistolario cruzado siguiendo fórmulas que van en beneficio de la verosimilitud.

Tras este hermoso capítulo el lector queda sorprendido por el contraste que supone el capítulo “Ramiro Fonseca”, donde se transcribe la carta-solicitud del personaje, aún llamado Trinidad López Duce, para formar parte de la vigilancia y espionaje del régimen franquista. El capítulo, en el que se informa de acciones investigadas por él sobre la Alianza de Intelectuales Antifascistas, se menciona a Rafael Alberti y a María Teresa León. El capítulo termina con la frustrante llamada de atención a Ramiro Fonseca en la que le invitan a dejar de escribir poemas laudatorios y la petición de que siga informando sin dar su opinión.

El tercer capítulo se titula “Ramón.” Nuevamente se produce la reproducción de un intercambio epistolar entre dos amigas, Eulalia y Mercedes, dos mujeres burguesas, amigas íntimas que cruzan varias cartas en el transcurso de solo un año. Detrás de esa aparente sencilla correspondencia existen múltiples referencias históricas y literarias mezcladas con la vida real que permiten la doble lectura mencionada anteriormente. El relato de un amor imposible, que será tan importante para Eulalia como para ponerle el nombre de aquel a su hijo Ramón, se mezcla con la recomendación de la famosa novela de Ignacio Agustí *Mariona Rebull*, donde también aparece el triángulo amoroso y la fatalidad. Como ya hemos comentado en otras ocasiones, el triángulo amoroso es otro tópico de la novela epistolar que Molina Foix no deja escapar. Pero, además, en este pequeño grupo de cartas que configura el capítulo nuevamente aparece el tema del doble. Ramón se llaman los dos hijos de las correspondientes. El hijo de Mercedes tiene ocho años cuando se produce el intercambio epistolar. Eulalia decide llamarlo también Ramón no por coincidencia con su amiga, sino por el mencionado amor imposible. Ramón-hijo de Mercedes será un personaje principal de la novela que aparecerá después. Ramón-hijo de Eulalia morirá siendo un niño, dejando la hipótesis en el aire de que se ha suicidado en el mar. Esta información es aportada verosímilmente por el marido de Eulalia en otra de las cartas y describe a Mercedes que su amiga está gravemente enferma a causa de la tragedia. Molina Foix, en una entrevista concedida a Emilio Ramón, ha comentado que en este capítulo aparece un hecho de su autobiografía y denomina su “alter-ego” a Ramón:

ER: ¿Qué hay de ti en Ramón Bonora Brú?

MF: Es en algunos detalles un alter ego, y por eso me permite hacerlo traidor y un poco oportunista. Sólo espero que su personalidad no me contagie del todo.

ER: “El mapamundi, decía mamá cuando ya, poco antes de morir, tenía la cabeza ida, es para esconderse, no para viajar. Mi amiga Lali también se metió dentro de él un día y aún no ha aparecido.” ¿Una alegoría del mundo?

MF: Es un *ritornello* poético, y también un juego irónico, pues primero se esconden ahí las joyas y después servirá para esconder los panfletos del partido comunista. Tanto lo del agua como lo del mapamundi son recurrencias poéticas, “leit-motifs” del libro, algo que me gusta hacer en todas mis novelas. El agua tiene una figuración importante en el libro, tanto como imagen de vida como de muerte, y es especialmente cruel la escena en que el primer niño Ramón, el que se ahoga o desaparece en el mar, reta a su madre cuando ésta va a verle al campamento de verano, sabiendo que ella le ha cogido pánico a las aguas. (Ramón 2007)

El capítulo “Eugénicas” está constituido por dos informes de Ramiro Fonseca, en los que describe aspectos de la vida de Eugenio D’Ors, como sus reuniones con el círculo falangista de Torrente Ballester, Luis Rosales y Laín Entralgo. Es en uno de estos informes donde, al margen, aparece: “Menos paja, Fonseca.” (Molina Foix 2006: 92)

“Manuela”, el capítulo siguiente, en contraste con los fríos informes de espía, es un pequeño conjunto de las cartas que recibe Manuela de su esposo Alfonso, preso en el penal de Ocaña, y su amante, Salvador, con el que se termina fugando. Las cartas a la esposa relatan la cotidaneidad penosa de la prisión, así como sus deseos por ella. Cuando el tono erótico de Alfonso se eleva, aparece una línea tachando la palabra para que el lector intuya que las cartas han sido censuradas parcialmente y, por tanto, leídas por un interlocutor ilegítimo. De estas referencias, debe destacarse la alusión al cabello de Manuela, que después será muy importante en la trama. Contrastan las cartas del esposo con las cartas más eróticas del amante, por su condición furtiva y porque, además, no han sido censuradas ni autocensuradas, como puede intuirse que tal vez hacía Alfonso.

Manuela era una joven actriz integrante de La Barraca y del estilo epistolar de ambos correspondenciales se deduce que ambos son cultos y ambos la aman sinceramente.

Salvador, el amante, la ayudará a trasladar al esposo de Ocaña a un lugar más seguro donde quedará preso pero se librará de la ejecución. Posteriormente sabremos que, además, por un error de Ramiro Fonseca, será puesto en libertad y absuelto de todo cargo. Aparecen en estas cartas alusiones a obras de arte, como una postal de la “Venus de Urbino”, que en la cárcel de Toledo le dejan poseer y que es un símbolo para el matrimonio. Finalmente, Alfonso se entera de la relación extramatrimonial de su esposa y se aleja. El capítulo termina con una carta de la madre de Alfonso en la que se lo confirma. Sabremos después que el amante Salvador es en realidad Setefilla, que corrobora la importancia del tema de la homosexualidad en esta novela.

El capítulo titulado “Vicente” es un capítulo dedicado al poeta Vicente Aleixandre. Es sabido que Molina Foix era uno de los visitantes asiduos al poeta en su casa de la calle Velintonia y las anécdotas que se narran en este capítulo pudo contárselas de primera mano el premio Nobel. Son las cartas cruzadas entre Carlos Bousoño, autor del que se considera aún hoy el mejor estudio sobre el poeta del 27, *La poesía de Vicente Aleixandre* (1950), y Andrés Acero, amante de Aleixandre, ambos desde su exilio mexicano.⁶³ En este bello capítulo se relatan anécdotas, como el día que García Lorca presentó a Aleixandre al entonces joven muchacho o la visita del poeta a casa de Acero cuando se encontraba enfermo y la reticencia de Aleixandre, por la diferencia de edad y la condición homosexual, de presentarse ante los padres del muchacho como su pareja en dicha visita. Finaliza con una carta oficial a los padres de Andrés en la que se les comunica su muerte (se deja intuir un suicidio por ingestión masiva de somníferos) y un inventario de objetos personales hallados en la casa junto al cuerpo. También una carta de Andrés a sus padres, suerte de nota de suicidio, en la que les pide disculpas pero les pide que le recuerden, sin explicitarlo, con unos versos de Aleixandre: “Muero porque me arrojo, porque quiero morir.” (Molina Foix 2006: 149)

Es en el capítulo siguiente, “Ortega y la sombra”, donde se presentan las páginas de los informes de Ramiro Fonseca tachadas con líneas secantes, así como un poema, también tachado (Fonseca dice haberse infiltrado en los grupos antifranquistas universitarios e incluso consigue que uno de sus poemas haya sido publicado en la revista *Aldebarán*.) Además de este artificio paratextual, en el informe se mezclan personajes

⁶³ *La memoria de un hombre está en sus besos* (2016) es la biografía más actual y reconocida. En ella, el autor, Emilio Calderón explica que Andrés Acero, además de ser el amante más conocido del poeta fue también una de las personas de mayor relevancia en la obra del premio Nobel.

inventados con los entonces jóvenes escritores Claudio Rodríguez, Sánchez Dragó, Javier Pradera, entre otros, y se narra el entierro-homenaje a Ortega y Gasset. Finaliza el capítulo de los informes con una nota del inspector en la que se insta a cursar apercibimiento a Fonseca porque “insiste en un protagonismo gratuito en estos apéndices.” (Molina Foix 2006: 172)

El capítulo que continúa se titula “Salvador” y es uno de los más extensos. Externa e internamente, se trata del capítulo central de la novela. En él se descubre que Salvador, el que el lector había creído amante de Manuela, la actriz y esposa del profesor de Arte condenado en el penal de Ocaña, Alfonso, es, como hemos dicho arriba, Setefilla. Convertida en una sombra de la sombra, ahora ha adquirido el falso nombre de Elisa Cordón y ahora es una famosa locutora de radio. El conjunto de cartas, no obstante, se inicia con la lectura ilícita de la última carta que Alfonso había enviado a Manuela. Setefilla-Elisa ha leído la carta y se lo cuenta a Alfonso y también le revela su idilio con ella. Convertida en actriz de éxito, Manuela también ha abandonado a Setefilla.

Lo importante de este intercambio epistolar, además del avance argumental, es cómo la carta sirve como diálogo entre ausentes entre dos desconocidos que poco a poco van acercando posturas a través de la palabra, diálogo diferido entre dos personas cultas y que manejan el lenguaje epistolar (aparecen tópicos del amor no correspondido y de los amantes despechados.) Molina Foix, además del impacto argumental que supone esta revelación, consigue sumergir al lector en la completa sensación de encontrarse ante un epistolario real más que con ningún otro intercambio epistolar de los contenidos en la novela. Además, las cartas están plagadas de bellas referencias literarias fácilmente rastreables. Por ejemplo, se relata que Manuela abandonó a Setefilla-Elisa como la protagonista de *Casa de muñecas*: “dando un portazo. No te reprocho lo que Nora reprocha en el drama de Ibsen a su marido, pero el resultado será el mismo: Nora no vuelve a casa de Torvald” (Molina Foix 2006: 187). La explícita mezcla de la ficción con la realidad dentro de la literatura que imita a la vida tiene en este capítulo de la novela, a nuestro parecer, uno de los mejores pasajes de la literatura epistolar española actual.

La amistad entre Alfonso y Setefilla va en aumento e incluso llegan a conocerse personalmente en un grato encuentro para ambos. No obstante, cuando Alfonso, sorprendido por su belleza y feminidad, le revela sus deseos amorosos y eróticos hacia ella, acaba por el momento la correspondencia entre ambos. Puede inferirse, por ello, que Setefilla no le corresponde.

El capítulo “El falso Enrique” ejemplifica una de las máximas de la poética de Molina Foix. Aunque todo el libro está plagado de humorismo, tomamos este como ejemplificación de la estética de la risa más clara en la obra del autor. El escritor declaró en 2016, en la conferencia titulada “Autobiografía intelectual”: “Yo aspiro a ser considerado un escritor con humor (...) no entiendo ni la lectura ni la escritura sin el humor, siempre me he sentido muy volcado hacia el humorismo.” (Molina Foix y Masoliver 2016)

Molina Foix, aunque dice de su escritura que es una escritura de improvisación, consideramos que es, a nuestro parecer, una escritura lúdica, una escritura en la línea borgesiana del juego constante entre autor y lector, situándose entre el sugestivo espacio de la ficción y la realidad. Transcribimos a continuación más declaraciones a este respecto de la citada conferencia:

Cuando empecé *El abrecartas*, un libro lleno de personajes, de personajes históricos, yo no sabía cuántas páginas iba a tener, cómo iba a terminar... sólo tenía una foto de García Lorca en la escuela a los cuatro años y el molde de una carta que yo había utilizado para un relato que tenía de encargo... esos dos factores motivaron el arranque una novela de seiscientas páginas [sic] sin esquema previo, solo tomaba notas (...) pero yo nunca pensé en la importancia que luego tendrían personas ahí, de ficción, como Aleixandre... (...) Maenza, era un personaje real y la crítica lo vio como ficticio. Ese tipo de creación de improvisación, ese juego, es la vuelta a la infancia.” (Molina Foix 2016)

Por ello, precisamente en este capítulo, “El falso Enrique”, cuando el lector se halla todavía en la hermosa narración epistolar del triángulo amoroso descrito arriba entre Alfonso, Setefilla y Manuela, se insertan, a continuación, nuevos informes de Ramiro Fonseca. En ellos, narra desde su necesidad y su parcial y mal conocimiento de los hechos, toda la historia de estos tres personajes. En los márgenes, aparece otra de las anotaciones paratextuales, con tipografía diferente “¡Fonseca, imbécil!”, para mayor escarnio del emisor. El capítulo finaliza con un comunicado interno en el que se insta a abrirle un expediente porque no se entiende el ensañamiento con Alfonso, que en ese momento es un profesor universitario respetado de Madrid y se dice, literalmente “possible irregularidad grave en el asunto de las diligencias por él unilateralmente iniciadas en torno a la persona de Alfonso Enrique Lima” (Molina Foix 2006: 223). Ramiro Fonseca se

plantea ya claramente como un *trikster* risible, lamentable y que deja patente toda la burlesca estulticia que como personaje le rodea.

En los capítulos que siguen, “Julián G” y “Reich”, Molina Foix nuevamente aporta un intercambio epistolar entre dos mujeres que resulta completamente verosímil por el magistral uso del decoro en la voz de sus personajes. La red coral de personajes, en esta ocasión, relaciona a la novia del hijo de Mercedes, Ramón, que había aparecido en otro intercambio epistolar anterior entre dos mujeres (Eulalia y la citada Mercedes). Como había sucedido en capítulo de cartas entre mujeres, en esta ocasión, Paqui y Begoña también hablan como mujeres de su época, 1965, se recomiendan lecturas del momento y situaciones que se daban en ese momento, como los abortos clandestinos, al que Paqui se somete en Londres. Como ya anticipaba el título del capítulo, hablan de la revolución sexual de los años sesenta, del libro de Wilhelm Reich, *The Discovery of the Orgone* y hay alusiones al cine de la época y se hace notar el contraste de la vida liberada en el extranjero frente a la aún retrasada España de los sesenta.

A continuación, nuevamente, tras la bella intimidad presentada en el intercambio epistolar entre las dos mujeres, aparece otro capítulo de informes sobre Fonseca, que supone de nuevo un fuerte contraste estético. Con frío lenguaje administrativo, se descubre que Ramiro, además de realizar investigaciones, mantiene una relación epistolar y personal con Begoña (a la que denomina en clave “Mademoiselle Brumario”, como se titula este capítulo). Nuevamente aparece el humorismo, en las cartas de enamorado de Ramiro a Bego, en un proceso infértil de seducción, le envía poemas melifluos, aunque también le advierte en clave que debe abandonar España porque, como miembro de los círculos antifranquistas, está siendo investigada. Cuando es descubierto, es interrogado (se transcriben sus respuestas) y, si en el anterior capítulo de informes el humor no daba lugar a la commiseración por el personaje, en este, Molina Foix sí deja abierta esa puerta al lector e, incluso, en letras mayúsculas, sabremos que Ramiro no sólo es un traidor con la causa, por la que se decreta su prisión, sino que además, se traiciona penosamente a sí mismo y exclama: “YA ESTOY HARTO DE TRAICIONAR A MI MÁS PROFUNDO SER”⁶⁴ (Molina Foix 2006: 270)

Comenzará el lector a entender, tal vez, que su amor por Begoña es lo que le está llevando, ahora, a perseguir a Ramón, el hijo de Mercedes, pues es la pareja de su amada,

⁶⁴ Las mayúsculas aparecen en la edición.

como había hecho antes con Alfonso, esposo de Manuela. Sabremos, en el siguiente capítulo, que Begoña será detenida y enviada a la cárcel de mujeres por su importancia dentro del partido. Es el mismo Ramón quien, ahora profesor de la Universidad de Basilea, se lo cuenta a un amigo. Allí se cruzará con el ya anciano Salvador, ahora reconocido profesor de la misma universidad, también en el exilio. Como Molina Foix lo fue en Inglaterra, Alfonso también es profesor de Arte. Se transcribe en las cartas cruzadas por Ramón (Montxo) a otro colega, Miguel, la misión de la Alianza de Intelectuales Antifranquistas de salvaguardar los cuadros del Museo del Prado que Alfonso le ha relatado a Ramón. Molina Foix re-escribe la historia, sirviéndose del artificio epistolar:

Y Alfonso, que se había bebido el último resto de la botella del vino del Rhin, acabó así su relato: (...) Tuve durante sesenta minutos en mis manos *Las Meninas*. (...) Antes de que María Teresa León me diera un beso de despedida, un beso con aroma de violetas, antes de que ella y Rafael Alberti despidiesen a los conductores de las camionetas y a los soldados que las custodiaban, tuve una conversación muda con Velázquez. (...) Tu erudición, muchacho, me decía Velázquez, tus libros y, si me aspas, hasta tu amor a la Pintura son poca cosa al de lado de la Historia. Yo pinté *Las Meninas*, que por lo que me dices sale en todos los libros de arte, pero tú, tonto, esta noche estás haciendo la verdadera historia. (Molina Foix 2006: 308-309)

La conmovedora cita anterior pone de manifiesto el diálogo de la literatura con la historia y con el arte. Dar voz a Velázquez en “conversación muda” manifiesta la comunión artística con el resto de las artes que supone la literatura de Molina Foix. Además, la culminación literaria, el juego de la palabra a través de la voz epistolar, la mezcla de realidad y de ficción, de vida y literatura, es explícita al finalizar esa carta. Dice Ramón, en su despedida: “No sé si este relato es sólo de Alfonso o yo mismo, al contártelo con tanto detalle, me he querido involucrar en él. Espero que no te resulte demasiado pestiño. Abrazos. Moncho.” (Molina Foix 2006: 309)

En el capítulo siguiente, “A. J. Maenza”, las correspondientes vuelven a ser Begoña, en la prisión de Yeserías, sólo receptora de las cartas de Paqui, que ahora se encuentra en París. Algunas palabras están tachadas, lo que supone la lectura previa de un receptor ilícito, censor, que tacha palabras como “soviético” o aquellas que hacen alusión a la sexualidad. En París, Paqui ha conocido a Maenza, persona real, malogrado director de cine que en la actualidad comienza a tener cierto reconocimiento pero no en la fecha de

la publicación de la novela. Lo más destacable de este capítulo es la presencia del propio Molina Foix, (además de otras personas reales, como Félix de Azua, entre otros muchos) convirtiéndose así en personaje en una carta de Paqui:

No te había contado que Maenza, además del cine y sus lecturas, escribe también narrativa y poesía. (...) Como está muy conectado con gente de Barcelona y Madrid le habían seleccionado para salir en una antología de poetas jóvenes llamada *Los Nueve Novísimos*, pero al final él mismo renunció a la propuesta de Josep M. Castellet, el crítico que hace la antología, y en lugar de él van a meter, fíjate qué casualidad a ese Molina-Foix que le alabó tanto en su largo artículo de *Nuestro cine*. (Molina Foix 2006: 324)

En el siguiente capítulo, “La traviesa Nora”, Alfonso y Setefilla retoman su amistad epistolar ya en democracia. Alfonso vive en Marruecos y Setefilla es ahora autora de seriales radiofónicos y locutora en Madrid y, además, publica series de libros infantiles, en clara referencia a Elena Fortún⁶⁵, cuya protagonista femenina es una niña llamada Nora, en homenaje a Manuela. Los firma con su pseudónimo masculino, Salvador Sanauja, volviendo a convertirse en sombra de sí misma cuando mira hacia el pasado. Le relata también a Alfonso los recuerdos de sus encuentros con Aleixandre (ella misma le refiere que haberle conocido es una de las cosas más apasionantes de su vida y que sus cartas son tesoros) en la casa de la calle Velintonia, incluso cómo le relató al poeta su amor por Manuela y el silencio respetuoso que Aleixandre manifestó mientras la escuchaba. Tal vez Molina Foix está relatando, bajo la voz de Setefilla, la admiración que él siempre ha dicho sentir por Aleixandre y, además, como ya hemos comentado, también fue uno de los afortunados visitantes asiduos de la ya mítica casa del poeta. La belleza de estas cartas tanto por el contenido como por la prosa elegante y emotiva de ambos correspondientes, se ve plagada de hermosos tópicos epistolares, como las lágrimas sobre el papel, la descripción exacta del lugar y momento en que se redacta la carta, entre otros, que ponen de manifiesto la verosimilitud de las epístolas:

⁶⁵ En 2018 se publicaron las cartas entre Elena Fortún y Carmen Laforet. Probablemente, Molina Foix conociera la existencia de dicho epistolario antes de su publicación. De la mutua admiración y afecto, pese a la diferencia de edad, se infiere que pudo existir una relación amorosa entre las escritoras.

Sólo dos últimos detalles, antes de que la reproducción de aquellas lágrimas emborrone la tinta de esta carta (...) Querida Setefilla: Querría que me vieras en este momento. Son las 8 de la mañana, y te escribo, como Vicente Aleixandre, desde mi lecho, en mi caso no un diván de la Generación del 27 sino una otomana del salón del hotel de la Plage. (Molina Foix 2006: 363-364)

Nuevamente, la reaparición de Ramiro Fonseca-Trinidad López Douce como *trikster* de la historia supone un profundo contraste en fondo y forma. La carta va, inicialmente, dirigida a Begoña pero acaba siendo una carta para un receptor colectivo. El capítulo se titula “La tercera persona.” Se declara traidor, a todos a quienes ha creído destrozar la vida, así como a los franquistas y a sí mismo. Con lamentables palabras confiesa:

Lo poco o nada de Trinidad López Douce que hubo en *Ramiro Fonseca*, ese espantajo que yo creé, no para sobrevivir trampeando, que es lo que podría parecer sino para matar al que dentro de mí se odiaba a sí mismo. No espero de ninguno de vosotros perdón ni simpatía, ignorantes todos, los que aún estáis vivos, de mis maquinaciones contra vosotros. (Molina Foix 2006: 377)

El ridículo al que es reducido el personaje roza el esperpento y cuando el lector está a punto de sentir cierta pena por el lamentable personaje, su ensañamiento con Alfonso, a quien odia más que a ninguna otra de sus “víctimas” porque representa todo lo que él quiso ser y no fue, hace que desaparezca toda posible commiseración hacia el fantoche. Le revela que se quedó con sus pertenencias y con un sobre con cuatro mil pesetas que Manuela le legaba. Ramiro, dice con odio, que se gastó lo que era “un capitalito” (Molina Foix 2006: 378). También que leyó y que es depositario ilícito de la última carta que Manuela le escribió, que se transcribe, y en la que ella le pide perdón y le declara su amor eterno pese al abandono. Su carta se cierra con la explícita confesión de ser un doble que, además, quiere seguir siendo, el *Doppelgänger* siniestro del que, para mayor escarnio, ninguno de los personajes a los que ha creído manipular ha sabido jamás de su existencia.

Si todos los personajes han encontrado su identidad a través de la escritura, del relato al otro, del diálogo y de las redes epistolares, él por su parte manifiesta su ausencia de identidad. El hermetismo es claro, en la lucha patente en toda la novela entre el bien y

el mal, que Fonseca representa. El demiurgo maligno ha sido vencido por la historia, la literatura y las historias felices o, al menos, satisfactorias, de todos los personajes del mundo del bien contra los que luchaba:

Yo nunca fui yo mismo. Y ahora que me he convertido en un viejo, un jubilado feo y pobretón, sin amigos, un solitario del que todos huyen (aunque solo siempre lo he estado), tengo que aprender a ser otro: el que nunca cerrará el expediente de vuestra memoria. (Molina Foix 2006: 390)

Antes de llegar a los capítulos finales, se reproducen las cartas de Paqui (firma como Diotima, sobrenombre que le puso Maenza.) Ahora es redactora de *Fotogramas* y cruza cartas privadas con Tomás y otras publicadas en la citada revista de cine, en la sección “Cartas a una desconocida.” En ellas se retoma el personaje de Maenza y se reflexiona sobre el cine, tema predilecto para Molina Foix.

“Dos espíritus” y “El pelo fantasma” concluyen la novela. A través de las cartas del presente, nuevos personajes se introducen en la red para cerrar los círculos que habían quedado abiertos. Carmen Santos, hija de Angelico, amigo de Ramón, se dirige a él recordándole todo el afecto que le profesaba su padre y sabremos que la vida de esa familia humilde fue feliz en el exilio suizo y que ahora Ramón es catedrático de la Complutense. Dotada también de un exquisito decoro lingüístico, con el registro exacto de una joven que escribe en 1991, le confiesa a su receptor que su español escrito no es muy bueno y que le ha ayudado a escribir la carta su “novio español Javier, que está aquí estudiando con una Beca Erasmus” (Molina Foix 2006: 431). Tras esta carta aparece otra la de la hija de Eulalia, Montse, que envía a Ramón, quien, ya en 1992 ha pasado a ser Rector y le dice, también respetando el decoro lingüístico:

Tú debes ser el hijo que nació cuando mi hermano Ramón se ahogó, bueno, o se fue, que el cuerpo nunca apareció y yo tengo mis teorías (...) Y enhorabuena por ser Rector Magnífico y tan premiado a los 40 y algo. Yo nací en 1937, tú calcula, y sólo soy la magnífica propietaria de un hotel de mierda que nunca tendrá más premio que estar hasta los topes desde abril a octubre. (Molina Foix 2006: 433)

Le envía, junto a la suya, la carta que su madre le escribió a la de Ramón. En ella Eulalia le confiesa que dejó de escribirle cartas a la amiga porque tras la muerte de su hijo

se sumió en una profunda depresión y manifiesta, mezclando vida y literatura, sueño y realidad: “Yo ahora soy de los sueños, querida Montserrat. Cuando tú tenías tus pesadillas con milicianos y saqueos de conventos (...) me parecían capítulos de novelas, más emocionantes que las de Agustí y Gironella que tú y yo leíamos” (Molina Foix 2006: 434).

El último capítulo es “El pelo fantasma”, cuyo título se refiere a la cabellera trenzada y cuidada amorosamente por Ramiro de la actriz amada por Setefilla y Alfonso, Manuela Riera. Es una carta de su exeditora a Setefilla, ahora anciana, que vive en una residencia. Le comunica que ha visto en Internet, hace casi tres años (la fecha de la carta es de 1999) una venta de “autógrafos y objetos íntimos de celebridades” y, desde entonces, “circula por la Red como la estela de un fantasma” (Molina Foix 2006: 441). El fantasma es, obviamente, Ramiro Fonseca, cuyo correo electrónico de contacto posee el usuario “tercerapersona.” Esta inclusión de Internet como canal, en 1999, cuando empezó a utilizarse de forma masiva en España (el inventario de los objetos es un correo electrónico) culmina el majestuoso uso del decoro lingüístico y la verosimilitud empleada por el autor a lo largo de toda la novela. Entre los múltiples artículos que Fonseca ha puesto a la venta “por necesidad perentoria, hallándome en extrema precariedad económica” (Molina Foix 2006: 442), destacamos unas fotografías denominadas por él mismo “históricas”, de García Lorca y el grupo del 27: cartas de Vicente Aleixandre; una prenda íntima de María Teresa León que no se especifica; una corbata de Alberti; una bufanda de Miguel Hernández, entre otros. También, para cerrar su círculo de odio hacia Alfonso, su portafolios y la carta de amor de Manuela. Por último, el cabello de la actriz, “cortado en circunstancias vejatorias a esta mujer de sin par belleza y sedosa melena negra”, que para Ramiro es, (y con esta declaración termina la novela): “el artículo menos literario del lote, pero quizá el de mayor contenido humano. Y el único que querría tener a su lado en la cercanía de la muerte esta Tercera Persona⁶⁶ que lo posee.” (Molina Foix 2006 :447)

Dado que *El abrecartas* se publicó en 2006, podemos interpretar que el autor ha querido jalonar el tiempo interno de la novela en un espacio histórico muy concreto y novelar así, desde la época gloriosa de la Generación del 27, hasta el final del milenio y cerrando, a su parecer, una época histórica para España. Por ello, observamos, en esta

⁶⁶ El subrayado aparece en la edición.

novela, el cronotopo vertical bajtiniano, que se caracteriza porque “reúne las contradicciones de una época en una única secuencia y expresa un sentimiento de final de época.” (Bajtín 2019: 671)

La unidad se ve reforzada, además, porque la novela se acerca a un ciclo de cuentos debido a la configuración externa de la novela. Entre otras características de este tipo de narraciones, *El abrecartas* posee capítulos titulados de forma independiente, con la necesaria ordenación por parte del lector como demiurgo, en la línea de Barthes⁶⁷ y “funcionando como una totalidad que no podría obtenerse con un solo relato” (Mann 1989: 15). Además, el lector encuentra unas señales inequívocas, como los personajes relacionados, la repetición de temas y los motivos e imágenes recurrentes, como recuerda Ángeles Encinar (2003: 135) que ya había señalado Robert M. Luscher.⁶⁸

En nuestra opinión, el modo epistolar que, también es muestra del autobiografismo, permite por la aparición del autor de modo patente en un momento de la novela pero también como juego con el lector. El autor aparece de forma omnipresente, como *poietés* de unas historias particulares que son ficticias pero que podrían haber sido reales, del mismo modo que lo son muchos personajes y situaciones que aparecen en el relato.

5.3. *Cartas desde la ausencia* (2008) de Emma Riverola

Emma Riverola (1965) es una periodista y creativa publicitaria que ha escrito cuatro novelas: *El amuleto de papel* (2004), *Cartas desde la ausencia* (2008), *El hombre que mató a Messi* (2015), que la acercó al gran público, y *Sal* (2021), en catalán, todavía sin traducir al español.

⁶⁷ “El lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; es tan sólo ese alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito (...) El nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor” (Barthes 2009: 82-83)

⁶⁸ Remitimos a Antonaya (2000) y Encinar (2003) para ampliar el tema de los ciclos de cuentos. Creemos posible considerar *El abrecartas* como un posible ciclo de cuentos, basándonos en la idea de Baquero Goyanes que Antonaya expone en su trabajo. Aludimos aquí solo brevemente a este aspecto porque sobrepasa los objetivos de esta tesis, pero consideramos que abre una nueva vía de investigación para la narrativa epistolar.

Cartas desde la ausencia es una novela epistolar polifónica, saliendo así, como Molina Foix en *El abrecartas*, de la tendencia de epistolaridad de un solo emisor de la narrativa epistolar actual. Es también una novela coral que se inicia en plena Guerra Civil española y acaba en 2006, formando parte así del “boom de la memoria” de la literatura española actual.

Al igual que se observa en *El abrecartas*, la diversidad de emisores aporta también hibridación genérica entre las narrativas del yo, más allá de la epistolar. Además de esta característica, presenta llamativas similitudes temáticas (no solo la Guerra Civil y sus consecuencias, sino también el tema del doble) y estructurales. También, entre otras semejanzas, aparece el uso de lo paratextual, las tachaduras que imitan la censura o la estructura cercana a los ciclos de cuentos, con la novela de Molina Foix. Puesto que la novela del escritor ilicitano fue Premio Nacional de Literatura no hubiera resultado descabellado aventurar que *El abrecartas* hubiera sido el detonante o inspiración de la obra de Riverola. No obstante, la autora ha manifestado su desconocimiento de la novela cuando publicó la suya en 2008.⁶⁹

Pese a ser una autora poco conocida a nivel nacional en ese momento, la novela no pasó desapercibida para la crítica y posee diferentes análisis. Aparece junto a *El corazón helado* de Almudena Grandes y *Los rojos de ultramar* de Jordi Soler destacada como “novela de la memoria” en el libro editado por Fernando Valls, *Nuevos derroteros de la literatura española actual* (2011). En este texto Sagnes-Alem expone:

La multiplicación de las “novelas de la memoria” crea un conjunto argumental que sigue en construcción. Los escritores no buscan una originalidad propia, aunque habría que matizar esta afirmación, por supuesto, sino su integración en un grupo no constituido, y hasta en una “familia.” Esta denominación simbólica implica una interpretación casi psicoanalítica del fenómeno de “recuperación” de la memoria, más allá de lo político y de lo literario (...) Además, los tres autores elegidos (Emma Riverola, Jordi Soler y Almudena Grandes) se reivindican como nietos de vencidos. (Sagnes-Alem 2011: 329)

Riverola nos declaró que, efectivamente, su abuelo materno luchó y murió en el frente, como Jaume, uno de los personajes principales, pero no tenía ninguna filiación

⁶⁹ Estas declaraciones de la autora fueron expresadas por Emma Riverola en correo electrónico dirigido a la autora de esta tesis el 28 de agosto de 2020.

política. Encontramos por ello parte de autobiografismo en la novela pero la autora insistió en que, aunque la Guerra Civil es una parte importante de *Cartas desde la ausencia*, lo que realmente le interesaba era reflexionar sobre las múltiples y reiteradas pérdidas de la izquierda a lo largo del siglo XX. Literalmente, la autora mencionó “las utopías fracasadas, del dolor que fueron capaces de crear, del dolor al verlas rotas.”

Kathy Korcheck (2013) analiza en un artículo la asimilación de los regímenes franquista y stalinista que se da en la novela, así como en la correspondencia de los niños, revelando un interlocutor que es simultáneamente, en su opinión, la familia y el Estado y, por ello, sugiere la necesidad de considerar la guerra como un fenómeno transnacional y transgeneracional. Por su parte, Elina Liikanen (2013) analiza el modo vivencial de representar la Guerra Civil y la dictadura franquista en la novela española actual. El “modo” del que habla Liikanen es, efectivamente, el modo epistolar, que analiza de soslayo en su artículo:

El lector tiene un acceso aparentemente inmediato a la correspondencia íntima de los protagonistas, lo que contribuye a crear una intensa conexión emocional con los personajes. Sin embargo, las cartas no son siempre del todo sinceras o fidedignas, ya que a veces los remitentes omiten datos, embellecen la verdad o directamente mienten por diversos motivos (...) Así mismo, el formato epistolar crea una fuerte sensación de “historia vivida.” (Liikanen 2015: 94)

Convenimos con Liikanen en la intensa conexión emocional que se crea con los personajes. No obstante, dicha conexión supera lo aportado por el método epistolar. Obviamente, el lector sabe que las cartas, en su esencia, ya son en sí mismas una selección y una organización personal de la información por parte del emisor. Es la prosa cuidada y el conseguido uso del decoro en las misivas lo que hace que exista esa conexión emocional entre el lector, los personajes y sus vivencias. Además, como comentaremos más extensamente a continuación, no solo se transcriben cartas sino copias de las cartas revisadas por la Jefatura Nacional del Servicio Exterior Español (incluso se reproduce el sello con el yugo y las flechas del régimen franquista) con distinta tipografía o se tachan fragmentos de cartas censuradas. De modo diferente a como lo hacía Molina Foix en *El abrecartas*, el contenido censurado es ilegible. En beneficio de la verosimilitud que Riverola consigue cumplidamente a través de la primera persona, se reproducen, otros documentos. Aparece, con tipografía que imita el manuscrito, el Parte de Baja que el

Ministerio de Defensa envió a Carmen comunicándole la muerte de su esposo Jaume en el frente. También, incluso el parte de Guerra que informa de la finalización de la contienda el 1 de abril de 1939.

Por los motivos anteriores, deducimos que la motivación principal de la autora para usar la forma epistolar fue la búsqueda de la verosimilitud a través del clásico método. También la autora nos comentó que lo hizo por “inseguridad.” Esta es la segunda novela de Riverola por lo que el estilo epistolar fue motivado por tratarse de una novela inicial en la producción de la escritora. Por otra parte, la autora comentó que conserva las cartas de su abuelo, con el que solo coincide con Jaume en la fecha de la muerte. Traídas directamente de la realidad sí son las cartas de los niños, puesto que la autora nos ha informado de que durante el periodo de documentación de la novela pudo acceder al Archivo de Salamanca y leer las cartas de los llamados “niños de la guerra.” También, en la parte de novela que narra la época actual, se incluyen correos electrónicos, que se amoldan a la nueva epistolaridad (correos, redes sociales insertos en las tramas, entre otros recursos.)

Aunque *Cartas* desarrolla dos temas centrales (la experiencia infantil de los niños de la guerra y la historia del comunismo), la obra es una novela sentimental. El amor es también un tema muy importante, así como los triángulos amorosos y la duplicidad de los personajes. Jaume va al frente convencido y deja a su familia, sus dos hijos Andreu y Víctor y una tercera hija en camino. Su esposa Carmen decide marcharse con su familia a Bilbao y desde allí los niños partirán hacia Rusia. En mitad de la novela, se interrumpen los conjuntos de cartas cruzadas entre personajes e irrumpen e interrumpe el hilo narrativo la confesión de Andreu, hijo de Carmen, y Jaume, ya anciano. El tono es aforístico, típico del género didáctico y del hermetismo.

Andreu, privado de identidad por la pérdida del padre, es su desdoblamiento. El otro hermano, Víctor, sí es capaz de encontrarla por sí mismo, como también hace a su vez su desdoblamiento, su tío Ramón, hermano de Jaume, que acabará devolviendo el idilio familiar al casarse con Carmen y hacerse cargo de sus sobrinos. El juego de espejos entre Jaume y Ramón y Andreu y Víctor establece explícitos paralelismos entre las dos parejas. Como sosias de los mayores, Andreu y Víctor reproducen en la actualidad la eterna contraposición de la acción frente a la contemplación: el tópico del hombre inútil que se plasma en los pacíficos Ramón y Víctor.

El personaje de la triste Carmen es un personaje pasivo, también una suerte de “mujer inútil” que se manifiesta a través de su escritura poco analítica y siempre práctica. Mucho más interesante es su amiga Gloria, con marido traidor incluido (delator de Jaume) y con amante profesor de música, con Beatriz, su hija, fruto de su relación con Andreu. El contraste entre los amores de Beatriz también es patente, así como los patronímicos de Andreu y Ángel, muy explícitos: el ángel traicionado por el hombre.

Se presentan también cartas de Elisa, la amante de Jaume. Se crea ahí un espacio narrativo silente, puesto que no se aportan datos de la relación con Jaume salvo que se amaban sinceramente y que Ramón, por su importancia, llegó a intuir su existencia.

La novela termina con el frustrado encuentro entre Andreu y su hija Paula y con el patético final del padre. Ambos han quedado sin identidad por la falta de la figura paterna:

Puestos a descubrir un padre clandestino ya podía haberme tocado en suerte un ricacho moribundo que decidiera legarme toda su fortuna (...) No hago más que imaginar posibles encuentros con ese tipo y cada uno me resulta más ridículo ¿Qué voy a decirle? ¿Cómo va a recibirme? Me encantaría saber qué clase de historia vivió con mi madre, pero ¿y si todo se resume en un capítulo sórdido y triste? (Riverola 2008: 281)

Los círculos se cierran y Paula llega a La Habana cuando Andreu ya ha muerto. Ella le escribe una carta póstuma de despedida. Andreu le ha dejado una carta, con la que se cierra la novela. En ella, nuevamente, Andreu confiesa que se reconoce “tan ángel como diablo” e insta a su hija a encontrar su identidad: “Hija, recoge los pedazos, zurce los jirones, encuentra un sueño por el que morir.” (Riverola 2008: 286-287)

5.4. *El padre de Blancanieves* (2007) y *Deseos de ser punk* (2009) de Belén Gopegui

Belén Ruiz de Gopegui Durán, conocida como Belén Gopegui (1963) publicó sus primeras novelas, con gran éxito entre el público y la crítica, en los años noventa: *La escala de los mapas* (1993), *Tocarnos la cara* (1995) y *La conquista del aire* (1998). En 2007, siendo ya una reconocida escritora y guionista publica la novela epistolar *El padre de Blancanieves*.

El argumento de la novela parte de una anécdota muy sencilla. Manuela, profesora de instituto, llama a un supermercado para poner una queja al repartidor que le ha traído su pedido en malas condiciones. Esto provoca el despido del trabajador y él va a protestar a la casa de Manuela exigiéndole con amenazas que le encuentre un nuevo trabajo. Manuela, sorpresivamente, decide pedir una excedencia y vivir como una trabajadora sin cualificar en una tintorería. La experiencia en el trabajo manual y monótono hace que su modo de ver la vida cambie. Tiene una hija, Susana, activista en un grupo de izquierdas al que pertenecen otros personajes, como Mauricio, Félix o Goyo. Junto a ellos, organizan un negocio de espirulina y Enrique, padre de Susana y marido de Manuela, observa el proceso desde la estupefacción. Se siente frustrado porque su hija y su mujer han decidido abandonar sus vidas acomodadas y destroza una de las granjas de algas en un ataque de impotencia.

El tiempo externo de la novela coincide con la época de la escritura, por referencias en la narración a 2006 y 2007. El espacio es Madrid, con la mención de espacios concretos a la capital española y Parla, donde Manuela decide ir a vivir unas semanas mientras trabaja en la tintorería.

Como sucede con el resto de novelas de este corpus, la obra ha sido estudiada ampliamente en diversos aspectos pero no en el epistolar. Mélanie Valle Detry la analiza en su tesis *Por un realismo combativo: Transición política, traiciones genéricas, contradicciones discursivas en la obra de Belén Gopegui y de Isaac Rosa* (2013) y también Cristina Sanz Ruiz en la suya de 2019, *Recuperación del testimonio crítico: la narrativa española en tiempos de crisis (1998-2018)*. Por su parte, Constantino Bértolo (2007) le dedicó un breve estudio en: “Realidad, comunicación y ficción: a propósito de *El padre de Blancanieves*.”

Formalmente, *El padre de Blancanieves* es una novela epistolar de forma parcial ya que aparecen otras técnicas narrativas. Externamente, la novela está dividida en ocho capítulos, donde se mezcla el narrador omnisciente que “ordena y dispone el resto de las voces narrativas y también se encarga de la presentación de los personajes.” (Sanz Ruiz 2019: 219). También aparece el narrador colectivo, en los comunicados de la asociación a la que pertenece Susana y, los más importantes para nuestra tesis, los narradores homodiegéticos. Estos narradores corroboran, de nuevo, la hibridación formal existente de las narrativas del yo que venimos observando en la narrativa epistolar actual: el yo se presenta tanto en forma de cartas, como de discurso, de diario o de monólogo. Las cartas parecen ser mensajes de correo electrónico y no tienen fórmulas de apertura y cierre, y los *Cuadernos de Manuela*, cercanos al diario, están sin fechar.

La implicación ideológica de la autora es algo que excede nuestro interés en esta tesis. No obstante, queremos destacar que Gopegui quiere mostrar que “los intentos revolucionarios se saldan siempre con el fracaso individual. No obstante, en todo momento apunta a un éxito de lo colectivo” (Sanz Ruiz 2019: 110). La autora, con ese emisor coral, ese explícito “nosotros” quiere provocar un efecto de distanciamiento, catártico, algo que los estudios sobre la novela citados han puesto de manifiesto. Por nuestra parte, la importancia de un emisor colectivo se basa en su originalidad dentro de la narrativa epistolar actual y su combinación con el yo de los cuadernos de Manuela o los correos-cartas intercambiadas entre los personajes. No obstante, esta alternancia solo se ve manifestada en el uso de un sujeto singular o un sujeto plural. Las ideas vertidas en una u otra dirección resultan bastante maniqueas para un lector poco interesado en el trasfondo político y, como ha señalado Sanz Ruiz, la novela adolece de verosimilitud debido a que, de no ser por las variaciones tipográficas, el lector no sabe quién es emisor:

Podemos diferenciar las voces gracias a estos encabezados con variaciones tipográficas. Pero sin ellos sería casi imposible distinguir unas de otras (excepto el colectivo, gracias al uso del plural), ya que ningún narrador se expresa con auténtica personalidad. No hay diferencias de idiolecto ni de sociolecto, tampoco diastráticas ni diafásicas. Ni siquiera hay un mínimo intento de dotar a cada voz de giros propios. De este modo, la madre de cuarenta años habla igual que su hija de veinte. Y ésta, que ha recibido una educación privada, se expresa igual que su amigo de origen obrero. El resultado es una novela que adolece de acusada planitud en el tono. (Sanz Ruiz 2019: 221)

Así, el correcto uso del decoro en la voz epistolar de los personajes de la novela de Molina Foix no se da en *El padre de Blancanieves*. No obstante, estando de acuerdo con Sanz Ruiz, en la citada “acusada planitud en el tono”, en favor de la escritora queremos hacer una puntualización. Como sucede en las novelas epistolares clásicas, Gopegui antepone a su narración un paratexto. En este caso no es un prólogo explicativo, a la manera clásica, para asentar la verosimilitud, sino de una larga cita de Lacan, extraída de “La función de lo escrito”:

Observen el vuelo de la abeja. Va de flor en flor, hace sus libaciones. Ustedes se enteran de que va a trasportar en sus patas el polen de una flor al pistilo de otra flor. Eso leen en el vuelo de una abeja. (...) ¿Lee la abeja que ella sirve para la reproducción de las plantas fanerógamas? (Gopegui 2007: 9)

A la manera de Flaubert, buscando el mayor rigor realista a sus escritos, quizás conocedora de la leyenda que cuenta que el escritor francés leía el Código Penal para impregnarse de estilo impersonal, tal vez Gopegui quiere señalar al lector que esa planitud tonal mencionada, esa falta de decoro en sus personajes es algo intencionado. Tal vez, para la autora, su denominado por la crítica, “realismo combativo” se superpone a la búsqueda de un estilo y, por ello, prevalece el fondo sobre la forma.

Por otra parte, Nerea Marco Reus (2009) analizó la ruptura del idilio en esta novela:

Poco a poco, nos damos cuenta de que el idilio es absolutamente imposible en *El padre de Blancanieves*, que la estética que predomina en esta novela es la de la destrucción del idilio. (...) Hablando de los lugares, de los espacios, aparecen públicos y privados. Eso sería impensable en un idilio familiar, en una forma de la estética del patetismo. Por ello, por esas intromisiones, por esa llamada al timbre y esa ruptura en la cotidianidad, podemos pensar en *El padre de Blancanieves* como una novela dentro de la estética del patetismo, de la destrucción del idilio. (Marco 2009: 23)

La forma epistolar asienta la idea de la estética patética defendida arriba por Marco, donde el idilio, la forma tradicional familiar queda destruida. Todos los personajes, tanto el individual como el colectivo, tratan de luchar infructuosamente contra

sus crisis. La carta final, de Enrique a su hija Susana, pone de manifiesto, con una alta dosis de humorismo, que “todo se desmorona”:

Todo se desmorona. Reconozco en mí los símbolos del niño idiota que pretendió vaciar el mar con un cubito. Lo que yo hago es poner un ladrillo por diecisiete que caen. Ridículo. ¿Y por qué no lo dejo? ¿Espero que en el último momento llegue el séptimo de caballería? Mi estupidez no llega a tanto, hija. (Gopegui 2007: 323)

La ausencia intencionada de decoro en el lenguaje de *El padre de Blancanieves* se observa con el contraste de otra novela epistolar de la autora: *Deseo de ser punk* (2009). En esta novela una chica de dieciséis años sí utiliza el registro típico de los adolescentes al escribir unas cartas a modo de monólogo interior en las que reflexiona sobre la vida y la música y cómo supera un duelo a través de esta novela de formación, en la que, a través de las palabras de Martina, se plasma evolución y aprendizaje del que, además, es plenamente consciente:

Bueno, yo creo que ésa es la mitad de la verdad. Encajas, sí, pero también golpeas; si no, qué. Y en golpear, y en equivocarte y en ser irresponsable, y hasta en probar cosas por ti misma a pesar de que los otros te han dicho que otros las han probado y no vale la pena, en todo eso, supongo, se va la mitad de la vida. (Gopegui 2009: 169)

El tono autoanalítico e intimista acerca la narración a la novela diario, pues el receptor, ausente, aunque sabremos que es un amigo de la muchacha, no aparece. No obstante, se dan fórmulas específicas de la narración epistolar, como la descripción del espacio y tiempo de la escritura:

Mientras te escribo estoy viéndome escribirte y no me veo desde la puerta, sino más bien como si estuviera en la casa y arriba y el suelo de los vecinos para ver cómo te escribo, con un codo apoyado en la mesa y el pelo tapándome la cara. (...) Y al mismo tiempo sigo abajo, en el cuaderno, contigo. (Gopegui 2009: 14)

La fantasía relatada en la carta por la chica, además, contiene algo muy importante para nosotros y es la puesta en marcha de procedimientos de juegos autoriales que

Gopegui inserta en la novela. Travestida en la adolescente melómana, la autora observa a su criatura describiéndose a sí misma escribiendo. La culminación de este recurso se da con la carta que Belén Gopegui ofreció para recoger el premio de narrativa Dulce Chacón: *Discurso de recepción y “no-recepción” del Premio Dulce Chacón a cargo de Martina, protagonista del libro galardonado Deseo de ser punk*:

Hola, soy Martina. Me dice la autora que soy yo quien debe hablaros, que el premio se lo han dado a la novela así que, en realidad, es para mí. He estado mirando en internet para ver de qué va todo esto, y me he emocionado. Es un premio para honrar la memoria de Dulce Chacón. Yo también quise honrar a un muerto con mi historia. (...) Sé que hay quien dice que la literatura no es para combatir, sino sólo para disfrutar. Pero a lo mejor ahora nos hace falta combatir. (...) Tampoco tengo miedo de recordar que soy una mujer. Porque ya sé, parece que hay que hacer como si tal cosa, decir: yo estoy aquí por lo que he escrito, y lo demás no importa, es tan irrelevante que yo y mi autora seamos una mujer como que mi apellido empiece por H o el color de mis ojos. (...) Ahora viene algo complicado que voy a decíros, aunque a quienes conozcan mi historia les parecerá lógico. Yo no puedo quedarme con la parte metálica de este premio. Y en la palabra yo incluyo también a Belén Gopegui, la autora que les está leyendo mi carta. (...) Yo voy a estar siempre cuando me busquéis y nunca voy a dejar de ser esta adolescente que cree que las cosas se pueden arreglar y que hay que intentarlo. Luego se crece y se rompen del todo. (Gopegui 2010)

5.5. Habitaciones cerradas (2011) de Care Santos.

La obra narrativa de Care Santos (Mataró, 1970) comenzó con *El tango del perdedor* y *Trigal con cuervos* (1999). Con *La muerte de Venus* consiguió el Premio Primavera de Novela en 2007 y la adaptación televisiva de su novela *Habitaciones cerradas* (2011) la consagró definitivamente frente al público. Después ha publicado diferentes novelas, como *El aire que respiras* (2013), donde también, como en *Habitaciones cerradas*, aparece la epistolaridad; *Deseo de chocolate* (2014) y las recientes *Todo el bien y todo el mal* (2018) y *Seguiré tus pasos* (2020). En la producción de la autora destacan también los libros de cuentos y relatos cortos y las novelas para público juvenil.

En su ciclo de cuentos *Solos* (2000), como Ana Rueda puso de manifiesto, ya utilizó formas epistolares al unificar toda la secuencia de cuentos a través del uso de la primera persona:

Las historias de *Solos*, contadas invariablemente en primera persona a un tú distinto cada vez y mediante distintos marcos de interlocución se modulan en función del interlocutor: 1. Respuesta a un anuncio; 2. Reproche amoroso; 3. Confesión carcelaria; 4. Carta testamentaria; 5. Conversación viajera; 6. Redacción escolar; 7. Notas para unas memorias; 8. Sesión siquiátrica; 9. Carta de despedida. Como en una secuencia musical, la repetición está circunscrita a una misma voz: El “yo” dominante del narrador que se empareja a un “tú” narratario. (Rueda 2013: 227)

También en sus novelas para público juvenil la autora ha utilizado con frecuencia la primera persona e incluso la epistolaridad explícita, como en *Laluna.com* (2003), tratando de implicar mediante este recurso a los jóvenes lectores, así como introduciendo correos electrónicos cruzados⁷⁰ para acercarse a las nuevas tecnologías.

La novela parcialmente epistolar *Habitaciones cerradas* posee ya un estudio que analiza de forma completa y bastante acertada el uso de la epistolaridad en la novela. Se trata del artículo de Giulia Tosolini (2019), “La escritura epistolar entre pasado y presente: *Habitaciones cerradas* de Care Santos.” Como expone Tosolini en el resumen del citado artículo “se propone analizar la fragmentación narrativa creada por el uso de cartas, correos electrónicos y escrituras del yo” en el esquema narrativo de la novela. No obstante, del análisis de Tosolini no compartimos en este contexto aportar la perspectiva de género en la que se ancla su estudio. Entre otros aspectos, no consideramos que la “perspectiva múltiple”, entre otras técnicas narratológicas en las que se apoya la epistolaridad, sean exclusivas de las mujeres escritoras. Por supuesto, como ya hemos expuesto anteriormente, la voz epistolar está estrechamente relacionada con la voz femenina epistolar pero ese aspecto excede los objetivos e intereses de esta tesis.

La novela desarrolla dos tramas en dos tiempos diferentes. La primera desarrolla el presente, con Violeta Lax como protagonista que llega a Barcelona a resolver unos asuntos de familia. Es la nieta del pintor Amadeo Lax y en la casa de su abuelo descubrirá

⁷⁰ Para ampliar el uso de la primera persona y otros aspectos de la literatura juvenil de Care Santos remitimos al artículo de Pablo Lorente (2013).

un cadáver momificado. La segunda trama narra la vida de la familia Lax entre el final del siglo XX y el inicio de la guerra civil española, en la Barcelona modernista. Como comenta Tosolini:

La acción narrativa y los acontecimientos no siguen un orden causal y cronológico, están hábilmente ofrecidos a través de analepsis y prolepsis, con la contribución de las cartas, los correos electrónicos y los documentos que intercalan los capítulos, relatados por un narrador testigo –los fantasmas de la casa que hacen el “juego de devolver todo a su lugar” (Santos 2011: 472)– que alterna la primera persona plural con la tercera. Las cartas, los correos electrónicos y las otras ficciones textuales crean el contrapunto, mezclando las perspectivas y los planos espacio-temporales, con una focalización múltiple que enriquece la narración. (Tosolini 2019: 141)

En primer lugar, antes del primer capítulo, aparecen, tras la écfrasis del fresco *Teresa ausente*, tres cartas escritas y veintidós correos electrónicos, a modo paratextual. El capítulo I se retrotrae a 1932 y supone un “vaivén cronológico” (Tosolini 2019: 142) que, a nuestro parecer, en ocasiones, aquí y en el resto de la novela, resta verosimilitud al relato por la sensación de desorden ya que la autora no ha sido capaz de sustentar narrativamente la compleja e interesante trama. Sigue lo mismo con el contenido de algunos de los correos electrónicos del segundo bloque epistolar (entre los capítulos VII y VIII), donde la extensión de este canal resulta algo chirriante, así como la transcripción completa y exacta de diálogos en estilo directo, que no es propia de este modo epistolar actual. Esto es un aún más llamativo en el siguiente correo de Violeta a su madre, donde la extensión, larguísima (doce páginas) para este tipo de canal, así como el uso reiterado de verbos de dicción para introducir los diálogos, siempre directos y explícitos, disuaden al lector de la sensación de mezcla de realidad y ficción que aporta la narración epistolar. Por el contrario, la inclusión de notas de la protagonista, procedentes de sus cuadernos Moleskine, sí resultan fructíferas a ese respecto, aportando una visión novedosa y de hibridación genérica y estética en la narrativa epistolar actual⁷¹. El tercer bloque de correos electrónicos, entre los capítulos XXI y XXII con tres textos, junto a los insertados entre capítulo XXII y el XXVI, cierran el corpus epistolar de la novela.

⁷¹ Para ampliar el tema del cuaderno como género literario remito a los estudios que sobre los cuadernos de Martín Gaite ha realizado Elide Pittarello (2018).

La voz epistolar está plagada de tópicos básicos de la epistolaridad (las lágrimas que mojan el papel en las cartas, la escritura como terapia, entre muchos otros) y, por ese motivo y por la temática de la guerra civil española hemos decidido incluir esta novela en este capítulo y no en el siguiente, el dedicado a las herramientas narrativas de Internet al servicio de la narrativa epistolar actual. Consideramos que Santos ha realizado una mera traslación del canal que podría haber resuelto con mecanismos narrativos más propicios. Por ello, no podemos considerar esta novela dentro de la “neoepistolaridad”, además de por la inserción de cartas tradicionales, postales, notas de prensa y écfrasis.

Lo más destacable de esta novela, a nuestro parecer, radica más en la mezcla del resto de artes con la literatura que la autora sí suele conseguir en sus narraciones, como la música, en el citado ciclo de cuentos *Solos*, o en esta novela, con la pintura. También está lograda la creación del personaje del oscuro pintor Amadeo Lax, que a un lector poco conocedor de la Historia del Arte español puede llegar a producirle la sensación de encontrarse ante una persona real. La autora, en su bitácora personal escribió, a este respecto:

La más interesante ha sido la de una de las mejores libreras de este país, que además es una lectora atenta y con buen gusto, quien me llamó “tramposa” porque se había pasado un par de horas buscando a mi personaje principal en Internet, sin ningún éxito. Sonreí mientras me explicaba que leía la novela al borde del escándalo, preocupada por las consecuencias que podía traerme haber difundido los secretos más escondidos de un conocido pintor barcelonés de finales del XIX. Su sorpresa fue mayúscula al comprobar que el pintor no figuraba en ninguna parte y que su obra era por completo ficticia y hasta me pareció un poco contrariada por el descubrimiento, como si hubiera querido -a mí me ocurre lo mismo- que Amadeo Lax fuera real (Santos 2011)

5.6. *El pulso del azar* (2012) de Ana Rodríguez Fischer

Ana Rodríguez Fischer (1957) es catedrática de Literatura Española de la Universidad de Barcelona. Además, se dedica a la crítica de novela actual, aunque sus campos de investigación se amplían hacia diversos y múltiples horizontes, como la literatura de viajes. Es colaboradora habitual del suplemento literario *Babelia* y como narradora ha publicado diferentes novelas. En 1995 se inició con la novela en *Objetos extraviados* (Premio Femenino Lumen), y posteriormente publicó *Batir de alas* (1998), *Ciudadanos* (1998), *Pasiones tatuadas* (2002) y *El poeta y el pintor* (2014). En 2012 aparece la novela, denominada por la autora y parte de la crítica como “novela epistolar” *El pulso del azar*.

El pulso del azar combina diferentes formas en primera persona. Se da la carta dentro de la carta, ya que una emisora externa a la trama central de la novela relata a otra la vida de Elisa, que se encuentra encerrada en una cárcel y recibe un paquete las cartas de su padre muerto. La emisora que conforma el marco externo se dirige a una amiga íntima a la que trata de explicarle los motivos por los que Elisa ha acabado junto a ella en la cárcel de Wad-Rass, en Barcelona, ciudad en la que también sucede la acción rememorada de los años treinta, desde las cartas del padre: el relato de la preguerra civil y de los desastres de la contienda, así como de las desgraciadas situaciones que llevan a la niña Elisa a la cárcel en el futuro. El argumento es bastante complejo ya que, sin fórmulas de apertura ni cierre, se insertan en el presente las cartas del padre desde el pasado a Elisa. Se entremezclan con las de la mujer que cuenta la historia de forma externa. La amiga que ayuda a leer las cartas a Elisa es una suerte de editora ya que las transcribe para otra amiga, para explicarle el triste pasado de la chica.

A través del relato del pasado por las cartas de su padre, Elisa va recordando junto a la editora, en la cárcel, su truculenta infancia. Es patente la matrofobia ya que, cada vez que el padre menciona a la madre, Elisa reacciona violentamente. Estas reacciones son comentadas por la editora y, en ocasiones, se convierten en el tema de conversación constante entre las presas. Resulta a veces desconcertante puesto que es lo único que suscita reacciones dignas de relatarse a la correspondencia del marco o, al menos, es en las que más incide.

La novela no cuenta con reseñas académicas destacadas, salvo críticas literarias del momento de su publicación, así como los comentarios sobre la novela aparecidos en

prensa (y las opiniones de la autora que, en ese momento, vertió en su bitácora personal). La protagonista, según declaró Rodríguez Fischer, está inspirada en una chica que conoció en el primer año de instituto:

Ella era una niña huérfana de padre y su mundo era tan atroz y horrendo que yo apenas podía admitirlo, aceptarlo o darle credibilidad. Entonces decidí conjurarla, a modo de catarsis, negando que en realidad hubiera muerto y afirmando que todo era un engaño. Del recuerdo de aquella fealdad física y moral, y de aquella mentira, construí una metáfora de la vida frente al franquismo, especialmente de los hijos de quienes perdieron la guerra (...) Más bien habla de las rivalidades y rencillas y sospechas y enfrentamientos entre los distintos sectores fieles a la República. Y, sobre todo, trata de las transformaciones en la vida cotidiana e intrahistórica o en sectores menos conocidos (en Núñez Jaime 2013)

La escritora también manifestó que dedicó muchas horas a la investigación histórica para producir esta novela y se suma así a la corriente denominada “el boom de la memoria”. Puede aventurarse que es probable que la autora también tuviera en mente y releyera varias novelas epistolares actuales que pudieron servirle de modelo. Como hemos comentado en el análisis de la novela de Molina Foix, *El abrecartas*, para la autora, la fórmula epistolar es una técnica muy adecuada para aportar verosimilitud y puesto que Rodríguez Fischer analizó pormenorizadamente la novela del ilicitano en un artículo de 2007 es probable que de esa novela, además de la forma epistolar, tomara también la inclusión de paratextos, como informes y carteles, que se reproducen con diferente tipografía o, también, proclamas políticas de la época que se describe y que se incluyen en mitad de la voz epistolar. Pudo también tomar de Molina Foix el tema del doble, que se desarrolla en la novela de Rodríguez Fischer de forma secundaria, así como el de la homosexualidad, que aparece al final de la novela y desencadena la tragedia. La madre, a la que denomina “Ella”, con la muerte del padre, pasará a tener una compañera y amante: “la Otra.” La niña, según se puede inferir de la secuencia final, acaba asesinándolas y será condenada a cumplir condena.

Lo más destacado para nosotros de esta novela es la marcada matrofobia comentada que, una vez más, se hace patente a través de la novela epistolar. En este caso, el relato del padre, que muere y será sustituido por “la Otra”, no será conocedor de esta relación y en sus cartas se realiza exclusivamente una novelización histórica de los años treinta con extensos pasajes descriptivos tanto de acciones como de situaciones, con la

voz de un hombre culto y amante de su hija, una voz paternal y afectiva y de tal modo la reconoce su hija. El padre siempre, como explica la redactora de la carta marco, suscita en Elisa reacciones positivas. Esto contrasta con las menciones a la madre, que causan siempre reacciones negativas. El padre describe a la madre de forma afectiva pero Elisa la transforma, a través del recuerdo, en un ser terrorífico que le hizo vivir fatales experiencias como le comenta veladamente a la editora, que se las describe a la correspondencia marco.

Estas descripciones de las reacciones suelen ir, en ocasiones, acompañadas de referencias literarias. La amiga receptora que recibirá las cartas del padre y los comentarios de la editora es alguien a quien le gusta la literatura y disfruta con los cuentos. Esta referencia, así como otras, como la coincidencia de los antropónimos, la amistad de la época del instituto o las menciones a la mezcla de literatura y vida, permiten pensar que Rodríguez Fischer podría tener muy presente el modelo de novela epistolar actual femenina más destacable, que es *Nubosidad variable*, de Carmen Martín Gaite. De ella también pudo tomar el tono diarístico que utiliza el padre, así como la mezcla de un lenguaje elevado y literario con expresiones del lenguaje coloquial.

La novela, muy extensa, pierde en ocasiones el pulso de la voz epistolar y el estilo de los autores de las cartas, la editora y el padre, excesivamente similares, crean cierta confusión al lector. No resulta sencillo seguir la trama aunque se mantiene una tensión negativa, constante, hacia la madre, a quien se representa desde el recuerdo de forma tétrica y depravada. Aparecen incluso alusiones al maltrato y al consentimiento de abusos infantiles. Todo este terror con el que se interrumpen las cartas del padre, se resuelve en un par de páginas finales en las que Elisa le cuenta a su amiga, desde el presente de la cárcel, cómo asesinó a su madre y a “la Otra”, su amante, mientras estaban en la cama.

La voz epistolar, por tanto, sirve como hilo conductor de una novela de trama compleja. La editora marco no opina sobre el contenido de las cartas ni sobre las situaciones de maltrato a la niña y tan solo describe, en los paréntesis citados y el capítulo final, las revelaciones y reacciones que tiene Elisa al leer las cartas de su padre. La novela queda planteada como la búsqueda de una identidad perdida que se persigue y trata de encontrar a través de la lectura de la historia relatada por el padre. Pero Elisa, como personaje, queda algo desdibujado y escasamente descrito (salvo frases que pretenden ser lapidarias y reveladoras, que la hacen presentarse ante el lector como una reclusa demente). Sin embargo, la novela histórica escrita en primera persona, por el mencionado

tono diarístico de estética confesional es, verdaderamente, el núcleo narrativo de la novela. Frente a la bella rememoración del pasado, lo epistolar del presente se convierte en accesorio por lo accidental y lo intrincado y parece haber sido utilizado solo como marco para aportar verosimilitud. La prosa fluida de la autora, el emotivo lirismo con el que se describen algunos momentos de la época y el interesante argumento histórico relatado por la autora podrían haberse constituido de forma autónoma y resuelto el conflicto de una forma más sencilla.

6. Herramientas de Internet al servicio de la epistolaridad tradicional. De la pantalla al papel

El escritor argentino Andrés Neuman publicó en 2002 *La vida en las ventanas*, primera novela en español escrita completamente a través de correos electrónicos. El título, “deliberadamente ambiguo” (Senabre 2002), ya posiciona al lector ante la realidad y frente a la denominada “realidad virtual” de Internet. La novela de Neuman, en esencia, supone solo un monólogo interior de desamor en el que se utiliza el ordenador como canal de escritura. Como ya hemos comentado en el capítulo anterior, este hecho es el que se repite en la mayoría de las novelas epistolares actuales que han tomado el correo electrónico como un epistolario digital. Hoy sería iluso e incluso inverosímil pensar en una novela que tratara de retratar la sociedad actual sin tener en cuenta las relaciones personales que se establecen a través de Internet.

La mayoría de las novelas actuales que insertan correos o construyen las novelas en forma de correos electrónicos realizan una mera traslación de canal, sin tener en cuenta que el correo electrónico es un método textual propio y diferente de la carta, cuyas características, a nuestro parecer, no son capaces de sustentar todavía el uso literario del lenguaje. Según López Alonso, no existe una progresión continuada entre la carta y el correo electrónico sino una ruptura rápida y efectiva de ambos modelos:

No se trata, a mi modo de ver, de una modificación continua y gradual del género epistolar sino que los correos se perciben como un tipo distinto de mensaje, sin duda por estar colocados en un espacio virtual y, ante ese contexto cultural, se crea un producto lingüístico nuevo. (López Alonso 2003: 189)

El correo electrónico, como la carta tradicional, pone en comunicación a dos interlocutores ausentes, lo que implica la inexistencia de elementos comunicativos no verbales. No obstante, como señala Vela Delfa:

A pesar de la ausencia física de los interlocutores la naturaleza del medio electrónico puede originar una copresencia en el espacio virtual. Así, algunas manifestaciones del discurso electrónico, en particular aquellas en las que los locutores comparten un tiempo de enunciación, generan un espacio único de interacción representado por la pantalla en la que se

desarrolla la sesión. En ellos reconocemos una interesante dualidad que comprende, por un lado, una distancia en el espacio físico y, por otro, una copresencia en el espacio virtual. Cada una de estas situaciones manifestará sus marcas lingüísticas específicas y debe tenerse en cuenta, por ejemplo, en la interpretación de los deícticos, que pueden referir tanto al espacio situacional de los locutores como al espacio de desarrollo del intercambio. (Vela Delfa 2006: 68)

Las novelas epistolares publicadas en los últimos años que utilizan el correo electrónico como canal no han tenido en cuenta esta “copresencia.” En *La tienda de la felicidad* de Rodrigo Muñoz Ávila (2021) sí se comienza a advertir cómo el espacio virtual es capaz de eliminar la distancia espacio temporal en beneficio de una conversación simultánea. No obstante, incluso en esta novela, para no llevar a la confusión del lector se ha utilizado un color diferente en la fuente de los correos. Como también señala Vela Delfa, por supuesto, sí existen muchas similitudes en las condiciones de enunciación del texto epistolar tradicional y del correo electrónico:

La introducción del ordenador como contexto de producción y recepción modifica las condiciones efectivas del contrato de comunicación. La interacción se agiliza y se disminuye notablemente el lapso temporal que separa la emisión de la recepción. No obstante, más allá de la naturaleza temporal del intercambio, la nueva herramienta crea una relación distinta entre los locutores, provocando una modificación en los modos de transmisión de información que conlleva la creación de un género diferente. En este caso particular, la transformación no se produce de una manera progresiva, por lo que no resulta apropiado apostar por un modelo evolutivo, que parte de la carta para llegar, a través de un proceso de modificación gradual, hasta el correo electrónico. (Vela Delfa 2006: 29)

La narrativa epistolar actual analizada a continuación no tiene en cuenta esta especificidad discursiva y, en nuestra opinión, tanto los correos electrónicos como otras herramientas narrativas de Internet se transforman en literatura tradicional y se realiza una traslación artística de la pantalla al papel. La denominada *ciberliteratura* que existe en la red excede los intereses de esta tesis.⁷² Pondremos de manifiesto cómo los autores han transformado los textos virtuales en estrategias narrativas al servicio de la epistolaridad. Esto para nosotros es la constatación de que la narrativa epistolar actual

⁷² Para ampliar el concepto de “ciberliteratura” y todas sus variantes remito al artículo de Castany Prado (2019) y para una reflexión más teórica a Darío Villanueva (2012).

supone una hibridación genérica con el resto de narrativas del yo y en las novelas de este periodo se da con más claridad que en las anteriores etapas analizadas. Podemos decir, por tanto, que en los últimos años se culmina la evolución de la narrativa epistolar, gracias a las herramientas narrativas de Internet puestas al servicio de la epistolaridad tradicional, pues ya es patente y clara la mezcla formal que venimos apuntando como característica principal de la epistolaridad actual. Además, el autobiografismo, el ensimismamiento, el desdoblamiento del yo y la búsqueda de identidad están presentes. El autor explicita de forma gráfica que en su programa narrativo está utilizando las herramientas de Internet y pone al descubierto la conversión de la vida real en literatura. Aunque el correo electrónico sí supone una privacidad y un intercambio bidireccional entre emisor y receptor, como sucedía en las cartas tradicionales, y la lectura de una correspondencia, aunque electrónica, contenga, como en la literatura epistolar tradicional, algo de impostura y cierto *voyeurismo* como lector, las narraciones de Internet en primera persona, como los blogs, son deliberadamente públicas. Cada cibernauta, dice Aparici:

Realiza y desarrolla una puesta en escena de su propia existencia o de su grupo de pertenencia. Se exhiben cualidades reales o inventadas, se crea una segunda o tercera vida y, como en los falsos documentales, se ficcionaliza la propia vida.” (Aparici 2010:15)

Internet permite no solo ser meros receptores de información sino también emisores y producir así formas propias de comunicación. Pisani y Piolet hablaban en *La alquimia de las multitudes* (2009) de los “webactores”: los internautas que han dejado de ser meros receptores para convertirse en colaboradores y productores que, además, interaccionan socialmente. En esa interacción social nace un “yo mediático” porque Internet permite inventar, crear y exhibir un yo real o un yo inventado. Según Romera Castillo, las nuevas tecnologías “influyen, en mayor o menor medida, en todo el proceso de semiosis literaria: en la autoría, en el texto en sí mismo, en la difusión, estudio y enseñanza, así como en la recreación.” (Romera Castillo 1997: 35)

6.1. *El blog del inquisidor* (2008) de Lorenzo Silva

Lorenzo Silva (1966) fue finalista del Premio Nadal en 1997 con *La flaqueza del bolchevique* y lo recibió en 2000 por su novela *El alquimista impaciente*. Su mayor difusión entre el público es gracias a la serie de novelas policiacas protagonizadas por Bevilacqua y Chamorro, conocida pareja de guardias civiles. Es un prolífico escritor que también ha cultivado la no ficción, los relatos y la novela juvenil. En 2008 publicó *El blog del inquisidor* y su última novela es *Castellano* (2021).

La novela de Silva se construye a través de cajas chinas en las que unas tramas se insertan dentro de otras. Dentro del blog trasladado al papel de la protagonista femenina, se inserta el blog del inquisidor, que busca su redención. Toma la identidad y la máscara de un personaje real, en un momento histórico, en el siglo XVII. Después, asistiremos al intercambio de correos electrónicos y de diálogos a través de chats. Todo este constructo narrativo está además insertado en el tradicional recurso del manuscrito encontrado, pues la novela se inicia con un prólogo nada paratextual, pues forma parte de la narración en sentido estricto, donde un editor informa al “desocupado lector” de las circunstancias del hallazgo de los escritos. La filiación cervantina de esta estructura fue destacada por Ricardo Senabre:

Un compilador cuenta cómo una mujer escocesa cuenta en inglés -y el compilador traduce- una historia encontrada en Internet en que alguien, a su vez, cuenta una historia ocurrida en el siglo XVII que ambos acabarán comentando, todo ello confrontado con un manuscrito de la época (real, existente todavía hoy) (...) La multiplicación de hipótesis, impresiones, conjeturas e informaciones incompletas evidencia que la verdad es inalcanzable y que lo máximo que podemos reunir es, como hubiera dicho Ortega, una multiplicación de perspectivas. Por otro lado, y paralelamente a la historia evocada, se configura la actual, centrada en la figura del misterioso corresponsal. (Senabre 2008)

Encontramos en la novela de Silva, por tanto, la traslación de dos blogs, el de la protagonista y el del inquisidor. El de la protagonista es un diario íntimo que hace público a través de Internet, frente al del inquisidor, que se acerca más a la confesión. Así, una misma herramienta narrativa es capaz de contener dos modos discursivos diferentes y dos estéticas. El inquisidor, a través de la confesión, expresa su crisis. Posteriormente, cuando ambos se encuentren, se descubre que es un hombre anciano, enfermo y que acaba

seduciendo a la muchacha a través de la palabra. No obstante, Theresa y el Inquisidor se conocen a través del diálogo que establecen a través de un chat. La única diferencia entre un diálogo tradicional y el que ellos establecen es el canal y, por supuesto, que no hay elementos paratextuales. Silva resuelve con solvencia la inclusión tanto del chat como los correos electrónicos a través de un editor-traductor que, además, realiza notas a pie de página. La naturalidad con la que los inserta y la prosa correcta del autor hacen que, pese a lo intrincado de la trama, el argumento se sostenga y los personajes resulten bastante creíbles. Los capítulos están todos fechados por el editor-traductor, y, además, informa de que es una traducción del inglés:

En honor a la verdad, mi intervención no la considero irrelevante, aun siendo insuficiente para reclamar una cuota de autoría sobre las páginas que siguen. De no ser por mí, de hecho, puede que se hubieran perdido para siempre. Lo que van a leer estuvo colgado en una bitácora de Internet (o blog) que permaneció en línea durante unas cuantas semanas del otoño de 2007. (...) En cuanto a la primera objeción, hago constar mi convicción de que las páginas de este libro recogen las voces de dos seres que se comunicaron entre sí y con el mundo a través de genuinas piezas de literatura; cuando menos, en su escritura hay una ambición expresiva que, al margen de dónde y cómo se plasmara por vez primera, persigue y merece (en mi opinión) escapar al olvido. (Silva 2008: 4-5)

El patente juego metaliterario no le resta credibilidad a la historia y los dos interlocutores son completamente distintos en su expresión. El autor, en su página web, define la obra como “una suerte de novela epistolar del siglo XXI”:

Más de 20 años llevaba la historia de Teresa Valle en mi cabeza, desde que supe de su caso y de la excepcional defensa que había hecho de su inocencia ante el más temido tribunal de su tiempo. Finalmente encontré el modo de contarla olvidándome de las viejas estructuras lineales y sirviéndome de los esquemas narrativos y de los soportes de comunicación interpersonal surgidos en la red: blogs, chats, correo electrónico, etcétera. Todo ello convierte a *El blog del Inquisidor* en una suerte de novela epistolar del siglo XXI. Un diálogo entre un hombre y una mujer que viven separados por miles de kilómetros, que pertenecen a culturas distintas y que ni siquiera se conocen, y de ambos con los fantasmas de una historia acaecida cuatro siglos atrás. Todas esas lejanías quedan abolidas en ese no-lugar y no-tiempo de la Red, para mostrar que, a despecho de kilómetros y siglos, estamos hechos del mismo barro. (Silva 2008)

6.2. *La vida era eso* (2014) de Carmen Amoraga

Carmen Amoraga (1969) fue finalista del Premio Nadal con *Algo tan parecido al amor* (2007). *El tiempo mientras tanto* también fue finalista en 2010 y, finalmente, con *La vida era eso* consiguió el Premio Nadal en 2014. Es periodista y actualmente se dedica a la política.

La vida era eso es una novela que se basa en entradas de *Facebook*. El título recuerda significativamente al título de la novela de Juan José Millás *La soledad era esto*. La asociación resulta sencilla ya que Millás en su novela también narra la superación de un duelo y una crisis. En el caso del escritor, se lleva a cabo a través de la novela-diario. Amoraga narra también un proceso de duelo del personaje principal, Giuliana, tras morir su marido. Precisamente, es él quien le pide antes de morir de cáncer que sea ella quien continúe escribiendo en su perfil de *Facebook*. Lo que en un principio le parece una estupidez a la esposa, pues se encuentra en el obvio abismo de la pérdida de un ser amado, la confesión a través de la red social le sirve para encontrar la aceptación de la muerte de su marido. Giuliana construye una nueva vida, sola con sus hijas, gracias a conseguir asumir la pérdida con la ayuda de la traslación de sus dolorosos sentimientos al ciberespacio a través de *Facebook* y de grupos de *Whatsapp* cuyas entradas se materializan en el papel. Giuliana encuentra en la red a un interlocutor que la escucha y así reconstruye su identidad, como mujer, pero también como personaje, configurando su identidad narrativa a través de las entradas que escribe en *Facebook*. Así, la herramienta de Internet se traslada al papel, a la novela y “el arte pone orden en la vida”, como expone José Teruel, basándose en la visión de *El pacto autobiográfico* de Lejeune. Aunque, como ya hemos expuesto, estas ideas se aplicaron a *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaite, las encontramos de nuevo en la novela de Amoraga:

Nos situamos ante el proyecto secreto de toda autobiografía: el arte pone orden en la vida, y ante dos asuntos recurrentes del discurso autobiográfico y su retórica: 1) La pendulación entre el tiempo de la experiencia y el tiempo de la escritura. y 2) el pacto lector propiciado tanto por el enunciado como por la enunciación. Entendemos que si la autobiografía se define por algo exterior al texto, no es por un parecido inverificable con la persona real, sino por el tipo de lectura que engendra, la creencia que origina: el género autobiográfico es un género fundamentalmente contractual. (Teruel 1997: 67)

Amoraga, como Martín Gaite en *Nubosidad*, lleva a cabo una autobiografía por persona interpuesta en *La vida era eso*, y su escritura pública en primera persona, la expresión de su yo en la plataforma, hace que su vida pase del caos al orden. La inspiración de esta novela surgió de una historia real de una amiga de la autora, que sufre la misma perdida que el personaje. La autora declaró en una entrevista a Camarzana:

Las publicaciones que la protagonista de *La vida era eso* escribe el 29 de cada mes (día de la defunción) son reales, menos el último. A partir de ahí todo es ficción; quería que el personaje de Giuliana fuera introvertido, con una enfermiza timidez, que usase Facebook y, a veces, confundiera la vida virtual con la real (...) “Me gusta leerte en Facebook porque pareces feliz”, le dice en un momento Marie, la hija mayor. Es entonces cuando se da cuenta de que tiene que seguir adelante. *La vida era eso* es un homenaje a todas las personas que se levantan cuando la vida les tumba. Es una gran batalla; a veces se gana y otras se pierde, y la vida es lo que ocurre mientras se libera la pelea. Pero a pesar de la crudeza de lo narrado hay espacio para la lucha y la superación con un trasfondo positivo y lleno de vida. (Camarzana 2014)

Se trata de la ficcionalización de la existencia a través de la epístola tradicional que ahora toma forma en las herramientas narrativas de Internet y que lleva implícita la hibridación genérica y estética, y la visión profunda y directa de la psicología del personaje. El tono confesional sirve para expresar la crisis y, además, superarla, superando, como había iniciado ya Martín Gaite, el mero carácter patético y sentimental de la epistolaridad en voz femenina.

En la novela aparece también un narrador omnisciente que otorga un lugar privilegiado al lector: lo que Giuliana publica en *Facebook* no siempre se corresponde con sus pensamientos y sentimientos. Ella selecciona, recrea, lo que quiere o no quiere contar en público y, además, en ocasiones, incluso su estilo discursivo diferente nos llama la atención por lo distinta que es su expresión en la red social frente a cómo habla en los diálogos de su vida real. La Giuliana que publica en *Facebook* es una Giuliana diferente a la que el lector conoce y de la que sabemos secretos inconfesables, como un episodio de infidelidad, siguiendo el tópico, una vez más, del triángulo amoroso que suele aparecer en la novela epistolar. En su narración egocéntrica, recreada y seleccionada de lo que ella quiere contar, recomponerá su gusto para el público, pero también como terapia a través de la escritura, recreando un *collage* de su vida despedazada.

6.3. Cicatriz (2015) de Sara Mesa

Sara Mesa (Madrid, 1976) ha publicado diferentes novelas con gran éxito de crítica y público. De su narrativa destacan las novelas *Cicatriz* (2015); *Mala letra* (2016); *Cara de pan* (2018) y la reciente *Un amor* (2020). Según Baquero Escudero (2020: 23) “es una de las escritoras más interesantes de la narrativa española” y Ángeles Encinar ha dedicado un artículo a la novela corta *Cara de pan* y a los motivos recurrentes en la narrativa de Mesa. Dichos motivos recurrentes son “el dominio, la sumisión y la dependencia” (Encinar 2020: 19-22) y se encuentran en la novela que analizamos a continuación.

Cicatriz (2015) ha sido comentada en numerosas críticas y reseñas que hacen hincapié la epistolaridad virtual, como el artículo de Marín Canals “Correspondencia e intimidad en los Nuevos Realismos. Realismo genérico en *Cicatriz* de Sara Mesa. (Apuntes para una poética del chat)” (2017). Según Marín Canals:

Cicatriz tiene dos hilos argumentativos claramente marcados: uno se desarrolla a través de la parodia del género epistolar (el intercambio entre Knut y Sonia), el otro a través de la estructura -deconstruida cronológicamente- de la novela de formación, o *Bildungsroman* (...) Los documentos que se intercambian los protagonistas no se representan en su totalidad: en muchos casos se parafrasean, en otros se resumen. El objetivo es ofrecernos las líneas de pensamiento de cada uno, y los sucesos relevantes de ambas personalidades, espigando lo superfluo. (Marín Canals 2017: 130-131)

Convenimos con Marín en que es una *Bildungsroman*, ya que se relata el proceso de evolución de una joven insulsa y de clase baja, con una vida mediocre, en una mujer con una doble vida y, gracias a la orientación del segundo personaje, con claro efecto Pigmalión tanto en lo artístico como en lo vital. No obstante, el tratamiento que Mesa hace de la epistolaridad va para nosotros más allá de ser una parodia de la novela epistolar, como apunta Marín Casals. Aunque sí hay rasgos paródicos, la novela, como venimos argumentando en este capítulo, sencillamente traslada el discurso de la red al papel. Incluso, puesto que de otro modo no quedaría claro porque no aparecen diferencias del discurso virtual al discurso tradicional, la escritora ha debido valerse del uso de la fuente cursiva para insertar dichos intercambios comunicativos. También explicita y describe, sin transcribirlos, cómo son dichos intercambios:

Nunca usa su nombre real, aunque tampoco lo oculta. No firma sus cartas de ningún modo. Su cuenta de correo está también a nombre de un pseudónimo (...) El nombre real no es nada. No significa nada. Tampoco él la nombra a ella. Nunca *Querida Sonia*. Nunca *Hola, Sonia*. Las cartas empiezan bruscamente, retomando el tema de la última, y finalizan siempre con preguntas. (Mesa 2015: 32)

La constatación de que no existe diferencia entre lo virtual y la epistolaridad tradicional se materializa cuando, durante una parte de la novela, también se cruzan cartas reales y no hay ningún cambio de discurso. Sucede lo mismo con los mensajes de texto, las llamadas telefónicas e, incluso, los diálogos entre personajes que se encuentran presentes en el intercambio comunicativo. Los diálogos tradicionales se insertan también de forma directa, sin guiones ni fórmulas de apertura y cierre, y exclusivamente señalados por el cambio tipográfico a la cursiva. No existe variación discursiva salvo en el tono acosador y dominante del personaje masculino, que se cree superior a su interlocutora, a la que dice amar pero la acaba acosando y ridiculizando en muchas ocasiones. Se trata de una insana relación entre dos desconocidos que se conocen a través de un foro, después pasan a escribirse correos electrónicos y mensajes e incluso llegan a citarse en varias ocasiones.

Como tema secundario, además del amoroso, están los robos de libros y artículos de lujo que Knut le regala a Sonia y, ridículamente, ella vende a precio de saldo en *Ebay*. Cuando él descubre que vende sus regalos, se decepciona y Sonia, que comenzaba a sentirse manipulada y acosada (a causa de dichos regalos y esa relación, se rompe su matrimonio), decide poner fin a la relación. Es especialmente interesante la representación del proceso de escritura de los intercambios comunicativos. Los denominamos así, “intercambios comunicativos” porque insistimos en que no existe diferencia entre lo trasladado en un correo electrónico (salvo aquellos que se transcriben completos), en un mensaje de texto, en una llamada telefónica o en una carta tradicional. Asistimos a la descripción de la creación del mensaje a través del narrador omnisciente y también, incluso, de los sentimientos de los personajes y las decisiones que toman ante lo que se escribe o lo que no. También es explícita la reacción que el mensaje causa en el receptor a través de la omnisciencia:

Ella lee lo escrito. Borra y cambia. *¿Por qué quieres seguir enviándome mensajes?* (...) Borra de nuevo lo escrito. No debe preguntarle nada. Si le

pregunta está perdida: habrá una respuesta con una nueva pregunta, y vuelta a empezar. No. Debe dar una orden. Tajante, clara. *No me envíes nada. No quiero nada.* Ahora sí. Envía el mensaje. El ruido ha cesado. (...) Knut la llama de inmediato. La llama tres veces, insistentemente. Ella lo coge a la tercera y se sale al pasillo para poder hablar. Le sorprende la discordancia, la aspereza de su voz. El tono alterado. (Mesa 2015: 64-65)

Incluso se describen las intenciones comunicativas: “Sonia le escribe con crueldad, sin tener muy claro si busca estimularlo o distanciarlo” (Mesa 2015: 142). Cuando el narrador considera necesario transcribir fragmentos de los correos electrónicos o las cartas, los introduce en la narración directamente y lo marca en cursiva. La cicatriz, que se menciona en la cita siguiente y que da título a la novela, es la señal que Sonia posee bajo su vientre, tras someterse a una cesárea cuando nace su hijo, en mitad de su relación, símbolo de lo indeleble tanto de su maternidad como de su relación con Knut.

Pero ella hizo justo lo que tenía que hacer: recibirlo con entusiasmo, describirle cómo le quedaba, comprender su impulso y no sólo no censurárselo, sino incluso alentárselo. *Así como te dije que me da igual que tus relatos sean imperfectos, ya que con tu talento llegarán algún día a ser perfectos, así te digo que lo que me seduce de ti es tu actitud (...)* *¿Recuerdas cuando te cambiaste la camiseta y te mencioné lo de la cicatriz? ¿Crees que me importó? Al revés: no sabes lo que daría por reunir el arrojo de besarla.* (Mesa 2015: 148-149)

El capítulo 12 titulado “Libro” es el único que transcribe un correo electrónico completo. El título alude a la publicación de Sonia, que se ha convertido en escritora. El tema de la metaficción es otro tema secundario de la novela, ya que Knut ha ido exigiendo que le relate sus experiencias e impresiones sobre las lecturas que él le ha recomendado, así como instándola, casi obligándola, a escribir relatos. Después, él los critica duramente, hasta hacerla sentirse ridícula. Finalmente, en el epílogo, sabremos que consigue publicar pero la presentación de la novela, en una librería de la ciudad donde reside Knut, es un fracaso.

La novela también ha sido estudiada por Silvia Rosa (2020) bajo la luz de las teorías del regalo (Mauss, Belk), las reflexiones en torno al acto de “dépense” del filósofo francés Georges Bataille y la teoría del consumo del antropólogo londinense Daniel Miller. Lo interesante para nosotros de este estudio es que Rosa pone de manifiesto que el uso combinado de la tercera persona con las intervenciones de Knut pretende aportar

una narración más objetiva. Señala Rosa que: “a lo largo de las páginas Sonia se va revelando a su manera: poco habla (pero finalmente escribe), acepta regalos (no los usa y al final los vende).” (Rosa 2020: 79)

La ambigüedad y el desconcierto mencionados en la relación se trasladan también al ámbito discursivo. Como hemos dicho, Mesa elige a su voluntad fragmentos de cartas o los transcribe por completo, pero también los reelabora para seleccionar los aspectos que le interesa destacar y los combina con el narrador omnisciente, con los diálogos y con el narrador extradiegético. Por ello, en *Cicatriz*, pese a utilizarse las nuevas tecnologías como canal, nuevamente, no aparece una voz que difiera de la voz epistolar tradicional. Por supuesto, la inmediatez en las respuestas, la virtual presencia que aporta la red condiciona un desarrollo de la trama mucho más rápido. La aportación de Mesa con esta novela es, en nuestra opinión, la combinación directa de la voz epistolar con una narración en tercera persona que, según Marín (2017: 133) se corresponde con el “realismo genético”, evolución del realismo formal, según las *Teorías del realismo literario* de Darío Villanueva (2004). No consideramos que se trate de una nueva “poética del chat” ni que se trate de un “nuevo discurso que se adapta a las exigencias de los lectores actuales” (Marín 2017: 134). No obstante, sí resulta un discurso sorprendente y que despierta el interés del lector, pero la incursión de la voz epistolar en la narración en tercera persona no supone algo novedoso. Dicha incursión directa resulta, desde luego, sorpresiva, en muchas ocasiones, aunque la autora haya debido valerse de las cursivas para señalarla. En mitad de la narración de los pensamientos en tercera persona, de las descripciones de la casa, la familia, los amigos de Sonia, de cuya vida conocemos muchos detalles a través del narrador omnisciente, se seleccionan brusca y repentinamente fragmentos epistolares que se inmiscuyen en la narración.

Del siniestro Knut no conocemos nada salvo aquello que él refleja de sí mismo en su escritura. No hay detalles de su vida fuera del entorno epistolar, salvo que roba en grandes almacenes, que es joven, bien parecido y viste elegantemente. Solo se presenta al personaje a través de su yo y de las interpretaciones escasas que Sonia hace de él. Además, Sonia no las explica directamente sino que el lector conocerá sus inferencias a través de las respuestas que le da a su correspondiente. Pese a esta descompensación entre la información de los dos personajes principales, Mesa consigue narrativamente una dupla muy eficaz y de todas las novelas de este periodo es, a nuestro parecer, la más interesante

artísticamente. Insistimos en que, como sucede en el resto, no hay una evolución del lenguaje epistolar sino solo un cambio de canal, una translación de las pantallas al papel.

6.4. *El alma de las mujeres. Novela neoepistolar* (2017) de José Lázaro y Cecilio de Oriol

José Lázaro (1956) es profesor de Humanidades Médicas de la Universidad Autónoma de Madrid. Además de los textos académicos sobre su materia, recibió el Premio Comillas por su obra *Vidas y muertes de Luis Martín-Santos*. Es también autor de *La violencia de los fanáticos. Un ensayo de novela* (2013) y publicó junto a Sosa Wagner sus *Memorias dialogadas* (2017). Es coautor de la autodenominada “novela epistolar” *El alma de las mujeres* junto a Cecilio de Oriol.

Cecilio de Oriol parece ser el pseudónimo de otro de los fundadores e impulsores, como José Lázaro, del Proyecto Deliberar, del que forman parte diferentes intelectuales españoles, como Enrique Baca, Juan Luis Arsuaga, Arcadi Espada, Félix de Azúa o Carmen Iglesias, entre otros. Además de la página web, donde se alojan blogs, noticias y “deliberaciones” que, según los objetivos del proyecto, pretenden fomentar un espacio riguroso de pensamiento, análisis y diálogo, coordinan la editorial homónima al proyecto. Han publicado obras tan dispares temática y genéricamente como *El alma de las mujeres* o la *Teoría de la novela* de Torrente Ballester (basándose en conferencias inéditas del autor) o *La realidad de un escritor* de Vargas Llosa.

Pese al subtítulo, no es una novela, sino un ensayo narrativo en el que Cecilio de Oriol se cartea con Asmodeo y el Negro, trasuntos del autor, como se revela en la página web, y con la Condesa de Toloño, posible *nickname* de Arcadi Espada. Nuevamente asistimos a un simple cambio de canal y lo “neoepistolar” se basa únicamente en ello. En esta obra, además, se trata de recrear el lenguaje de las novelas epistolares del siglo XVIII e incluso se utilizan expresiones y fórmulas de apertura y cierre arcaizantes.

El tema es la igualdad entre hombres y mujeres, tanto en emociones como en sentimientos. Cuatro personajes intercambian sus opiniones sobre el tema sin que acontezca nada reseñable. Lo interesante de este texto es que se completa con la página web, en la que los correspondientes comentan las repercusiones de la obra tras su

publicación, las sensaciones en las presentaciones del libro, así como la continuación de los personajes como personas reales que existen fuera del libro y de las pantallas. Se comenta, por ejemplo, la reticencia del esquivo Oriol a salir de su casa de Granada para prodigarse en eventos literarios o la muerte de la Condesa de Toloño, relatada en la ficción como algo real.

En la web y en prensa, así como en las reseñas de la obra, se dice que la obra surgió del material ensayístico que Oriol le envió a Lázaro por correo electrónico y que, pareciéndole muy interesante, decidió publicarlo, tras un proceso de edición en el que se produjeron los intercambios. Lázaro se desdobra en sus trasuntos y en el epílogo, una carta del Negro a la Condesa, se plasma explícitamente el juego autorial y de personas y personajes:

Tengo serias sospechas de que me haya tomado usted el pelo. De su existencia real no tengo dudas: al fin y al cabo, es usted la que me paga. Pero el pobre Asmodeo... ¿Existe de verdad? (...) Y Cecilio mismo... No tengo de su realidad más constancia que una dirección de correo electrónico con su nombre (...) No puedo dejar de pensar que quizá el tal Cecilio no sea más que una máscara travestida de una aristócrata que yo conozco. (Lázaro 2017: 277)

6.5. *La tienda de la felicidad* (2021) de Rodrigo Muñoz Avia

La tienda de la felicidad (2021) es la quinta novela de Rodrigo Muñoz Avia (Madrid, 1967). Preceden a esta novela *Psiquiatras, psicólogos y otros enfermos* (2005), *Vidas terrestres* (2007), *Cactus* (2015) y *La casa de los pintores* (2019). *La tienda de la felicidad* (2021) hasta la fecha no posee ningún estudio crítico pero el éxito provocado entre el público ha suscitado decenas de reseñas y críticas no académicas en prensa y blogs de recomendaciones literarias. Es una novela escrita completamente a través de correos electrónicos cruzados, cuyos encabezamientos, destinatarios, hora de envío y asunto se reproducen en el texto.

Carmelo es el personaje principal a cuya bandeja de entrada el lector tiene acceso. Se mezclan diferentes correspondencias así como correo *spam* y publicitario. El personaje

inicialmente se plantea como un extraño *outsider*, un hombre solitario que solo consigue relacionarse con los demás a través del correo electrónico. El lector descubrirá que, pese a sus excentricidades, se encuentra ante un hombre culto y una buena persona que tratará de seducir a Mari Carmen.

Mari Carmen es el personaje femenino, está casada, tocando así el tópico del triángulo amoroso epistolar y construye una doble vida en la red y en la realidad, pues se deja intuir que se ven en varias ocasiones. El lector podrá inferir que se ha dado un encuentro amoroso entre ellos en un hotel porque Carmelo recibe la factura por correo electrónico. Hay otros correspondientes, como el hermano de Carmelo, su sobrino Jacobo, un adolescente al que trata de ayudar y otros muchos que irrumpen en la historia de amor, como la presidenta de la comunidad. Con ella también cruza muchos correos y le afea al protagonista sus excéntricos comportamientos (acoge a desconocidos en su casa, por ejemplo, que alteran el orden del vecindario), así como con un posible editor ya que, en la línea metafictiva y autobiográfica de la novela epistolar actual, Carmelo es escritor.

Además de los correos electrónicos cruzados aparecen diferentes alertas de Google y mensajes *spam* que muestran los intereses de Carmelo. “La tienda de la felicidad” es una *sexshop* que cada mañana envía su novedad u oferta: con dichos correos se inician los capítulos. Los correos de publicidad aportan humor a la narración y otros solo configuran la personalidad de Carmelo y sus intereses. Este tipo de mensajes tienen una importancia muy destacable en la novela ya que, como señaló el mismo autor, poseen una labor expresiva importante. En entrevista en prensa digital a Castaño, Rodrigo Muñoz Avia ha declarado:

Me gusta mucho cómo ayuda a dibujar al personaje, y a potenciar su soledad. Porque el *spam* tiene algo desolador. Marca mucho el perfil del personaje. Es un retrato total del mundo virtual en el que vivimos tanto y tantas horas. Un mundo tan lleno de ruido, de mala comunicación, malas intenciones, mal lenguaje y mala literatura. Está el *spam* comercial, de capitalismo feroz; luego el *spam* cutre de la traducción automática, que lo único que quiere es que pinches en un enlace malicioso. Todo eso crea una cosa sórdida que a mí me gustaba. (Castaño 2021)

Los correos que se intercambian Mari Carmen y Carmelo constituyen el núcleo de la narración epistolar y, al contrario que en el resto de las novelas analizadas, sí se

corresponden con la realidad del canal digital aunque no salgan de la estética sentimental: es un proceso de seducción a través de la palabra. Su correspondencia digital tiene una extensión ajustada a este tipo de intercambio comunicativo y por su extensión sí representan correos electrónicos cercanos a la realidad. Este aspecto que, como hemos señalado en novelas anteriores no se daba y los autores transcribían o utilizaban el medio digital con una extensión poco creíble, resulta en esta novela bastante verosímil. También ayuda la ausencia de fórmulas de apertura y cierre entre interlocutores que comparten contexto e intimidad, así como la ausencia de preguntas retóricas sobre el estado de ánimo del otro. El correo se utiliza como conversación diferida, con parecidas funciones a la carta tradicional pero con su lenguaje propio.⁷³ Tampoco hay fórmulas de cortesía y, además de narrar aspectos que hacen avanzar la acción (la posibilidad o no de encontrarse, aspectos ajenos a la relación entre ambos que se comentan, entre otros), se profundiza en temas típicos del discurso epistolar, como la búsqueda de la identidad a través de la escritura y la autorreflexión y el autoconocimiento, o la escritura al otro o hacia uno mismo como terapia, así como la descripción exacta del lugar de la enunciación:

Carmelo, no puedo dormir. Llevo más de dos horas despierta. He decidido levantarme y escribirte. (...) Estoy ahora en la cama, en la soledad de mi pensamiento (...) Cuando estoy contigo siento que soy algo más que piel, soy yo de forma natural, plena y también siento que puedo conocerte a ti de la misma manera, que el Carmelo divertido y genial de los mails sigue existiendo, pero de una forma mucho más real, que me gusta todavía más. Te pido que no dejemos de vernos, por favor. (Muñoz 2021: 225-226)

Carmelo consigue seducir a Mari Carmen a través de la palabra y el humor, aunque su relación no será posible debido a que Carmelo rechaza ser el tercer vértice del triángulo amoroso:

Dices que el problema es tu marido y yo te respondo: por supuesto. Tienes un marido, Mari Carmen, es un hecho, y es un hecho que yo lo sé. Y no quiero organizar mi vida en función de la vida de Miguel Martín, de cuánto tiempo se queda en la oficina o si tiene planes o no para el fin de semana

⁷³ Se dan en la novela, según la distinción de Vera Delfa (2016), los dos subtipos posibles de correo electrónico: los de “interacción continua”, donde el intervalo entre los mensajes es muy breve y los de “interacción no continua”, donde hay un transcurso de tiempo entre el mensaje inicial y la respuesta, más largo, generalmente. Se dan así en *La tienda de la felicidad* dos tipos de discurso gracias a los dos subtipos de correos: los dialógicos y los epistolares.

(...) Si lo pienso, la solución ideal habría sido buscarme yo también un marido para llenar los huecos, aunque últimamente no puedo quejarme, tengo una vida social de lo más ajetreada. (Muñoz 2021: 229)

Por último, queda mencionar que pese a la verosimilitud que alcanza el texto, no aparece ninguna marca propia del discurso digital (duplicaciones en signos de interrogación, por ejemplo, o mayúsculas para enfatizar). Sí llama la atención que en la edición se han utilizado dos fuentes de diferente color: el azul para los correos de Carmelo y el negro para el resto de los personajes y mensajes. Consideramos innecesaria esta distinción pues lingüísticamente el autor había resuelto de forma solvente la variedad discursiva de todas y cada una de las situaciones y dicha distinción resulta superflua.

7. Repertorio de novelas epistolares desde 1975 a 2021

Cerbero son las sombras (1975) de Juan José Millás.

El castillo de la carta cifrada (1979) de Javier Tomeo.

Tríbada falsaria (1980) de Miguel Espinosa.

La isla de los jacintos cortados (1980) de Gonzalo Torrente Ballester.

Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso (1983) de Miguel Delibes.

Tríbada confusa (1984) de Miguel Espinosa.

El Sur (1985) de Adelaida García Morales.

Porque éramos jóvenes (1986) de Josefina Aldecoa.

Nubosidad variable (1992) de Carmen Martín Gaite.

La boda de Ángela (1993) de José Jiménez Lozano.

Último domingo en Londres (1997) de Laura Freixas.

Placer licuante (1997) de Luis Goytisolo.

Querida hija (1999) de Germán Gullón.

De qué va esto del amor (2001) de Yolanda García Serrano y Verónica Fernández.

Correspondencia privada (2001) de Esther Tusquets.

Carta con diez años de retraso (2002) de Olga Guirao.

Carta de Tesa (2004) de José Jiménez Lozano.

El abrecartas (2006) de Vicente Molina Foix.

Te lo digo por escrito (2006) de Ángeles de Irisarri.

El padre de Blancanieves (2007) de Belén Gopegui.

Cartas desde la ausencia (2008) de Emma Riverola.

Deseos de ser punk (2009) de Belén Gopegui.

Habitaciones cerradas (2011) de Care Santos.

El pulso del azar (2012) de Ana Rodríguez Fischer.

El blog del inquisidor (2008) de Lorenzo Silva.

Tiempos que fueron (2012) de Esther y Óscar Tusquets.

La vida era eso (2014) de Carmen Amoraga.

Cicatriz (2015) de Sara Mesa.

El alma de las mujeres. Novela neoepistolar (2017) de José Lázaro y Cecilio de Oriol.

La tienda de la felicidad (2021) de Rodrigo Muñoz Avia.

Conclusiones

Uno de los objetivos principales de esta tesis era continuar la labor de Ana María Navales, cuyo estudio sobre la novela epistolar española terminó en 1975. Para cumplir ese objetivo, desde esa fecha, siguiendo su metodología diacrónica, hemos registrado la producción de narración epistolar en España hasta 2021. A la continuación por nuestra parte del estudio de Navales hemos querido aunar toda la crítica sobre la novela epistolar existente que, hasta la fecha, no había sido agrupada y, de este modo, consideramos haber realizado un estado de la cuestión de las investigaciones más destacadas escritas en los últimos años.

Hemos analizado cinco novelas de cinco autores de primer orden de forma muy exhaustiva que ilustran los tres grandes períodos temporales en los que se puede dividir el que abarcamos, de 1975 a 2021: la Transición, los años noventa y el nuevo milenio. El análisis de *Cerbero son las sombras* de Juan José Millas; *La isla de los jacintos cortados* de Gonzalo Torrente Ballester; *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso* de Miguel Delibes; *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaite y *El abre cartas* de Vicente Molina Foix se ha realizado a dos niveles. En primer lugar, confirmamos que son obras que han sido ya estudiadas de forma aislada y teniendo en cuenta su condición de novelas epistolares y, desde esa visión, la crítica situó a algunas de ellas bajo el epígrafe de la metaficción.

A través de nuestros exámenes pormenorizados, hemos ido corroborando algunas de las características comunes que tienen todas ellas. Además, a la constatación de los rasgos formales y estéticos comunes en todas las novelas de primer orden estudiadas en profundidad, se suma el hecho de que también se dan dichas peculiaridades en el resto de las novelas y narraciones epistolares que hemos catalogado junto a los análisis de las cinco novelas. Así, se analizan con variada extensión y profundidad, debido a nuestra particular consideración del diferente valor literario de unas u otras, un total de veintitrés novelas.

Luis Beltrán Almería, en su estudio *Las estéticas de los géneros epistolares*, reclamaba ya en 1996 la necesidad de ampliar los estudios de la epistolaridad más allá de la mera observación retórica. Consideramos que hemos intentado cumplir esa demanda con nuestra confirmación de la mezcla de estéticas en la narrativa epistolar actual, siguiendo la línea de investigación estética que proponía Beltrán. Además de trabajar su dimensión retórica e histórica, nuestro análisis incide constantemente en la fusión estética: es la superación del patetismo sentimental que era inherente a las novelas canónicas que se circunscribieron al método. La apertura hacia el didactismo y el humorismo, en nuestra opinión, viene determinada, en primer lugar, por la hibridación formal con otras narrativas del yo.

El método epistolar tradicional ha traspasado sus fronteras patéticas para, con el tratamiento de nuevos temas, abarcar espacios temáticos mucho más amplios, más allá de la sentimentalidad que era inherente al género. El análisis nos permite afirmar que la novela epistolar puede considerarse una corriente de la narrativa actual, que hasta ahora no se había tenido en cuenta como tal y que cuenta con un número nada desdeñable de ejemplos con desigual valor artístico, pero que presenta las siguientes características comunes que exponemos a continuación.

De las características formales comunes encontradas en la novela epistolar actual destaca la hibridación de la forma epistolar con el resto de las denominadas “narrativas del yo.” La novela epistolar actual se hibrida otras formas de *Icherzählung* y esta “mixtificación” produce la fusión de estéticas mencionada. La superación del patetismo se fundamenta, prioritariamente, en esa mezcla formal con otras formas de narración en primera persona, como la novela diario, las confesiones o las memorias.

Cerbero son las sombras de Juan José Millás se inscribe dentro de la corriente de inspiración kafkiana, como muchas de las narraciones de la primera Transición. Es una carta abierta, un alegato moderno y se hace así partícipe de los géneros confesionales. La estética didáctica permite la presencia del hermetismo, revelado en multitud de imágenes que representan el abismo que supone la ruptura del idilio. Es muy llamativa la presencia de lo laberíntico, y más allá de presentarse como símbolo explícito, incide en la estructura externa de la novela. La infructuosa búsqueda de la identidad por parte del yo desde la rendición de cuentas, toma también la forma de una novela de formación autobiográfica (que es además una fórmula impostada de experimentalidad) y se resuelve con la imposibilidad de la redención: es una confesión irresoluble que se vuelve grotesca. Es

patente la presencia también del humorismo que la crítica ha vinculado a la sátira menipea, por ejemplo, por el estado demente del narrador o por la sordidez de los espacios.

El humorismo observado en *Cerbero* es aún más patente en las novelas epistolares *La isla de los jacintos cortados*, de Torrente Ballester, y *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, de Miguel Delibes. Los narradores son dos *senex amator* risibles que parodian al emisor patético sentimental de la novela epistolar. Ambas novelas están teñidas de un marcado y constante humorismo que se superpone a la forma externa de epistolarios amorosos patéticos.

Torrente Ballester en *La isla de los jacintos cortados* enmarca una *Künstlerroman* en una novela de campus con forma epistolar. El narrador puede de este modo simultanear con la carta de amor el proceso de creación de una novela, siguiendo la corriente posmoderna metaficcional. El lirismo epistolar deriva en una burla, por lo intrincando del discurso y los intentos grotescos de seducción del *senex amator* a su joven alumna. El narrador, consciente de la evolución hacia la vejez, enfrenta además en la carta de amor la creación novelesca. La carta de amor aporta una estética sentimental que es, en realidad, un pretexto risible. En ella se inserta una narración interpolada barroca que responde, por la duplicación interior del narrador, al desenmascaramiento del héroe parodiado.

Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso es formalmente una novela epistolar en sentido estricto. Delibes seleccionó muchos de los rasgos tópicos de la tradición de este género para parodiarlos y creó un antihéroe. El narrador utiliza un erotismo risible y describe situaciones grotescas a su pretendida amada que solo causarán en ella un comprensible rechazo. La paródica carta de amor va transformándose en confesión y se convierte en una burla. La introspección que permite la fórmula otorga a las palabras del narrador la posibilidad de aportar su autoanálisis, de mostrar su psicologismo más profundo y presentar su particular rendición de cuentas. Por ello, se da una compleja mezcla tragicómica, es un antihéroe quijotesco al que Delibes, en la línea cervantina, salva finalmente de la esperpentización al devolverle la cordura que el enamoramiento le había arrebatado.

La isla de los jacintos cortados y *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso* son novelas de crisis. Torrente y Delibes las escribieron en sus etapas de senectud. Los dos enamoramientos febriles son en ambos casos la expresión de la propia dialogización de los autores. Las penas de amor son, en realidad, el lamento y enfrentamiento con uno mismo al saberse en la etapa vital de la vejez. En la necesidad de autocomprendión, autocompasión y búsqueda de la propia conciencia e identidad, fantasean a través de la carta de amor: sus tribulaciones quedan materializadas en las amadas que no les corresponden. La situación es irresoluble para estos dos hombres inútiles, que son burlados por la *belle dame sans merci*.

Nubosidad variable también es una novela de crisis. Contrariamente a la situación de Torrente y de Delibes, Carmen Martín Gaite sí resuelve la crisis existencial que también se plantea en esta novela de madurez de la autora. En vez de recurrir al eterno femenino, la autora se desdobra en dos mujeres, Mariana y Sofía. La forma epistolar en *Nubosidad variable* se hibrida con la novela diario. Y Martín Gaite, además de recuperar la voz femenina para la novela epistolar española (seguirán su estela muchas narradoras de los noventa y conformarán con ella una fructífera corriente de narrativa epistolar femenina) explicita la superación a través del dialogismo interior. Ese progreso vital surge del mencionado desdoblamiento dialógico de la autora en sus dos personajes, a la vez, interlocutoras. Frente a los hombres inútiles de Torrente y de Delibes, ellas son la *mulier fortis* y Martín Gaite establece su diálogo interior en soledad, aunque se exprese en las cartas y diarios cruzados de dos mujeres, que ejemplifican la sororidad.

En *Nubosidad variable* aparece la fórmula epistolar clásica. Es explícito en el texto que la forma es exclusiva para el discurso del lamento y del reproche: el patetismo sentimental que, además, la autora equipara a lo literario y a lo ficticio. Por el contrario, el alejamiento de lo epistolar y el viraje hacia otras fórmulas como la novela diario o la confesión, posibilita el planteamiento de la verdadera lucha interior y permite a la autora llegar al encuentro de su identidad y su conciencia y conciencia a través del desdoblamiento de Martín Gaite en Mariana y Sofía.

La ingente producción editorial que llega con los años noventa dificulta trazar mapas temáticos de la narrativa española del momento. No obstante, la crítica ha señalado como uno de los principales ejes temáticos “la intimidad como consuelo”. Siguiendo a Beltrán, para nosotros dicha intimidad es el ensimismamiento, la tendencia autobiográfica que se despliega en diferentes modos discursivos en primera persona y que, al circunscribirse parcial o totalmente a la forma epistolar, permite aportar que la novela epistolar es una corriente muy fructífera en la novela española actual.

Vicente Molina Foix con *El abrecartas* ya en el nuevo milenio participa del denominado “boom de la memoria”. Continuando con el autobiografismo observado en los autores anteriores, con el ensimismamiento, el autor evoca el pasado reciente a través de las cartas cruzadas entre personajes netamente inventados y personajes basados en personas reales. La estructura fragmentaria que aporta la forma epistolar acerca a esta novela a ser un ciclo de cuentos. Una amplísima galería de personajes que se escriben cartas y están estrechamente relacionados entre ellos a través de la repetición de motivos y temas. Uno de los más importantes es el tema del doble. Y Molina Foix no solo desdobra a sus personajes a través del *Doppelgänger* (en unas ocasiones de forma siniestra que lleva al grotesco y en otras como búsqueda de la identidad de los personajes que superan sus crisis a través de la escritura), sino también se desdobra a sí mismo como autor y como personaje. El autobiografismo, como en las otras novelas también presente en *El abrecartas*, es explícito y encontramos a Molina Foix no solo como personaje de su propia novela, sino también desplegado en un personaje como implícito alter-ego.

Cerbero, *La isla*, *Cartas de amor*, *Nubosidad* y *El abrecartas* son todas ellas simulacros autobiográficos. Millás, Torrente, Delibes, Martín Gaite y Molina Foix ensayaron en estas novelas epistolares sus propias autobiografías. Bosquejan, tras la máscara epistolar y la ficción lo que posteriormente escribirán desde un yo autobiográfico explícito.

Millás esbozó en *Cerbero* lo que después reconocerá como verdadera autobiografía en su novela *El mundo*. Torrente Ballester, por su parte ensaya en *La isla* la que será después su autobiografía, *Dafne* y *ensueños*. Ambos autores eligieron la fórmula epistolar para tantejar la autorrepresentación que en obras posteriores llevarán a cabo sin ambages. En cuanto a Delibes, se observa en toda su obra una constante importancia de la primera persona, así como diferentes *alter ego* del autor, con patentes rasgos autobiográficos, como en la posterior *Señora de rojo sobre fondo gris*.

También Martín Gaite con *Nubosidad variable* escribe su particular autobiografía por persona interpuesta. En este caso, toda la obra de la autora mantiene constante en toda su obra lo que la crítica ha denominado su “actitud autobiográfica.”

Molina Foix, por su parte, considera que *El abrecartas* forma parte de sus “novelas documentales”, trilogía de la que la novela epistolar forma parte, según el propio autor, que reconoce que los aspectos autobiográficos están enmascarados por la ficción (y por la forma epistolar, insistimos), frente a la posterior autobiografía novelada escrita junto a Luis Cremades, *El invitado amargo*.

Las novelas epistolares escritas en los últimos años, con la generalización del uso de Internet, hacen con el correo electrónico y las herramientas narrativas de la red un mero cambio de canal. En la mayoría de las ocasiones, los autores no tienen en cuenta que el correo electrónico es un método textual propio y diferente de la carta. En nuestra opinión, estas novelas realizan una traslación artística de la pantalla al papel. Contienen también marcados rasgos de ensimismamiento, de desdoblamientos del yo, así como una mezcla formal (el blog, el chat, entre otras) que posibilita también una mezcla de estéticas. Aunque predomina el patetismo sentimental, autores como Lorenzo Silva o Sara Mesa amplían estéticamente sus novelas, consiguiendo solventes expresiones del didactismo y del humorismo.

A la vista de lo expuesto podemos concluir con que la novela epistolar actual es una máscara del autobiografismo. Además, la necesidad de consideración a la novela epistolar como corriente de la narrativa española actual se asienta en que forma parte del auge del memorialismo y autobiografismo, que sí está considerado como corriente que ya se había iniciado en el exilio pero cristaliza en la Transición. La proliferación de publicaciones y memorias tras la muerte de Franco coincide con el aumento también de narraciones epistolares.

Debemos recordar que la forma evolucionada de novela epistolar actual, hibridada con otras formas de narración en primera persona y por ello provocando la mezcla de estéticas, que es su particular aportación, ya se había iniciado con los grandes autores de novela epistolar de finales del XIX y principios del XX. La evolución iniciada con las novelas epistolares de Valera, Galdós y Unamuno, como bien ya había planteado la crítica experta en epistolaridad, culminará posteriormente, en nuestra opinión, con los cinco grandes autores de nuestro corpus.

Paralelamente a esa evolución formal y estética se da el auge del autobiografismo, del ensimismamiento que ya iniciaron también grandes autores de la primera mitad del siglo XX, escribiendo sus memorias, novelas autobiográficas y autobiografías desde el exilio y que se convierte en un auténtico auge de este género en la Transición. Confluye de este modo la evolución de la novela epistolar con el auge del memorialismo, del que la novela epistolar forma parte como corriente, pues la novela epistolar actual es una particular máscara, una particular poética, del autobiografismo.

BIBLIOGRAFÍA

- AMORAGA, Carmen (2014). *La vida era eso*. Destino.
- ARGENTEUIL, Heloísa de y PEDRO Abelardo (1982). *Cartas de Abelardo y Heloísa. Historia calamitatum* (Precedido de “En favor de Heloísa” de Carme Riera. P. Zumthor ed.). José J. de Olañeta.
- ABELLÁN, José Luis (1986, 6 10). “La década democrática.” *El País*.
https://elpais.com/diario/1986/06/12/opinion/518911209_850215.html. Recuperado el: 9/11/21
- ALBERCA, Manuel (2009). “Es peligroso asomarse (al interior). Autobiografía vs autoficción.” *Rapsoda. Revista de Literatura*, 1, 1-24.
<http://webs.ucm.es/info/rapsoda/num1/studia/alberca.pdf> Recuperado el: 9/11/21
- ALBORG, Carmen (2003). “Esther Tusquets vuelve a empezar. *Correspondencia privada*.” *Confluencia*, 19 (1), 33-41.
- ALCOFORADO, Mariana (2000). *Cartas de la monja portuguesa*. Círculo de Lectores.
- ALDECOA, Josefina (1986). *Porque éramos jóvenes*. Anagrama.
- ALDECOA, Josefina (1996). *Porque éramos jóvenes*. Círculo de lectores.
- ALONSO DE LOS RÍOS, César Alonso (1971). *Conversaciones con Miguel Delibes*. Magisterio Español.
- ALVAR, Manuel (1987). *El mundo novelesco de Miguel Delibes*. Gredos.
- ANTONAYA NÚÑEZ-CASTELO, María Luisa (2000). “El ciclo de cuentos como género narrativo en la literatura española.” *RILCE*, 16 (3), 433-478.
- APARICI, Ramón (2010). *Conectados en el Ciberespacio*. Universidad Nacional de Educación a Distancia.

ARA TORRALBA, Juan Carlos y TUDELILLA, Chus (2001). *Cartografía de una soledad. El mundo de Ramón J. Sender*. Gobierno de Aragón - Residencia de Estudiantes.

ARROYO REDONDO, Susana (2011). *La autoficción: entre la autobiografía y el ensayo biográfico. Límites del género*. Tesis doctoral. Universidad de Alcalá. <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/16941> Recuperado el: 9/11/21

ARROYO REDONDO, Susana (2012). “Autorrepresentación en la obra de Torrente Ballester.” *Revista de Literatura*, 74 (147), 277-298.

ARROYO REDONDO, Susana (2014). “Aproximaciones teóricas al prólogo: su papel en la narrativa española reciente.” *Revista de Literatura*, 76 (151), 57-77.

BAENA MOLINA, Rosalía (1997). “*Campus Novel* paradigmas de un género novelístico en Inglaterra.” En *Unum et diversum* (K. Spang ed., pp. 79-96). Universidad de Navarra.

BAJTÍN, Mijaíl (2005). *Problemas de la poética de Dostoevski*. Breviarios.

BAJTÍN, Mijaíl (2019). *La novela como género literario* (Traducción de C. Ginés Orta. L. Beltrán Almería ed.). Universidad Nacional, Real Sociedad Menéndez Pelayo, Prensas Universidad de Zaragoza.

BAQUERO ESCUDERO, Ana Luisa (1989). “El orden temporal en el relato en primera persona.” *Estudios Románicos*, (4), 111-124.

BAQUERO ESCUDERO, Ana Luisa (1998-99). “*Proceso de cartas de amores*, primera novela epistolar europea.” *Archivum*, (48-49), 111-130.

BAQUERO ESCUDERO, Ana Luisa (2003). *La voz femenina en la narrativa epistolar*. Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

BAQUERO ESCUDERO, Ana Luisa (2011). “La interconexión ‘novella’ - novela en la narrativa española del siglo XVIII.” En *La interconexión genérica en la tradición narrativa* (A. L. Baquero Escudero ed., pp. 135-158). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.

BAQUERO ESCUDERO, Ana Luisa (2020). “Una prodigiosa fábrica de prodigios.” *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, (882), 24-28.

BAQUERO GOYANES, Mariano (1959). “Ortega y Baroja frente a la novela.” *Anales de la Universidad de Murcia*, XVIII, 5-24.

BARLOTTA, Salvatore y TORMO-ORTIZ, Mercedes (2019). “Egeria, testimonie dello scambio epistolare tra donne nell’antichità cristiana.” *Estudios Románicos*, (28), 47-63.

BARTHES, Roland (1994). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Paidós.

BASANTA, Ángel (2001). “Historia, mito y literatura en las novelas de G. Torrente Ballester.” En *Con Torrente en Ferrol* (J.Á. Fernández Roca, J.A. Ponte Far. ed., pp. 75-98). Universidad de Santiago de Compostela.

BECERRA, Carmen (1990). *Guardo la voz, cedo la palabra: conversaciones con Gonzalo Torrente Ballester*. Anthropos.

BECERRA MAYOR, David (2015). *La guerra civil como moda literaria*. Clave Intelectual.

BECERRA SUÁREZ, Carmen (2001). “La mujer en la obra de G. Torrente Ballester.” En *Con Torrente en Ferrol* (J.Á. Fernández Roca, J.A. Ponte Far. ed., pp. 195-212). Universidad de Santiago de Compostela.

BEISEL, Inge (1995). “Sobre la relevancia del recuerdo, la escritura y la búsqueda de la propia identidad en la obra narrativa de Juan José Millas.” *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 5, 10-20.
https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_5_006.pdf
Recuperado el: 9/11/21

BELLÓN AGUILERA, José Luis (2012). *Miguel Espinosa, el autor emboscado*. La Vela.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis (1994). “Notas para una teoría de la parodia.” *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Universidad de Zaragoza, 2, 49-56.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis (1996). “Las estéticas de los géneros epistolares.” *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, (Anuario X), 239-246

BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2002). *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*. Montesinos Ensayo.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2003). “Sobre hermetismo y confesión.” *Revista de Literatura*, 65 (130), 533-538.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2011). “Novela y diario.” En *El diario como forma de escritura y pensamiento del mundo contemporáneo* (J. L. Rodríguez ed., pp. 9-19). Institución Fernando el Católico.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2012). “El cuento maravilloso, según Carmen Martín Gaite.” En *En breve. Cuentos de escritoras españolas (1975-2010)* (M. Á. Encinar y C. Valcárcel ed., pp. 55-64). Biblioteca Nueva.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2014). “Hermetismo y modernidad.” *Monteagudo: Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, (19), 147-159.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2018a). “Literatura, autoficción y ensimismamiento.” En *Deslindes paranovelísticos* (L. Beltrán Almería, D. Thion Soriano-Mollá, M.A. Martín Zorraquino, ed., pp. 233-241). Institución Fernando el Católico.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2018b). “Los raros: Ramiro Pinilla, Adelaida García Morales, Juan Eduardo Zúñiga y Manuel Longares.” En *Narrativas disidentes (1968-2018) Historia, novela y memoria* (M. Á. Naval y J.L. Calvo Carilla ed., pp. 17-35). Visor.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2019a). “La novela, género literario.” *LETRAS*, (66), 13-45.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2019b) “Los cien primeros años de Zúñiga”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, (832), 33-43.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2019c). “La novela biográfico familiar.” *Zenda Libros*. <https://www.zendalibros.com/la-novela-biografico-familiar/> Recuperado el: 9/11/21

BELTRÁN ALMERÍA, Luis, GIDI, Claudia y MUNGÍA, Elena (2017). *Risa y géneros menores*. Institución Fernando el Católico.

BERRIO, Antonio y CALVO, Javier (1992). *Los géneros literarios: sistema e historia*. Cátedra.

BÉRTOLO CADENAS, Constantino (1989). “Introducción a la narrativa española actual.” *Revista de Occidente*, (98-99), 29-60.

BÉRTOLO CADENAS, Constantino (2008). “Realidad, comunicación y ficción a propósito de *El padre de Blancanieves*”. En *La (re)conquista de la realidad: la novela, la poesía y el teatro del siglo presente* (M. Escalera Cordero ed., pp. 129-146). Tierranadie.

BOU, Enric (1996). “El diario: periferia y literatura.” *Revista de Occidente*, (182-183), 121-136.

BOU, Enric (2014). “Lecturas polifónicas de los epistolarios de Jorge Guillén y Pedro Salinas.” *Cuadernos AISPI*, (3), 59-76.

BOU, Enric y PITTARELLO, Elide (2009). *(En)claves de la Transición. Una visión de los Novísimos: prosa, poesía, ensayo*. Iberoamericana - Vervuert.

BRAVO BOSCH, María José (2020). “Un itinerario en femenino: Egeria.” *Hispantia Antigua*, (XLIV), 339-372.
<https://revistas.uva.es/index.php/hispaanti/article/view/4433/3637>
Recuperado el: 9/11/21

BUSTOS DEUSO, María Luisa (1991). *La mujer en la narrativa de Delibes*. Universidad de Valladolid.

CABALLERO BONALD, José Manuel (2011). *Somos el tiempo que nos queda. Obra poética completa*. Seix Barral.

CABAÑAS, Pilar (2000). “Cartas, diarios, informes: el lenguaje de la ausencia en la obra de Juan José Millás.” *Cuadernos de Narrativa*, (5), 133-152.

CALDERÓN, Emilio (2016). *La memoria de un hombre está en sus besos. Biografía de Vicente Aleixandre*. Stella Maris.

CALVI, Maria Vittoria (2014). “Poética del lugar y actitud autobiográfica en Carmen Martín Gaite.” En *Un lugar llamado Carmen Martín Gaite* (J. Teruel y C. Valcárcel. ed., pp. 124-137). Siruela.

CALVI, Maria Vittoria (2018). “Paratexto y narración autobiográfica en la obra de Carmen Martín Gaite.” En *Historia e intimidad: epistolarios y autobiografía en la cultura española del medio siglo* (J. Teruel ed.). Estudios de Cultura de España.

CAMARZANA, Saioa (2008, 12 18). “Carmen Amoraga: “Este libro es un homenaje a todas las personas que se levantan”” *El Cultural*.
<https://elcultural.com/Carmen-Amoraga-Este-libro-es-un-homenaje-a-todas-las-personas-que-se-levantan> Recuperado el: 9/11/21

CAMPILLO MESEGUER, Antonio (2006). “Ficción y verdad en Miguel Espinosa.” En *Los tratados de Espinosa: la imposible teología del burgués* (V. Cervera Salinas ed., pp. 99-130). Servicio de Publicaciones Universidad de Murcia.

CASTAÑO, Andrés (2021, 5 10). “*La tienda de la felicidad*, una felicidad llena de ‘spam’. Entrevista a Rodrigo Muñoz Avia.” *El Asombrario*. <https://elasombrario.publico.es/la-tienda-de-la-felicidad-felicidad-spam/>
Recuperado el: 9/11/21

CASTANY PRADO, Bernat (2019). “Ciberliteratura y cibercultura en el ámbito hispánico.” *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (31), 237-283.

CATELLI, Nora (1991). *El espacio autobiográfico*. Lumen.

CELA, Camilo José (2003). *Mrs. Caldwell habla con su hijo* (A. Sotelo Vázquez ed.). Destino.

CHARCHALIS, Wojciech (2013). “Iglesia y poder en las novelas de Gonzalo Torrente Ballester.” En *El realismo en Gonzalo Torrente Ballester: poder, religión y mito*. (C. Rivero Iglesias ed., pp. 225-235). Iberoamericana - Vervuert.

CIPLIAUSKAITÉ, Biruté (1994). *La novela femenina contemporánea*. Anthropos.

COLOMER RUBIO, Juan Carlos (2012). “Todo está casi perdonado. A propósito de la Transición, debate historiográfico y propuestas metodológicas.” *Studium: Revista de Humanidades*, (18), 257-272.

CONTADINI, Luigi (2003). “Las novelas de la Transición de Juan José Millás: *Cerbero son las sombras*, *Visión del ahogado*, *El jardín vacío*.” *Impossibilitia*, (5), 32-46.

CRUZ CÁMARA, Nuria (1999). “*Nubosidad variable*: escritura, evasión y ruptura.” *Hispanófila*, (126), 15-24.

CRUZ CÁMARA, Nuria (2003). “Novela rosa y final feliz en *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaite”. *Ojáncano: Revista de Literatura Española*, (23), 3-23.

DE EUSEBIO, Carmen (2018). “Entrevista a Molina Foix.” *Cuadernos Hispanoamericanos*, (811).
<https://cuadernoshispanoamericanos.com/vicente-molina-foix/>
Recuperado el: 9/11/21

DELIBES DE CASTRO, Elisa (2013). “Apuntes sobre lo biográfico en algunas obras de Miguel Delibes.” En *Miguel Delibes, nuevas lecturas críticas de su obra*. (M. P. Celma y M. J. Rodríguez ed., pp. 17-24). Universidad de Salamanca.

DELIBES, Miguel (1983). *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*. Destino.

DELIBES, Miguel (1983, 11 14). “De cómo escribí mi primera novela de amor.” *Hoja del Lunes de Valladolid*, 25.

DELIBES, Miguel (1996). *He dicho*. Destino.

DELIBES, Miguel (2004). *España 1936-1950: Muerte y resurrección de la novela*. Destino.

DELIBES, Miguel y VERGÉS, José (2002). *Correspondencia (1948-1986)*. Destino.

DOMÍNGUEZ LASIERRA, Juan (2014). “Correspondencia Ramón J. Sender - Ana María Navales.” *ALAZET*, (26), 249-258.

DOTRAS, Ana María (1994). *La novela española de metaficción*. Júcar.

DURÁN, Manuel (1986). “Fiction and Metafiction in Contemporary Spanish Letters.” *World Literature Today*, 3 (60), 398-401.

EGIDO, Aurora (1994). “Mefistófeles en *El cuarto de atrás*.” *Salina: Revista de Lletres*, (8), 59-66.

ENCINAR, María Ángeles (1990). *Novela española actual: la desaparición del héroe*. Pliegos de Bibliofilia.

ENCINAR, María Ángeles (2000). “La narrativa epistolar en las escritoras españolas actuales” (M. Villalba Álvarez, ed.). En *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX: I Congreso de narrativa española en lengua castellana*, 33-50.

ENCINAR, María Ángeles (2003). “La excepcional maestría de Care Santos: los ciclos de cuentos.” En *Mujeres novelistas: jóvenes narradoras de los noventa* (A. Redondo Goicoechea ed., pp. 131-148). Narcea.

ENCINAR, María Ángeles (2020). “Viajes al centro: las novelas cortas de José María Merino, *El lugar sin culpa* y Sara Mesa, *Cara de pan.*” *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, (882), 21-24.

ESCARTÍN GUAL, Montserrat (2019). *Pedro Salinas, una vida de novela*. Cátedra.

ESPINOSA, Miguel (1986). *Tríbada. Theologiae Tractatus* (G. Sobejano ed.). Editora Regional de Murcia.

ESPINOSA, Miguel (1987). *Tríbada. Theologiae Tractatus*. Editorial Regional de Murcia.

FORTÚN, Elena y LAFORET, Carmen (2018). *De corazón y alma. Epistolario (1947-1952)*. Fundación Banco Santander.

FREIXAS, Laura (2011). “Encuentro digital con Laura Freixas.” *Instituto Cervantes*.
<https://blogs.cervantes.es/dublin/encuentros-digitales-virtual-interviews/encuentro-digital-con-laura-freixas/> Recuperado el: 9/11/21

FUENTES DEL RÍO, Mónica (2020). “El humor verbal en la obra de Carmen Martín Gaite: de la teoría literaria a la práctica ficcional.” *Language Design: Journal of Theoretical and Experimental Linguistics*, Extra 1, 221-237.

GALA, Candelas (2012). “Vicente Molina Foix: poéticas, poemas y aporías.” *Analecta Malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, XXXV (1-2), 227-240.

GARCÍA, Ángel (1983, 11 6). “La última novela de Miguel Delibes. Reivindicar la epístola. Reconstruir el tiempo.” *El País*.

GARCÍA BERRIO, Antonio y HUERTA CALVO, Javier (1992). *Los géneros literarios: sistema e historia, una introducción*. Cátedra.

GARCÍA GALIANO, Ángel (2005). “Quizá nos lleve el juego al infinito (*El Quijote* en la obra de Torrente Ballester).” *La Tabla Redonda: Anuario de Estudios Torrentinos*, (3), 149-164.

GARCÍA GARROSA, María Jesús (2006). “*Julia o la nueva Heloísa* de José Mor de Fuentes.” En *Traducción y traductores del Romanticismo al Realismo* (F. Lafarga y L. Pegenauta ed., pp. 159-176). Peter Lang.

GARCÍA MORALES, Adelaida (1985). *El Sur. Bene*. Anagrama.

GARRIDO, Antonio (1997). *Teorías de la ficción literaria*. Arco.

GARRIGA BARBOSA, Laurie (2013). *Nueva luz sobre Pedro Salinas: el epistolario de Katherine Whitmore a Jorge Guillén. Edición y estudio*. Trabajo fin de Máster. Universidad Complutense de Madrid.
<https://eprints.ucm.es/id/eprint/24982/1/Garriga,%20Laurie,%20TFM.pdf>
Recuperado el: 9/11/21

GARRIGA ESPINO, Ana (2014). “Leyendo a Teresa de Jesús a través de Carmen Martín Gaite.” En *Un lugar llamado Martín Gaite* (José Teruel y Carmen Valcárcel ed., pp. 191-205). Siruela.

GENETTE, Gerard (2001). *Umbrales*. Siglo XXI.

GIBSON, Ian (1998). *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*. Plaza y Janés.

GIDI, Claudia (2011). “Entre lo público y lo íntimo: el diario de los dramaturgos.” En *El diario como forma de escritura y pensamiento en el mundo contemporáneo* (L. P. Rodríguez ed., pp. 21-30). Institución Fernando el Católico.

GIL-ALBARELOS, Santiago (2017). “La novela de campus en España 2000-2015.” *Cuadernos de Investigación Filológica*, (43), 191-207.
<http://doi.org/10.18172/cif.2987> Recuperado el: 9/11/21

GIL CASADO, Pablo (1990). *La novela deshumanizada española (1958-1988)*. Anthropos.

GIL GONZÁLEZ, Antonio Jesús (2001). *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea. A propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester*. Ediciones Universidad de Salamanca.

GLENN, Kathleen M (1994). “Seducción epistolar y telefónica en *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso* y *El cazador de leones*. *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, (5), 61-78.

GOPEGUI, Belén (2007). *El padre de Blancanieves*. DeBolsillo.

GOPEGUI, Belén (2009). *Deseos de ser punk*. Anagrama.

GOPEGUI, Belén (2010, 11 27). *Discurso de recepción y “no-recepción” del Premio Dulce Chacón a cargo de Martina, protagonista del libro galardonado Deseo de ser punk*. Rebelión. <https://rebelion.org/discurso-de-recepcion-y-no-recepcion-del-premio-dulce-chacon-a-cargo-de-martina-protagonista-del-libro-galardonado-deseo-de-ser-punk/> Recuperado el: 9/11/21

GOYTISOLO, Luis (1997). *Placer licuante*. Alfaguara.

GRACIA GARCÍA, Jordi (2009). *Las máscaras de un género. Literatura y autobiografía en la España contemporánea*. CanalMarch. <https://canal.march.es/es/colección/máscaras-género-literatura-autobiografía-españa-contemporánea-i-21768> Recuperado el: 9/11/21

GRACIA GARCÍA, Jordi (2010). *A la intemperie. Exilio y cultura en España*. Anagrama.

GRACIA GARCÍA, Jordi (2015 01 16). “Contrafábula sobre la novela de la transición.” *El País*. https://elpais.com/cultura/2015/01/16/actualidad/1421433652_300587.html Recuperado el: 9/11/21

GRACIA GARCÍA, Jordi y RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2009). *Más es más. Sociedad y cultura en la España democrática (1986-2008)*. Iberoamericana - Vervuert.

GRACIA GARCÍA, Jordi y RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2011). *Derrota y restitución de la modernidad, 1939-2010. Historia de la literatura española*. (Vol. 7). Crítica.

GRACIA GARCÍA, Jordi y RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2015). *Ondulaciones. El ensayo literario en la España del siglo XX*. Iberoamericana - Vervuert.

GUADALUPE MELLA, Olga (2015). “*Tristana*: del diálogo al monólogo y de la correspondencia privada a la novela.” *Actas del X Congreso Internacional Galdosiano*, 98-109.
<http://actascongreso.casamuseoperezgaldos.com/index.php/cig/article/view/9332> Recuperado el: 9/11/21

GUADALUPE MELLA, Olga (2016). *Epistolaridad y realismo. La correspondencia privada y literaria de Juan Valera, Emilia Pardo Bazán y Benito Pérez Galdós*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela.

GUARDIOLA, María Luisa (2015). “*Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaite: renovación de la novela epistolar.” *Hispania*, 98 (4), 672-673.
<https://works.swarthmore.edu/fac-spanish/59> Recuperado el: 9/11/21

GUILLÉN CAHEN, Claudio (1991). “Al borde de la literalidad. Literatura y epistolaridad.” *Tropelías: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, (2), 71-92.

GULLÓN, Germán (1976). “Variaciones en el arte de contar.” En *El narrador en la novela del siglo XIX* (pp. 149-152). Taurus.

GULLÓN, Germán (1999). *Querida hija*. Destino.

GULLÓN, Germán (2006). “Amor y vida en la poesía de Pedro Salinas”. En *Poemas de amor a través de los siglos*. (M. Mayoral, ed., pp. 198-216). Sial.

GURKIN ALTMAN, Janet (1982). *Epistolarity: Approaches to a form*. Ohio State University Press.

GUSTRÁN LOSCOS, Ana (2014). “La huella del cine en *Nubosidad variable*.” *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, (52), 157-155. http://webs.ucm.es/info/especulo/Carmen_Martin_Gaite_Especulo_52_2_014_UCM.pdf Recuperado el: 9/11/21

HELMICH, Werner (2013). “Virtudes y límites del juego desmitificador en Gonzalo Torrente Ballester.” En *El realismo en Gonzalo Torrente Ballester: poder, religión y mito*. (C. Rivero Iglesias ed., pp. 236-252). Iberoamericana - Vervuert.

IRLANDER, Anne (2012). *Análisis comparativo de la construcción identitaria de los personajes principales en las novelas La soledad era esto y Dos mujeres en Praga de Juan José Millás*. Universidad de Estocolmo. <http://su.diva-portal.org/smash/get/diva2:535709/FULLTEXT01.pdf> Recuperado el: 9/11/21

JIMÉNEZ, Juan Ramón y CAMPRUBÍ, Zenobia (2017). *Monumento de amor* (M. Domínguez Sío, ed.). Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

JIMÉNEZ LOZANO, José (1993). *La boda de Ángela*. Seix Barral.

JIMÉNEZ LOZANO, José (2003). *El narrador y sus historias*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

JIMÉNEZ LOZANO, José (2004). *Carta de Tesa*. Seix Barral.

JULIÁ DÍAZ, Santos (2017). *Transición: Historia de una política española (1937-2017)*. Galaxia Gutenberg.

JULIÁ DÍAZ, Santos y MAINER BAQUÉ, José-Carlos (2000). *El aprendizaje de la libertad 1973-1986: La cultura de la Transición*. Alianza Ensayo.

JURADO MORALES, José (2018). *Carmen Martín Gaite. El juego de la vida y la literatura*. Visor Libros.

KORCHECK, Kathy (2014). “Nuestro querido padre Stalin”: Letters of War and Exile in Emma Riverola’s *Cartas desde la ausencia*.*” Letras Hispanas: Revista de Literatura y Cultura*, 10 (1), 17-30.

LAGARDE DE LOS RÍOS, Marcela (2000). *Claves feministas para la autoestima de las mujeres.* Horas y Horas.
<https://diariofemenino.com.ar/documentos/Marcela%20Lagarde%20-%20Claves%20feministas%20para%20la%20autoestima%20de%20las%20mujeres.pdf> Recuperado el: 9/11/21

LANGA PIZARRO, Mar (2000). *Del franquismo a la posmodernidad: la novela española (1975- 1999), análisis y diccionario de autores.* Universidad de Alicante.

LÁZARO, José y DE ORIOL, Cecilio (2017). *El alma de las mujeres. Novela neoepistolar.* Deliberar.

LEDESMA DE LA FUENTE, Álvaro (2016). “Identidades literarias en la obra de Miguel de Unamuno.” *Boletín de Estudios de Filosofía y Cultura Manuel Mindán*, (11), 179-186.

LIIKANEN, Elina (2015). *El papel de la literatura en la construcción de la memoria cultural: tres modos de representar la guerra civil y el franquismo en la novela española actual.* Tesis doctoral. Universidad de Santiago de Compostela. <https://core.ac.uk/download/pdf/75994548.pdf> Recuperado el: 9/11/21

LINDSTRÖM, Ingrid (2009). *Aspectos existenciales en tres novelas tardías de Carmen Martín Gaite.* Tesis doctoral. Universidad de Estocolmo. <http://su.diva-portal.org/smash/get/diva2:200212/FULLTEXT01.pdf> Recuperado el: 9/11/21

LÓPEZ ALONSO, Covadonga (2003). “Un nuevo género: el correo electrónico.” En *Formes et identités génériques* (M. Soriano ed., pp. 188-198). Université Montpellier.

LÓPEZ MARTÍ, José (2006). “Miguel Espinosa: el hombre, el escritor, el amigo.” En *Los tratados de Espinosa: la imposible teología del burgués.* (V. Cervera Salinas ed.) Servicio de Publicaciones Universidad de Murcia.

LORENTE MUÑOZ, Pablo (2013). “El caso de Care Santos.” *Narrativas*, (30), 9-16.

LOUREIRO, Ángel (1990). *Mentira y seducción. La Trilogía Fantástica de Torrente Ballester.* Castalia.

MAINER BAQUÉ, José-Carlos (1971). *Falange y literatura.* Labor.

MAINER BAQUÉ, José-Carlos (1994). *De posguerra (1951-1900).* Grijalbo-Mondadori.

MAINER BAQUÉ, José-Carlos (2001). *La escritura desatada: El mundo de las novelas.* Temas de hoy.

MAINER BAQUÉ, José-Carlos (2005). *Tramas, libros, nombres. Para entender la literatura española, 1944-2000.* Anagrama.

MAINER BAQUÉ, José-Carlos (2018). “Unamuno y sus cartas: defensa de la epistolografía.” *Revista de Libros.* <https://www.revistadelibros.com/unamuno-y-sus-cartas-defensa-de-la-epistolografia/> Recuperado el: 9/11/21

MALDONADO ALEMÁN, Manuel (2010). “Literatura, memoria e identidad. Una aproximación teórica.” *Cuadernos de Filología Alemana*, (III), 171-179.

MARCO REUS, Nerea (2009). “La destrucción del idilio en la novela *El padre de Blancanieves* de Belén Gopegui: tiempo y espacio en el idilio moderno.” *Narrativas: Revista de Narrativa Contemporánea en Castellano*, (14), 21-23.

MARÍN CANALS, Álex (2017). “Correspondencia e intimidad en los ‘Nuevos Realismos.’ Realismo genérico en *Cicatriz* de Sara Mesa. (Apuntes para una poética del chat)”. En *Correspondances: de l'intime au public* (A. Janquart-Thibault, C. Orsini-Saillet ed., pp. 127-141). Orbis Tertius.

MARTINELL GIFRE, Emma (1995). “La presencia del otro, el resurgir de la memoria.” En *Hilo a la cometa. La visión, la memoria y el sueño* (E. Martinell Gifre ed., p. 153). Espasa Calpe.

MARTÍNEZ DÍAZ, Alicia N. (2011). *Los personajes femeninos en la novela de José Jiménez Lozano*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/14436/1/T33404.pdf> Recuperado el: 9/11/21

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José E. (2004). “Memorias de nuestro tiempo: teóricos y creadores.” *SIGNA: Revista de la Asociación de Semiótica*, (13), 521-544.

MARTÍNEZ MENCHÉN, Antonio y MARTÍNEZ SÁNCHEZ, Jesús (1992). *La narrativa española contemporánea*. Akal.

MARTÍNEZ PEÑA, M. Carmen (2018). *Intertextualidad en la obra narrativa de Miguel Espinosa*. Tesis doctoral. <https://idus.us.es/handle/11441/70544> Recuperado el: 9/11/21

MARTÍNEZ SALAZAR, Elisa (2013). “Lecturas de Kafka en la novela española de la Transición.” En *El relato de la Transición la Transición como relato* (J.L. Calvo Carilla, C. Peña Ardid, M. Á. Naval López, J.C Ara Torralba, A. Ansón Anadón ed., pp. 195-216). Prensas Universitarias de Zaragoza.

MARTÍNEZ SALAZAR, Elisa (2019). *La recepción de la obra de Frank Kafka en España*. Tesis doctoral. Universidad de Zaragoza. <https://zaguan.unizar.es/record/79495/files/TESIS-2019-116.pdf> Recuperado el: 9/11/21

MARTÍN GAITÉ, Carmen (1986). “Buscando el modo.” En *El punto de vista femenino*. CanalMarch. <https://www.march.es/conferenciasanteriores/voz.aspx?p1=2341> Recuperado el: 9/11/21

MARTÍN GAITÉ, Carmen (1987). *Usos amorosos de la postguerra española*. Anagrama.

MARTÍN GAITÉ, Carmen (1992). *Nubosidad variable*. Anagrama.

MARTÍN GAITÉ, Carmen (2003). *Cuadernos de todo*. DeBolsillo.

MARTÍN ORTEGA, Elena (2018). “La memoria en la obra de Esther Tusquets: entre la intimidad y la crónica de una época.” En *Historia e intimidad. Epistolarios y autobiografía en la cultura española del medio siglo*. (J. Teruel ed., pp. 279-290). Iberoamericana - Vervuert.

MASOLIVER RÓDENAS, José Antonio (1997). “Amor en tiempos de cólera.” *Revista de libros*. <https://www.revistadelibros.com/placer-licuante-de-luis-goytisolo/> Recuperado el: 9/11/21

MEDINA-BOCOS, Antonio (2014). *Delibes caricaturista de El Norte de Castilla*. El Norte de Castilla - Fundación Miguel Delibes.

MERINO, José María (1989). “Sobre la narración en primera persona.” En *El oficio de narrar* (M. Mayoral ed.). Cátedra.

MESA, Sara (2015). *Cicatriz*. Anagrama.

MILLÁS, Juan José (1989). *Cerbero son las sombras*. Alfaguara.

MILLÁS, Juan José (1998). *Tres novelas cortas: Letra muerta, Papel mojado y Cerbero son las sombras*. Alfaguara.

MILLÁS, Juan José (2007a). “Esta novela me ha arrollado como un coche.” *La Verdad de Murcia*. <https://www.laverdad.es/murcia/20071017/cultura/esta-novela-arrollado-como-20071017.html> Recuperado el: 9/11/21

MILLÁS, Juan José (2007b). *El mundo*. Planeta.

MILLÁS, Juan José (2018). “Me pregunté angustiado si me habría salido una novela costumbrista.” *El Cultural*. <https://elcultural.com/Juan-Jose-Millas> Recuperado el: 9/11/21

MOLINA FOIX, Vicente (2006). *El abrecartas*. Anagrama.

MOLINA FOIX, Vicente (2013). *La musa furtiva: poesía (1967-2012)* (Prólogo de C. Gala ed.). Fundación José Manuel Lara.

MOLINA FOIX, Vicente (2017). *El joven sin alma*. Anagrama.

MOLINA FOIX, Vicente y MASOLIVER, Juan Antonio (2016). *Autobiografía intelectual*. CanalMarch.

<https://canal.march.es/es/colección/autobiografía-intelectual-vicente-molina-foix-22937> Recuperado el: 9/11/21

MONTESA, Salvador (2002). *Literatura y periodismo. La prensa como espacio creativo*. Universidad de Málaga.

MORALES RIVERA, Santiago (2017). *Anatomía del desencanto: Humor, ficción y melancolía en España (1976-1998)*. Purdue Studies in Romance Literature.

MORAZA, Ignacio (1999). *Miguel Espinosa: poder, marginalidad y lenguaje*. Kassel-Reichenberger.

MORENO GONZÁLEZ, Santiago (2008). *El exilio interior de José Jiménez Lozano. Estudio de una propuesta narrativa singular*. Tesis doctoral. Universidad de Murcia.
<https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/9704/1/MorenoGonzalez.pdf> Recuperado el: 9/11/21

MUÑOZ ÁVILA, Rodrigo (2021). *La tienda de la felicidad*. Alfaguara.

NAVAL, María Ángeles (2001) “Las casas de la memoria. Acerca de los relatos de Adelaida García Morales.” En *El texto iluminado. Escritoras españolas en el cine*. (pp.23-22). Cultural Rioja.

NAVAL, María Ángeles (2019). “Memoria de la Transición en la novela española de los 2000.” En *Historia cultural de la Transición* (C. Peña Ardid ed., pp. 98-117). Los Libros de la Catarata.

NAVALES VIRUETE, Ana María (1977). *Estudio de la novela epistolar española*. Tesis doctoral. Universidad de Zaragoza.
<https://zaguan.unizar.es/record/13488/files/TESIS-2014-016.pdf>
Recuperado el: 9/11/21

NAVALES VIRUETE, Ana María (1998). “La fórmula epistolar en Max Aub.” *Turia*, (43-44), 160-168.

NAVARRO, Ana (2003). “Historia editorial de *Pepita Jiménez*.” Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcmw327> Recuperado el: 9/11/21

NEUSCHÄFER, Hans (2012). “*Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*. Novela epistolar y ejercicio (auto)irónico.” Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcmw327>
Recuperado el: 9/11/21

OREJAS, Francisco G. (2003). *La metaficción en la novela española contemporánea*. Arco Libros.

OROPESA, Salvador (1995). “*Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaite: una alternativa ética a la cultura del pelotazo.” *Letras Peninsulares*, 8 (1), 55-72.

OTERO ÍÑIGO, Elisabeth (2017). “El hombre inútil en la novela española del siglo XX.” *Dicenda*, (35), 10-17. <https://doi.org/10.5209/DICE.57711>
Recuperado el: 9/11/21

PARDO BAZÁN, Emilia (2013). “*Miquiño mío*.” *Cartas a Galdós* (J. M. Parreño e I. Hernández. ed.). Turner Noema.

PARDO BAZÁN, Emilia y PÉREZ GALDÓS, Benito (2021). *Epistolario de Emilia Pardo Bazán a Benito Pérez Galdós. Crónica de un encuentro intelectual y sentimental* (M. Sotelo y E. Penas ed.). Universidad de Santiago de Compostela.

PASAMAR, Gonzalo (2018). *Los relatos escépticos sobre la Transición española: origen y claves políticas e interpretativas*. Les Cahiers de Framespa. <http://journals.openedition.org/framespa/4738> Recuperado el: 9/11/21

PÉREZ-BUSTAMANTE, Ana Sofía (1993). “Retórica y novela de tesis: una lectura de *Pepita Jiménez* de Juan Valera.” En *Actas del I Encuentro Interdisciplinar sobre retórica, texto y comunicación* (pp. 4-13). Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz.

PERNOUD, Regine (2011). *Eloísa y Abelardo*. Acantilado.

PISANI, Francis y PIOLET, Dominique (2008). *La alquimia de las multitudes. Cómo la web está cambiando el mundo*. Paidós.

PITTARELLO, Elide (2009). Prólogo “Las últimas novelas de Carmen Martín Gaite.” En *Carmen Martín Gaite. Novelas II (1979-2000). Obras completas II* (J. Teruel ed., pp. 9-43). Galaxia Gutenberg.

PITTARELLO, Elide (2018). “Homenaje a Virginia Woolf: palabras e imágenes en un collage neoyorkino de Carmen Martín Gaite.” En *Historia e intimidad. Epistolarios y autobiografía en la cultura española del medio siglo* (J. Teruel ed., pp. 237-258). Iberoamericana - Vervuert.

PITTARELLO, Elide (2018). “Voces fantasmales en *La soledad era esto*.” En *L'expression du silence dans le récit de fiction espagnol contemporain* (pp. 125-138). Orbis Tertius. <https://core.ac.uk/reader/223184587> Recuperado el: 9/11/21

PIZÁN, Christine (2011). *Cien baladas de amante y dama* (E. Miñano Martínez ed.). La Lucerna.

POZUELO YVANCOS, José María (2010). *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y Enrique Vila-Matas*. Editorial Universidad.

POZUELO YVANCOS, José María (2018). “Una de las mejores novelas españolas.” Zenda Libros. <https://www.zendalibros.com/una-de-las-mejores-novelas-espanolas/> Recuperado el: 9/11/21

PRIETO DE PAULA, Ángel L, y LANGA PIZARRO, Mar (2007). *Manual de literatura actual*. Castalia.

QUIÑONES, Javier (2002). “Desgarrada y amarga anda la España peregrina: los exiliados y la España franquista (1940-1973).” Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcst7m1> Recuperado el: 9/11/21

RAMÓN GARCÍA, Emilio (2007). “*El abrecartas*: La novela trata de crear un equilibrio entre la emoción particular y la tensión histórica” Entrevista a Vicente Molina Foix. *Revista Espéculo*. <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero35/vmolinaf.html> Recuperado el: 9/11/21

RAMÓN GARCÍA, Emilio (2010). “Las cartas que juega el arte en la historia. *El abrecartas* (2006) de Vicente Molina Foix.” *Hécula: Revista de la Fundación Castillo-Puche*, (2), 88-111.

RENDÓN, Olga (2018, 5 22). “Molina Foix: ‘La cultura es la mayor aventura para los personajes de esta novela.’” *La Voz del Sur*. https://www.lavozdelsur.es/cultura/molina-foix-la-cultura-es-la-mayor-aventura-para-los-personajes-de-esta-novela_56376_102.html Recuperado el: 9/11/21

RIVERO IGLESIAS, Carmen (2013). *El realismo en Gonzalo Torrente Ballester*. Iberoamericana - Vervuert.

RIVEROLA, Emma (2008). *Cartas desde la ausencia*. Seix Barral.

RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2008). “Miguel Espinosa.” En *100 escritores del siglo XX* (D. Ródenas de Moya ed., pp. 482-488). Ariel.

RODRÍGUEZ FISCHER, Ana (2007). “Las novelas de 2006.” *Siglo XXI. Literatura y Cultura Española*, (5), 81-102.

RODRÍGUEZ-PANTOJA MÁRQUEZ, Miguel (2010). “¿Todavía los mitos clásicos? Su reflejo en autores españoles contemporáneos.” En *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX* (J. A. López Férez ed., pp. 353-364). Ediciones Clásicas.

ROMERA CASTILLO, José (1997). “Literatura y nuevas tecnologías.” *Literatura y multimedia: Actas del VI Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*, 13-82.

ROMERA CASTILLO, José (2006). *De primera mano. Sobre la escritura autobiográfica en España (siglo XX)*. Visor Libros.

ROMERA CASTILLO, José (2010). “Actualidad y formas lingüísticas de la escritura autobiográfica en la España actual.” *Atti del XXI Convegno Associazione Ispanisti Italiani*, (2), 9-36.

ROSA, Silvia (2020). “Consumiendo con emoción en torno a *Cicatriz* de Sara Mesa.” *CiberLetras: Revista de Crítica Literaria y de Cultura*, (43), 70-82.

RUBIO CREMADES, Enrique (2002). “Bibliografía de Juan Valera.” Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. http://www.cervantesvirtual.com/obra-vislor/bibliografia-de-juan-valera--0/html/ffbd8f20-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_3 Recuperado el: 9/11/21

RUBIO PUEYO, Vicente (2011). “Los blogs, el o el diario de la lógica cultural del capitalismo multinacional.” En *El diario como forma de escritura y pensamiento en el mundo contemporáneo* (L. P. Rodríguez ed., pp. 31-46). Institución Fernando el Católico.

RUEDA, Ana (1995). “Carmen Martín Gaite, nudos de interlocución ginérgica.” En *La novela española actual: autores y tendencias* (A. del Toro ed., pp. 303-344). Reichenberger.

RUEDA, Ana (1999). “*La novela de don Sandalio*: Un tablero para jugar con Unamuno.” *Revista de Estudios Hispánicos*, 33 (Fall 1999), 541-563.

RUEDA, Ana (2000). “El poder de la carta privada: *La incógnita* y *La estafeta romántica.*” *The Bulletin of Hispanic Studies*, 3 (77), 375-392.

RUEDA, Ana (2005). “*Los solos* de Care Santos: ‘variaciones’ sobre un tema.” En *La pluralidad narrativa: escritores españoles contemporáneos (1984-2004)* (M. Á. Encinar y K. Glenn ed., pp. 219-242). Biblioteca Nueva.

RUEDA, Ana (2001). *Cartas sin lacrar. La novela epistolar y la España ilustrada, 1789-1840*. Iberoamericana-Vervuert.

SABADELL-NIETO, Joana (2018). “Hacer(se) público. Las preocupaciones diarias de Gonzalo Torrente Ballester.” En *Historia e intimidad. Epistolarios y autobiografía en la cultura española del medio siglo*, (J. Teruel ed., pp. 73-86). Iberoamericana - Vervuert.

SAGNES ALEM, Nathalie (2011). “El reto de la verdad en *Los rojos de ultramar*, de Jordi Soler, *El corazón helado*, de Almudena Grandes y *Cartas desde la ausencia* de Emma Riverola.” En *Nuevos derroteros de la narrativa española actual. Veinte años de creación* (pp. 372-342). Prensas Universitarias de Zaragoza.

SALA VILLAVERDE, Alicia (2015). “*Carta de Othéa*: una apuesta educativa sugerente en la cultura bajomedieval.” *Cauriensia*, (X), 547-562.

SALINAS, Pedro (2002). *El defensor*. Ediciones Península.

SALINAS, Pedro y GUILLÉN, Jorge (1992). *Correspondencia (1923-1951)* (A. Soria Olmedo ed.). Tusquets.

SANTOS, Care (2011). *Habitaciones cerradas*. Planeta.

SANTOS, Care (2011, 1 21). “Verdad no: verosímil.” *Silencio es lo demás*. <http://silencioeslodemas.blogspot.com/2011/01/verdad-no-verosimil.html>
Recuperado el: 9/11/21

SANZ RUIZ, Cristina (2019). *Recuperación del testimonio crítico la narrativa española en tiempos de crisis (1998-2018)*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/62738/>
Recuperado el: 9/11/21

SANZ VILLANUEVA, Santos (2013). “Relatos del postfranquismo: un apunte y diez fichas.” En *El relato de la Transición: la Transición como relato* (J. L. Calvo Carilla, C. Peña Ardid, M. Á. Naval López, J. C. Ara Torralba, A. Ansón Anadón ed., pp. 9-12). Prensas Universidad de Zaragoza.

SANZ VILLANUEVA, Santos (2014, 2 14). “*El invitado amargo.*” *El Cultural.* <https://elcultural.com/El-invitado-amargo>. Recuperado el: 9/11/21

SAURA SÁNCHEZ, Antonio (2003). *Las heroidas francesas y su recepción en España. Estudio y antología*. Servicio de Publicaciones Universidad de Murcia.

SENABRE, Ricardo (2002, 5 1). “*La vida en las ventanas.*” *El Cultural.* <https://elcultural.com/La-vida-en-las-ventanas> Recuperado el: 9/11/21

SENABRE, Ricardo (2008, 12 18). “*El blog del inquisidor.*” *El Cultural.* <https://elcultural.com/El-blog-del-inquisidor> Recuperado el: 9/11/21

SERRANO ASENJO, Enrique (2005). “Autorretrato del artista joven: Valera en sus cartas, 1847-1981.” En *Actas del Simposio Juan Valera (1824-1905) y la cultura de su tiempo* (pp. 6-33). Instituto Cervantes.

SILVA, Lorenzo (2008). *El blog del inquisidor*. Destino.

SILVA, Lorenzo (2008). *El blog del inquisidor*. Página web del autor. <https://www.lorenzo-silva.com/archivo/Libros/Bloginquisidor.htm>
Recuperado el: 9/11/21

SOBEJANO, Gonzalo (1985). “La novela poemática y sus alrededores.” *Ínsula*, 40 (464-465), 1 y 26.

SOBEJANO, Gonzalo (1988a). “La novela ensimismada (1980-1985).” *España Contemporánea*, I (1), 9-26.

SOBEJANO, Gonzalo (1988b). “La novela epistolar en *La isla de los jacintos cortados*, de Gonzalo Torrente Ballester, y *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, de Miguel Delibes.” *Les Cahiers du C. R. I. A. R.*, 8 (141), 9-29.

SOBEJANO, Gonzalo (1989). “Novela y metanovela en España.” *Ínsula*, (512-513), 4-6.

SOBEJANO, Gonzalo (2005). “Galdós y el vocabulario de los amantes” Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. http://www.cervantesvirtual.com/obrador/ao-i-1966/html/dcd8d1f0-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_25.html#I_26 Recuperado el: 9/11/21

SOBEJANO, Gonzalo (2009). “Ante la novela de los años 70”. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcqz2r6> Recuperado el: 9/11/21

SPANG, Kurt (2000). “La novela epistolar. Un intento de definición genérica.” *Rilce*, 3 (16), 639-656. <https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/5366/1/Spang%2c%20Kurt.pdf> Recuperado el: 9/11/21

TAHA, Abdulla Muhammed (2012). *La figura de la mujer en la obra de Carmen Martín Gaite*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid. https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/10265/52286_Tesis%20Final.pdf Recuperado el: 9/11/21

TERUEL BENAVENTE, José (1997). “La ficción autobiográfica de tres mujeres: *Nubosidad variable*.” *Confluencia*, 1 (13), 64-72.

TERUEL BENAVENTE, José (2020). “El pensamiento narrativo de Carmen Martín Gaite. La autoafirmación de una poética.” *Cuadernos AISPI*, (15), 61-78. <http://hdl.handle.net/10486/695119> Recuperado el: 9/11/21

THION, Dolores (2009). “Galdós y la confesión.” *Galdós y la gran novela del XIX, 9º Congreso Internacional Galdosiano*, (15-19), 594-603.

TORRE FICA, Iñaki (2000). “Discurso femenino del autodescubrimiento en *Nubosidad variable.*” *Espéculo*, (octubre), 1-15.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1981). *La isla de los jacintos cortados. Carta de amor con interpolaciones mágicas.* Destino.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (2017). *Teoría de la novela.* Deliberar.

TORRES TORRES, Antonio (1995). “La perspectiva narrativa en *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaite.” *Anuario de Estudios Filológicos*, (18), 499-506.

TOSOLINI, Giulia (2019). “La escritura epistolar entre pasado y presente: *Habitaciones cerradas* de Care Santos.” *Estudios Románicos*, (28), 139-149.

UBERTI BONA, Marcella (2017). *Geografía del diálogo y procesos traductivos en Carmen Martín Gaite* Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid.
[https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/684145/uberti_bona_p
df?sequence=1&isAllowed=n](https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/684145/uberti_bona_pdf?sequence=1&isAllowed=n) Recuperado el: 9/11/21

UMBRAL, Francisco (1970). *Miguel Delibes.* Epesa.

UNAMUNO, Miguel De (1984). *San Manuel Bueno, mártir; y La novela de Don Sandalio, jugador de ajedrez* (C. A. Longhurst ed.). Manchester University Press.

UNAMUNO, Miguel De (2009). *Obras completas, X. Vida de don Quijote y Sancho. Del sentimiento trágico de la vida. La agonía del cristianismo. Prólogos. Aforismos y definiciones.* (R. Senabre ed.). Fundación José Antonio de Castro.

VALERA, Juan (2001). *Pepita Jiménez* (L. Romero ed.). Cátedra.

VALERA, Juan (2002-2009). *Correspondencia.* (L. Romero Tobar, dir., Á. Ezama Gil y E. Serrano Asenjo, ed.) Castalia.

VALLE DETRY, Mélanie (2014). *Por un realismo combativo: Transición política, traiciones genéricas, contradicciones discursivas en la obra de Belén Gopegui y de Isaac Rosa*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid.

[https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/661868/valle %20detr y_melanie.pdf?sequence=1](https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/661868/valle_%20detr_y_melanie.pdf?sequence=1) Recuperado el: 9/11/21

VALLS GUZMÁN, Fernando (2003). *La realidad inventada: análisis crítico de la novela española actual*. Crítica.

VALLS, Fernando (2009). “Entre sólida y líquida: la prosa narrativa española en la época de culturas (1986-2008).” En *Más es más. Sociedad y cultura en la España democrática* (J. Gracia García y D. Ródenas de Moya ed., pp. 195-211). Iberoamericana - Vervuert.

VARA FERRERO, Natalia (2008). “*El mundo de Juan José Millás*.” *Ínsula*, (743), 21-22.

VELA DELFA, Cristina (2006). *El correo electrónico: el nacimiento de un nuevo género*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
<https://core.ac.uk/download/pdf/19711091.pdf> Recuperado el: 9/11/21

VILLANUEVA, Darío (1983). “El autobiografismo de Torrente Ballester.” *Ínsula*, (444-445), 1 y 26.

VILLANUEVA, Darío (1991). “Para una pragmática de la autobiografía.” En *El polen de ideas* (D Villanueva ed., pp. 95-114). PPU.

VILLANUEVA, Darío (2010). “Literatura y galaxias de la comunicación.” *XVIII Simposio de la SELGYC (Alicante 9-11 de septiembre 2010)*, 339-358.

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

WEINTRAUB, Karl J. (1991). “Autobiografía y conciencia histórica.” *Anthropos: Boletín de Información y Documentación.*, (29), 18-33.

YLLERA FERNÁNDEZ, Alicia (1981). “La autobiografía como género renovador de la novela.” *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, (4), 163-192.

YNDURÁIN, Domingo (1988). “Cartas en prosa.” *Academia Literaria Renacentista V-VIII*, 53-79.

YNDURÁIN, Francisco (1971). “La novela desde la segunda persona.” *Historia y estructura de la obra literaria: coloquios celebrados del 28 al 31 de marzo de 1967*, 159-174. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.