

CARLES BESA CAMPRUBÍ

EPISTOLARIDAD Y NOVELA.  
CORRESPONDENCIA PRIVADA  
Y CARTA FICTICIA EN PROUST

Como es sabido, aunque la correspondencia de los escritores es materia de análisis específico desde hace tan sólo un cuarto de siglo, ha acabado convirtiéndose en objeto literario de pleno derecho. Sin embargo, la solidez y el estatuto que ha adquirido dentro de la crítica no debe hacernos olvidar una cuestión fundamental de carácter teórico, o más bien metodológico. Me refiero concretamente a la perspectiva y a los presupuestos inherentes al uso que se suele hacer de la literatura epistolar, y por tanto al proyecto o a la finalidad que animan dicho uso. Hay que convenir que, al menos durante largo tiempo, el provecho exclusivo que los especialistas han sacado de las cartas de los escritores ha sido netamente referencial, y ello porque se exigía a la carta que no fuera sino una especie de receptáculo o de catálogo de verdades pequeñas o grandes pero incontestables sobre la vida y el alma del autor, el empleo de su tiempo o la gestación de su obra. El principio que parece sustentar tal aproximación es el de que la lectura de las cartas de un escritor permite reconstruir su, por así decirlo, «biografía objetiva». Y como es obvio que el interés de una correspondencia reside básicamente en su relación con una obra —pues no leeríamos la correspondencia si no hubiera las obras—, el examen de las cartas deriva con toda naturalidad hacia la explicación de parte del misterio y de la magia de la creación como consecuencia de lo que estas cartas nos han suministrado acerca de las distintas facetas de la personalidad de quien las escribe, y en concreto sus mecanismos de pensamiento más secretos. De algún modo, se pretende así subordinar la psicología (tan desacreditada en los estudios literarios) a la estética, cuando en realidad se cae en la trampa opuesta, ya que se parte de la base teórica de que la personalidad de un creador explica la forma de su obra, con la divinización de la creación artística que ello conlleva; es lo que Proust denominó, para denostarlo, el «efecto Sainte-Beuve», es decir, el efecto de reducción de la obra al hombre, y que pretende que la persona, los gustos y pasiones del autor son el perfecto comentario, la guía mejor y más segura de su producción.

Naturalmente, esta tendencia es sintomática del renacimiento actual del género biográfico, renacimiento que anuncia, para bien o para mal, el final del descrédito

que habían logrado proyectar sobre él a lo largo de los años setenta y ochenta los hallazgos de las diferentes formas de autotelismo textual. Este resurgimiento de lo biográfico colma además la curiosidad de un público fiel, deseoso de adentrarse en el bosque oscuro del alma humana y de sumergirse en las aguas profundas de la vida interior y del genio. El sistema de celebración del escritor desarrollado en Francia desde mediados del siglo XVIII goza sin duda de muy buena salud; después de años de ocultamiento parcial, resucita con fuerza la idea de que el autor no es sólo una entidad moral y jurídica, sino además una fuente de unidad y de coherencia, un principio de explicación estética<sup>1</sup>.

En el caso de Proust, claro está, la curiosidad biográfica se ve ya de entrada alimentada y satisfecha por el carácter pretendidamente autobiográfico de su obra. Recordemos que Proust dejó abierta la cuestión del género de la *Recherche*, y que la crítica ha oscilado entre dos posturas difícilmente conciliables, considerándola primero dentro del registro autobiográfico, y posteriormente dentro del registro novelesco. Lo que me interesa destacar aquí es que los descubrimientos que sobre la vida de Proust han podido ser realizados gracias a la publicación de su ingente correspondencia (Proust 1970-1993) han dado lugar no sólo a nuevas y sin duda muy interesantes biografías del autor —como las de Diesbach (1991), Duchêne (1994) y Tadié (1996)—, sino además —lo que parece a todas luces menos pertinente— al resurgimiento de la crítica biográfica, con su característica propensión a explicar el arte por el hombre<sup>2</sup>.

Todo parece indicar pues que, al menos en el caso que nos ocupa, estamos sufriendo una de las consecuencias más perversas del mal uso que puede hacerse de la correspondencia de un escritor, es decir, el hecho de dar un salto atrás en la comprensión genérica de su obra. Porque con cartas de Proust o sin ellas, y con o sin ecos de dichas cartas en la obra, hay que convenir que la *Recherche* no es una auto-

---

<sup>1</sup> Como sostiene Claude Abastado (1979) en su estudio de los mitos del Poeta y del Libro —los dos mitos que en la Francia del Romanticismo y el Simbolismo dominan las prácticas de la escritura—, «l'auteur ne désigne pas seulement l'individu qui a élaboré, écrit un texte, "tenu la plume"; il garantit la cohérence et il commande l'interprétation d'un ensemble de textes» (211). Véase asimismo el ensayo de Maurice Couturier (1995), quien reivindica la figura del autor desde una teoría intersubjetiva de la novela, partiendo de una relectura crítica de los famosos artículos de Roland Barthes sobre «La mort de l'auteur» (Barthes 1984) y de Michel Foucault sobre la «fonction-auteur» (Foucault 1969); para un punto de vista más filosófico —desde la deconstrucción de la deconstrucción— es preferible la aproximación de Seán Burke (1992).

<sup>2</sup> Ésta y no otra es por ejemplo la orientación del reciente ensayo de Luc Fraisse (1996), un por lo demás gran especialista sobre Proust, y que puede servir como paradigma no sólo de la satisfacción con que ciertos críticos ceden a la costumbre de encontrar detalles sobre la vida personal de un escritor, sino además de la necesidad de establecer una relación catafórica entre su correspondencia y su obra; así, Fraisse afirma en su «Prefacio» que el fruto perseguido por una lectura «no minimalista» de las cartas de Proust es llegar a «un certain nombre de conclusions générales, appuyées sur les données les plus concrètes, touchant à la suite d'opérations mentales à la faveur desquelles une oeuvre se crée dans la pensée d'un écrivain, et au rôle que joue, au fil des jours, l'écriture d'une correspondance dans l'essor d'une création littéraire» (12); las cartas son pues concebidas como «un mode d'emploi toujours plus nuancé pour lire le roman» (15), es decir, «un laboratoire en perpétuelle effervescence de la *Recherche*, [...] une collection d'instantanés fixant en images précises la création du roman en chantier» (16). Sobre el espinoso tema de las relaciones entre biografía y obra en Proust y en la recepción de la *Recherche* se leerá el estimulante artículo de Anne Herschberg-Pierrot (1994), que hace un repaso muy consistente de las imágenes de Proust construidas por la crítica a partir de los retratos y la variada iconografía existente del escritor.

biografía, por mucho que en la misma *Recherche* lo epistolar ocupe un lugar de primer orden y, sobre todo, por mucho que Proust sugiera que lo epistolar es la plataforma sensible de lo biográfico. El lector recordará, en efecto, que el narrador de la *Recherche* lleva el mismo nombre de pila que su autor, y, en particular, que la desaparición de su anonimato acontece, ya muy avanzada la trama, en *La Prisonnière*, cuando su amante Albertine se dirige a él y lo llama por su nombre en una nota que le hace llegar desde el Trocadéro por mediación de un mensajero<sup>3</sup>. Aparentemente, pues, lo epistolar es aquello que impulsa al narrador a nombrarse o a querer ser nombrado, a declinar su identidad y revelarse como autor, sellando con su presencia privada el espacio de la escritura. Pero lo que percibe el lector, intuitivamente, no es exactamente eso, sino más bien el deseo por parte de Proust de identificarse con un personaje marcadamente ficticio. Y si la historia que imagina para este personaje tiene que ver con él (difícilmente podría ser de otro modo), dicha articulación no es en absoluto comparable con la relación causal que encadena una autobiografía a una existencia; se trata a lo sumo de una homología, de una conexión, no de una analogía, y mucho menos de una filiación. El lector de la *Divina Comedia* recordará que tampoco Dante dudó en presentarse como el protagonista nominal del relato, y nadie negará que las aventuras del viaje que narra son de tal notoria inverosimilitud que es del todo imposible catalogar la obra dentro del género autobiográfico. También en la *Divina Comedia* la aparición del nombre propio del autor se ve enormemente diferida, limitada a una sola ocasión y protagonizada por la amada: el episodio en cuestión se encuentra en el canto XXX, poco antes del final del Purgatorio (a las puertas del Paraíso, pues), y narra la desaparición de Virgilio y el primer encuentro con Beatriz, a quien es dado pronunciar el nombre del protagonista, siguiendo en eso la tradición literaria que hace del nombre propio un motivo privilegiado del tema amoroso<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> «Mon chéri et cher Marcel», empieza dicha nota, que termina con «Quel Marcel! Quel Marcel! Toute à vous, ton Albertine» (III, 663). Hay que destacar sin embargo que en otro episodio anterior del mismo libro dicha nominación es sólo hipotética o condicional, aunque está también estrechamente vinculada con Albertine, de quien el narrador escribe, citando las palabras que pronuncia a su despertar: «Elle retrouvait la parole, elle disait: "Mon" ou "Mon chéri", suivis l'un ou l'autre de mon nom de baptême, ce qui, en donnant au narrateur le même prénom qu'à l'auteur de ce livre, eût fait: "Mon Marcel", "Mon chéri Marcel!"» (III: 583). Como se ve, mediante el inciso restrictivo y denegativo, Proust parece querer trastornar la estabilidad del nombre, quizás con el deseo de subrayar que se aproxima a su narrador alejándose al mismo tiempo de él. Citamos a partir de la última edición de la *Recherche* en cuatro tomos realizada por la colección de la Pléiade —la cifra romana designa el tomo, y la árabe la página del texto citado. Sobre la atribución del nombre propio del autor a un narrador, un personaje o un narratario como forma de ficcionalización de sí mismo remito a María Isabel Filinich (1996, 206-207).

<sup>4</sup> Reproducidos en nota parte de los versos 22-75 de este canto; la traducción es de Ángel Crespo para Planeta (Barcelona, 1990, 370-372): «Contemplando del día el fiel retorno,/ vi la parte oriental toda rosada/ y el otro cielo con sereno adorno;/ la faz del sol nacía sombreada,/ tanto que, por templarla los vapores,/ podía resistirla la mirada;/ en una nube, así, de bellas flores/ que un angélico coro esparciendo iba/ y vertió dentro y fuera sus colores,/ ceñido el blanco velo con oliva,/ una mujer surgió con verde manto,/ vestida de color de llama viva. / Y el espíritu mío, que ya tanto tiempo hacía que, estando en su presencia,/ no sufría temblores ni quebranto,/ sin despertar mis ojos mi conciencia,/ por oculta virtud que ella movía,/ de antiguo amor sentí la gran potencia. [...] "Dante, porque Virgilio así se evada/ no llores más, no llores más ahora,/ pues tendrás que llorar por otra espada"/ Como almirante que, de popa a pro- ra,/ la gente que administra visitara/ mientras todo lo ordena y avizora,/ a la izquierda del carro, cuando alzara/ los ojos al oír el nombre mío,/ que la necesidad aquí declara,/ vi a la que antes surgió con atavío/

Dicho de otro modo, la *Recherche*, como la *Divina Comedia*, entraría en el campo de lo que se ha dado en llamar «autoficción», una práctica discursiva y una categoría de lectura a la que Vincent Colonna (1989) ha dado el estatuto crítico que reclamaba desde hacía tiempo en una tesis dirigida por Gérard Genette hasta el momento inédita, pero cuya publicación sería altamente saludable. Colonna argumenta justamente que, por oposición a la autobiografía, la autoficción no se encuentra bajo el control de los ideales de fidelidad, exactitud y centralización del sentido, pues la voluntad de toda ficcionalización de sí mismo es precisamente cuestionar categorías tan esenciales como el sentido o la verdad, el referente o el sujeto, y luchar, minando y desrealizando al individuo desde dentro, contra un orden cultural organizado en torno a la noción de persona. Por oposición a la autobiografía también, la autoficción no es de hecho un género, pues si bien constituye una clase textual cuyas propiedades son presentes a través de un cierto número de obras —algunas de las obras de Nerval, Céline, Genet, Duras, Malraux o Modiano, por atenernos a la tradición francesa—, le falta «concretización histórica» (Warning 1979, 325), es decir, el reconocimiento institucional de una época dada, sin el cual un género no es identificado como tal por los lectores ni puede tener sitio en el paisaje literario<sup>5</sup>.

Pensar que las cartas de un escritor son el testimonio más fidedigno y veraz de su interior y su personalidad —es lo que piensa, sintomáticamente, Philip Kolb (1987, 199): «Proust's letters represent the only authentic record we have of his inner self and of his earthly existence»— choca, de entrada, con la literariedad de lo epistolar, uno de cuyos atributos es la ficcionalidad, por mucho que ésta no sea un signo de identidad único e imprescindible de aquélla, como muy bien nos lo recordaba ya Claudio Guillén en su artículo de 1991. En este sentido, las cartas no pueden en modo alguno constituir biografemas indiscutibles, pues todo epistológrafo, además de practicar una cierta formalización de su experiencia y una cierta escenificación de sí mismo (algo connatural al acto mismo de coger una pluma), se ve condenado, en ausencia de su correspondiente, a trabajar en la ilusión y el cálculo. Por ello, la práctica epistolar puede ser concebida como una iniciación a la representación en el sentido profundo del término, y constituir como tal un laboratorio o etapa de acceso a la ficción y a la fuerza de proyección que ésta supone. No en vano, como veremos, los análisis más novedosos tienden a examinar el conjunto de una obra, por voluminoso que sea (pensemos, por ejemplo, en el caso de George Sand), como un todo orgánico en el que se difuminan

---

que veló de los ángeles la fiesta,/ mirarme a mí, que estaba acá del río./ El velo que caía de su testa,/ ceñido por la fronda de Minerva,/ no la hacía del todo manifiesta,/ pero majestuosa, aunque proterva,/ su discurso siguió, con el cariz/ de quien lo amable para el fin reserva:/ "¡Mírame bien, que soy Beatriz! ¿Cómo has subido tan osadamente?/ ¿No sabes tú que el hombre aquí es feliz?"»

<sup>5</sup> Sobre el estatuto genérico de la autoficción se leerá en particular el riquísimo memorándum de Colonna en el último capítulo de su tesis (ob. cit., 474-514), titulado precisamente «Sans famille» para aludir al hecho de que la autoficción es una práctica literaria ignorada y sin metadiscursos legitimador, o lo que es lo mismo, una forma sin función —un tipo de ficción «resté longtemps sans réception et sans discours d'escorte, sans mémoire et sans histoire, sans statut et sans nom» (501). Colonna lamenta que esa «soledad» institucional de la autoficción, además de hacer pensar erróneamente que estamos ante una categoría fantasma o una práctica secreta y clandestina, compromete enormemente la tarea de situarla dentro de un mapa de los géneros y dificulta la caracterización de sus aportaciones específicas dentro del campo literario.

los límites entre creación novelesca y producción epistolar: la correspondencia de un autor formaría parte integrante de su obra en calidad de producto de la «máquina» de escritura.

Decir que no vale la pena o no parece rentable intentar buscar en lo epistolar una verdad documental cualquiera equivale a decir que la carta no interesa tanto por lo que dice como por lo que hace, es decir, que interesa menos por la información que de ella se puede entresacar que por su funcionamiento y por los efectos que persigue. Según la opinión común, y como objeto semiótico (y pragmático) que es, la carta sería una conversación en diferido, un pequeño coloquio a distancia capaz de restituir sobre un fondo de ausencia la plenitud de una presencia, y de borrar con un flujo inagotable de palabras la discontinuidad de la comunicación y la separación de los cuerpos<sup>6</sup>. Pero frente a esta visión idílica y feliz que hace de la carta un objeto de unión y de reunión, y que presupone la existencia de una mítica *lingua franca* capaz de aproximar sin más a dos sujetos en un mismo espejo textual, puede oponerse un punto de vista radicalmente distinto, según el cual la coincidencia de intención, emoción y expresión entre remitente y receptor no sería más que una falacia consoladora. Desde esta perspectiva, la carta, en lugar de ser escritura para otro, es básicamente escritura de sí mismo y ejercicio de consolidación de la propia imagen, por lo que no parece exagerado afirmar que el contacto epistolar agrava el sentimiento de ausencia con una separación más radical si cabe: la separación de los lenguajes. Martine Reid afirma en este sentido, en varios artículos (todos ellos ejemplares) publicados en *Poétique* (Reid, 1991, 1993, 1995), que la comunicación epistolar muestra una relación que no merece su nombre, pues la correspondencia no es más que un comercio entre fantasmas, la paralización de una voz que viene a sancionar un abismo infranqueable, un diferendo que ratifica el solipsismo y el narcisismo de la carta, sus inclinaciones autistas y autárquicas. Porque, si me sitúo en la posición de remitente, ¿a quién dirijo mi escritura? ¿Qué simulacro debo darme de mi receptor? ¿En qué momento me lo voy a imaginar: en el momento en que le escribo o bien en el momento en que me leerá? En definitiva, ¿qué es mi destinatario sino una coartada de alteridad o un pretexto circunstancial cuya única función es la de permitirme objetivarme y observarme mejor? De manera que propiamente, y paradójicamente, tan sólo en la novela epistolar las correspondencias se responden y se corresponden, pues en virtud de las convenciones del género es el mismo sujeto quien dicta preguntas y respuestas. En su brillante ensayo *L'équivoque épistolaire* Vincent Kaufmann (1990) sugiere precisamente que la distancia producida por la carta y la anulación del receptor por parte del emisor pueden entenderse como la condición de posibilidad de la creación de un destinatario y una destinación de la escritura en general, sin la cual esta escritura no tendría lugar<sup>7</sup>; si los escritores

---

<sup>6</sup> Sobre la semiótica de la carta remito a las *Actas* del Coloquio celebrado en Fribourg en 1984 (*La Lettre: approches sémiotiques*), y en particular a los artículos de Landowski (1988), Violi (1988) y Quere (1988). Todos ellos exploran a su manera la propuesta de Greimas en el Prefacio, según la cual la carta es una «*énonciation énoncée*», es decir, «*la projection, hors de l'instance du sujet, du simulacre de la structure bi-polaire de la communication*» (6-7).

<sup>7</sup> Kaufmann cita a propósito las palabras de Albert Rombeaut (1984, 88), quien muy oportunamente distingue entre receptor y destinatario: «*Le destinataire est-il le réceptionnaire, le récepteur au corps près? Le destinataire, c'est le récepteur moins le corps*»; naturalmente, lo que el receptor es al destinatario coincide con lo que en narratología el lector es al narratorio.

escriben más cartas que nadie, argumenta Kaufmann, es precisamente porque la relación epistolar les ofrece un campo de ficción singular, pues en la carta se trama todo un imaginario de la lengua y de la comunicación. La hipótesis de que en el horizonte de las cartas se encuentra la obra sugiere que lo epistolar puede ser entendido como un principio fundador, un arquetipo o un gesto de escritura, y de una escritura que se basta a sí misma.

Volvamos a Proust, y en primer lugar a su correspondencia privada, para pasar después a la correspondencia ficticia en la *Recherche*. No hay que leer las más de 5.000 cartas que escribiera Proust para darse cuenta del uso perverso que hace del comercio epistolar. La carta es efectivamente en Proust un mecanismo vicioso y diabólico cuya función principal es la de alejar al otro y alejarse de él, instalando la distancia —aunque sea en el mismo París— y descartando la posibilidad de cualquier intercambio o de cualquier compromiso. Proust escribe cartas para hacerse inalcanzable e imprevisible, para no compartir su tiempo, para desaparecer como un pulpo tras una nube de tinta. En su famoso estudio sobre Kafka, Deleuze y Guattari (1975, 52-63) han mostrado muy bien cómo Kafka sustituye el amor por la carta de amor, y ello con el fin de sustraerse a toda conyugalidad; en el mismo sentido, Proust utiliza la carta como medio para que los demás se vean en la imposibilidad de situarle o de establecer un contrato con él; de aquí, como han notado también Deleuze y Guattari en el mismo ensayo, la enorme importancia que tienen en las cartas de Proust las topografías de obstáculos y las listas de condiciones —obstáculos físicos o psíquicos, sociales o geográficos, y condiciones tanto mayores cuanto más cercano está el destinatario—, con las que convoca a sus receptores para neutralizarlos mejor, para decirles que su vida no está sincronizada con la del resto de los mortales. Como dice Alain Buisine en su muy perspicaz *Proust et ses lettres* (1986), Proust interpone entre él y los demás un verdadero «cordón sanitario» (116), al convertir su cuerpo supuestamente siempre enfermo en una barrera infranqueable que hace del alejamiento algo irrefutable; de manera que si Proust ha enviado tantas cartas no es debido, como piensan algunos (Jossua, 1994, 235) y el propio Proust quiere que creamos, a su enfermedad ni a su obligado aislamiento, sino precisamente todo lo contrario, para permitirse no moverse de su habitación, utilizando sus dolencias como una compleja red de protección, como un dispositivo perfecto, una pantalla regularmente expedida por correo. Simulando la enfermedad, Proust no es tanto el prisionero de su lecho como un carcelero implacable de aquellos a quienes escribe; son sintomáticas en este sentido las cartas a su madre, en las que no falta, invariablemente, un exhaustivo parte facultativo, un informe detallado de su lamentable estado físico, como si Proust donara su cuerpo a su progenitora<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Un cuerpo que, según él, ella desearía perpetuamente enfermo para mejor retener a su propietario. Léase como botón de muestra el fragmento siguiente, extraído de una carta fechada el 6 de diciembre de 1902 (Proust tiene ya más de treinta años): «Ma petite Maman, puisque je ne peux pas te parler je t'écris pour te dire que je te trouve bien incompréhensible. Tu sais ou devines que je passe toutes mes nuits dès que je suis rentré à pleurer, et non sans cause; et tu me dis toute la journée des choses comme: "je n'ai pas pu dormir la nuit dernière parce que les domestiques se sont couchés à onze heures". Je voudrais bien que cela soit ça qui m'empêche de dormir! [...] Mais je suis affligé [...] de ne pas trouver dans ces heures vraiment désespérées le réconfort moral sur lequel j'aurais cru pouvoir compter de ta part. La vérité, c'est que dès que je vais bien, la vie qui me fait aller bien t'exaspérant, tu démolis tout jusqu'à ce que

Como ya he apuntado, en Proust la cuestión de la correspondencia no se limita a las numerosas cartas privadas que escribió a familiares, amigos y conocidos, ya que lo epistolar desempeña en la misma *Recherche* un papel fundamental. Un papel casi siempre negativo (lo cual no va a sorprender a estas alturas), puesto que también en la ficción la carta participa de la quiebra del lenguaje como principio de mediación. Telegramas, tarjetas, notas, cartas propiamente dichas saturan el texto para decir que todo lenguaje es lenguaje indirecto, y que todo lenguaje indirecto es el espacio maldito de un naufragio generalizado de la comunicación. Si se exceptúa el paraíso perdido del carteo entre la madre y la abuela del narrador —fiel eco, como es sabido, del intercambio postal entre Mme. de Sévigné y su hija—, toda correspondencia es aquí lo que no responde al deseo de uno u otro de los interlocutores. No hay por ejemplo, en toda la *Recherche*, un solo romance un poco importante que no esté subordinado en mayor o menor medida a los equívocos postales: capítulos como *Un amour de Swann* o libros enteros como *Albertine disparue*, en los que Proust parece flirtear con la tradición de la novela epistolar, demuestran que la carta condiciona adversamente las relaciones amorosas, ya de por sí, como siempre en Proust, condenadas a la desgracia. ¿Y qué decir de la carta que no viene del remitente esperado sino de otro, o de aquella que en realidad no está dirigida a quien uno pensaba? ¿O de la carta inexistente, la carta que uno no recibirá nunca, como la que Marcel adolescente espera de Gilberte como regalo de Año Nuevo y que se ve obligado a fabricar en su mente, palabra por palabra? (I, 401-402 y 598). Nada peor, ciertamente, que la carta a la que no se podrá responder nunca.

Esta pequeña antología de situaciones-tipo caracteriza ya de por sí lo epistolar proustiano como un terreno resbaladizo, como un campo sembrado de errores y malentendidos. Y lo que es más importante: el hecho de que lo epistolar sea utilizado menos como vehículo de comunicación o de connivencia que como gesto de destrucción significa que el lenguaje se ve anulado en tanto que punto de apoyo de un contrato o un pacto con los demás. Vincent Kaufmann dice muy bien, a partir de Lacan, que en la medida en que la correspondencia procede a una anulación del destinatario, y en que éste no es más que un representante del Otro como lugar de la ley o de la convención significante del lenguaje, lo epistolar constituye un desafío a lo simbólico, es decir, al lenguaje como regla y medida de una relación intersubjetiva. Quizás toda comunicación a distancia convierte al otro en un espectro; quizás constituir al otro como destinatario significa ya de algún modo hacerlo desaparecer. Es éste el punto de mira, de sobra conocido, de Jacques Derrida en *La Carte postale* (1980), una aguda y lúcida reflexión sobre la transmisión y la destinación, y en cuya primera parte («Envois»), llena de desaparecidos y de fantasmas —no en vano es presentada como «les restes d'une correspondance récemment détruite» (7)—, el autor practica o finge practicar la escritura epistolar. Si, como sugiere Derrida, lo epistolar no es más que una experimentación de la carga letal que comporta toda

---

j'aïlle de nouveau mal. Ce n'est pas la première fois. J'ai pris froid ce soir; si cela se tourne en asthme qui ne saurait tarder à revenir, dans l'état actuel des choses, je ne doute pas que tu seras de nouveau gentille pour moi, quand je serai dans l'état où j'étais dans l'année dernière à pareille époque. Mais il est triste de ne pouvoir avoir à la fois affection et santé» (III, 190-191).

destinación, si el dispositivo postal es por naturaleza mortífero, eso significa que toda correspondencia es una tanatografía:

Entends-moi, quand j'écris, ici même, sur ces cartes postales innombrables, j'anéantis non seulement ce que je dis mais l'unique destinataire que je constitue, donc tout destinataire possible, et toute destination. Je te tue, je t'annule au bout de mes doigts, autour de l'un de mes doigts. Il suffit pour cela que je sois lisible — et je te deviens illisible, tu es morte. Si je dis que j'écris pour des destinataires morts, non pas à venir mais déjà morts au moment où j'arrive au bout d'une phrase, ce n'est pas pour jouer. Genet disait que son théâtre s'adressait aux morts et je l'entends comme ça du train où je vais t'écrivant sans fin. Les destinataires sont morts, la destination c'est la mort: non, pas au sens de la prédication de S. ou de p., selon laquelle nous serions destinés à mourir, non, pas au sens où arriver à notre destination, à nous mortels, c'est finir par mourir. Non, l'idée même de destination comprend analytiquement l'idée de mort comme un prédicat (p) compris dans le sujet (S) de la destination, le destinataire ou le destinataire (38-39).

### Referencias Bibliográficas

- ABASTADO, Claude (1979), *Mythes et rituels de l'écriture*, Bruselas, Éditions Complexe.
- BARTHES, Roland (1984), «La mort de l'auteur», en *Le bruissement de la langue (Essais critiques IV)*, París, Seuil, 61-67.
- BUISINE, Alain (1986), *Proust et ses lettres*, Lille, PUL.
- BURKE, Seán (1992), *The Death & Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edimburgo, Edinburgh University Press.
- COLONNA, Vincent (1989), *L'autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, tesis de doctorado (dir. Gérard Genette), París, EHESS.
- COUTURIER, Maurice (1995), *La Figure de l'auteur*, París, Seuil.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1975), *Kafka. Pour une littérature mineure*, París, Minuit.
- DERRIDA, Jacques (1980), *La Carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, París, Flammarion.
- DIEBACH, Ghislain de (1991), *Proust*, París, Librairie Académique Perrin.
- DUCHÈNE, Roger (1994), *L'impossible Marcel Proust*, París, Robert Laffont.
- FILINICH, María Isabel (1996), «La escritura y la voz en la narración literaria», *Signa*, 5, 203-217.
- FOUCAULT, Michel (1969), «Qu'est-ce qu'un auteur?», *Bulletin de la Société française de philosophie*, LXIV, 3, 73-104.
- FRAISSE, Luc (1996), *Proust au miroir de sa correspondance*, París, SEDES, 1996.
- GUILLÉN, Claudio (1991), «Al borde de la literariedad: literatura y epistolaridad», *Tropelias*, 2, 71-92.
- HERSCHBERG PIERROT, Anne (1994), «Proust et le biographique», en Peter Davidhazi y Judith Karafiath (eds.), *La littérature et ses cultes. Approche anthropologique*, Budapest, Argumentum, 111-122.
- JOSSUA, Jean-Pierre (1994), «La correspondance de Marcel Proust», *La vie spirituelle*, 235-254.
- KAUFMANN, Vincent (1990), *L'équivoque épistolaire*, París, Minuit.
- KOLB, Philip (1987), «Proust's Letters», *Yale French Studies*, 71, 199-210.
- LANDOWSKI, Eric (1988), «La lettre comme acte de présence», en *La Lettre: approches sémiotiques* (Actes du VI<sup>e</sup> Colloque Interdisciplinaire), Fribourg, Éditions Universitaires Fribourg Suisse, 19-25.



- PROUST, Marcel (1987-1989), *À la recherche du temps perdu*, edición fijada bajo la dirección de Jean-Yves Tadié, 4 tomos, París, Gallimard, La Pléiade.
- (1970-1993), *Correspondance*, texto fijado, presentado y anotado por Philip Kolb, 21 tomos, París, Plon.
- QUERÉ, Henri (1988), «D'une lettre l'autre: figures de l'épistolaire», en *La Lettre: approches sémiotiques* (Actes du VI<sup>e</sup> Colloque Interdisciplinaire), Fribourg, Éditions Universitaires Fribourg Suisse, 75-88.
- REID, Martine (1991), «Flaubert et Sand en correspondance», *Poétique*, 85, 53-68.
- (1993), «Lettres de jeunesse», *Poétique*, 93, 43-61.
- (1995), «Stendhal dans ses lettres à Pauline», *Poétique*, 104, 447-467.
- ROMBEAUT, Albert (1984), «Destination: Inconnu», *Revue des sciences humaines*, 195, 79-100.
- TADIÉ, Jean-Yves (1996), *Marcel Proust*, París, Gallimard.
- VIOLI, Patrizia (1988), «Présence et absence. Stratégies d'énonciation dans la lettre», en *La Lettre: approches sémiotiques* (Actes du VI<sup>e</sup> Colloque Interdisciplinaire), Fribourg, Éditions Universitaires Fribourg Suisse, 27-35.
- WARNING, Rainer (1979), «Pour une pragmatique du discours fictionnel», *Poétique*, 39 («Théorie de la réception en Allemagne»), 321-337.