

Cartas a Ricardo: el discurso de la utopía amorosa

Letters to Ricardo: The discourse of loving utopia

Rosa María Burrola Encinas
Universidad de Sonora

Resumen

Uno de los objetivos de este ensayo es cuestionar el estatuto genérico de las colecciones de cartas a partir del examen de *Cartas a Ricardo* de Rosario Castellanos. Esta obra se examina a la luz de las contribuciones teóricas alrededor del género epistolar y del discurso amoroso, de este último aquellas aportadas principalmente por Roland Barthes. La idea central del estudio se encamina a demostrar que la ambigüedad y la fragmentación actúan como principios que explican *Cartas a Ricardo*, tanto a nivel compositivo como estilístico.

Palabras clave

Género epistolar, Rosario Castellanos, utopía.

Abstract

The main purpose of this essay is to question the status of the letter collection genre through an analysis of the book by Rosario Castellanos *Cartas a Ricardo*. This work is examined in light of those theoretical contributions that deal with amatory discourse (mainly Roland Barthes) and with the epistolary genre. The central intent of this analysis is directed at demonstrating that ambiguity and fragmentation, act as principles that help explain *Cartas a Ricardo*, at both a compositional level as stylistic.

Keywords

Epistolary genre, Rosario Castellanos, utopia

La carta en los estudios literarios

Muchos de los estudios consultados para desarrollar este ensayo y que examinan la epístola —ya sea desde el punto de vista teórico o desde la exploración de alguna obra en particular—, justifican o tematizan la necesidad de abordar esta modalidad narrativa desde los estudios literarios. Este hecho ya habla del territorio minado que siente pisar la crítica al aproximarse a este tema, que roza fronteras no sólo genéricas, sino también de aquellos discursos considerados literarios.

A pesar de ser uno de los géneros cultivados desde la antigüedad clásica, se puede afirmar, al margen de algunos ejemplos aislados, que en las letras hispánicas la carta tiene una aparición tardía. La lenta llegada de la modernidad burguesa a Hispanoamérica y, con ella, de las formas escriturales afincadas en la conciencia racionalista e individualista, no favorecieron la divulgación y escritura de los llamados “géneros del yo”. Roxana Pagés-Rangel (1997) afirma que en el siglo XVII se intensificó un proceso que:

[...] vigiló estrechamente los libros de viajes, las cartas, las relaciones, confesiones, historias, rúbricas que encubren lo que hoy conocemos como literatura fantástica, literatura utópica, autobiografía, novela epistolar, y todas las formas que a menudo trataban sobre el amor y la sensualidad, pues un gran número de obras de carácter lascivo o sacrílego, circulaban en el siglo XVIII en forma de cartas. (Pagés-Rangel, 1997: 10)

Así pues, la historia literaria se ha resistido a reconocerle un lugar junto a los grandes monumentos literarios, debido, en parte, a la dificultad que la carta presenta para ser leída con los mismos presupuestos tradicionales con los que se accede a los géneros canónicos. Resulta, pues, una parcela incómoda. Sin embargo es con probabilidad, gracias a las características que he venido señalando, que este tipo de escritura permita correr el velo de las zonas más íntimas del individuo, aquellas más cercanas a su emotividad; por tanto, la epístola se revela como un espacio privilegiado para vislumbrar los cimientos de la subjetividad.

Se recurre a la epístola cuando se quiere huir de las formas aprendidas, ya que es el género primigenio, el que está en la raíz de toda la

escritura, el que representa —según Jacques Derrida (2001)— el diálogo fundante, no sólo de todos los géneros sino de toda la literatura, pues para este pensador francés-argelino toda obra literaria, de alguna manera, se basa en el hecho de que alguien escribe para un otro ausente.

Por su parte, Ana María Barrenechea afirma al respecto: “La carta está íntimamente ligada a la escritura y a los sistemas de comunicación de los pueblos, a distintos niveles, como uno de sus vehículos según los contextos históricos (geográficos y temporales)” (Barrenechea, 1990: 52).

La carta es, además, el único género de escritura que muchos hombres practicarán durante toda su vida; su carácter privado, circunscrito a esferas íntimas y/o familiares, lo convierte al parecer en una de las formas menos mediatizadas, condición que, sin embargo, se contraría con frecuencia, sobre todo porque es cultivada por escritores con un nombre rubricado en la institución literaria.

Pedro Salinas (1983) en su célebre “Defensa de la carta”, menciona la tentación de publicidad en la que caen muchos autores de epistolarios; con lo cual, creo, se hace referencia no sólo al impulso de la divulgación de lo escrito, sino también a la conciencia que el escritor asiduo de epístolas posee del ejercicio de la escritura y que, sólo con dificultad, puede dejarse llevar por la aparente inocencia y el coto privado que el género delimita como principio. De cualquier manera, el deslizamiento de la esfera privada hacia la pública de estos escritos, ya sea con la voluntad confesa de sus autores o sin ella, se constituye en otro de los movimientos transgresores que la carta consume.

Sin embargo, el perímetro de lo literario, aunque siempre tendiente a la fijeza e impermeabilidad, se extiende con el romanticismo y después con las vanguardias para considerar la expresión de lo fragmentario, la fisura del ser humano y, con esto, el devenir de las valoraciones de las formas escriturales capaces de expresarlas en su infinitud y en lo inagotable. Por las razones anteriores, es que la carta goza en la actualidad de mayor prestigio y ha sido objeto de nuevas y creativas lecturas como las de Jacques Derrida, Roland Barthes y Pedro Salinas, entre otros.

La epístola y sus contornos

Para seguir con la lista de rasgos que convierten a la carta en una parcela rehuida por la historia y por los estudios literarios, podemos evocar la fragmentariedad como uno de los más “execrables defectos” que la destinarán por mucho tiempo a la marginalidad. El fragmento se presenta como lo informe, lo incompleto, lo que no alcanza la plenitud ni la redondez, lo desprovisto de bordes punzantes y de fácil acomodo. Rasgo, sin embargo, inexcusable en un discurso que se caracteriza por la irregularidad de los tiempos de su escritura, marcada por el ir y venir de las contingencias propias de la correspondencia.

Esta incompletud se acentúa cuando pensamos que muchos epistolarios sólo recogen el diálogo vertido por uno de los interlocutores. Condición que genera lagunas ineludibles en la reproducción de la correspondencia de sólo uno de los participantes; amén de la información sobreentendida en ese diálogo inicial de dos que, al extenderse, plantea nuevas interrogantes y cobra nuevas interpretaciones.

Las colecciones de cartas se presentan en un sentido radical como una compilación de fragmentos, cuyos editores a menudo tratan de completar y de suministrar un sentido determinado mediante diversos procedimientos que no están exentos de entenderse como ejercicios de poder.

Pero no son todos los hoyos negros que puede presentar el género; existen otros como la autoría, que constituye un problema interesante y a la vez inquietante para la crítica literaria, mismo que se hace evidente en muchas ocasiones cuando las cartas son editadas y publicadas de manera póstuma por un editor que, tal como se mencionó, se siente con la obligación de corregir, suprimir, explicar, ordenar, entre otras formas de intervención.

Así pues, estamos ante una figura que, en muchos casos, llega a constituirse en una especie de segundo autor. Es el tránsito de lo privado a la esfera de lo literario o público, afirma Pedro Salinas (1983), por lo que la carta se instala en la frontera de la no-autoría y desestabiliza la función de autor, pues con frecuencia el editor se constituye en la instancia autorizada para establecer el sentido de la obra.

La carta, entonces, se presenta como una escritura migrante, instalada en una frontera imprecisa entre la ficción y los géneros referenciales e históricos, entre el territorio de lo público y lo privado, lo masculino y lo femenino. Es esta condición transfronteriza del género epistolar, quizás también el motivo que hoy me seduce para adentrarme en el examen de *Cartas a Ricardo* (1976), escritas por Rosario Castellanos, editadas y presentadas por Juan Antonio Asencio y prologadas por Elena Poniatowska.

Es un paso inexcusable ofrecer una somera descripción relativa a la génesis, avatares y forma final que ha tomado este epistolario. Observar el carácter ineludible que tiene este paso en los estudios sobre el tema, me ha llevado a preguntarme por qué la observancia casi metodológica de este principio para los epistolarios y por qué no se cumple con el mismo rigor en el estudio de novelas, poemarios e incluso otros géneros afines a los primeros, tales como autobiografías, testimonios o memorias.

Esta interrogante inicial me condujo a dos derivaciones de naturaleza diferente. La primera es la certidumbre de que el carácter de los epistolarios se presenta tan huidizo, tan difícil de entender, que en un afán de fijarlo, los estudios del tema por lo general inician por tratar de aprehender el proceso de gestación. ¿Cómo es que un escrito que en su origen estaba confinado a la esfera íntima y con un único destinatario, ahora lo podemos disfrutar, nosotros lectores, con un deleite casi voyeurístico, ya editado y publicado gracias a la metamorfosis de la finalidad inicial?

La segunda derivación, mucho más pragmática en lo que se refiere a la redacción de este ensayo, es la inclusión de un apartado que pretende ofrecer una serie de consideraciones junto a un breve resumen de las circunstancias y características del epistolario que ahora interesa, no con la finalidad de contribuir a la fijación de “su sentido”, sino para tratar de mostrar el carácter inestable y problemático de su escritura, edición e, incluso, formas de recepción.

Las cartas a Ricardo: génesis y vicisitudes

La información que poseemos alrededor de la génesis y circunstancias de edición del epistolario es la que proporciona la presentación del editor: Juan Antonio Ascencio, la introducción de Elena Poniatowska y la que aporta la lectura de las propias cartas.

El texto *Cartas a Ricardo* es una recopilación de escritos amorosos enviados, en su mayoría, por Rosario Castellanos a Ricardo Guerra, en el transcurso de la relación que mantuvieron alrededor de veinte años. Según Ascencio (1976), la misma Rosario Castellanos recupera las cartas y las deja en manos de Raúl Ortiz y Ortiz, uno de sus amigos cercanos, a quien le manifiesta el deseo de hacerlas públicas.

Son setenta y siete misivas, cuatro de éstas de Gabriel, el hijo de Rosario y Ricardo. Se recuperan dos cartas dirigidas por el niño a su padre y dos a su madre. Todas están organizadas cronológicamente, en el mismo orden en el que fueron fechadas. Los años de su escritura oscilan de 1950 a 1951 y de 1966 a 1967. En la etapa de 1950 y 1951, Castellanos tenía 25 y 26 años. En 1966 y 1967, 41 y 42.

La mayoría de las cartas fueron escritas durante algunos de los viajes que la escritora realizó en esos años; otras fueron enviadas desde la Ciudad de México, ya que Ricardo se encontraba temporalmente en Puerto Rico. Afirma Ascencio que las epístolas se publicaron con el consentimiento tanto de Ricardo Guerra como de Gabriel Guerra Castellanos.

El editor de *Cartas a Ricardo* se limita a señalar cómo su principal dificultad fue la ilegibilidad de la letra manuscrita de la escritora mexicana y que: “Las cartas se reproducen con cabal respeto a la integridad del texto. Doy fe de ello” (Ascencio, 1976: 10). Aun cuando estas palabras ejercen un cierto poder discursivo sobre el texto, me parece que en realidad se circunscriben a abonar a favor de la fidelidad y “autenticidad” del mismo. No es, pues, en la edición donde debemos buscar un afán por ordenar el sentido de las cartas; tal como hice mención antes, la imagen del editor queda borrada por la importancia de las dos figuras femeninas que rubrican la portada.

Puede resultar ilustrativo observar la manera en la que algunos editores de epistolarios conciben y ponen en práctica su función en el

texto literario. Por ejemplo, Emil Volek (2004) en edición reciente a las cartas amorosas de Gertrudis Gómez de Avellaneda, decide un título que ya anuncia el nuevo carácter que desea conferir al epistolario: *Tu amante ultrajada no puede ser tu amiga; cartas de amor, novela epistolar*.

Aunque en la introducción se explicita que: “esto no es una novela” y se añade: “La colección no es, ni será nunca, una novela escrita intencionadamente como tal” (Volek, 2004: 10), también se insiste en su factibilidad: “El ciclo de Cepeda, en su totalidad el más interesante y equilibrado de todos, tiene todas las características de una novela en potencia. Muchos lectores han acreditado esta impresión que se impone espontáneamente, pero ningún editor la ha tomado suficientemente en serio” (Volek, 2004: 10).

Podemos pensar esta edición como un ejercicio crítico y editorial con el propósito de insertar en la esfera de lo literario a este género, mostrando la susceptibilidad de leerlo no buscando el “como si fuera verdad”, artificio propio de la ficción, sino como un “leer en la realidad” o, más bien, en los géneros que guardan una supuesta relación más transparente con la realidad”; es decir, resaltando en las cartas su estatuto literario o narrativo, su calidad de artefacto estético.

Sin embargo, no podemos negar que las múltiples opciones que admite el género, son también los sortilegios que su lectura provoca en un casi infinito poder anfíbio que posee para convertirse y deslizarse hacia otras especies discursivas. En la carta caben, han dicho ya sus apologistas, todos los asuntos y los estilos.

Volviendo a *Cartas a Ricardo*, podemos constatar que este “casi” también está presente en las apreciaciones del editor: “Sus cartas son la crónica de un crecimiento doloroso, la evolución casi novelesca de un personaje que ella llegó a conocer a fondo: ella misma” (Ascencio, 1976: 10).

Esta “novelización” es un rasgo que se puede advertir desde la primera lectura de *Cartas a Ricardo*; sin duda, la evidente narratividad del epistolario se debe en gran parte al oficio literario de Castellanos, pero creo que también a la posibilidad de acceder a una “historia de vida” facilitada por la reconstrucción de los datos biográficos que gravitan alrededor de las cartas y de la interpretación de las mismas por parte de

Poniatowska, ya que las misivas “cuentan” una historia de amor o, más bien, de desamor, desde la perspectiva particular de ésta.

Resulta curioso que no es Poniatowska la editora de las cartas, sin embargo, es su comparecencia, su autoridad literaria, la que gravita sobre el epistolario para conferirle sentido. La imagen discreta del editor casi se diluye para dar paso a la figura de Poniatowska, quien interpreta y confiere orden a las cartas dentro del hilo biográfico de Castellanos. No debemos olvidar que Poniatowska precisamente se ha distinguido por tomar materiales diversos tales como documentos históricos y entrevistas para dar forma a sus obras.

Una respuesta probable la podemos encontrar en la definición de autor que ofrece Michel Foucault (2008):

El hecho de tener un nombre de autor, el hecho de que se pueda decir ‘esto ha sido escrito por tal o ‘tal es su autor’, indica que ese discurso no es una palabra cotidiana, indiferente, una palabra que se va, que flota y pasa, una palabra que puede consumirse inmediatamente, sino que se trata de una palabra que debe ser recibida de cierto modo y que una cultura dada debe recibir un estatuto determinado.” (Foucault, 1998: 35-71)

En muchos casos el autor de cartas no es escritor en el sentido que define la cita de arriba, pero en el caso de *Cartas a Ricardo*, tanto quien escribió las misivas como quien las prologa y explica poseen nombres reconocibles dentro de la institución literaria, por lo que podemos pensar que hay en efecto una superposición de la función de autor: podemos admitir también que debido a este mismo fenómeno cultural se transfiguran en literatura los documentos que no concebiríamos como tal, de no ser por haberse publicado y aparecido en la portada los nombres de Rosario Castellanos y de Elena Poniatowska, una en calidad de autora y otra de prologuista.

La utopía amorosa

En el prólogo encontramos un “diálogo” con los textos epistolares, la irrupción de otra voz capaz de proyectar un sentido y un horizonte ético y valorativo. Poniatowska orienta la lectura, la expone en las múltiples acepciones de la palabra, indica puntos en donde converge el epistolario y la producción literaria de Castellanos, señala pautas de interpretación para las cartas, circunstancias de su escritura, interpreta las palabras de Rosario Castellanos, sus sentimientos, sus silencios, lanza conjeturas:

No cuesta trabajo adivinar lo que sucede dentro de la casa de Constituyentes. A veces visualizamos una película de suspenso; otras, una de terror, no es que como toda pareja Rosario y Ricardo se peleen, se dañen, se separen, se reconcilien, hagan propósitos de enmienda y se toleren, sino que, ante la incertidumbre y el rechazo, Rosario opta por culpabilizarse. Pide perdón. En realidad ella es la única responsable por no saber aceptar, por padecer celos desmesurados, por no entender, por caer en estados de rabia, por reclamar. Ella debe comprenderlo todo, buscar, la convivencia y, para no volver a hacer nunca más una escena, recurrir a los tranquilizantes. (Poniatowska, 1976: 17)

Al margen de lo atinado o no de la exégesis de Poniatowska, lo que importa es señalar la función que cumple al asegurar el tejido narrativo del epistolario y la cabal recepción de su fuerza dramática, así como su sentido de género (una visión femenina del mundo), que desde su punto de vista, encierra. No cabe duda que proyecta sobre la colección un determinado entendimiento del amor, de la fidelidad, del matrimonio y de la dignidad femenina: “Rosario Castellanos se fue revalorando y éste fue un proceso doloroso porque fue conociéndose. Finalmente, en un acto de autoestima, se separa y pide el divorcio” (Poniatowska, 1976: 22).

Si el sentido se genera, como afirma Mijaíl Bajtín (1989), en el choque que se produce entre dos o más voces, no cabe duda que, en este caso, la luz que el discurso de una arroja sobre la otra puede conferir, en ese tercero que construye el lector, una resonancia no por indeterminable en sus múltiples posibilidades, menos efectiva.

El discurso de las cartas de amor es pródigo en cuanto a la gran riqueza que encierra, en él se guarda como en ningún otro lo que Roland

Barthes (1977) llama “una enciclopedia de la cultura efectiva”. Para pensar en este compendio, el crítico francés habla de figuras, cada una de las cuales:

Estalla, vibra sola como un sonido separado de toda melodía o se repite, hasta la saciedad, como el motivo de una música dominante. Ninguna lógica liga las figuras ni determinan su continuidad: las figuras están fuera de todo sintagma, fuera de todo relato; son Erinias; se agitan, se esquivan, se apaciguan, vuelven, se alejan, sin más orden que un vuelo de mosquitos. (p. 16)

La carta misma es una figura, un retazo que en este caso, sin embargo, se presenta como el fragmento mayor en el que las figuras del discurso amoroso van y vienen, pues ya parece que se introducen sin orden ni concierto en la cabeza de Rosario Castellanos, como en la de todo enamorado. En *Cartas a Ricardo* aparecen varios momentos reiterativos de los que habla Barthes: los celos, la ausencia, lo monstruoso, la espera, los informantes, la angustia, entre otros.

El monstruo, los celos, la ausencia y más

La imagen del monstruo aparece reiteradamente; Poniatowska lo nota, lo señala como una más de las formas que Rosario Castellanos tiene para expresar su sentido de minusvalía. En efecto, Castellanos a menudo se siente como un monstruo, los demás se le antojan monstrositos, el mundo se le desdibuja y toma contornos amenazadores. La primera acepción que se registra de la palabra en el Diccionario de la Real Academia, es la de “producción contra el orden regular de la naturaleza”. Es decir, lo que escapa de la normalidad, lo que se presenta en su inestabilidad e informidad.

Alonso Miranda (1995) afirma: “Finalmente, toda escritura fuerte, conviene saberlo, es monstruosa”. El discurso amoroso como un exceso (de amor mismo, de celos, de escritura), como lo no acabado, lo informe (afirma la enamorada que ella es excesivamente “gorda” de algunas partes), lo fragmentario o lo compuesto por órdenes varios, lo incomprensible o no aceptado; así luce el mundo ante Rosario Castellanos, y así se presenta ella ante el amado.

Cabe preguntarse si éste es un discurso de la seducción o son quizás sólo las imágenes con las que la enamorada presenta lo descomunal, lo

incompresible, lo inasible de su amor en determinados momentos, sobre todo, en aquellos en los que no está poseída por el arrobamiento del descubrimiento del otro como fuente inagotable de un lugar y una posibilidad en los que la utopía que ofrece el amor se pueda cumplir.

Dice Barthes: “Piense lo que piense, el corazón del enamorado está, pues, lleno de malos sentimientos: su amor no es generoso” (1977: 179), para ejemplificar ese exceso con que el enamorado abruma y constriñe al ser amado. En el caso de Rosario Castellanos, parece ser que los celos son una forma tiránica de sujetar a Ricardo, y por lo tanto una forma también de los monstruos.

Al respecto añade Barthes: “Como celoso sufro cuatro veces; porque estoy celoso, porque me reprocho el estarlo, porque temo que mis celos hieran al otro, porque me dejo someter a una nadería sufro por ser excluido, por ser agresivo, por ser loco y por ser ordinario” (1976: 58). Estas palabras sobre la figura de los celos parecen describir con gran exactitud los tormentos de nuestro personaje femenino, quien lucha contra la idea del suicidio y de la enfermedad mental al mismo tiempo que intenta conjurar los fantasmas de las otras mujeres que, real o imaginariamente, rodean a Ricardo.

La ausencia del amado es esta figura que recorre la literatura amorosa de todas las épocas, en este caso toma un cariz peculiar ya señalado desde el prólogo del epistolario. Es Rosario, dice Poniatowska, la que siempre se va. Tal como explica Barthes, para el enamorado es él o ella siempre quien espera; Castellanos siempre está a la espera de las cartas de Ricardo, que se decida a alcanzarla en París, que le diga que la ama, que dé indicaciones para el ordenamiento de la vida doméstica, etcétera. No es él quien se ausenta, pero ella no lo siente así, vive la ausencia y los silencios de Ricardo como síntomas de abandono, de desamor.

Al vivir su espacio como desarraigo, como ausencia de amor, se conecta el discurso amoroso de Castellanos con los grandes discursos utópicos forjados alrededor del amor: el amor como la cura de todos los males, el amor como el conjuro de la soledad, de la inseguridad, de la insatisfacción indeterminada y terrible a la vez. La realización de la pasión por Ricardo se le presenta a Castellanos como el lugar donde los sinsabores quedarán anulados gracias a la presencia del ser amado:

Fui tan perfecta, tan plenamente feliz en los últimos quince días, gracias a ti, que esta separación no ha alcanzado a turbarme ni a destruirme. Estoy todavía demasiado llena, rebosante de esa felicidad que me diste; tengo todavía grandes reservas de dicha y espero que no se agoten antes de que tu presencia las renueve”. (Castellanos, 1976: 25)

Para Platón, en el fondo el amor es el deseo de colmar la imperfección de la unidad, la pulsión primordial de restaurar la naturaleza dual. En el amor se manifiesta entonces un deseo primitivo de restaurar una carencia esencial, el deseo y la búsqueda de algo que no se posee y que se vive frecuentemente como pérdida o ausencia.

La explicación del impulso amoroso como la búsqueda de la plenitud del ser humano mediante la restitución de una dualidad perdida, resuena en la base de muchas teorías míticas, psicoanalíticas e incluso filosóficas; de una o de otra forma se remite a una especie de edad utópica que se intenta recuperar con el asedio desesperado del ser amado.

Al ser el amor uno de los impulsos ancestrales e inseparables del ser humano, el discurso que lo recoge está presente desde siempre en la literatura. No es de extrañar que sus modos y formas sean entonces recuperados una y otra vez en una especie de memoria propia de la tradición y que el discurso amoroso reconoce y moviliza.

¿Nada nuevo en este amor?

Cartas a Ricardo presenta una gran inmediatez confesional. Es interesante recordar que una de las presencias que Castellanos evoca es a Santa Teresa; la relación entre el amor erótico y el místico no es nueva, el amor como una forma de sufrimiento tampoco, Julio Ortega atestigua al respecto:

Denis de Rougemont en *El amor en Occidente* y Georges Bataille en *El erotismo* nos han dado dos de las representaciones modernas más duraderas del amor; por un lado como relato de la pasión, cuyo significado no en vano es sufrimiento; y, por otro, como transgresión, como ensayo de los márgenes y límites de un conocer que excede al sujeto. (Ortega, 2006)

No son inéditas las “formulas” amorosas a las que recurre Castellanos para dirigirse a Ricardo, tampoco sorprende el deslizamiento del

discurso epistolar a la configuración novelesca de una historia de amor, o al relato de viajes (en este caso ubicado primero en México, luego Europa y al final en Madison, Wisconsin). No es la primera vez que la epístola roza con el género confesional y con el viaje introspectivo, hasta el punto de tomar por momentos la forma de un relato de formación, de una búsqueda del sí mismo a través del lenguaje, quizás antes o al mismo tiempo que la búsqueda del amor.

Las cartas van dibujando un mapa genérico complejo, fenómeno que remite a una de las preguntas formuladas por Pedro Salinas: ¿A quién se dirige una carta? En este caso nos preguntaríamos ¿a quién escribe estas cartas Rosario Castellanos? ¿A Ricardo Guerra? ¿A sí misma? ¿A un posible público más amplio? Con probabilidad a todos, en distintos momentos y de distintas maneras. La imagen del receptor que las epístolas van delineando habla también de una intencionalidad genérica compleja y equívoca.

Más que responder a estas preguntas me interesa señalar la ambigüedad textual del epistolario. Sin duda se va dibujando una historia de amor con todos sus tópicos; el texto es eso, pero al mismo tiempo configura y dialoga con muchos otros tipos de discursos.

Siguiendo las afirmaciones anteriores, podríamos pensar que la originalidad de estas cartas no reside en fraguar formas inéditas de escribir sobre el amor, en la forma en la que la escritora se abisma dentro de sí misma, en las novedades que descubre en el relato de sus viajes, en el desarrollo particular de la historia de dos que las cartas cuentan, en la luz que pueden arrojar sobre la forma de sentir de las mujeres de la época, en la información que proporcionan sobre la obra narrativa y lírica de la escritora, en la interpretación que cada lector damos o en la forma en que cada uno vivenciamos la lectura.

Este libro se presenta, en un sentido radical, como una constelación de fragmentos cuya disposición incluso podría presentar variaciones en caso de que aparezcan nuevas cartas o de que un nuevo editor decida excluir algunas o exponerlas con un orden o un sentido diferente al que conocemos ahora. La conclusión ya es previsible: *Cartas a Ricardo* es una suma cuyo principio y fin, podemos aventurar, aún no ha alcanzado su forma final.

Referencias bibliográficas

- Ascencio, J. A. (1976). Presentación. En: Rosario Castellanos, *Cartas a Ricardo* (pp. 5-10). México: CONACULTA.
- Bajtín, M. (1989). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Barthes, R. (1977). *Fragmentos de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI.
- Berrenchea, A. M. (1990). La epístola y su naturaleza genérica. En: *Dispositio*, vol. X, no. 39, Michigan, pp. 51-65.
- Castellanos, R. (1976). *Cartas a Ricardo*. México: CONACULTA.
- Derrida, J. (2001). La tarjeta postal de Sócrates a Freud y más allá. México: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1998). ¿Qué es un autor? En: *Litoral*, no. 25-26. pp. 35-71.
- Miranda, A. (1995). Monstruos. En: *República de Platón*, no. 38. Consultado el 10 de agosto de 2013. Disponible en <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/AlonsoM/monstruos.htm>.
- Ortega, J. (2006). El amor en los tiempos de correo. En: *La ciudad literaria*. Consultado el 1° de mayo de 2006. Disponible en http://blogs.brown.edu/ciudad_literaria/2006/02/07/el-amor-en-los-tiempos-del-correo/.
- Pagés-Rangel, R. (1997). *Del dominio público: itinerarios de la carta privada*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi.
- Poniatowska, E. (1976). Prólogo. En: Juan Antonio Ascencio (ed.), Rosario Castellanos, *Cartas a Ricardo* (pp. 11-24). México: CONACULTA.
- Salinas, P. (1983). *El defensor*. Madrid: Alianza Editorial.
- Volek, E. (2004). *Tu amante ultrajada no puede ser tu amiga; cartas de amor, novela epistolar*. Madrid: Fundamentos.

Rosa María Burrola Encinas

Mexicana. Doctora en Literatura Hispanoamericana por la Universidad Complutense de Madrid. Profesora investigadora de tiempo completo, adscrita al Departamento de Letras y Lingüística de la Universidad de Sonora. Línea de investigación: Literatura hispanoamericana siglos XIX y XX. Correo electrónico: rosamar@capomo.uson.mx

Recepción: 20/09/13
Aprobación: 26/11/13