

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA**

**DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**COLEGIO DE LETRAS MODERNAS**

**La verosimilitud en *Lettres portugaises***

**T E S I N A**

**que para obtener el título de**

**Licenciatura en Lengua y literaturas modernas**

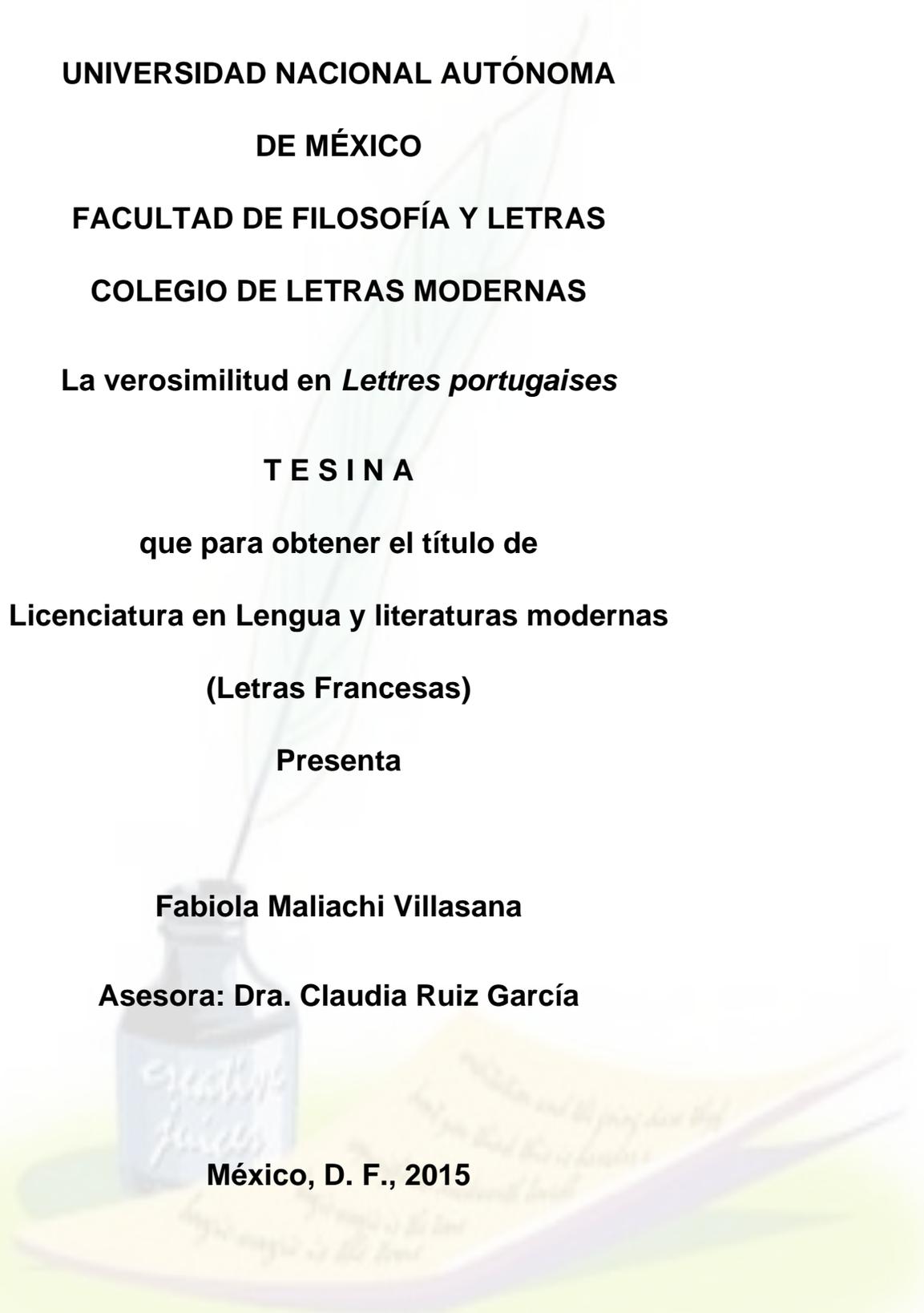
**(Letras Francesas)**

**Presenta**

**Fabiola Maliachi Villasana**

**Asesora: Dra. Claudia Ruiz García**

**México, D. F., 2015**





Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres Eduardo4 Maliachi y Velasco †  
Elsa Villasana Hernández

A mi hija Anne-Charlotte Avelange Maliachi

A mis hermanos Ulises, Yuri, Citlalli y Eleri

## Agradecimientos

Llegar a este momento en el que se cierra un ciclo en mi vida académica y de realización personal me ha dado la oportunidad de concluir un proyecto que inicié hace muchos años. Esto no hubiera sido posible sin el apoyo de Antonio Ávila Díaz quien literalmente “me mandó a estudiar”. Gracias Toño por esta grandísima ayuda que entonces creía imposible de aceptar. Gracias a Anne-Charlotte Avelange Maliachi por su comprensión a lo largo de estos años y por su gran apoyo en la traducción del texto de Nancy K. Miller. Gracias Daniela León Gutiérrez por compartir conmigo nuestro interés en este aspecto de la literatura. Tus comentarios fueron muy enriquecedores. También agradezco el apoyo y lealtad de Rosa García Amaya. En este camino de regreso a la universidad, han sido significativos los reencuentros con algunas de mis maestras y compañeras de carrera que fueron después maestras mías. Claudia Ruiz y María Elena Isibasi. También tuve el honor de tener como maestras a Monique Landais, Gloria Calderón, Rosalba Lendo, Esther Cohen y Ariel Arnal. No quisiera dejar de reconocer especialmente a Susana González Aktories con quien comencé los primeros trabajos que darían posteriormente lugar a esta Tesina. La investigación literaria puede llevarnos por momentos a un trabajo solitario y aislado que nos permite reflexionar sobre nuestras lecturas, sin embargo, valoro los encuentros y discusiones enriquecedores que he sostenido con los amigos que hice a lo largo de estos últimos años en la Facultad: Juan Carlos Tarriba Enciso, Héctor Iván González, Antonio Nájera Irigoyen, Julio Alcántara y por supuesto Manuel Espinoza Vargas quien, además me ha acompañado y apoyado tanto

intelectualmente como emocionalmente. Gracias Manuel por estar siempre ahí. En este proceso de titulación, agradezco de manera especial a Francisco Finamori quien, con gran disposición, me prodigó siempre una palabra de aliento. A mi asesora de Tesis, Claudia Ruiz, le agradezco su paciencia y apoyo, además de sus valiosas aportaciones para el mejor desarrollo de esta investigación. A mis lectoras: Monique Landais, Gloria Calderón, Rosalba Lendo y Maribel Malta, les reconozco y agradezco su disposición y sus comentarios siempre pertinentes. Unas de las grandezas que la vida me ha dado son mi familia y mis amigos quienes me han acompañado en este camino lleno de desafíos y de alegrías. Gracias Maricarmen Bárcenas, Maruchi Puig y Rosalía Menéndez por estar, aunque sea a la distancia, pendientes de mí. Sayda Aván, te agradezco el apoyo e interés que me has mostrado siempre. María Luisa Valencia, gracias por tu apoyo y palabras de aliento. A Tenoch y Jimena, Humberto, Chabuca (los Medina), Jorge Reynoso Pohlenz, José Carlos Fernández, Flavio González Mello, Ariel Arnal, Roberto Frías y Pedro García con sus familias y parejas, a Arturo González de Alba, les doy las gracias por escucharme y permitirme compartir con ustedes este trabajo que por mucho tiempo me ha apasionado. No podría dejar de mencionar a mis entrañables y queridas amigas: Natalie Monroy, Adriana Almazán y Gloria Garfías, gracias también por estar cerca de mí aunque sea por medio de las redes sociales. Gracias Ingrid Ramírez por el impulso y el apoyo al inicio de mi retorno a la universidad. A todos ustedes y a los que no nombré por temor a extenderme demasiado, agradezco su compañía y dedico esta investigación esperando se dejen apasionar por Mariana.



## La verosimilitud en *Lettres portugaises*

### Índice

|      |   |    |
|------|---|----|
| I.   | Introducción .....  | 7  |
| II.  | La carta amorosa como estrategia para la construcción de un discurso verosímil .....                    | 11 |
|      | II.1. Noción de verosimilitud de Aristóteles y de la poética clásica francesa .....                     | 11 |
|      | II.2. Noción de verosimilitud en Roland Barthes, Julia Kristeva, Nancy K. Miller y Gérard Genette ..... | 20 |
|      | II.3. Género epistolar .....  | 26 |
|      | II.4. Cartas galantes y cartas de amor .....  | 28 |
|      | II.5. Elementos o artificios que construyen un texto verosímil en <i>Lettres portugaises</i> .....      | 30 |
| III. | Conclusión .....  | 55 |
| IV.  | Bibliografía .....  | 58 |

## I. INTRODUCCIÓN

Cuatro siglos atrás, el 4 de enero de 1669, el editor parisino Claude Barbin publica en Francia la obra anónima *Lettres portugaises*. Hablamos de una colección de cinco cartas de amor escritas a un teniente francés por una monja, Mariana, quien al sentirse abandonada, cae en un estado de dolor y desesperación. Estos sentimientos marcan dichas epístolas de una pasión y una naturalidad hasta entonces nada frecuentes, que sorprenderán al público acostumbrado a la retórica del amor precioso y galante.

Desde su aparición, *Lettres portugaises* despertó gran interés y curiosidad relacionados con su recepción, a partir de entonces la obra generó dos posturas opuestas. La primera sostenía la idea de que era una obra auténtica (con esto me refiero a que se consideraba una colección de cartas verdaderas) y la segunda viene de la duda de la primera postura e insistía en descubrir si *Lettres portugaises* era ficticia o no. En el siglo XX, algunos estudiosos de la literatura emprendieron investigaciones que los llevaron a dilucidar este enigma. En 1926, Fr. C. Green y después F. Deloffre encuentran la prueba que les permitirá atribuir nuestra obra de estudio al vizconde Gabriel de Lavergne Guilleragues<sup>1</sup>. Green y Deloffre descubren un privilegio, también llamado sello real, otorgado el 17 de noviembre de 1668 a otros textos de Guilleragues que supuestamente incluía *Lettres portugaises* y que permitía la publicación de la obra:

---

<sup>1</sup> Emmanuel Bury, *Préface à Lettres Portugaises traduites en français*, Paris, Livre de Poche, Librairie Générale Française, 2009, p 11. La edición *princeps* está reconocida como la primera edición, posteriormente apareció una gran variedad tanto en Francia como en Portugal principalmente (Para profundizar en la historia de las ediciones y traducciones recomendamos leer la tesis de Maribel Malta citada), por no contar con ellas y por cuestiones prácticas, decidimos basar todas las referencias de las cartas en la edición de Emanuel Bury, ya que las cartas en sí, como las leemos hoy en día, han sido trasladadas a un francés moderno y nos parece que cumplen satisfactoriamente para el estudio que nos proponemos hacer en este trabajo.

Ce jour d'huy 17. Novembre 1668 nous a esté présenté un Privilege du Roy donné à paris le 28. Octobre 1668 signé Mageret pour cinq années pour un livre intitulé Les Valentins lettres portugaises Epigrammes et Madrigaux de Guilleragues. <sup>2</sup>

Evidentemente, en torno a *Lettres portugaises* y a su enigma, podemos preguntarnos la razón de su publicación de manera anónima. Por un lado; muy posiblemente, al Vizconde Guilleragues, en su calidad de diplomático y Secretario de la Cámara y del Gabinete de Luis XIV, no le convenía que lo asociaran con este tipo de obras consideradas entonces como arte menor:

Las mujeres, dada su segregación de la cultura áulica y al hecho de que buscasen en la literatura distracción y diversión, conformaban un nuevo e importante grupo al que los escritores aprendían rápidamente a tener en cuenta. Sus demandas hacían que fuese cobrando forma una vasta literatura de entretenimiento, creaciones de género menor, pensadas para llenar el ocio de la vida mundana, como las *questions d'amour*, los retratos, los aforismos, las cartas, las novelas: distracciones femeninas que los doctos despreciaban y los hombres de iglesia condenaban, pero que a la larga se convertirán en puntales de la tradición literaria francesa.<sup>3</sup>

Debido al éxito que tenían estas obras y a los intereses editoriales y económicos de Claude Barbin, el anonimato le dará una materialidad a *Lettres portugaises* que reforzará su verosimilitud y credibilidad, además de que será una forma de evadir la crítica y la censura tan en uso durante el antiguo régimen en Francia:

« Au lecteur – J'ai trouvé les moyens, avec beaucoup de soin et de peine, de retrouver une copie correcte de la traduction de cinq Lettres portugaises qui ont été écrites à un gentilhomme de qualité, qui servait au Portugal. [...] Je ne sais point le nom de celui auquel on les a écrites, ne de celui qui en a fait la traduction, mais il m'a semblé que je ne devais pas leur déplaire en les rendant publiques. »<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> *Id.*

<sup>3</sup> Benedetta Craveri, Trad. César Palma, « Las hijas de Eva », *La cultura de la conversación*, Ed. El ojo del tiempo, Siruela, Madrid, 2007, p 43.

<sup>4</sup> Emmanuel Bury, *Op., Cit.*, p 40.

Seguido a la primera edición de *princeps*<sup>5</sup> (reconocida por los estudiosos como la original) que publica Claude Barbin en 1669, le siguió otra publicación en Colonia, y varias más. También hubo diversas traducciones de estas cartas al portugués y se creó en torno a ellas, sobre todo en Francia y en Portugal, todo un enigma que sigue, hasta hoy en día, motivando variadas investigaciones<sup>6</sup>, tesis y artículos diversos. De los artículos consultados<sup>7</sup>, algunos contemplan las respuestas hipotéticas a las cartas de Mariana, otros análisis abordan los sentidos, el erotismo, la religión, el origen del género epistolar, el discurso amor-pasión y la recepción de la obra. Aunque éstos nos resultan muy interesantes, el tema de la verosimilitud en *Lettres portugaises* es muy importante para nosotros y será a éste que dedicaremos este estudio. La postura más común y frecuente de estas epístolas se refiere, principalmente, al problema de su autenticidad y por consiguiente a su estatus como obra literaria. Es probable que se piense que hablar de autenticidad sea ajeno a nuestro tema, no obstante, es relevante mencionarlo porque nuestra propuesta consiste en una lectura actual de *Lettres portugaises* a partir de las nociones de verosimilitud de Roland Barthes<sup>8</sup>, Julia

---

<sup>5</sup> Maribel Maltha Paradinha, "Manipulação, tradução literária e identidade [Texto policopiado] : da recepção das *Lettres portugaises* como esbulho literário e nacional", Tese maestr., , Literaturas e Poéticas Comparadas, Área de Ciências Humanas e Sociais, Dep., de Linguística e Literatura, orient. Christine Zurbach, Hélio Alves, Univ. de Évora , 2004. p 74.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p 69.

<sup>7</sup> Proponemos únicamente algunos ejemplos de estudios como referencia de los diversos enfoques abordados pero no es nuestra intención dedicarnos a ellos.

María de Lourdes Pereira, *De Mariana Alcaforado a Las Tres Marías, un camino de coraje y resistencia a partir de la palabra*. <http://www.escriptorasyescrituras.com/downloadpdf.php/99>

María del Carmen Rodríguez Hernández, *Revisiones contemporáneas de las cartas de amor de Mariana Alcaforado*. Universidad de Oviedo, UNED. Centro asociado de Asturias. <http://www.uned.es/cagijon/web/actividad/publica/entemu01/a11.pdf>

Ignacio Vélez Pareja, *El hábito de la pasión, Cartas de amor de Sor Mariana*. El Epilogo de Monserrat Ordóñez Vilá. Ilustraciones de Muriel Angulo. Altamir Ceja, Bogotá, 1996.

María Joao Dodman. Universidad York. [http://www.yorku.ca/mdodman/files/De\\_ojos\\_y\\_oidos.pdf](http://www.yorku.ca/mdodman/files/De_ojos_y_oidos.pdf). Última consulta. 24 mayo 2014.

<sup>8</sup> Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communications*, n 11,1968, pp 84-89.

Kristeva<sup>9</sup>, Nancy K. Miller<sup>10</sup> y Gerard Genette<sup>11</sup>, vista como obra literaria y no como un recuento de cartas verdaderas. En este ejercicio, analizaremos los artificios utilizados por Guilleragues para hacer pasar nuestra obra de estudio como un repertorio de cartas verdaderas y observaremos las diferencias entre la poética preciosa y galante, y la apasionada y natural del autor de *Lettres portugaises*.

Bajo esta mirada, exigente de una credibilidad retórica, resulta determinante dilucidar el término de “verosimilitud”. El diccionario *Littré* en su cuarta acepción nos dice que « Vraisemblance » “verosimilitud”: « consiste en ce que les diverses parties de l’action se succèdent de manière à ne heurter en rien la croyance ou le jugement des spectateurs, au égard aux préliminaires de la pièce. Y su etimología viene de « Vrai » verdad, « et l’ancien français semblance ». El DRAE<sup>12</sup> la define así: “Que tiene apariencia de verdadero, creíble por no ofrecer carácter alguno de falsedad”. Diremos entonces, que verosimilitud quiere decir asemejar la verdad. En realidad, la noción de verosimilitud funcionará de distintas maneras dentro de la poética, según la época o momento literario. En algunas épocas encontraremos que se le da mayor importancia que en otras y en ocasiones se relacionará con la verdad, en otras con la realidad, con lo posible o imposible, creíble o increíble, con la imitación de la realidad, con la construcción de un discurso lógico que nada tiene que ver con la realidad o con la verdad pero que puede resultar congruente en sí mismo y que también refleje valores o costumbres o que exprese ideas que

---

<sup>9</sup> Julia Kristeva, « Productivité dite texte », *Communications*, n 11, 1968, pp 59-83.

<sup>10</sup> Nancy K. Miller, (Jan., 1981) « *Emphasis Added: Plots and Plausibilities in Women’s Fiction* ». PMLA, Vol. 96, No.1, pp 36-48 Published by: Modern Language Association Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/462003>. Accessed: 15/05/2013 15:40

<sup>11</sup> Gérard Genette, « Vraisemblance et motivation », *Communications*, n 11, 1968, pp. 5-21.

<sup>12</sup> Tanto para el LITRÉ como para el DRAE consulté las ediciones electrónicas.

converjan con el sentido común, con la opinión común o pública o con lo que hoy llamaríamos ideología.

## II. LA CARTA AMOROSA COMO ESTRATEGIA PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UN DISCURSO VEROSÍMIL

### II.1. Noción de verosimilitud de Aristóteles y de la poética clásica francesa

Con la idea de acercarnos a nuestro tema y de exponer de manera breve algunas de las diferentes cristalizaciones de verosimilitud, tomaremos como punto de partida y desde una mirada histórica, la noción o idea de verosimilitud que Aristóteles presenta en su *Poética*<sup>13</sup>; ya que esta obra es un antecedente primordial que adquiere una importancia relevante en la poética francesa del siglo XVII, y también porque actualmente sigue siendo una referencia importantísima en cuestión de teoría literaria.

Uno de los principales argumentos de Aristóteles en su *Poética*<sup>14</sup> es la delimitación de lo que hoy llamamos literatura; se refiere a la distinción entre la ficción y la historia y, por ende, a la que existe entre poeta e historiador o cronista. Para Aristóteles, la ficción corresponde al trabajo que debe realizar el poeta y la historia a la del historiador o cronista, quien debe trabajar bajo el criterio de la exigencia de la verdad empírica: “no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la

---

<sup>13</sup> Aristóteles, *Poética*, texto, traducción de Valentín García Yebra, México, Ed. Gredos, Biblioteca románica hispánica, Madrid, 1974.

<sup>14</sup> *Id.*

necesidad”<sup>15</sup>. En esta cita observamos que para Aristóteles la tarea del poeta es decir lo que podría suceder, esto significa entonces que la importancia en la poética reside en decir lo probable o “lo necesario”. En cuanto a “lo necesario”, Aristóteles nos habla primero de lo que hoy llamaríamos coherencia interna y se refiere a la organización de los hechos y a su importancia:

Es preciso, por tanto, que, así como en las demás artes imitativas una sola imitación es imitación de un solo objeto, así también la fábula, puesto que es imitación de una acción, lo sea de una sola y entera, y que las partes de los acontecimientos se ordenen de tal suerte que, si se traspone o suprime una parte, se altere y disloque el todo; pues aquello cuya presencia o ausencia no significa nada, no es parte alguna del todo.<sup>16</sup>

El orden de los sucesos o hechos se justifica porque corresponde a lo natural, necesario o común y se refiere a él a lo largo de su *Poética* con las siguientes expresiones: “por naturaleza”, “por necesidad” o “la mayoría de las veces”. Cuando Aristóteles explica la distinción entre el poeta y el historiador, también nos dice que la poesía debe apuntar a lo universal sobre lo particular porque lo que ha sucedido, el hecho histórico, es particular y lo que podría suceder es universal:

No corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad [...] el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa [...] la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido y el otro, lo que podría suceder.<sup>17</sup>

la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular. Es general: a qué tipo de hombres les ocurre decir o hacer tales o cuales cosas verosímil o necesariamente, que es a lo que tiende la poesía, aunque

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, Capítulo 9, p. 157.

<sup>16</sup> *Ibid.*, Capítulo 9, p. 157.

<sup>17</sup> *Ibid.*, Capítulo 9, p. 158.

luego ponga nombres a los personajes; y particular, qué hizo o qué le sucedió a Alcabiades.<sup>18</sup>

Seguido a estas citas, podemos deducir que para Aristóteles, la verosimilitud reside en una transformación de la realidad que debe resultar “creíble” bajo el criterio de universalidad en la que lo probable, lo necesario y lo común son elementos indispensables para el reconocimiento de la realidad. Esto significa que la verosimilitud determina la actividad mimética del poeta y muestra la relación necesaria y compleja establecida entre el modelo (lo real) y la copia (la ficción). Esta actividad mimética es una relación de diferencia, de verosimilitud, de reconocimiento y de transformación de la realidad. Dentro de la larga lista de lo anunciado como necesario, Aristóteles explica que para construir tragedias buenas o mejores, los poetas construyen la trama en términos de probabilidad y luego asignan un nombre a sus personajes, además de que la tragedia basa sus historias en personajes que existieron o en mitos que reflejan acontecimientos o sucesos probables y posibles y por eso son creíbles<sup>19</sup>. En este mismo tenor de lo necesario para dar credibilidad o verosimilitud, la tragedia tiene que producir un impacto emocional, las tramas deben suscitar emociones como el temor y la pasión en el espectador:

Y, puesto que la imitación tiene por objeto no sólo una acción completa, sino también situaciones que inspiran temor y compasión, y éstas se producen sobre todo y con más intensidad cuando se presentan contra lo esperado unas a causa de otras.<sup>20</sup>

Y también en los caracteres [...] es preciso buscar siempre lo necesario o lo verosímil, de suerte que sea necesario o verosímil que tal personaje

---

<sup>18</sup> *Id.*

<sup>19</sup> *Ibid.*, Capítulo 9, p. 159.

<sup>20</sup> *Ibid.*, Capítulo 9, p. 161.

hable u obre de tal modo, y sea necesario o verosímil que después de tal cosa se produzca tal otra.<sup>21</sup>

Con respecto a los personajes, éstos serán convincentes si están habitados por pasiones:

Y, en lo posible, perfeccionándolas [las tragedias] con las actitudes; pues, partiendo de la misma naturaleza, son muy persuasivos los que están dentro de las pasiones, y muy de veras agita el que está agitado y encoleriza el que está irritado.<sup>22</sup>

Sumado a esta lista de lo necesario, Aristóteles explica que el enguaje debe ser moderado y semejante al real, evitar ser ridículo y excluir expresiones que nadie usa: “La excelencia de la elocución consiste en que sea clara sin ser baja. Ahora bien, la que consta de vocablos usuales es muy clara pero baja, [...] Así, pues, [...] la medida es necesaria en todas las partes de la elocución”<sup>23</sup>. Así, lo que resulte ser moderado o vulgar será determinado por la ideología y por el gusto de la época: “En suma, lo imposible debe explicarse en orden a la poesía, o a lo que es mejor, a la opinión común”<sup>24</sup>.

Ahora bien, en el clasicismo francés, la verosimilitud adquirió una importancia relevante sobre lo verdadero, siempre y cuando resultara creíble. La poética francesa del siglo XVII se basaba principalmente en la *Poética* de Aristóteles; Boileau, por ejemplo, en su *Art poétique*, retoma la idea de convencimiento y censura propuestas en la *Poética* del filósofo ático y dice que para conmover al público y que éste crea lo que se le muestra, se le debe ofrecer un suceso o actitud creíble más que verdadero porque por muy maravilloso que

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, Capítulo 15, p. 180.

<sup>22</sup> *Ibid.*, Capítulo 17, p. 188.

<sup>23</sup> *Ibid.*, Capítulo 22, p. 208.

<sup>24</sup> *Ibid.*, Capítulo 25, p. 233.

sea el relato, si éste es absurdo no despertará interés, ya que uno no se conmueve ante algo que no cree. En estas mismas líneas y con respecto a la censura, Boileau establece claramente que existe un criterio sobre lo que se debe o no mostrar, es decir, que a través de la construcción de la verosimilitud se constituyen en paralelo o a la sombra de esta noción los parámetros de la censura:

jamais au spectateur n'offrez rien d'incroyable, le vrai peut quelque fois n'être pas vraisemblable, une merveille absurde est pour moi sans appas : L'esprit n'est point ému de ce qu'il ne croit pas, ce qu'on ne doit point voir, qu'un récit nous l'expose : Les yeux en le voyant saisiraient mieux la chose, Mais il est des objets que l'art doit judicieusement offrir à l'oreille et reculer des yeux.<sup>25</sup>

Durante el clasicismo francés, la poética continuará con la reescritura de la literatura clásica griega que se venía practicando desde la Edad Media pero, a diferencia de lo que se hacía en este momento y en el Renacimiento, la literatura francesa construirá sus propios criterios basados en los valores que reinarán en esta época. Boileau plantea que el respeto por la norma era un valor determinante en cualquier tipo de discurso y también en las prácticas sociales. Se creía que la razón y el sentido común dictarían y regirían de la mejor manera a la sociedad que pretendían unificada y alineada con la corona. En este intento por enaltecer a Francia en Europa y de enaltecer el francés como lengua universal, Malherbe afronta el problema de la lengua y establece que para diferenciarse del latín: “el francés debía conservar su pureza, rechazando adornos que le eran ajenos y cumplir plenamente su vocación de lengua universal”<sup>26</sup>. A partir de la llegada del Cardenal Richelieu como primer ministro en Francia, el Estado se basará en la

---

<sup>25</sup> Boileau. *Art poétique*, chant III, v. 48.

<sup>26</sup> Benedetta Craveri, *Op. cit.*, p 42.

lengua francesa y su literatura para servir a los intereses de la Corona. De tal modo, la literatura estará sometida a cumplir con la transmisión de ciertos valores de orden social, político y cultural y a defender estos principios excusando una censura y crítica férreas que darán lugar a diversas disputas y sentarán las bases de diferentes poéticas que, entre otros aspectos, tratarán detalladamente la noción de verosimilitud cristalizada polisémicamente como dijimos anteriormente. Un ejemplo ilustrador de estas discusiones se refiere a Corneille, él marca la distancia entre lo verdadero y lo verosímil. Así, La querella del *Cid* nace principalmente de la preocupación por un teatro basado en las reglas expuestas en la teoría de Aristóteles y tendrá como sustento los principios de verosimilitud y de “*bienséance*”<sup>27</sup>, concebidos para detener los excesos y el desbordamiento barrocos con los que ya no se quería continuar.

La atención en la poética se centrará en la regla de las tres unidades; a partir de entonces, había que pensar en cuidar el tiempo, la acción y el lugar con la intención de lograr una representación coherente que resultara creíble. En esta querella sostenida, en gran medida por las acusaciones de Scudéry<sup>28</sup>, la verdad histórica se opone a la poética verosímil. En ella, Scudéry no solamente acusa a Corneille de plagio, a quien en realidad, en su época, se le acusó de traductor, sino que además critica al personaje de Chimène de inverosímil e inmoral<sup>29</sup>: « qu’il est vrai que Chimène épousa le Cid, mais qu’il n’est point vraisemblable, qu’une fille d’honneur, épouse le meurtrier de son père. Cet événement était bon pour

---

<sup>27</sup> Decoro o bien ser, tiene que ver con la decencia, con lo que conviene decir o hacer, exigía un dominio de sí mismo y la disimulación de sentimientos.

<sup>28</sup> Jean Serroy, « Notice » dans *Le Cid* de Corneille. Paris. Folio Théâtre, Gallimard. 1993, p 178.

<sup>29</sup> Los textos que proponemos para nuestro análisis de Genette y Miller retoman este punto para su definición de la noción de verosimilitud delimitada por el respeto a la norma y a la *bienséance*.

l'historien, mais il ne valait rien pour le poète ». <sup>30</sup> Corneille, a su vez, marca en su "Avertissement" la preponderancia que otorga a la verdad y se justifica argumentando que se basó en crónicas y en documentales basados en (MARIANA, Lib. IX de *Historia de España, Ve*):

Je me suis contenté du texte de l'historien, parce que toutes les deux ont quelque chose qui sent le roman et peuvent ne persuader pas davantage que celles que no Français ont faites de Charlemagne et de Roland. <sup>31</sup>

Siguiendo esta discusión, notamos que también en el clasicismo francés (exigente de la fe y la creencia por parte del receptor) la opinión pública resulta ser el común denominador para juzgar si un texto es verosímil o no:

Ne vous êtes-vous pas souvenu que le Cid a été représenté trois fois au Louvre, et deux fois à l'Hôtel de Richelieu ; quand vous avez traité la pauvre Chimène d'impudique, de prostituée, de monstre, ne vous êtes-vous pas souvenu que la Reine, les Princesses, et les plus vertueuses dames de la Cour et de Paris l'ont reçue et caressée en fille d'honneur. <sup>32</sup>

En la poética clásica, la superioridad verosímil enfrenta una complejidad mayor. Como mencionamos anteriormente, la polisemia de la noción de verosimilitud se despliega en diferentes facetas, en ocasiones contradictorias y normativas según la autoridad y los valores establecidos por ésta.

Pensemos ahora que la función de una literatura verosímil en el clasicismo francés consistía principalmente en la instrucción moral del público. Ésta debía ser ejemplar, el destino estaba marcado por acciones virtuosas o viciosas y la representación debía vivirse como una experiencia real. Para lograrla, era importante considerar el orden necesario y lógico de los sucesos. Dentro de lo

---

<sup>30</sup> Georges de Scudéry, « Observations sur le Cid », 1637, *Œuvres de P. Corneille*, Tome III, Janet et Cotelte, Libraires, Paris, 1821, p 10.

<sup>31</sup> Jean Serroy, "Avertissement de Corneille" dans *Le Cid*, Folio Théâtre, Gallimard, Paris, 1993, p 147.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p 44.

necesario, se unen el *deber ser* con el *poder ser*; regidos por la razón y la lógica. Por otro lado, no hay que olvidar que lo verosímil escondía la censura impuesta por los editores pagados por la realeza a todo aquello que no mostrara la ideología correspondiente a la sociedad avalada por la corona, además, retomaba la idea de Aristóteles de separar la verdad y la historia de la literatura o el teatro. Resaltando el respeto a la preferencia por la opinión y el sentimiento ordinario de los hombres sobre la verdad, D'Aubignac dice lo siguiente en *La Pratique du Théâtre*:

C'est vne Maxime generale, que le Vray n'est pas le fujet du Theatre, parce qui n'y doiuent pas estre veuës, & beaucoup qui n'y peuuent pas estre repreferentées: c'est pourquoy Synefius a fort bien dit qu'en imitation, ne fuivent pas la verité, mais l'opinion & le fentiment ordinaire des hommes.<sup>33</sup>

En el contexto del servicio de la literatura a la Corona, volvamos a La Querella del *Cid*, en la que se critica a Corneille por no respetar la máxima que privilegia el deber nacional sobre la piedad filial. Siguiendo esta norma, la necesidad moral y la lógica se deberían unir; lo justo y lo lógico deberían corresponder al orden moral. Como herramienta de instrucción, las obras debían dar una visión del virtuoso o del vicioso en la que el primero debía ser recompensado y el segundo castigado. En este sentido, veremos más adelante cómo Mariana, la heroína de nuestra obra de estudio, al transgredir las reglas sociales es castigada con la pérdida de la razón. Esta visión moralista refleja los valores establecidos por las jerarquías sociales en las que la moral disimula el servicio social de la verosimilitud. Por lo tanto, la *bienséance* establece el lazo entre la situación social, las costumbres y las acciones de los personajes y por lo

---

<sup>33</sup> D'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, Chez Denys Thierry, Paris, 1669, Livre second, Chapitre II, p 92.

tanto define su destino. Para que la representación cumpla con su función de instrucción, el poeta debe provocar en el espectador la experiencia vivida, la ilusión de realidad. Éste debe vivirla como una historia verdadera<sup>34</sup>. La idea de la experiencia vivida es muy importante porque marca la diferencia entre Aristóteles y la poética del siglo XVII y dará lugar a una nueva visión de verosimilitud que encontrará, en el género epistolar, un nicho propicio para el desarrollo de una lírica clásica francesa (en el sentido de expresión de sentimientos) que comienza con *Lettres portugaises*. Roland Barthes identifica esta idea de la experiencia vivida llamándola “el efecto de realidad”<sup>35</sup>. Esta experiencia vivida requiere la participación afectiva del espectador; éste debe poder identificarse con el héroe por medio de la pasión que le despierta. Para lograr esta identificación o adhesión, tiene que haber un pacto que normalmente es tácito. Como ya vimos, esta adhesión cambiará de acuerdo a la época. La ilusión de realidad experimentada apunta a asegurar la eficiencia ideológica del espectáculo, ésta tiene que ser conforme a la imagen que el público tiene de la realidad. De tal forma, vemos que la verosimilitud consiste en un trabajo complejo de regulación de valores y conductas. Roland Barthes<sup>36</sup> observa que en la cultura clásica la idea de lo real no podía contaminar lo verosímil; se refiere a la idea de Aristóteles de separar lo real que pertenece a la historia de lo ficcional que pertenece al poeta. Al respecto, Kibédi Varga<sup>37</sup> dice que la verosimilitud es idealista y realista al mismo tiempo; idealista porque le da al arte el poder de alcanzar una verdad superior sin

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>35</sup> Roland Barthes, *Op. Cit.*, p 88.

<sup>36</sup> *Id.*

<sup>37</sup> Aron Kibedi Varga (1977), « La vraisemblance. Problèmes de terminologie, problèmes de poétique » Citado por Nancy K. Miller en su texto “*Emphasis Added: Plots and Plausibilities in Women’s Fiction*”

someterse a las contingencias o a las imperfecciones de lo real y realista porque está ligada a lo probable y a la apreciación de las conductas humanas en función de valores sociales o morales. Genette<sup>38</sup> define la verosimilitud como la aprobación fijada en la opinión pública hoy “ideología” regida por un conjunto de máximas y prejuicios aceptados que constituyen una visión del mundo y un sistema de valores y Nancy K. Miller<sup>39</sup> dirá al respecto, que la reacción de la crítica a cualquier texto es hermenéutica porque está ligada a otro texto preexistente. Miller deduce entonces que la verosimilitud es un efecto de la lectura a través de una rejilla de concordancia.

## II.2. Noción de verosimilitud en Roland Barthes, Julia Kristeva, Nancy K. Miller y Gérard Genette

Como resultado de esta lectura sobre la poética francesa del siglo XVII, podemos deducir que la noción de verosimilitud consta de tres elementos: la función de adhesión (la identificación del lector con el personaje), la lógica del discurso y la función de la verificación (la conformidad con la ideología o la opinión común o pública).

La *Poética* de Aristóteles abstrae lo particular para obtener una representación e interpretación generales de los sucesos y acciones que adquieren forma del modelo; es decir, la realidad. Esta visión también está presente en las dimensiones morales y sociales de la poética clásica. Sin embargo, existe un elemento fundamental: la dimensión pragmática o la función

---

<sup>38</sup> Gérard Genette, *Op. Cit.*

<sup>39</sup> Nancy K. Miller. *Op. cit.*

de adhesión de la verosimilitud cuyo objetivo primordial es construir un discurso creíble o admitido. Lo verosímil convierte lo verdadero en aceptable, por lo que hay que preferir lo imposible, pero verosímil, a lo posible, pero no persuasivo. De tal modo, notamos que el discurso clásico de verosimilitud le da un valor superior a la acción persuasiva que consiste en convencer. La adhesión reside generalmente bajo un pacto de ilusión creído, fundado en un momento de credulidad voluntaria. Es decir, que el público está predispuesto a creer y aceptar el discurso que se le presente. La ficción ofrece un mundo hipotético, un mundo posible y la verosimilitud recuerda que la ficción en su relación con el lector, también corresponde a un acto de creencia previo y no únicamente a un acto de lenguaje. Razón por la cual, el novelista busca hacer creíbles sus historias, trata de hacer creer, de acreditar algo falso o ilusorio, y por qué no, el lector trata de creer, está predispuesto a creer. Así, lo ficcional descansa en un acuerdo implícito que conduce a poner entre paréntesis el valor de “verdad” (como si se hiciera caso omiso de ella) y las consecuencias prácticas inmediatas del mensaje ficcional. La cuestión de la adhesión implica convenciones tanto de valores y de representaciones como de procedimientos. La idea de credibilidad descansa constantemente en una lógica de sucesos, en una red de circunstancias o de factores de cohesión propias a la organización narrativa del universo ficcional. De cualquier forma, es pertinente subrayar que la verosimilitud no sirve para demostrar “la verdad” sino para convencer, de ahí que podemos decir que la verosimilitud es un juego entre lo “verdadero” y lo “real” y sirve para dar credibilidad a esa forma de verdad, es decir, a la ficción.

En este intento de hacer creíbles las historias, la noción de verosimilitud se ha ido ajustando a los cambios políticos y a las convenciones sociales. La aportación de Roland Barthes que nos interesa en este sentido es su explicación a partir del análisis estructural del relato sobre el concepto de verosimilitud y la importancia de provocar el “efecto de realidad” en el lector, hoy en día, como mecanismo de convencimiento. Para Roland Barthes se debe construir un discurso retórico que esté basado en la importancia de denotar lo “real concreto” (pequeños gestos, actitudes transitorias, objetos insignificantes, palabras redundantes) que sólo se sostiene cuando es inteligible y cuando supone que refiere “lo que realmente ha pasado”<sup>40</sup> para volverse la justificación suficiente del decir, del “haber estado allí”<sup>41</sup>, es el principio suficiente de la palabra<sup>42</sup>. Derivado de esta premisa, Roland Barthes señala la diferencia entre lo verosímil antiguo y lo verosímil moderno. Ésta radica en que para la poética clásica lo real no podía contaminar lo verosímil pues debía regirse por las leyes marcadas por Aristóteles acerca de separar lo real y la verdad de la literatura o la ficción. En cambio, desde el Realismo hasta nuestros días, nuestra ideología insiste obsesivamente en autentificar lo real mediante el lenguaje dándole mayor peso a la palabra. Así, lo real concreto se vuelve la justificación suficiente del decir y en este sentido, la carta adquiere un peso importantísimo en sí misma porque, como hemos dicho anteriormente, las epístolas formaban parte de las prácticas sociales, tenían la función de comunicación real en el sentido en el que la carta lleva consigo un grado de confianza depositado en la confidencia por que lo que expresa o

---

<sup>40</sup> Roland Barthes, *Op. Cit.*, p 87.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p 88.

<sup>42</sup> *Id.*

comunica es real. Precisamente el cambio en la poética clásica consistía en acercar las novelas a su público mediante acciones o medios que éste mismo usaba. La carta, entonces vista como testigo suficiente del decir por significar el “haber estado allí” autentifica el discurso y cumple con el principio de verosimilitud.

Siguiendo nuestro hilo conductor con respecto al interés por acercar las novelas a su público, Julia Kristeva<sup>43</sup> dice que la literatura se enfrenta a su propio funcionamiento a través de la palabra que en la construcción de sentido la obliga a tener en cuenta al receptor para construir la máscara de lo verosímil:

« La « littérature » elle-même, [...] s'affronte à son propre fonctionnement à *travers* la parole ; le mécanisme de ce fonctionnement, une fois touché, l'oblige de traiter de ce qui n'est pas un problème inhérent à son trajet, mais qui la constitue inévitablement pour le récepteur (le lecteur = l'auditeur), de ce masque indispensable qu'elle prend pour se construire à travers ce masque : du vraisemblable. »<sup>44</sup>

Para Kristeva, la literatura es una “realidad verosímil” que tiene que ver con el tema de semejanza simbólica en segundo grado. Explica que a la verosimilitud únicamente le concierne lo que hay dentro del discurso y que lo “verdadero” y lo “falso” no le atañe aunque simule preocuparse por la “verdad objetiva”. Lo verosímil no necesita ser “verdad” para ser auténtico pero sí tiene que tener sentido: « avoir du sens c'est être vraisemblable »<sup>45</sup>. El efecto verosímil es una cuestión de relación entre discursos donde el efecto verosímil semántico se identifica y se refleja con otro que le sirve de espejo remitiéndolo al discurso literario, el discurso llamado natural. Este principio natural que es lo socialmente aceptado define la historicidad de lo verosímil. Su semántica postula una

---

<sup>43</sup> Julia Kristeva, *Op. Cit.*, p 61.

<sup>44</sup> *Ibid.*, 60.

<sup>45</sup> *Id.*

semejanza con la ley de una sociedad dada en un momento dado y la encuadra en un presente histórico. Lo verosímil nace en el efecto de similitud, se trata de verosimilizar el efecto de semejanza a través del discurso y nada mejor que las cartas de amor para lograr este efecto.

Si bien, Nancy K. Miller, en su ensayo “Emphasis Added: Plots and Plausibilities in Women’s Fiction” aborda principalmente el tema de la desacreditación de la ficción femenina y de su naturaleza, es interesante la lectura que hace sobre la verosimilitud en la poética del siglo XVII en Francia a partir del texto de Genette, en el que se retoma el tan usado tema de la acusación de inverosimilitud que Bussy-Rabutin hace de *La princesse de Clèves* de Madame de La Fayette. Como hemos visto, la verosimilitud de la época clásica del antiguo régimen en Francia se regía por los parámetros sociales de entonces, dominados por el ingenio y el decoro. Si pensamos en la novela heroica, por ejemplo, vemos que ésta había trabajado de manera inverosímil. Bussy-Rabutin vislumbraba una diferencia entre la vida real y el arte. Para él, todo puede suceder en la vida y en ella no se aplican las limitaciones de la verosimilitud, en cambio, en el arte, una historia es inventada y ésta no debe imitar la vida, pero sí debe reinscribir las ideas recibidas acerca de la representación de la vida en el arte.

Tanto para Genette en “Vraisemblance et motivation” como para Miller en el texto que hemos citado, decoro y verosimilitud están casados el uno con el otro y la coincidencia previa de la verosimilitud es el sello de la aprobación acordada por la opinión pública. Genette lo glosa así:

« En fait, vraisemblance et bienséance se rejoignent sous un même critère, à savoir, « tout ce qui est conforme à l'opinion du public<sup>46</sup> ». Cette opinion, réelle ou supposée, c'est assez précisément ce que l'on nommerait aujourd'hui une idéologie, c'est à dire, un corps de maximes et de préjugés qui constituent tout à la fois une vision du monde et un système de valeurs »<sup>47</sup>.

Miller recupera esta interpretación por parte de la crítica como un ejercicio de hermenéutica. En este punto, vemos ciertas coincidencias con la idea de “verosimilitud interdiscursiva” de Kristeva.

Como ya dijimos, una de las conclusiones de Miller es que la verosimilitud es un efecto de la lectura a través de una rejilla de concordancia y Kristeva se refiere a ella como su confrontación con el saber. Para Genette, el principio de respeto a la norma es la existencia de una relación de implicación entre la conducta particular atribuida a un personaje determinado y la máxima general recibida e implícita, pues si no hay máxima disponible para dar cuenta de un rasgo en específico de un comportamiento, ese comportamiento es leído como desmotivado y poco convincente. Por eso, Genette explica que para entender el comportamiento de un personaje hay que ser capaz de referirse de nuevo a una máxima aprobada y esta referencia es percibida como una demostración de causa y efecto.

Genette designa a la narrativa plausible como el silencio tácito que hay entre una obra y su público. Este silencio tácito es un pacto entre estos actores que provocan tanto placer porque significan una conformidad con la ideología dominante, es por esto que la recepción de credibilidad se codifica en términos de

---

<sup>46</sup> Genette cita la definición de verosimilitud de Rapin, p 6.

<sup>47</sup> Gérard Genette, *Op. Cit.*, p 6.

silencio. La relación entre la narrativa plausible y el sistema de plausibilidad a la que se somete a sí misma es esencialmente muda y las convenciones de la función de género trabajan como un sistema de fuerzas naturales en la que las limitaciones del relato o de la narrativa obedecen como si no se dieran cuenta de ellas y sin tener que nombrarlas.

Podemos decir entonces que hablar de la verosimilitud de una obra significa saber que no se trata de una historia “verdadera”, que sabemos y reconocemos *a priori* que la verosimilitud no depende de la “verdad” o de la “no verdad”, sino de un discurso lógico que encuentra sentido en sí mismo, pero que también debe resultar lógico para el lector y pueda identificarse en él. Lo interesante, como ya dijimos, es encontrar los artificios que Guilleragues emplea para establecer esta relación entre la máxima o la norma y su personaje, de tal manera que *Lettres portugaises* resulte verosímil y que parezca “verdadera”, es decir, real y auténtica.

### II.3 Género epistolar

A lo largo de la historia, las cartas nos han acompañado y formado parte de nuestras prácticas reales y sociales. En su intento de pasar del lenguaje oral al escrito, la carta exigía el conocimiento de ciertas convenciones para lograr una redacción eficaz que supusiera la transmisión de un mensaje “real” y “verdadero”. Su relación con la literatura ha sido un medio para ajustarse al principio de verosimilitud. A decir de Roland Barthes la fuerza de la palabra autentifica el

discurso porque funge como testigo de la realidad. Tenemos los casos de cartas insertadas en algunas novelas asegurando un grado importante de autenticidad y de ficción en las que la idea de secreto y confesión darán veracidad a la obra, por ejemplo en *Madame Bovary* de Flaubert y *Mémoires de deux jeunes mariées* de Balzac, por nombrar algunas. Las cartas de amor, por su grado de confesión, requieren de una retórica que hablase de un mundo íntimo y privado. En este ámbito exigente de una poética diferente a la de la galantería, la aparición de *Lettres portugaises* se da en un momento privilegiado, como dice Emmanuel Bury: “à une époque où le romanesque hérité de l'ère baroque et galante était en pleine crise, sans doute à cause de l'évolution des sensibilités elles-mêmes, qui tendent alors à s'éloigner des artifices trop subtils de la galanterie”.<sup>48</sup>

Si retomamos las palabras de Roland Barthes sobre la idea de que lo real no podía contaminar lo verosímil porque éste no es más que lo opinable y está enteramente sujeto a la opinión del público, podemos decir que estamos frente a un discurso verosímil cuando éste corresponde a la representación cultural y social que el lector ya tiene, es decir, que conoce. De tal modo, la reciprocidad entre el discurso y la ideología y época dadas permitirá al lector tener una experiencia significativa, comprensible y de mayor identificación. En esta misma línea de lo conocido para el lector, consideremos el efecto “verosímil semántico” de Kristeva. Este se logra a través del lenguaje natural, socialmente aceptado y reconocido por el público en una época determinada. Por lo tanto, para que el lenguaje empleado en el discurso le resulte natural al lector es necesario que el

---

<sup>48</sup> Emmanuel Bury, *Op. Cit.*, p. 10.

registro de lengua le sea familiar, conocido y forme parte de lo que él está acostumbrado a escuchar en su vida cotidiana e íntima. En esta inscripción de lo familiar y lo conocido, la carta íntima o de amor es el medio óptimo para expresarse no solamente con libertad, sino a través de ese lenguaje natural tan demandado abrirá el espacio para la construcción de una credibilidad necesaria que cumplirá con el principio de ser testigo, de “haber estado allí” al mismo tiempo que permitirá la expresión de confidencias como refuerzo de una confianza necesaria tanto para el destinatario como para el lector.

#### II.4. Cartas galantes y cartas de amor

Retomando los rasgos mencionados de verosimilitud según Roland Barthes y Kristeva, las características de las cartas acostumbradas en el clasicismo francés pueden explicar en sí mismas las razones de éxito y de aceptación de *Lettres portugaises* como una obra verdadera. La estilística barroca había desarrollado una retórica del decoro y del ingenio que reflejaba los valores del canon clásico en la carta galante. Ésta se leía en los salones de París, en los que se establecía un juego propicio para sobresalir y figurar en el intercambio de ideas y de esta manera, establecer una complicidad con los participantes dispuestos a mostrar su ingenio y perspicacia, que entre otras cosas, permitía el ascenso social<sup>49</sup>. La epístola galante era escrita para lucirla y mostrarla como un artículo a la venta en un aparador. La aceptación del *honnête homme* dependía del cuidado, del ingenio y decoro plasmados en una narrativa que empezaba a resultar artificial y poco

---

<sup>49</sup> Benedetta Craveri, *Op. cit.*, 48.

interesante para el público. La razón y la cautela en las cartas galantes determinaban el buen gusto, además de que estaban destinadas a comunicar. En cambio, el valor estilístico de la carta amorosa obedecía a la convención de no parecer como un producto de la imaginación y así, tampoco ser parte de la ficción. La epístola de amor, debía preocuparse entonces por expresar un discurso que no solamente pareciera oral, sino que incluyera otros recursos que reflejaran los sentimientos de una persona enamorada y dominada por la pasión como: la falta de razón, la espontaneidad, la soltura y la naturalidad. Por otro lado y a diferencia de la carta galante, la carta de amor se escribe para ser guardada y su redactor no tiene intenciones (aparentemente) de que ésta sea publicada o comunicada. En este sentido, entendemos que el anonimato en la publicación de la carta de amor funge como un principio más de verosimilitud que retomaremos más adelante. Aunado a este hecho, Guilleragues empleará recursos estilísticos diferentes de los de la carta galante para construir un discurso apasionado y emotivo: la falta de razón, la naturalidad y la espontaneidad como ya dijimos. Estos elementos establecerán y formarán parte de las nuevas convenciones literarias de la carta amorosa y del género epistolar que se consolidará y desarrollará más tarde como la conocida novela epistolar.

En contraste con las cartas galantes artificiales y lejanas a la realidad del público barroco, las cartas de amor debían, en principio, construir un mundo verosímil que provocara el “efecto de realidad” referido por Roland Barthes e hiciera que estas cartas fueran tomadas por verdaderas creando la ilusión de leer cartas “reales” que no pertenecieran a un mundo ficcional e imaginario y que

tampoco dieran la sensación de estar frente a una obra literaria. En este sentido y siguiendo a Genette en su idea de construir una narrativa plausible que no implicara la necesidad de precisar o de hacer explícito el género y el tipo de expresión en el que se inscribía una obra literaria, Guilleragues, en la voz de Mariana, ofrece la tan deseada naturalidad esperada. Esto se explica por la importancia de la oralidad en el mundo del arte de la conversación basada en las prácticas de las mujeres, quienes por estar excluidas de la instrucción eran consideradas como dueñas de un lenguaje natural apartado de los adornos y de las influencias corruptoras de la galantería: “Las mujeres tan “ignorantes” como los mozos de cuerda, tienen un oído todavía mejor para juzgar esta música [la lengua] y para tocarla”<sup>50</sup>

## II.5. Elementos o artificios que construyen un texto verosímil en *Lettres portugaises*

Para entender mejor el éxito de *Lettres portugaises*, debemos preguntarnos qué esperaba ese público de la segunda mitad del siglo XVII y por qué Mariana es un personaje transgresor que rompe con la poética galante. A principios del siglo XVII en Francia, como en el resto de Europa, las mujeres vivían marginadas de la vida social y pública, la única posibilidad de escaparse del matrimonio por conveniencia era recluirse en un convento:

Desde un punto de vista jurídico, religioso y moral, la mujer seguía viviendo en Francia, como el resto de Europa, en condiciones de abrumadora inferioridad respecto al hombre. [...] La única libertad que se le concedía era la de renunciar al mundo y recluirse en un convento <sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p 42.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p 35.

A lo largo del siglo se irán posicionando en la sociedad y pasarán a dirigir la vida mundana bajo los valores de la *bienséance*, el decoro y la *politesse* en los llamados *salons*. En ese entonces, la educación moral y religiosa de las muchachas se centraba en la obediencia, el pudor, la castidad, la reserva, el temor a los hombres y el cuidado frente a las pasiones.

El sentimiento era un sentimiento impropio, cuando no ridículo e incluso dañino, en uniones dictadas por la razón, pensadas para el reforzamiento del prestigio familiar, la preservación del patrimonio, la perpetuación del hombre y la estirpe. [...] el imperativo de la posición social y la integridad moral eran inseparables en la educación de las muchachas, del cuidado frente a los peligros del mundo.<sup>52</sup>

Para el momento de la publicación de *Lettres portugaises*, la sociedad estaba acostumbrada a escuchar discursos bajo los preceptos de la *bienséance* y el decoro, no esperaba una expresión de la pasión porque en sí misma era mal vista y mucho menos en palabras de una religiosa. Esto explica por qué hemos dicho que el público estaba cansado de la artificialidad de la carta galante y que Guilleragues, al escribir con una tonalidad diferente a la tradición clásica, apelaba a tocar las fibras sensibles de los sentimientos íntimos y privados desde la carta amorosa, que por sí misma, implica un grado íntimo y sensible. Este matiz de Guilleragues encontró eco en el deseo del público ávido de una nueva expresión de la pasión amorosa porque respondía a la necesidad de individualización incipiente creando un espacio legítimo para la expresión lírica a través de la toma de palabra: La voz del “yo”. Este “yo” es el testigo del principio de la palabra que

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p 38.

explica Roland Barthes y que significa “haber estado allí”<sup>53</sup> o haber vivido la experiencia. Por otra parte, ese “yo” muestra una intimidad que permitía al lector verse reflejado en un discurso al que no estaba acostumbrado.

El hecho de que este recuento de cartas no cumpla con las convenciones de la carta galante, no significa que los elementos que lo componen no formen también parte de una convención literaria. La naturalidad, en realidad, no es más que otro artificio que se vuelve importante e imprescindible en la carta amorosa porque, como hemos expuesto, rompe con el pacto convencional del siglo XVII que exigía el decoro, el ingenio y la galantería de los salones parisinos del antiguo régimen en Francia.

Rompiendo con el canon de la escritura galante, Guilleragues con su propuesta de un discurso natural y sensible cumple con el sentido retórico del texto respecto a las reglas culturales de la representación que señala Roland Barthes. Las cartas funcionan como testigos y cumplen con el principio de “haber estado allí” porque lo verosímil, sujeto a la opinión, produce un efecto de realidad cuando establece un grado importante de complicidad con el lector y cuando éste se identifica o reconoce sus propios sentimientos. La supuesta autenticidad de *Lettres portugaises* es menos relevante, lo que verdaderamente interesa y seduce es que es una obra que cuenta una historia que parece real pero no lo es. A decir de Kristeva, dentro de ese mundo, lo que se nos quiere decir tiene sentido, es creíble y por lo tanto es verosímil. Sin embargo, lograr que dichas cartas fueran

---

<sup>53</sup> Roland Barthes, *Op. Cit*, p 88.

tomadas por verdaderas, necesariamente requirió de Guilleragues, una gran sensibilidad y conocimiento sobre los sentimientos femeninos, además del uso de una retórica compuesta por artificios y recursos literarios innovadores.

Recuperando la idea de Kristeva sobre el papel primordial del lector o receptor en la construcción de un discurso verosímil, y la idea de Genette sobre el placer producido por la fuerte identificación del público con una obra que refleja su ideología, comprendemos que la primera convención a la que Guilleragues apela para la construcción de una obra verosímil es el género en el que decide inscribir *Lettres portugaises*, el género epistolar. Su predilección por la carta de amor se debe a la posibilidad que ofrece de pasar de lo íntimo y lo privado a lo público. La lectura de una carta de amor que no está destinada a nosotros, como ya dijimos, provoca cierto placer, dado que hay una irrupción en un mundo íntimo que no nos pertenece pero que exterioriza la representación de algún sentimiento o momento de la vida del que podemos participar o con el que podríamos eventualmente identificarnos. Además, esta irrupción en la intimidad de alguien más nos llena de curiosidad. Sumada esta intención de intrigar o despertar curiosidad, existe la impresión de transgredir la intimidad de las cartas a través de su publicación. Retomemos el tema del anonimato y la naturalidad de la obra como artificios para dar veracidad al texto. Pensemos en el impacto que tiene el hecho de presentar la obra como un recuento de cinco cartas encontradas todas juntas, supuestamente traducidas del portugués al francés, dirigidas por una monja portuguesa a un teniente francés. Esta idea de la materialidad de la obra que nos lleva a imaginar un paquete de cartas, tal vez amarrado con una cinta o lazo, no es sino un ardid

editorial, que aunado a la expresión natural de Mariana y los demás artificios literarios de Guilleragues contribuirán al éxito de la publicación de *Lettres portugaises*.

Consecuentemente, el lector, al tener acceso a estas cartas, se emociona porque, como ya dijimos, las cartas de amor, no se escriben principalmente para ser leídas, son más bien, liberadoras y su lectura nos permite descubrir un secreto en el que podemos eventualmente identificarnos a través de las experiencias de los demás, en este caso de los de Mariana.

Una vez puestas a la luz las primeras convenciones que contribuyen a la verosimilitud de nuestra obra, continuemos con la identificación de los artificios narrativos que logran hacer pasar estas cartas como verdaderas. Desde Aristóteles, pasando por los teóricos como Boileau y Chapelain hasta Kristeva (que concuerdan con la idea de construir héroes que se parezcan a nosotros o que representen nuestros ideales, en el arte de convencer y de persuadir) el lenguaje natural y afín al público contribuirá de manera sustancial a la construcción de un relato verosímil. De tal modo, notemos que el lenguaje transparente de Mariana a través de adjetivos no permitidos por el decoro como el reclamo abierto de la primera carta descubre sus sentimientos con palabras comunes y cercanas a nosotros: “Ne remplissez plus vos lettres de choses inutiles”<sup>54</sup>, que junto con la expresión «je vous conjure de ne m’écrire plus et de m’aider à vous oublier entièrement»<sup>55</sup> suponen un diálogo con el amante que

---

<sup>54</sup> Carta I, p 43.

<sup>55</sup> Carta V, p 63.

también dará veracidad al texto y hará ver estas cartas como verdaderas y no como apócrifas.

Nuestra heroína, desde el espacio que abre la carta íntima y “verdadera”, devela sus sentimientos basados en una “experiencia propia” en la que la sinceridad es fundamental porque adquiere sentido y porque se expresa con espontaneidad y naturalidad desde la voz del “yo”. Este “yo” es la voz interna que habla de lo íntimo en donde la pasión se siente y no se reflexiona. La carta de amor es el espacio propicio para la expresión del lirismo expresado en primera persona y para hablar del interior de los personajes, notemos que a partir de ese “yo” surge la expresión de dolor y desesperación albergadora de la esperanza de librarse del sentimiento que la enloquece: « J'écris plus pour moi que pour vous »<sup>56</sup>. Desde las primeras líneas, en la primera carta, el lector se ve confrontado a un discurso elegíaco en el que la historia no se cuenta de forma lineal y tampoco describe o narra desde un principio la manera en que Mariana llega al estado de tristeza y dolor en el que se encuentra, tampoco se nos dice sobre el primer encuentro con su amante y lo que sucede antes del abandono; más bien se observa una total focalización en el sentimiento desgarrado y apasionado que surge por el abandono:

Considère, mon amour, jusqu'à quel excès tu as manqué de prévoyance. Ah malheureux ! tu as été trahi, et tu m'as trahie par des espérances trompeuses. Une passion sur laquelle tu avais fait tant de projets de plaisirs, ne te cause présentement qu'un mortel désespoir, qui ne peut être comparé qu'à la cruauté de l'absence, qui le cause. Quoi ? cette absence, à laquelle ma douleur, toute ingénieuse qu'elle est, ne peut donner un nom assez funeste, me privera donc pour toujours de regarder ces yeux, dans lesquels je voyais tant d'amour et qui me

---

<sup>56</sup> Carta IV, p 60.

faisaient connaître des mouvements, qui me comblaient de joie, qui me tenaient lieu de toutes choses, et qui enfin me suffisaient ?<sup>57</sup>

En esta expresión apasionada, la “naturalidad” también se logra a través de una construcción desordenada, contradictoria y llena de repeticiones. Este tipo de retórica expresa los sentimientos perturbados por la pasión que no da cabida al ingenio y la razón. Recordemos que un discurso galante en el formato de una carta de amor resultaría ajeno e inverosímil pues una persona enamorada está cegada por la pasión<sup>58</sup>. La locura y pasión se ven reflejadas en un discurso acorde y lógico con el estado mental de nuestra heroína. Al final de la tercera carta, el efecto de contradicción se logra por la repetición constante como justificación estilística de lo que sería lógico y natural en un discurso apasionado. La palabra “adiós” enfatiza la desesperación y el agotamiento en el que Mariana se encuentra. El hecho de despedirse insistentemente (cinco veces con la misma palabra adiós, “*adieu*”) sin poder dar fin a la carta que la monja escribe da veracidad al texto porque vemos en la religiosa deseos y prácticas opuestas que reflejan su contradicción: por un lado su deseo de terminar con los sentimientos de angustia y dolor y por el otro, su impulso de no separarse de su amado:

Adieu, je voudrais bien ne vous avoir jamais vu. Ah ! je sens vivement la fausseté de ce sentiment, et je connais dans le moment que je vous écris, que j'aime bien mieux être malheureuse en vous aimant que de ne vous avoir jamais vu ; je consens donc sans murmure à ma mauvaise destinée puisque vous n'avez pas voulu la rendre meilleure. Adieu, promettez-moi de me regretter tendrement, si je meurs de douleur, et qu'au moins la violence de ma Passion vous donne du dégoût et de l'éloignement pour toutes choses ; cette consolation me suffira, et s'il faut que je vous abandonne pour toujours, je voudrais bien ne vous laisser

---

<sup>57</sup> Carta I, p 41.

<sup>58</sup> Refiriendo a Genette, pensemos en el cumplimiento de la máxima en la época en la que el amor está visto como una enfermedad porque hace perder la razón, valor primordial en el siglo XVII en Francia.

pas à une autre. Ne seriez-vous pas bien cruel de vous servir de mon désespoir, pour vous rendre plus aimable, et pour faire voir que vous avez donné la plus grande Passion du monde ? Adieu encore une fois, je vous écris des lettres trop longues, je n'ai pas assez d'égard pour vous, je vous en demande pardon, et j'ose espérer que vous aurez quelque indulgence pour une pauvre insensée, qui ne l'était pas, comme vous savez, avant qu'elle vous aimât. Adieu, il me semble que je vous parle trop souvent de l'état insupportable où je suis : cependant je vous remercie dans le fond de mon cœur du désespoir que vous me causez, et je déteste la tranquillité, où j'ai vécu, avant que je vous connusse. Adieu, ma Passion augmente à chaque moment. Ah ! que j'ai de choses à vous dire !<sup>59</sup>

Coincidimos con Roland Barthes en que la introducción de nombres y de lugares presumiblemente existentes, así como la posible coincidencia con hechos históricos y la narración en primera persona, refuerzan la intención de semejar la realidad, de parecerse a la “verdad”, pero que nada tiene que ver con la “verdad” o con lo “falso”. Cuando hablamos sobre la recepción de *Lettres portugaises* y sobre su enigma dijimos que el anonimato dio lugar a diversos estudios. Algunos sostienen la existencia de una monja llamada Mariana Alcoforado que vivió en un convento en Portugal. También se ha comprobado la existencia de un teniente francés llamado Chamilly, quien estuvo en tierras lusitanas durante la intervención francesa para apoyar la independencia portuguesa del reino de España<sup>60</sup>. Más allá de estos indicios tan discutidos que han rondado nuestro texto y que pudieran justificar su autenticidad o falsedad, desde el punto de vista retórico, constatamos la creación de una atmósfera congruente en sí misma, en la que su lógica hace creíble la historia porque, entre otras razones, cumple con el canon del discurso de la carta amorosa. Justamente porque las cartas de Guilleragues no tienen de manera precisa o explícita el formato convencional que da cuenta del tiempo y del

---

<sup>59</sup> Carta III, p 51.

<sup>60</sup> Emmanuel Bury, *Op. cit.*, p 7.

espacio; como fecha, lugar y hora, hecho que podría tomarse como un artificio más de la carta amorosa, encontramos en ellas esa espontaneidad en la expresión de lo íntimo y de lo que supone un intercambio epistolar alejado de las convenciones galantes. Las referencias de Mariana entrelazadas en la historia con respecto a su entorno construyen un texto inteligible. Así, en la cuarta epístola, percibimos su ambiente social, familiar y su condición de religiosa. Recordemos la rejilla de concordancia de Miller en la que los valores de la época deben encajar con el discurso, en este caso, Mariana funjirá como instructora de un mensaje a la sociedad y será castigada por haber transgredido los límites del decoro y la *bienseance*. Veremos entonces como a lo largo de la escritura, la personalidad de Mariana experimentará una transformación socialmente vista como “negativa”. En esa época, la pasión desenfrenada era considerada como una enfermedad capaz de provocar compasión en los demás. El sufrimiento de la monja es la prueba del castigo a su debilidad, su castigo consistirá en perder uno de los valores más importantes de la época: la razón<sup>61</sup>:

je suis sans cesse persécutée avec un extrême désagrément par la haine, et par le dégoût que j'ai pour toutes choses ; ma famille, mes amis et ce couvent me sont insupportables ; [...] Tout le monde s'est aperçu du changement entier de mon humeur, de mes manières, et de ma personne; ma mère m'en a parlé avec aigreur, et ensuite avec quelque bonté, je ne sais ce que je lui ai répondu, il me semble que je lui ai tout avoué. Les Religieuses les plus sévères ont pitié de l'état où je suis, il leur donne même quelque considération, et quelque ménagement pour moi ; tout le monde est touché de mon amour.<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> Aquí podemos hacer referencia a Genette con respecto al cumplimiento de la máxima que refleja una postura ideológica negativa del respecto al amor.

<sup>62</sup> Carta IV, p 56.

En esta misma carta tenemos referencias del tiempo que pasa entre una epístola y otra cuando la monja le reprocha al oficial francés la confesión que le hizo hace cinco o seis meses que amó a una mujer en su país. Ya también en la segunda carta le reclama al teniente no haber recibido ninguna carta desde hace seis meses: «mais je suis si éloignée d'être en cet état que je n'ai pas reçu une seule lettre de vous depuis six mois »<sup>63</sup>. Hoy en día, podemos leer en la voz de Mariana el modo de vida de la época, el de los conventos, su relación con el mundo exterior a través de la familia y el valor que se le daba al sentimiento amor-pasión. Gracias a esta expresión discursiva, accedemos a la representación de varios aspectos de la sociedad del antiguo régimen en Francia que nos ayudan a comprender mejor la diferencia entre el discurso galante y el amoroso. Por esta razón, la inclusión de estos elementos que reflejan el contexto social, sólo tiene como objeto crear un mundo verosímil y congruente para constituir una obra que pueda pasar por verdadera. Una carta de amor es en principio, como hemos dicho, sincera e íntima y lo importante de esta intimidad y de esta idea de secreto es que la voz en primera persona, además de lo que ya hemos dicho, es una marca de un discurso oral que puede permitirse todo tipo de reclamos, de arranques de locura, de escenas de celos y develar sus sentimientos más profundos. La identificación con el lector se debe a que los sentimientos de Mariana son universales: en su "yo" se encuentra el nosotros. Lo verosímil, como dice Kristeva<sup>64</sup>, se da al momento de reconocer en un discurso cierta conformidad con un objeto verídico; es cuando el saber se ve confrontado a lo verosímil y por

---

<sup>63</sup> Carta II, p 45.

<sup>64</sup> Julia Kristeva, *Op. Cit.*, p 60.

eso esperamos que la literatura sea una expresión de lo real y, al mismo tiempo se le exige una estructura lingüística cerrada que se explique y que tenga sentido por sí misma sin dejar de lado al lector. Un discurso conmovedor y significativo para el lector en el que se reconoce y comparte valores y sentimientos, es un discurso verosímil.

El hecho de que el amor y la pasión no puedan ser controlados, y que generalmente asalten y se apoderen de la razón, exige la construcción de un discurso del “yo” que se va hilvanando a medida que el personaje toma conciencia de sus sentimientos y de su situación. La cristalización de esta voz verosímil se explica porque no era posible concebir la espontaneidad y la naturalidad que tanto hemos mencionado sin un discurso oral y apasionado que sólo se da desde el interior. A partir de la primera carta, percibimos esta marca de oralidad que refleja sorpresa e indignación y la reconocemos o identificamos con la pregunta « Quoi? »<sup>65</sup> Esta expresión toma fuerza cuando Mariana constata su abandono, origen del dolor y frustración que aumenta con la tediosa y larga espera de un encuentro que nunca se da y que la llevará a caer en un estado de locura. La construcción de frases irregulares en cuanto a su longitud reflejan su estado de agitación y angustia, percibimos el efecto de un ritmo inconstante y descontrolado: «... Quoi ? cette absence, à laquelle ma douleur, toute ingénieuse qu’elle est, ne peut donner un nom assez funeste»<sup>66</sup>. Como dice Henri Coulet, sus frases nos

---

<sup>65</sup> Carta I, p 41.

<sup>66</sup> *Ibid*, p 42.

transmiten esa naturalidad al tiempo que simulan al corazón: “La phrase s’allonge et se tend selon la toute dernière impulsion du cœur”<sup>67</sup>.

El lenguaje transparente de Mariana resulta cercano y conocido para el lector porque éste reconoce en él sentimientos propios del ser humano como el descontrol y la ansiedad. Tanto Julia Kristeva como Roland Barthes, Genette y Miller, coinciden en que lo verosímil es intrínseco a la literatura y por ende es una convención literaria. También es una relación entre discursos a partir de una experiencia común con sentido que dependerá del modelo imitado, (de la realidad) y de la ficción.

En este sentido, Mariana encarna la verosimilitud de su existencia porque presenta lo universal y lo esencial, lo que sucede habitualmente, lo que parece creíble, lo común del sentimiento amoroso y de la pasión. Como dice Kristeva, al sentido verosímil lo que le preocupa efectivamente es su relación con un discurso en el que el “simular ser una verdad objetiva” es reconocido, admitido e institucionalizado. Lo artificial imita lo real, lo toma por la realidad<sup>68</sup>.

Lo innovador de Guilleragues en *Lettres portugaises* es su propuesta de pasar del juego galante a la expresión del amor. En las cartas de amor, se le da prioridad al principio de conmover en lugar de deleitar. La belleza formal de la galantería al ser demasiado cuidada y adornada cae en el riesgo de perder el efecto emotivo que tanto se busca. En la carta de amor, se trata de privilegiar los efectos más poderosos que tienen que ver con el *pathos*. La escritura se convierte en la propia motivación de Mariana; a través de ella, encuentra un camino de

---

<sup>67</sup> Henri Coulet, *Le roman jusqu’à la Révolution*, Armand Colin, Paris, 1991, p 229.

<sup>68</sup> Julia Kristeva, *Op. Cit.*, p 61.

liberación, exalta sus sentimientos y su pasión pero también busca un alivio a su soledad. El documento epistolar es un fenómeno cultural circunscrito y variable en el tiempo y en el espacio social, que tiene sus normas y por lo tanto es convencional. Lo interesante y apasionante del género epistolar, es que desde su subjetividad, nos permite dilucidar los sentimientos y la naturaleza del hombre.

Veamos detalladamente las cartas para apreciar mejor los artificios de Guilleragues.

A lo largo de este escrito, hemos hablado del cambio de convenciones en la poética del siglo XVII en Francia. Dentro de la convención de la carta de amor, la naturalidad y la espontaneidad serán un requisito indispensable en la construcción de una retórica verosímil. Retomemos el eje rector de este estudio: nuestra idea sobre la noción de verosimilitud constituida por tres elementos: la función de adhesión; (la identificación del lector con el personaje), la lógica del discurso y la función de la verificación (la conformidad con la ideología o la opinión común o pública).

Uno de los aspectos importantes a notar en la construcción de *Lettres portugaises* es que comparándola con una obra de teatro, podría dividirse de igual manera en cinco actos correspondientes a las cinco cartas que conforman nuestra colección. De tal modo que, en la primera carta, Guilleragues presenta directamente el problema o la situación, en la segunda, desarrolla el tema, en la tercera tendremos el clímax y la cuarta preparará el desenlace de la quinta.

En la primera carta, Guilleragues, como ya dijimos, en un contexto de convenciones diferentes a las acostumbradas, nos da la información necesaria de manera que el lector tenga claro el argumento y comprenda su propuesta del abandono como origen del discurso elegíaco de Mariana. Aunque no se muestran las supuestas cartas que el amante dirige a la religiosa, sabemos por ella que estas epístolas, por un lado justifican las de Mariana y por el otro, más que consolarla la lastiman y aumentan su dolor: « Ne remplissez plus vos lettres de choses inutiles et ne m'écrivez plus de me souvenir de vous »<sup>69</sup>. Recordando la importancia de la motivación y las pasiones, es importante aumentar este dolor en Mariana porque, como hemos visto, desde Aristóteles hasta Genette nuestros personajes deben ser habitados por pasiones y tener un motivo o razón para actuar de tal manera que resulte convincente. Además de la acción de escribir las cartas, el léxico empleado contribuye a la naturalidad de la obra. En este mismo nivel de adhesión, Mariana usa un lenguaje congruente con el de su formación religiosa. La entrega total, la adoración, el castigo, la culpa y el sacrificio se verán reflejados en su discurso amoroso y apasionado caracterizando el discurso verosímil semántico a decir de Kristeva<sup>70</sup>: «je vous ai destiné ma vie aussitôt que j'ai vous ai vu, et je sens quelque plaisir en vous la sacrifiant »<sup>71</sup>. Además de que Guilleragues cuida que el lenguaje de Mariana sea natural y espontáneo, la manera en la que se nos da la información para comprender el estado en el que la heroína se encuentra es muy cuidadosa y pertinente, aunque parezca desordenada y esporádica. Pensemos en la motivación a la que se refiere Genette,

---

<sup>69</sup> Carta I, p 43.

<sup>70</sup> Julia Kristeva, *Op. Cit.*, p 62.

<sup>71</sup> Carta I, p 41.

es decir, a la justificación o la razón de una acción que se une a la siguiente y que explica la razón de ser de las demás<sup>72</sup>. Aquí, debemos notar el cuidado de Guilleragues en la construcción de un discurso que resulte completo en cuanto a la información proporcionada al lector. Además de tomarse como un argumento en defensa de la ficción, puede leerse como la explicación de la máxima que pudiera faltar y que según Roland Barthes<sup>73</sup> ayudaría en la verificación de ésta. En la primera carta, tenemos la irrupción de una voz de queja y lamento en tiempo presente y otra en pasado que expresa el recuerdo. Podemos pensar que este recuerdo es una marca que, entre otras, contribuye a la verosimilitud del texto pues tiene que ver con la historia, es decir, con la “verdad”<sup>74</sup>: « Comment se peut-il faire que les souvenirs de moments si agréables soient devenus si cruels? Et faut-il que contre leur nature, ils ne servent qu'à tyranniser mon cœur ? »<sup>75</sup>. Es como si tuviéramos dos historias paralelas: una en presente, Mariana desesperanzada y privada de razón; y la otra, Mariana enamorada e ilusionada del pasado, la historia, la “verdad”. Así, según la verosimilitud semántica de Kristeva<sup>76</sup>, *Lettres portugaises* constituye un discurso lógico en sí mismo, mediante el cual Guilleragues expone una pintura del amor-pasión que tiene sentido porque se ajusta a la norma establecida castigadora de estos sentimientos.

Entre las estrategias de Guilleragues en cuanto a la construcción de un texto con sentido, como diría Kristeva, la dosificación de la información nos revela

---

<sup>72</sup> Gérard Genette, *Op. Cit.*, p 80.

<sup>73</sup> Roland Barthes, *Op. Cit.*, p .

<sup>74</sup> Pensemos en las poéticas que hemos mencionado y en los textos referidos sobre verosimilitud que hablan sobre la importancia de indicios o pruebas que constatan la autenticidad de lo que se habla, o al menos debe parecerlo para que el discurso pueda ser creído. Roland Barthes nos habla del principio de haber estado ahí. Roland Barthes, *Op. Cit.*, p 8.

<sup>75</sup> Carta I, p 42.

<sup>76</sup> Julia Kristeva, *Op. Cit.*, p 62.

un texto reflexionado. La primera carta comienza entretejiendo una historia en la que se nos van dando las pistas, en muchas ocasiones inconclusas, para intrigar y motivar al lector. Al final de esta carta, vemos concretamente otra de las características de la carta de amor que explicamos anteriormente; es liberadora y permite sentirse cerca del ser amado, es como si la carta fuera una extensión de éste: « Adieu, je ne puis quitter ce papier »<sup>77</sup>. Las dos últimas líneas de esta carta nos dejan la puerta abierta para conocer la historia de Mariana, puesto que apelan a la contradicción que la habita: « Adieu, je n'en puis plus. Adieu, aimez-moi toujours, et faites-moi souffrir encore plus de maux »<sup>78</sup>.

La segunda carta refleja la gradualidad con la que viviremos la pasión de Mariana a lo largo de las cartas restantes: « je connais bien que je me suis abusée, [...] l'excès de mon amour me mettait, ce semble, au-dessus de toute sorte de soupçons. [...] je ne laisserais pas d'être bien malheureuse si vous ne m'aimiez que parce que je vous aime »<sup>79</sup>. Es una carta extremadamente motivadora en dos sentidos; uno, a nivel de la intriga y otro, a nivel emocional en el que el *pathos* al que se refiere Roland Barthes interviene para provocar el efecto de realidad y Genette identifica como ilusión de realidad<sup>80</sup>. En esta tonalidad del “efecto de realidad” en el que hay una motivación y por lo tanto una fuerte identificación, el discurso de Mariana provoca en el lector un sentimiento de compasión; ante su profunda tristeza y desilusión, casi se podría decir que podemos percibir sus lágrimas aunque no se mencione que llora. Las

---

<sup>77</sup> Carta I, p 44.

<sup>78</sup> *Id.*

<sup>79</sup> Carta II, p 45.

<sup>80</sup> Gérard Genette, *Op. Cit.*, p 13.

contradicciones constantes en las que la razón y la pasión confunden a Mariana develan la norma de las buenas costumbres en las que una mujer, y sobre todo una religiosa, no podía permitirse gozar de estos sentimientos y placeres, y lo que es aún más grave, al mostrarlos se expone al ridículo y al rechazo: « Il me semble que je fais le plus grand tort du monde aux sentiments de mon cœur, de tâcher de vous les faire connaître en les écrivant »<sup>81</sup>. A partir de este momento en la historia, aflora uno de los beneficios de la voz íntima; se abren los reclamos sin ningún pudor: «vous ne devriez pas me maltraiter comme vous faites par un oubli qui me met au désespoir»<sup>82</sup> y aparece la razón de un discurso contradictorio que se refleja en un sentimiento de desesperanza por el abandono. Así, en el supuesto tiempo que el teniente tarda en escribirle: « je n'ai pas reçu une seule lettre de vous depuis six mois »<sup>83</sup>. El discurso amoroso y apasionado se percibe en una expresión de la pérdida de lucidez y de razón de Mariana: « J'attribue tout ce malheur à l'aveuglement avec lequel je me suis abandonnée à m'attacher de vous »<sup>84</sup> y ante su debilidad por los placeres que el amante la hacía vivir, lamenta no haber actuado razonablemente:

il fallait que dans ces moments trop heureux j'appelasse ma raison à mon secours pour modérer l'excès funeste de mes délices, et pour m'annoncer tout ce que je souffre présentement. Mais je me donnais toute à vous et je n'étais pas dans l'état de penser.<sup>85</sup>

---

<sup>81</sup> Carta II, p 44.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p 45.

<sup>83</sup> *Id.*

<sup>84</sup> *Id.*

<sup>85</sup> *Ibid.*, p 46.

En el sentido lógico del discurso de Mariana, como religiosa, el sacrificio y el sufrimiento se manifiestan como una manera de existir, de sentirse viva, ya que al perder estos sentimientos se encontraría vacía y perdida: « j'aime mieux souffrir encore davantage que vous oublier »<sup>86</sup>, además de que la pasión y el amor que siente la mantienen ocupada y la distraen de la vida tediosa que lleva en el convento (recordemos que las mujeres religiosas generalmente lo eran por sumisión o por obligación y no por vocación): «je suis plus heureuse que vous puisque je suis plus occupée »<sup>87</sup>.

Hemos mencionado que las cartas de Mariana se construyen en dos tiempos de forma paralela. El recuerdo será el recurso para poner al tanto al lector de la historia, es decir, de lo sucedido anteriormente y el presente dará cuenta de la evolución del sentimiento y también dará indicios de su entorno: «L'on m'a fait depuis peu portière en ce couvent, tous ceux qui me parlent croient que je suis folle»<sup>88</sup>. En las contradicciones que sustentan un discurso natural y espontáneo, vemos, por otro lado, a una Mariana deseosa de gozar de una relación amorosa representada por el modelo que encuentra en la relación que Emmanuel y Francisque tienen: «Ah! J'envie le bonheur d'Emmanuel et de Francisque !»<sup>89</sup> pero en ese vaivén entre la locura y la razón reconoce que no está arrepentida y refleja su condición de religiosa, tomando al ser amado como objeto de adoración: «Cependant je ne me repens point de vous avoir adoré»<sup>90</sup>. En las líneas siguientes, Guilleragues se distancia del canon de la carta galante y a través del

---

<sup>86</sup> *Id.*

<sup>87</sup> *Id.*

<sup>88</sup> *Id.*

<sup>89</sup> *Id.*

<sup>90</sup> *Ibid.*, p 47.

deseo de Mariana por hacer públicos sus sentimientos más íntimos, en el marco de la carta amorosa, lanza una crítica contra el decoro y la “*bienséance*”:

Je veux que tout le monde le sache, je n'en fais point un mystère, et je suis ravie d'avoir fait ce que j'ai fait pour vous contre toute sorte de bienséance ; je ne mets plus mon honneur et ma religion qu'à vous aimer éperdument toute ma vie, puisque j'ai commencé à vous aimer.<sup>91</sup>

Al final de la segunda carta notamos que la intensidad del dolor y de la tristeza de Mariana aumentan, sus palabras despiertan compasión en el lector: «pourquoi faut-il qu'il soit possible que je ne vous verrai peut-être jamais? »<sup>92</sup>. Las últimas líneas preparan la tercera carta y nos harán pensar en el clímax de una obra de teatro.

En contraste con la segunda carta que termina profundamente triste, la tercera comienza en un tono diferente, enérgico. Los reclamos se agudizan en una serie de enlistados que narran momentos de los encuentros de Mariana y su amante como justificación de las esperanzas e ilusiones de la heroína, para luego volver al tono de lamentación y dolor que recupera el discurso elegiaco que, cabe decir, será el hilo conductor de la obra:

« Hélas! que je suis à plaindre de ne partager pas mes douleurs avec vous, et d'être malheureuse. Cette pensée me tue, et je meurs de frayeur que vous n'ayez jamais été extrêmement sensible à tous nos plaisirs »<sup>93</sup>.

---

<sup>91</sup> *Id.*

<sup>92</sup> *Ibid.*, p 48.

<sup>93</sup> *Ibid.*, Carta III, p 49.

Entre reclamos y arrebatos de celos, Mariana nos muestra los valores de su época, y su discurso refleja un ligero y aparente nivel de conciencia develando la evolución gradual de sus sentimientos: « J'ai perdu ma réputation, je me suis exposée à la fureur de mes parents, à la sévérité des lois de ce pays contre les religieuses, et à votre ingratitude, qui me paraît le plus grand de tous les malheurs »<sup>94</sup> para caer nuevamente en la contradicción entre odio y adoración expresada por el oxímoron (placer/funesto) que es el perfecto reflejo de su emoción: « j'ai un plaisir funeste d'avoir hasardé ma vie et mon honneur »<sup>95</sup>. En este momento, el tono de arrebato evolucionará discretamente hacia uno que muestre lo necesario para la recuperación de la razón como parte de lo que se debe mostrar para la instrucción del público y otro que aparente una lucidez que no tiene con el fin de atraer a su amante. La verificación y comprobación de las máximas y prejuicios de Genette, la rejilla de concordancia de Miller y el saber confrontado al conocimiento de Kristeva son argumentos que confirman el empleo que Guilleragues hace de estos recursos. Mariana, al darse cuenta de que no es feliz -lo cual puede explicarse porque probablemente empieza el proceso de desencanto o desenamoramiento- transita el camino de vuelta a la razón: « Il me semble même que je ne suis guère contente ni de mes douleurs, ni de l'excès de mon amour »<sup>96</sup>. Notemos que Guilleragues no rompe del todo con el canon clásico en el que la instrucción era el objetivo primordial de la literatura. El autor confirma la acepción negativa que tiene el sentimiento amor-pasión y lo expone como si fuera una enfermedad. La pasión de Mariana es ejemplo de lo que se debe evitar.

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, p 50.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p 51.

<sup>96</sup> *Id.*

Ella se acusa a sí misma de infidelidad, y esto se explica por la falta de congruencia entre su deseo de morir animado por el amor no correspondido y el hecho de seguir viviendo. Así entendemos por qué se cuestiona acerca de la realidad de sus sentimientos, pues no se explica la razón por la que no ha muerto a pesar de su enorme sufrimiento: « Ah! j'en meurs de honte: mon désespoir, n'est donc pas que dans mes Lettres? [...] je vous ai vu partir, je ne puis espérer de vous voir jamais de retour, et je respire cependant»<sup>97</sup>. A partir de este momento, la conciencia y la lucidez en nuestra heroína se hacen más presentes: « Si je vous aimais autant que je vous l'ait dit mille fois, ne serais-je pas morte il y a longtemps? »<sup>98</sup>. La belleza de esta carta se percibe por la sutileza con la que el discurso evoluciona y se transforma, a dosis tal vez imperceptibles pero significativas, en uno que expresa el dolor que puede llevarla, ya sea, hacia el despecho o al desenamoramiento, caminos que probablemente la conduzcan a la locura extrema o a la recuperación de la razón. La insistencia en que Mariana es la representación de un vaivén entre la razón y la locura refleja su condición de religiosa dispuesta al castigo merecido: « traitez-moi sévèrement! »<sup>99</sup>.

La cuarta misiva prepara el desenlace. Esta carta es muy importante para la interpretación de la obra porque nos muestra el inicio de un ligero despertar de conciencia en Mariana quien, llena de impotencia ante el estado en que se encuentra y todavía dominada por la pasión, refleja algunos destellos de lucidez, y porque esa misma lucidez podría ser únicamente la apariencia de un mayor grado de locura. En este discurso dual, Mariana trata de justificar su pasión ante sí

---

<sup>97</sup> *Id.*

<sup>98</sup> *Id.*

<sup>99</sup> *Id.*

misma y con el afán de explicarse la razón por la cual llegó a tal estado de desgracia hace una especie de recuento que la ayudará a sanar o a revivir sus recuerdos:

Vous m'avez consommée par vos assiduités, vous m'avez enflammée par vos transports, vous m'avez charmée par vos complaisances, vous m'avez assurée par vos serments, mon inclination violente m'a séduite, et les suites de ces commencements si agréables et si heureux ne sont que des larmes, que des soupirs, et qu'une mort funeste sans que je puisse y porter aucun remède.<sup>100</sup>

En esta reflexión elegiaca expresada por el uso del condicional nace el deseo de encontrarse en una situación diferente que probablemente le permitiría recuperar esa tranquilidad perdida:

Si j'avais résisté [...], si je vous avais donné quelque sujet de chagrin et de jalousie [...], si j'avais enfin voulu opposer ma raison à l'inclination naturelle que j'ai pour vous.<sup>101</sup>

La materialización de un discurso de desenamoramiento explica la recuperación gradual de la razón dentro del contexto de los valores de la época: « Vous n'étiez pas aveuglé comme moi »<sup>102</sup>. Las líneas siguientes pondrán a la luz la visión que Guilleragues tiene sobre la vida galante. Por medio de reclamos, Mariana tacha la vida galante del teniente de mundana y frívola. Vuelta a los reclamos, la monja reprocha a su amante el haber preferido los placeres mundanos y conformarse simplemente con agradar y salvaguardar su honor. La religiosa reflexiona sobre su vida pasada, aburrida y vacía, y se da cuenta de que

---

<sup>100</sup> *Ibid.*, Carta IV, p 53.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p 54.

<sup>102</sup> *Id.*

el amor la transformó en una loca: « je vois bien que je vous aime comme une folle »<sup>103</sup>.

Como mencionamos anteriormente, en esta carta Guilleragues apela al doble discurso como reflejo de la locura; lo que Mariana siente y lo que expresa. Es decir, que desde esta ambigüedad, podríamos tener dos interpretaciones; por un lado, observamos un cierto desapego que la conducirá a una aceptación gradual de lo que terminó, y por el otro, podemos tener otra interpretación también apegada a la instrucción moral en la que el vicioso debe ser castigado. Esta segunda interpretación expone un grado de locura extrema en Mariana que, con el recurso de la apariencia de lo que exige la “*bienséance*”, aparentará ser una persona cuerda y razonable. Tal vez por esta razón nuestra heroína ahora ve el abandono con un dejo de aparente lucidez y con más claridad pero como no lo acepta del todo, insiste en su deseo de volver a ser amada y se niega a aceptar el abandono. Este cambio importante en Mariana refleja su imposibilidad de aceptar la dolorosa realidad de haber perdido a su amante y está dispuesta o se hace el propósito, al menos discursivamente, de no hacerle más reproches a su amante con tal de no parecerle aburrida y perderlo definitivamente. Mariana continúa escribiendo porque sigue aferrándose a su sentimiento y la escritura la acerca a su amado: «il me semble que je vous parle quand je vous écris, et que vous m’êtes plus présent »<sup>104</sup>.

La quinta y última carta nos prepara para el desenlace desde la primera línea: « je vous écris pour la dernière fois [...] et j’espère vous faire connaître [...]

---

<sup>103</sup> *Ibid.*, p 55.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p 59.

que [...] je ne dois plus vous aimer »<sup>105</sup>. La contradicción entre el discurso y la “verdadera” motivación de Mariana, explica la razón de plantear dos interpretaciones distintas: el inicio de un proceso gradual de desenamoramiento encaminado hacia la sanación y la recuperación de la razón y la tranquilidad o el grado extremo de locura motivado por el despecho que la hará recurrir al chantaje: « je vous renverrai donc pour la première voie tout ce qui me reste encore de vous »<sup>106</sup>. En este mismo proceso en el que nuestra heroína se preocupa por aparentar su alineación con la razón, las palabras de Mariana permiten al lector comprobar su misma experiencia porque se deja embaucar, como dice Kristeva, en un discurso lógico y consecuente que parecerá natural. Por eso, en ese estado de despecho, Mariana llega al punto de degradar los objetos preciados a “bagatelles”<sup>107</sup> y decide comenzar a hacer esfuerzos por sanarse de esa enfermedad que es el amor: « J’en ai bien connu l’excès de mon amour que depuis que j’ai voulu faire tous mes efforts pour m’en guérir »<sup>108</sup>. Suplica a su amante que no le escriba más para no tentarla en su intento de olvido: « je vous conjure de ne m’écrire plus et de m’aider à vous oublier entièrement »<sup>109</sup> y a través de reproches, la religiosa, en su intento de deshacerse de sus sentimientos mundanos critica del mundo galante, sobre todo a las mujeres mundanas:

Je cherche en ce moment à vous excuser, et je comprends bien qu’une religieuse n’est guère aimable d’ordinaire. Cependant il semble que si on était capable de raisons dans les choix qu’on fait, on devrait plutôt s’attacher à elles qu’aux autres femmes. Rien ne les empêche de penser incessamment à leur passion, elles ne sont point détournées par

---

<sup>105</sup> *Ibid.*, Carta V, p 61.

<sup>106</sup> *Id.*

<sup>107</sup> « Bagatelles » quiere decir en español cosas de poco valor.

<sup>108</sup> Carta V, p 62.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p 63.

mille choses qui dissipent et qui occupent dans le monde. [...] elles ne parlent que d'assemblées, d'ajustements et de promenades.<sup>110</sup>

En esta evolución de los sentimientos de Mariana, el discurso se diversifica, ya no solamente mira hacia su interior, ahora observa hacia fuera, la mirada de la religiosa está dirigida hacia el mundo como si saliera de la celda del convento. Sin embargo, y como es lógico, en un proceso de desencanto vuelve a la resignación y autocompasión religiosa: «je connais très bien mon destin pour tâcher à le surmonter ; je serai malheureuse toute ma vie»<sup>111</sup>

Entre los recuerdos tristes, llenos de sufrimiento y de intranquilidad como los celos, los deseos insatisfechos, la angustia y la ansiedad, Mariana critica al *honnête homme* y anhela dejar de sufrir. Le causa horror mirar atrás y constatar la idolatría que sentía por su amante, siente remordimientos, vergüenza, y culpa a la pasión como responsable de su situación; es como si quisiera que la pasión ya no fuera parte de ella.

En el discurso amoroso pronunciado por Mariana, Guilleragues describe el proceso natural que se da del amor y la pasión al desenamoramiento y desencanto de forma gradual, pues los sentimientos y las pasiones no desaparecen de un día para otro. Por otro lado y desde el punto de vista pedagógico, también podemos percibir la intención de instruir al público al mostrar el castigo férreo a las pasiones con la locura.

---

<sup>110</sup> *Ibid.*, p 65.

<sup>111</sup> *Id.*

### III. Conclusión

Los elementos y cualidades que encuentro en esta obra es que más allá de la autenticidad o no y de un análisis en el que dilucidamos los convencionalismos de un género epistolar incipiente, la novela epistolar *Lettres portugaises* constituye una colección de cartas de amor que conservan una belleza digna de ser apreciada en nuestro tiempo porque en ellas Guilleragues construye un discurso del amor-pasión inteligente, emotivo y sensible que, alimentado de matices, arranques y delicados brotes de conciencia en medio de la pérdida de la razón, transmite un tratado universal de los sentimientos paradójicos y contradictorios de los seres humanos. Guilleragues deja un referente importante y un legado de una de las pasiones que gobiernan al ser humano: el amor-pasión. En ese vaivén entre la razón y locura, *Lettres portugaises* muestra los valores criticados de la galantería y la mundanidad y establece la base de lo que después será, para muchos, el canon de la carta amorosa. Este conjunto de cartas pone de manifiesto, a través de una voz femenina y conmovedora, la fuerza de la escritura como un acto de liberación, de sanación y también como un vehículo de denuncias sociales, políticas y emotivas en el que el poder de la palabra siempre será un recuso contundente para mover sentimientos, inclinaciones y saberes.

La carta literaria amorosa es *per se* un artificio que contribuye a la verosimilitud del discurso. Siendo *Lettres portugaises* una colección de cartas de amor pensadas y razonadas, alcanzan una belleza y un equilibrio tal que sostienen un gran interés y placer al leerlas porque como todos sabemos, nos gusta que nos cuenten historias en las que nos identifiquemos y aprendamos

sobre la naturaleza humana. La naturalidad del lenguaje de Mariana cumple con las expectativas del lector porque produce una fuerte identificación con él. Al remover los sentimientos del público, nuestra heroína se convierte en un ser humano como nosotros. El lector puede vivir sus propias pasiones al leer a Mariana. Así se reúnen el principio de ese acuerdo tácito entre el público y el género o el lector y la heroína. Por esta razón, estas cartas se leen como auténticas y verdaderas.

Guilleragues empleó la carta como un recurso retórico en el que la primera voz se identifica como lugar privilegiado desde el cual se puede manifestar y consolidar la nueva noción de sujeto de manera auténtica. El hecho de que el discurso se construya en una voz femenina es fundamental, ya que las mujeres, abocadas al silencio impuesto por una sociedad patriarcal, encontrarán en la carta un medio para exponer elementos pertenecientes al ámbito privado e íntimo. Además de que la carta es apta para la credibilidad de la transmisión de sentimientos, la originalidad de Guilleragues en *Lettres portugaises* se debe a que establece nuevos referentes de verosimilitud que tienen que ver con los sentimientos y las emociones. A través de este discurso apasionado critica la acostumbrada verosimilitud de la *bienséance*.

Probablemente una de las razones de Guilleragues de estructurar una novela en la que únicamente tenemos acceso a las cartas de la heroína, además de los intereses propios del anonimato que mencionamos, sea la ausencia del amante como detonador del deseo intensificado que desatará esa pasión desenfrenada.

En cuanto a la interpretación de las últimas cartas en las que exponemos dos visiones opuestas entre sí; la recuperación de la razón y el grado máximo de locura, Guilleragues deja la puerta abierta para una investigación más detallada sobre la locura.

*Lettres portugaises* es un parteaguas en la retórica epistolar porque equilibra la *bienséance* y la mundanidad bajo el precepto de la autenticidad. A partir de esta obra el género epistolar se desarrollará desde el criterio de la verosimilitud principalmente emotiva y dará origen a una nueva retórica epistolar que se desenvolverá y consolidará en el siglo XVIII en Francia con *Liaisons dangereuses* de Pierre Choderlos de Laclos.

Podemos decir que *Lettres portugaises* fue consecuencia de un ejercicio racional ordenado, en el que toda acción se explica o se justifica bajo la idea de cumplir con uno de los principios literarios primordiales del clasicismo francés, el de la verosimilitud bajo el precepto de la naturalidad.

#### IV BIBLIOGRAFÍA

Aristóteles, *Poética*, texto, traducción de Valentín García Yebra, Ed. Gredos, Biblioteca románica hispánica, Madrid, 1974.

D'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, Chez Denys Thierry, Paris, 1669.

Barthes, Roland, « L'effet de réel », *Communications*, n 11, 1968, pp 84-89.

Boileau, Nicolas, « Art poétique », *Œuvres II*, Épîtres, art poétique, œuvres diverses, chronologie et préface par Sylvain Menant, Paris, Garnier Flammarion (GF), 1969, [1674], pp 85-115.

Bury, Emmanuel, Préface à *Lettres Portugaises traduites en français*. Paris, Livre de Poche, Librairie Général Française. 2009.

Coulet, Henri, *Le roman jusqu'à la révolution*, Paris, Armand Colin, 1991.

Craveri, Benedetta, « Las hijas de Eva », *La cultura de la conversación*, Ed. El Ojo del Tiempo, Siruela, Madrid, 2007, Trad. César Palma, pp 31-514.

Fessier, Guy, *L'épistolaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.

Genette, Gérard, « Vraisemblance et motivation », *Communications*, n 11, 1968, pp 5-21.

Guilleragues, *Lettres Portugaises traduites en français*. Préface d'Emmanuel Bury, Paris, Livre de Poche, Librairie Général Française, 2009.

\_\_\_\_\_, *Lettres portugaises*, Présentation d'Alain Brun, Paris, Flammarion, 2009.

Janet et Cotelte (editores), *Œuvres de P. Corneille*, Tomo III, Janet et Cotelte, Libraires, Paris, 1821.

Kibédi Varga, Aron, « La vraisemblance. Problèmes de terminologie, problèmes de poétique », *Critique et création littéraires en France au XVIIe siècle*, Paris, Éditions du CNRS (Colloques internationaux du Centre national de la recherche scientifique, n 557), 1977, p. 325-336.

Kristeva, Julia, « Productivité dite texte », *Communications*, n 11, 1968, pp 59-83.

Miller, Nancy K, (Jan., 1981) «*Emphasis Added: Plots and Plausibilities in Women's Fiction*», PMLA, Vol. 96, No. 1, pp. 36-48  
Published by: Modern Language Association  
Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/462003>. Accessed: 15/05/2013 15:40

Serroy, Jean, "Avertissement de Corneille" à *Le Cid*, Folio Théâtre, Gallimard, Paris, 1993, pp 146-155.

Versini, Laurent, *Le roman épistolaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

### **Bibliografía reciente de estudios sobre *Lettres portugaises***

Joao Dodman, Maria. Universidad York.

[http://www.yorku.ca/mdodman/files/De\\_ojos\\_y\\_oidos.pdf](http://www.yorku.ca/mdodman/files/De_ojos_y_oidos.pdf). Última consulta. 24 mayo 2014.

Maltha Paradinha, Maribel, *As cartas de soror Mariana Alcoforado, Manipulação, tradução literária e identidade da recepção das Lettres portugaises como esbulho literário e nacional*, Tese maestr., , Literaturas e Poéticas Comparadas, Área de Ciências Humanas e Sociais, Dep., de Linguística e Literatura, orient. Christine Zurbach, Hélio Alves, Univ. de Évora , 2004, pp 67-79.

Pereira, María de Lourdes, *De Mariana Alcaforado a Las Tres Marías, un camino de coraje y resistencia a partir de la palabra.*

<http://www.escriptorasyescrituras.com/downloadpdf.php/99>

Rodríguez Hernández, María del Carmen. *Revisiones contemporáneas de las cartas de amor de Mariana Alcaforado.* Universidad de Oviedo, UNED. Centro asociado de Asturias.

<http://www.uned.es/ca-gijon/web/actividad/publica/entemu01/a11.pdf>