

# Textos

1992

MISCELANEA

**DEPARTAMENTO  
DE FILOLOGÍA FRANCESA  
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA**

# Textos

1992

MISCELANEA

**DEPARTAMENTO  
DE FILOLOGÍA FRANCESA  
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA**



I.S.B.N.: 84-600-7973-2

Depósito legal: Z. 392 — 1992

*Edita:*

Departamento de Francés  
Facultad de Filosofía y Letras  
de Zaragoza

*Imprime:*

Coop. de Artes Gráficas  
LIBRERIA GENERAL  
Pedro Cerbuna, 23  
50009 Zaragoza

## INDICE

<i>Eugénie ¿drama burgués?</i> Irene AGUILÀ SOLANA .....	3
<i>La vie devant soi sous le signe de la dualité</i> Ana SOLER PEREZ.....	27
Análisis estructural del personaje novelesco en procesos secuenciales de mejora y degradación Nieves IBEAS VUELTA.....	63
Del Cours de Linguistique Générale de F. de Saussure a las Leçons de Linguistique de G. Guillaume. Inmanencia y mentalismo Antonio GASPAS GALAN.....	79
Realización escrita/realización oral de algunas estructuras concesivas francesas Teresa ELOSEGUI DE LA PEÑA.....	101
Notas para una interpretación semántica de un cierto tipo de lexicalización María del Carmen JORGE CHAPARRO.....	119





## EUGENIE ¿DRAMA BURGUEÉS?

Irene AGUILÀ SOLANA

El desarrollo del drama burgués en el siglo XVIII responde a múltiples causas de índole ideológico-social a la par que estética. Decadencia de la tragedia clásica, gusto por lo patético impulsado por la moda de la sensibilidad, auge de la burguesía frente al declive de la aristocracia, se alían para crear una forma dramática floreciente durante la segunda mitad de la centuria. Beaumarchais se explaya cumplidamente en su *Essai sur le genre dramatique sérieux* -manifiesto que precede a *Eugénie*- acerca de las razones que le han inducido a engrosar las filas de autores del drama burgués, a la vez que analiza el tema, los personajes y el alcance de su creación. Según sus palabras, el argumento de *Eugénie* expresa "le désespoir où l'imprudence et la méchanceté d'autrui peuvent conduire une jeune personne innocente et vertueuse, dans l'acte le plus important de la vie humaine."<sup>1</sup> Sin embargo, este aserto no se aleja de la relatividad que uno u otro enfoque puede conferirle. Es decir, el ataque contra la aristocracia se vuelve contra la burguesía, o viceversa, cuando se priman los defectos de una u otra clase.<sup>2</sup> Con esta operación, la sensación de deshonra e

1 BEAUMARCHAIS, *Théâtre complet. Parades. Lettres relatives à son théâtre*. Préface, variantes, notes, bibliographie par M. ALLEM et P. COURANT, Paris, Gallimard, 1957, p. 17. Todas las citas de este artículo pertenecen a la mencionada edición, salvo indicación contraria.

2 Gudin invierte el mensaje de la obra al advertir que " (...) [Beaumarchais] traça dans sa touchante Eugénie le tableau des dangers où s'expose une jeune fille en manquant l'autorité paternelle et en écoutant les conseils d'une parente orgueilleuse." *Œuvres complètes*

infortunio de la joven burguesa se desvanece tras la impresión de envidia dada por los miembros del estamento social al que pertenece.

La acción de *Eugénie* transcurre en una mansión londinense. Los personajes son ingleses, rasgo que su respectiva indumentaria, minuciosamente descrita por el autor, se encarga de exteriorizar. Asimismo, detalles relativos a costumbres oriundas como tomar el té (I, 1; "jeu d'entr'acte" final acto I), o la introducción de anglicismos ("papier" -en el sentido de *newspaper* o *paper*, es decir, periódico -I, 1), entroncan con la cultura anglosajona. Sin embargo, los cambios a los que el autor somete su obra son, en ocasiones, paradójicos e inducen a la reflexión. En efecto, en un principio la acción transcurría en Francia y estaba a cargo de personajes franceses.<sup>3</sup> La temática, a su vez, incidía en un punto espinoso y controvertido que afectaba a la sociedad contemporánea: el libertinaje y sus estragos. A pesar de todo, Beaumarchais prefiere situar las coordenadas de *Eugénie* en un lugar otro que su país. De haber mantenido el enclave primitivo, el buen hacer de sus compatriotas en materia de galantería quedaría mancillado al comparar inevitablemente al seductor conde de Clarendon con todo amante galo.<sup>4</sup> Las conversaciones de salón condujeron a

---

*de Beaumarchais*, Paris, 1809, VII, p. 218 citado por ALLEM y COURANT en *Ibid.*, p. 709.

Se trata de Gudin de la Brenellerie, fiel cajero del dramaturgo.

<sup>3</sup> Cf. *Ibid.*, Notes et variantes, pp. 709-712.

<sup>4</sup> "*Eugénie* fut représentée le 29 janvier 1767, à la Comédie-Française. Elle avait été retouchée maintes fois par l'auteur, qui profitait des remarques faites par les auditeurs au cours des lectures qu'il en faisait volontiers dans les salons. Il avait hésité sur le lieu de l'action et le nom des personnages; l'action se passait primitivement en France, et avec des personnages français (...); le caractère du séducteur était plus forcé et faussait toutalement l'esprit de la pièce: les auditeurs des lectures de Beaumarchais le lui firent sentir." *Théâtre complet de*

Beaumarchais, probablemente, a una sensación generalizada que insistía sobre el carácter forzado (y, por lo tanto, mal fingido y ajeno a la realidad) del cínico aristócrata.

Cuando decide trasladar el lugar de acción para evitar que los vicios del libertino mancillen la buena imagen del seductor francés, el autor varía también los nombres de los personajes. El padre, barón de Kerlec, pasará a ser el barón Hartley; la tía, conocida como Mme Bélise, será Mme Murer; el falso marido cambiará su título nobiliario de marqués -de Rosempré- por el de conde -de Clarendon-; el hermano, presentado como Eraste, adquirirá una condición social más elevada reflejada en el tratamiento de Sir. Sólo Eugénie conservará el que le había sido impuesto sin duda porque la etimología de la que proviene se adecúa perfectamente a la intención moralizadora del dramaturgo.

Si se atacan ciertas conductas de un pueblo es obvio que se pongan de manifiesto aquellos defectos que le convierten en vulnerable. Por ello, el barón Hartley critica la indelicadeza y falta de educación mundana que caracteriza a los londinenses.

L'indigne séjour! la sottie ville! et surtout  
l'impertinent usage d'aller voir des gens qu'on sait  
absents! (I, 10)

El capitán Cowerly, amigo de la familia, aduce también la prepotencia y fanfarronería de éstos.

Oh! ce pays-ci est tout plein de gens qui font  
profession de pouvoir plus qu'ils ne peuvent  
réellement. (II, 12)



Su estética y buen gusto son asimismo reprochables, sobre todo cuando el Barón los compara con las manifestaciones francesas de ambos conceptos. En uno de los párrafos suprimidos del texto correspondiente a la primera representación, el gentilhomme ( todavía bretón y no galés) se muestra sumamente chauvinista y, por extensión, xenófobo. (I, 1; nota 1 -p. 715-). En lo que se refiere al comercio, los productos procedentes de Francia están exentos de crítica, mientras que los que se importan del extranjero son de calidad nula. La decoración de la casa es exquisita precisamente por ceñirse al gusto francés.

Le Théâtre représente un salon à la française du meilleur goût. (...) -Comme tout ceci est beau! (...)/ -Cette maison est si recherchée.../ -Il est vrai qu'elle est d'un goût... (I, 1).

(...) c'est, comme il l'appelle à la française, sa petite maison. (II, 12)

Sin embargo, la crítica de Beaumarchais incurre algunas veces en la incongruencia debido precisamente a la pluralidad de versiones. Dicha coyuntura explicaría porqué el autor pone en boca de personajes ingleses denuncias contra los usos y costumbres de su propio país. No hay que olvidar que, en un primer momento, la obra tenía lugar en Francia y que, por ello, era más lógico que los personajes alabaran lo concerniente a su tierra y menospreciaran lo relativo a lugares extranjeros como, por ejemplo, Inglaterra. Cuando Beaumarchais cambia la nacionalidad de los protagonistas de su drama, no repara en la pertinencia de alterar también el sentido de sus apreciaciones, lo cual conlleva un planteamiento un tanto absurdo. A pesar de todo, subsanar este problema es sólo cuestión de matices y así debió entenderlo el autor. Es decir, las referencias implícitas a la capital francesa que figuraban en la primera versión fueron mantenidas

dada la tónica generalizadora de su crítica. En otras palabras, "la sottie ville" o "ce pays-ci" pueden perfectamente adaptarse tanto a los comentarios de unos bretones en París como a los de unos galeses en Londres. Aquellas alusiones que mencionaban una ubicación concreta fueron suprimidas.

El alejamiento en el espacio le permite juzgar más dura y libremente la actuación de un amplio sector social que, paradójicamente, afecta también a la vida privada del propio dramaturgo. La afrenta que su hermana Marie-Louise sufre en España ante las repetidas rupturas de compromiso matrimonial por parte de su prometido muestra que la problemática del libertinaje no está subordinada a ningún país concreto. De este modo, la resolución de encuadrar la trama en Inglaterra puede resultar una opción neutral y, por lo tanto, desligada de esta experiencia negativa de la familia Caron. Pero, *Eugénie* no sólo trasluce la deshonra que Lisette, la hermana de Beaumarchais, vive hasta en tres ocasiones con Clavijo. *Eugénie* esconde también mucho de Pierre-Agustin, puesto que éste se ve a su vez desdeñado por una de sus amantes -Pauline Le Breton- cuando él decide, al regresar de Madrid, que ha llegado el momento de casarse. El despecho sentido le hiere y, al mismo tiempo, aviva un amor prácticamente extinguido.<sup>5</sup> Esta reacción plasmada en sus cartas a Pauline recuerda el escándalo en el que Clarendon envuelve a la hija del Barón, así como la emoción que embarga a la víctima al final de la historia, y que impide que el resentimiento triunfe sobre el cariño.

---

<sup>5</sup> "Vous avez renoncé à moi, et quel temps avez-vous choisi pour le faire? Celui que j'avais destiné devant vos amis et les miens pour être l'époque de notre union. (...) A l'instant de renoncer à vous pour jamais, j'ai senti une émotion qui m'a appris que je tenais plus à vous que je ne le croyais." RICHARD, P., *La vie privée de Beaumarchais*, Paris, Hachette, 1951, p. 79.

El propio libertinaje practicado por el dramaturgo le convierte en una manifiesta reseña acerca del hacer del Conde seductor. Beaumarchais es amante voluble que resta importancia a la fidelidad, siempre y cuando él ejerza la función de agente activo en la aventura. La estima en que tiene a las mujeres no sobrepasa, en numerosas ocasiones, la que siente hacia bellos objetos ornamentales.<sup>6</sup> Posteriormente se cantan las excelencias del vínculo matrimonial, que es definido como la conjunción de "la douce sécurité des plaisirs honnêtes aux charmes d'une passion vive et toujours nouvelle" (I, 9). En esta ocasión es el conde de Clarendon quien, adoptando una postura hipócrita ya que no cree en dicha unión, emite un juicio valorativo al respecto. Beaumarchais relaciona el concepto de matrimonio con dos términos de gran peso específico dentro de la filosofía dieciochesca: deber y felicidad. De este modo, el sagrado lazo se augura perfecto al obligar a todos aquellos que lo aceptan a ser felices.

Quel lien que celui qui nous fait un devoir du bonheur!... (I, 9)

Semejante aforismo no está exento de carga irónica puesto que, en la mayoría de los casos, los contemporáneos de Beaumarchais se esforzaban en distinguir las nociones de amor y matrimonio, así como en delimitar sus campos de acción. El conde de Clarendon esboza una escala ilustrativa de la diferencia de grados en cuanto al sentimiento amoroso, en la que se aprecia claramente que las voces de amante y esposo no son en absoluto sinónimas.

---

6 "Et puis cet homme léger pour qui "toute femme vaut un hommage, bien peu sont dignes d'un regret", passait l'attente en liaisons, sans conséquence à ses yeux, torturantes pour elle [Pauline]. (...) il s'en tenait à "l'amour tout fait". (...) il trouvait des femmes assez faciles pour comprendre "que dans cet immense jardin qu'on appelle le monde, chaque fleur avait droit au coup d'œil de l'amateur." *Ibid.*, p. 50.



Tant que je fus votre amant, Eugénie, je brûlais d'acquérir le titre précieux d'époux; marié, j'ai cru devoir en oublier les droits, et ne jamais faire parler que ceux de l'amour. (I, 9)

Por ello, Cupido solía tensar su arco mayoritariamente hacia las parejas establecidas en régimen extraconyugal, retomando la tradición trovadoresca. El propio autor, sintiéndose un poco conde de Clarendon, aplica a su vida afectiva un baremo regido por la licencia. En otras palabras, la situación ilegal e inmoral a la que se enfrenta Eugénie le ha sido igualmente planteada a Thérèse de Willermaulaz, compañera sentimental de Beaumarchais. Thérèse le da una hija<sup>7</sup> el 5 de enero de 1777, sin que ningún vínculo religioso selle su unión con Pierre-Auguste. Este nacimiento no impide que el dramaturgo viva, en idénticas fechas, seis meses de pasión con Mme de Godeville.<sup>8</sup> La rutina o, quizás, la voz de la conciencia, condujeron a Beaumarchais-Clarendon a desposar a Thérèse-Eugénie en marzo de 1786, legalizando el vástago engendrado en su relación.

---

7 Beaumarchais recurre al tema del matrimonio furtivo en sus dos primeros dramas. Curiosamente, el autor se complace en injertar datos de su vida personal dentro de su creación literaria. Así, el nombre de la protagonista de *Eugénie* será el que el dramaturgo impondrá a su propia hija, del mismo modo que Pauline, hija secreta de Aurelly en *Les Deux Amis*, recuerda aquél de su amante criolla, o *Fanny* -título acordado a la quinta versión de la obra- coincide con el nombre de otra de sus amantes.

8 "Vous voulez donc vivre en ermite, et vous avez donc fait vœu de clôture et de chasteté? Que voulez-vous que je devienne de ces deux vœux? Ouverture et lubricité sont les miens (...) Pourquoi voulez-vous changer une liaison de plaisir en un roman désastreux? (...) Le baiser à fleur de lèvres, la caresse délicate à fleur d'épiderme ne valent-elles pas cent fois mieux que les étreintes douloureuses de l'amour au désespoir?". RICHARD, P., *op. cit.*, pp. 161-162.

Beaumarchais sigue para el "drama burgués" idéntico hilo conductor que Menandro para la "comedia nueva"; situación atípica dada la disparidad entre ambos géneros. Esta circunstancia permite plantear, desde un punto de vista técnico-compositivo, la verdadera intención del autor al escribir Eugénie, del mismo modo que temas y personajes incitan a la misma cuestión desde un ángulo ideológico.

La intriga de esta obra radica en la unión de un joven (Clarendon) y una muchacha (Eugénie) a pesar de la oposición de un tío y un padre respectivamente. A lo largo del desarrollo de la trama, tanto los héroes como el resto de personajes actúan sometidos a una serie de fuerzas que ejercen un estricto control sobre ellos y sus comportamientos. Sin embargo, después del descubrimiento o *anagnorisis* que, en este caso, revela el enlace secreto de los jóvenes y evidencia el arrepentimiento del conde libertino, la sociedad de la obra evoluciona favorablemente hacia la felicidad de la pareja. En este sentido, Beaumarchais ofrece a su público lo que éste espera de un drama burgués ya que la acción -al igual que en la comedia- progresa hacia la incorporación del protagonistas a una sociedad en la que encaja perfectamente. Así, Eugénie se convierte en una especie de Cenicienta quien, gracias al amor pero también a las innumerables cualidades que posee, mejora con todo merecimiento su posición social. Por extensión el público, que se reconoce en los personajes burgueses de la obra, ve cumplido uno de sus deseos más íntimos: gozar de los privilegios de la aristocracia.

## 1. LOS HEROES

### 1.1. La joven incauta

La condición femenina que refleja la obra es la de un verdadero sexo débil; frágil ante los avatares del destino e impotente ante las voluntades del hombre. Pero, al mismo tiempo, las mujeres están marcadas por una especie de tabú. El barón Hartley profiere una

exclamación próxima al conjuro donde pone de manifiesto el halo maléfico que rodea a Eugénie y, por extensión, a toda mujer.

Rage! fureur! ô femmes, qu'avez-vous fait? (...) Sexe perfide! Femme à jamais le trouble et le déshonneur des familles! (III, 8)

Por otra parte, la protagonista aparece dramáticamente despojada de todo tipo de amor masculino. Su amante la seduce, la engaña y la deshonra, su padre la maldice y -aunque sólo temporalmente- la repudia, e incluso Dios la castiga ("et le Ciel t'en punit" III, 8). La muerte de su madre siendo ella todavía una niña la sume en la indefensión y la convierte en un blanco fácil para todo tipo de fuerza y autoridad. Por esta razón, tras haberse sometido siempre a las manipulaciones de su tía y a la complacencia de su padre, Eugénie se siente perdida. Imputa a Mme Murer la desgracia acontecida por culpa de su "cruelle tendresse" (V, 3) pero no advierte que, posiblemente, gran parte de su situación se deba a su debilidad de carácter. Su felicidad se revelará imperfecta por estar construída sobre la ignorancia.

Considerando metonímicamente a Eugénie respecto al colectivo femenino, el dramaturgo concreta en ella algunos de los defectos que atañen a las mujeres en general. La mujer actúa de modo favorable al desarrollo del libertinaje al preferir la pasión que les brindan sus amantes a la estima que les proponen sus maridos.

Il l'adore: c'est encore un de leurs termes [de los libertinos], *adorer*. Toujours au delà du vrai. Les honnêtes gens aiment leurs femmes; ceux qui les trompent les adorent: mais les femmes veulent être adorées. (III, 6).

Incluso la virtuosidad de Eugénie parece quedar en entredicho. Beaumarchais emplea el adjetivo "vertueuse" en su definición<sup>9</sup>; o bien, recurre al subtítulo "La Vertu au désespoir" para insistir sobre la moralidad de la obra. No obstante, esta calificación se ve afectada por la ambigüedad si se contempla el significado social del término *virtud* en el siglo XVIII, que soslaya la problemática planteada por la acepción religiosa.<sup>10</sup> Esta profundización desvela un juego más de sutilezas de la ideología contemporánea consistente en un complejo entramado de conceptos y conductas los cuales, a pesar de una flagrante disparidad u oposición iniciales, acaban compartiendo un carácter afín. Por consiguiente, si -como confirma D'Holbach- **virtud** puede considerarse expresión sinónima de **sociabilidad**, Eugénie dista de ser una heroína virtuosa. En otras palabras, Eugénie ha convertido en infelices a los seres que la rodean; ni siquiera ha logrado conseguir su propia dicha. Por lo tanto, de ello se deriva que, al menos socialmente, la protagonista no es la joven virtuosa que su autor argumentaba. Teniendo en cuenta que la idea de virtud en el siglo XVIII no es, en absoluto, un concepto simple, es útil contemplar las tres realidades diferentes que Mauzi propone ("vertu-repos", "vertu-bienfaisance" y "vertu-conflit"). Eugénie se adhiere a

---

<sup>9</sup> *Essai sur le genre dramatique sérieux*, in BEAUMARCHAIS, Gallimard, *op. cit.*, p. 25. Cf. nota 1 de este artículo.

<sup>10</sup> "Etre heureux, c'est être vertueux. Etre vertueux, c'est sacrifier son bonheur à celui des autres. (...) Elle [la virtud] consiste à accorder un avantage au bonheur d'autrui sur notre bonheur propre. Elle désigne exclusivement une aptitude sociale." MAUZI, R., *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIIIe siècle*, Paris, Armand Colin, 1969, 4ª ed., p. 581.

esta tercera acepción del término que define la virtud como dualidad y ruptura.<sup>11</sup>

## 1.2. El seductor

El comportamiento final de Clarendon supone la conjunción entre deber y placer. El libertino ha sido derrotado con sus propias armas, y sus fuerzas, quizás mal medidas, se han vuelto contra él.<sup>12</sup> La inocencia, que incentivaba sus ansias de provocación, y la sinceridad, que exaltaba su ánimo engañoso, terminan por enternecer su conciencia. La conclusión moralizadora se resume en el aburguesamiento del aristócrata. Sus objetivos a la hora de conseguir el perdón de aquellos a los que ha ofendido se polarizan en torno a premisas eminentemente burguesas: el amor conyugal, la paz interior, y la estima de las "honnêtes gens" (V, 9).

Aplicando las reglas seguidas por los libertinos<sup>13</sup> en su particular "arte de gozar" se comprueba que Clarendon forma también parte de ellos.

---

11 "Cette dernière vertu est essentiellement lutte intérieure et sacrifice. Elle exige un arrachement à soi, un dépassement de la nature. C'est la vertu torturée, douloureuse, qui comporte ses échecs et ses désastres. Il est inconcevable qu'elle se révèle immédiatement heureuse. La tension qu'elle implique apparaît même un instant comme le contraire du bonheur. Mais ce bonheur, elle le restitue après coup, dès que la conscience apaisée peut se féliciter de son sacrifice, savourer les voluptés qu'il recèle." *Ibid.*, pp. 602-603.

12 Idéntico planteamiento adoptará en *Les Liaisons dangereuses* (1782) para el tramo final de la evolución del vizconde de Valmont.

13 Cf. LACOMBE, R., *Sade et ses masques*, Paris, Payot, 1974, pp. 200-201. Lacombe aplica estas normas a los personajes sadianos;

*"Première règle. Le plaisir est en raison inverse de la participation de l'objet qui nous sert."*

El objeto del cual se ha servido el conde para su intriga es Eugénie. La relación entre el goce del pseudo-marido y el acatamiento de la joven mediante el silencio guardado respecto a su unión es directamente proporcional, si bien es cierto que la obediencia de la víctima se sustenta en la ignorancia de la realidad.

*"Deuxième règle. Le plaisir est en raison directe des freins à briser (de leur nombre et de leur force). Le libertin est sensible à l'attrait du fruit défendu."*

Siendo además el sacrilegio y la profanación dos posibles ingredientes suplementarios<sup>14</sup>, cabe localizar el cumplimiento de esta regla en la actitud del Conde. A pesar de que, ciertamente, quepan numerosos matices atenuantes respecto a ambas manifestaciones libertinas en *Eugénie*, su consideración primaria puede acogerse a la gran envergadura del concepto. En primer lugar la muchacha, cuyos rasgos (dulzura filial, conyugal -y ya patentemente maternal debido a su embarazo-, ingenuidad y virginidad, etc.) la convierten en reducto de pureza, verá ésta mancillada. Por otra parte, el hecho de que su unión matrimonial no goce de la bendición eclesiástica, y que el rito y sacramento se revelen una mascarada, desemboca en el concepto de profanación.

---

sin embargo, nada impide que ellas sean también un punto de referencia válido para libertinos nacidos de otras plumas.

14 "Pour rendre un plaisir plus "piquant" il est très essentiel de se procurer "la plus grande dose de volupté possible". Il faut repousser la vertu, la beauté, la candeur; le sacrilège et la profanation sont spécialement recommandés." *Ibid.*, pp. 200-201.

*"Troisième règle. Le plaisir est proportionnel au degré de souffrance infligée."*

El conde de Clarendon se aparta de la norma en el sentido de que, a medida que crecen el desconsuelo y la desesperación de su víctima, aumentan también sus remordimientos. Beaumarchais se muestra indulgente con este personaje ya que pone en sus labios un monólogo cuajado de frases exclamativas, a la vez que sesgadas por puntos suspensivos, en el que se pone de manifiesto el verdadero carácter del Conde. En el fondo, se trata de un hombre que había actuado movido por la ambición de heredar gran fortuna y obtener una posición social relevante, pero que mostraba arrepentimiento y deseaba enmendar su error. En realidad, el dramaturgo ataca la influencia negativa de parientes sobre el comportamiento de los jóvenes puesto que, tanto en el caso de Clarendon como en el de Eugénie, es la figura de un tío o de una tía la causante de la situación en la que se encuentran.

Que je suis loin de l'air tranquille que j'affecte!...  
(...) Que de peines! d'intrigues!... Si l'on calculait bien ce qu'il en coûte pour être méchant... Les réflexions de cet homme m'ont troublé... Comme si je n'avais pas assez du cri de ma conscience, sans être encore assailli des remords de mes valets... (I, 8)

*"Quatrième règle. La qualité du plaisir est modifiée par certains facteurs (...) le silence, la solitude, l'éloignement et la tranquillité."*

Dichos factores infligen una alteración en el comportamiento del Conde a través de una doble vertiente: la seducción de Eugénie, y aquella de otras mujeres. En primer lugar, la llegada repentina de la joven representa un imprevisto que afecta negativamente a Clarendon. Hasta ese instante, el libertino se consideraba un triunfador porque



del amor filial y la armonía familiar, Beaumarchais los trastoca por completo y conduce a los jóvenes al triunfo frente al poder paterno o la autoridad de los mayores.<sup>15</sup>

## 2.1. El padre responsable

Gran parte de la tensión acumulada en la obra proviene de la lucha interna desencadenada entre el poder patriarcal y el ejercido por la tutora quien intenta, por todos los medios, "dompter cet homme" (IV, 2) y se considera autosuficiente para resolver la situación.

Va, vieillard indocile! je saurai me passer de toi. J'ai fait le mal, c'est à moi seule à le réparer. (IV, 4)

A su vez, en ciertos momentos del drama, el padre de Eugénie se muestra más irritado ante el hecho de haber sido desobedecido por su hija que por las consecuencias de esta acción. La violación del respeto paterno, "le plus saint des devoirs" (III, 8), es el detonante de una concatenación de situaciones que sumen al barón Harley en el oprobio.

El gentilhombre galés, rencoroso hacia los aristócratas, enumera los cuantiosos vicios de una sociedad rica y ociosa que se complace en el libertinaje, así como los del Conde por ser uno de ellos.

---

<sup>15</sup> "Así pues, el movimiento que va de la *pistis* a la *gnosis*, de una sociedad controlada por la costumbre, la servidumbre ritual, la ley arbitraria y los personajes de más edad, a una sociedad controlada por la juventud y la libertad pragmática es, fundamentalmente, tal como lo sugieren las mismas palabras griegas, un movimiento que va de la ilusión a la realidad." FRYE, N., *Anatomía de la crítica. Cuatro ensayos*, Caracas, Monte Avila Editores C.A., 1977, pp. 224-225.

Eugénie sólo contaba en su memoria como una conquista más. Así, los cuatro factores citados invertirán sus efectos a raíz de esta visita inesperada; la lascivia del noble corre peligro ya que la presencia de su "esposa" significa confesión, compañía, cercanía e intranquilidad.

Por otra parte, y como consecuencia de la primera modificación, el viaje de los Hartley a Londres altera también la segunda vertiente. Es decir, debido a su estancia en la mansión del Conde, éste redobla sus argucias para conciliar ambos planos: el supuesto matrimonio con Eugénie, y la unión real proyectada con una rica dama.

## 2. LOS Oponentes

Beaumarchais pone es escena a tres parientes muy próximos a los héroes cuya influencia, a pesar de la supuesta ayuda de uno de ellos -Mme Murer-, resulta en todos los casos negativa. En efecto, los protagonistas deberán enfrentarse a una sociedad que les impide ser felices hasta que, al final, la trama desemboque en la creación de una nueva sociedad propicia para el amor de la pareja. Las normas de la comedia dictan la pertinencia de reunir el mayor número posible de personajes en su sociedad final. Es decir, los miembros de la familia, obstructores durante la exposición y el nudo, acaban siendo partícipes de un desenlace feliz. Esto es lo que ocurre en *Eugénie*, cuyas escenas finales muestran no sólo la reconciliación de los contrarios y el perdón del agravio, sino que recogen múltiples alabanzas para el pecador arrepentido.

Por otra parte, el enfrentamiento que subyace en este drama burgués entre la juventud (Clarendon y Eugénie) y la edad adulta (padre y tíos) implica una alteración en los fundamentos del género en cuestión. En otras palabras, si el drama burgués ensalza los valores

Est-ce que je ne connais pas vos petits grands seigneurs? (...) Une fille est mariée aujourd'hui, trahie demain, abandonnée dans quatre jours; l'infidélité, l'oubli, la galanterie ouverte, les excès les plus condamnables ne sont qu'un jeu pour eux. (II, 9)

C'est un homme [Clarendon] incapable de remords sur un genre de fautes dont la multiplicité seule fait ses délices (...) (III,6)

No obstante, su actitud limita con la hipocresía; a pesar de todos los vicios que achaca a Clarendon decide aceptar albergarse en su casa. La actitud del viejo gentilhomme para con el aristócrata libertino es en cierto modo prepotente, ya que se mofa de todas aquellas jóvenes que sucumben a sus tretas, y no considera que su hija pudiera ser una de ellas. Cuando el capitán Cowerly comenta que, según ciertos rumores, una provinciana ha mantenido últimamente a Clarendon alejado de la capital, el Barón se ríe del mal ajeno, exhibiendo así una conciencia poco moral.

Quelque jeune innocente à qui il aura fait faire des découvertes, et dont il s'est amusé apparemment? (...) C'est bon, c'est bon. Je ne suis pas fâché que de temps en temps une pauvre abandonnée serve d'exemple aux autres, (...) Et les père et mère! moi, c'est cela qui me réjouit. (II, 12)

La despreocupación de la que hace gala le lleva a caer, aunque involuntariamente, en el ridículo, puesto que todas sus bromas incrementan la amarga ironía de su propia situación como padre burlado. La ignorancia de la verdad es la clave, celosamente guardada por Mme Murer y Eugénie, para su felicidad. Esta dicha basada en el engaño resulta ser un elemento común a todos los personajes

burgueses representados en la obra. La aristocracia (Clarendon) cuenta con el pueblo llano (Drink<sup>16</sup> y otros subalternos) para burlar a la burguesía (familia de Eugénie).

Contrariamente a su hermana, el Barón opina que los títulos están desprovistos de valor, sobre todo cuando están en juego los sentimientos. Según él, la única cualidad esencial y poderosa es el grado de humanidad. Por esta razón, está dispuesto a acudir ante el rey para ser escuchado y vengado como si de su igual se tratase; no existen diferencias sociales entre ellos ya que, en el fondo, ambos son hombres (IV, 3). Debido a su comportamiento, en el padre de Eugénie se halla refundido el tipo cómico del *senex iratus* "o padre insoportable, quien con sus cóleras y amenazas, sus obsesiones y su credulidad, parece relacionarse estrechamente con algunos de los personajes demoníacos del romance, tal como Polifemo."<sup>17</sup>

---

16 Todo libertino requiere la asistencia de subalternos adictos que faciliten el plan de conquista. Drink es el criado y confidente del conde. Su carácter truhán y pícaro refleja las influencias recibidas de su amo cuya ligereza de costumbres provoca multitud de situaciones turbias o embarazosas. Entre amo y criado se ha establecido - conforme a los principios de la tradición literaria- cierta complicidad que acaba por sobrepasar el espíritu limitado del segundo.

- Ma foi, je confonds les époques, il en est tant venu!

- (...) Ah! j'y suis, j'y suis. (II, 2)

Este hombre de confianza de Clarendon es el primero en advertir al público acerca de los usos libertinos de su señor. El hecho de que el conde revele al criado sus argucias en el arte de la seducción con el fin de que éste sea capaz de seguirle el juego, supone un arma de doble filo. En ocasiones, Dick embrolla la información recibida y favorece la revelación de los secretos (III, 7).

17 FRYE, N., *Op. cit.*, p. 228.

## 2.2. Los parientes intrigantes

El carácter de Mme Murer -o Mme Bélise según la primera versión- pivota sobre su "misérable vanité" como le increpa su hermano (III, 6). Beaumarchais la define en ambos casos con términos semejantes. Mme Bélise es una provinciana "s'admirant comme la plus importante personne de l'univers, elle se croira supérieure à tous les événements (...)"<sup>18</sup> y Mme Murer ve resumidos en los adjetivos "fière, despotique, imprudente"<sup>19</sup> su mal talante.

La unión conyugal es una de las piezas clave en el planteamiento de la relación libertina. La primera alusión a tal estado se encuentra apenas iniciada la obra, rodeada de un halo enaltecedor. Mme Murer es viuda y se muestra satisfecha de su tutoría hacia su sobrina Eugénie tras haber conseguido desposarla.

J'ai tout fait pour vous: je vous ai mariée... Le plus bel établissement des trois Royaumes! (I, 4)<sup>20</sup>

La situación de la muchacha marca, en el siglo XVIII, la pauta de numerosas mujeres que recurren a la unión marital para obtener o reafirmar posiciones en la escala social, independientemente de los sentimientos que embarguen a ambos contrayentes. Mme Murer, debido a sus años y experiencia, tranquiliza a su sobrina e

---

<sup>18</sup> BEAUMARCHAIS, *Op. cit.*, p. 711.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>20</sup> Una nota indica que los tres reinos aludidos corresponden a los de Inglaterra, Irlanda y Escocia. No obstante, esta réplica nostálgica de la viuda Mme Murer podría también interpretarse como una referencia a los tres posibles estados sociales, es decir, celibato, matrimonio y viudedad. Si se considera la frase citada bajo esta óptica, se percibe una cierta prisa del autor por anunciar que la protagonista está casada y que, por lo tanto, su situación es envidiable.

insiste en que la apariencia prima sobre la vida interior. El corazón doliente se alivia con la ostentación nobiliaria.

EUGÉNIE - Mais si le Comte a cessé de m'aimer?

MME. MURER- En serez-vous moins Milady Clarendon?.(I, 4)

Es posible que la tutora actúe movida por el interés de dar a su sobrina un matrimonio por amor o, cuando menos, un marido joven y una situación favorable. De todos modos, en sus argumentos se perfila con diafanidad la intención opositora ante los proyectos paternos; actuación que ya permite vislumbrar el conflicto entre dos fuerzas (barón Hartley contra Mme Murer).

EUGÉNIE- Que s'il avait eu ces torts lorsque vous m'ordonnâtes de recevoir sa main, je ne me serais pas mise dans le cas de les lui reprocher aujourd'hui.

MME MURER- Lorsque je vous ordonnai, Miss! A vous entendre, on croirait que je vous fis violence; et cependant sans moi, victime d'un ridicule entêtement, mariée sans dot, femme d'un vieillard ombrageux, et surtout confinée pour la vie au Château de Cowerly... Car rien ne peut détacher votre père de son insipide projet. (I, 4)

Incluso después de que el engaño ha sido descubierto, la tía intenta por todos los medios que Eugénie recapacite y conserve la calma (III, 9). La fortaleza anímica de esta mujer le hace mostrarse superior a su hermano, el barón Hartley, quien -a pesar del supuesto poder que le confiere su masculinidad- acata totalmente sus disposiciones.

El obstructor a un desenlace feliz por parte del protagonista masculino se localiza en la figura de su tío. A pesar de que su presencia en la obra queda limitada a meras referencias, es patente el nivel de opresión que ejerce sobre la actuación de Clarendon. También en este aspecto se cumplen las premisas de los modos ficcionales cómicos.<sup>21</sup>

El hecho de constituir el inicio de Beaumarchais en su carrera dramática, junto con el trasfondo real que le motivó a redactarlo, y la posición ambigua que el autor procura mantener en él, dotan a este drama burgués de excelentes alicientes para su estudio. Este último aspecto es el que posee mayor relevancia puesto que insiste en el oportunismo social del dramaturgo.

Nacido en el seno de una familia burguesa, muy pronto se siente atraído por el lujo y el diletantismo cortesanos. Beaumarchais está decidido a captar el interés de la aristocracia por *Eugénie* como lo prueban sus cartas dirigidas a personajes relevantes que abrían sus moradas al escritor (damas de Francia<sup>22</sup>, Duque de Orleans<sup>23</sup>, Condesa de Tessé<sup>24</sup>, entre otros). Además, su vida se halla marcada por el gusto hacia las actividades y el ambiente de la corte, en la cual se introduce mediante su trabajo como relojero y, posteriormente, gracias a la compra de un cargo y a sus aptitudes musicales. Por otra parte, el libertinaje, tan supuestamente criticado en este drama, no encuentra en

---

21 "El opositor de los deseos del héroe, cuando no se trata del padre, es, por lo general, alguien que participa de la estrecha relación que guarda el padre con la sociedad establecida: es decir, un rival con menos juventud y más dinero." FRYE, N., *Op. cit.*, p. 218.

22 BEAUMARCHAIS, *Op. cit.*, Carta I, p. 643.

23 *Ibid.*, Carta II, pp. 643-644.

24 *Ibid.*, Carta III, pp. 644-645.

Beaumarchais un detractor manifiesto ya que su biografía revela múltiples datos que le aproximan al mundo libertino.

La condena de los privilegios de la nobleza que Figaro efectúa en su célebre monólogo<sup>25</sup> se vislumbra como un acto excepcional al considerar el conjunto de la obra de Beaumarchais. El dramaturgo se halla demasiado introducido en el ámbito noble, y dependiente en exceso de personajes relevantes para volverse contra esta esfera social. En el prefacio de *Le Mariage de Figaro*, aparecen algunas de sus pautas ideológicas a propósito de la aristocracia que pueden arrojar una luz sobre el verdadero alcance de los dramas burgueses compuestos por el autor.

Non qu'il faille oublier ce qu'on doit dans le monde aux rangs élevés! Il est juste, au contraire, que l'avantage de la naissance y soit le moins contesté de tous, parce que ce bienfait gratuit de l'hérédité, relatif aux exploits, qualités ou vertus des aïeux de celui qui le reçoit, ne peut aucunement blesser l'amour-propre de ceux auxquels il fut refusé; parce que si dans une monarchie on retranchait les rangs intermédiaires entre le peuple et le roi, il y aurait trop loin des monarques aux sujets: bientôt on n'y verrait qu'un despote et des esclaves; et le maintien d'une échelle graduée, du laboureur au potentat, intéresse également les hommes de tous les rangs, et peut-être est le plus ferme appui de la constitution monarchique.

Beaumarchais es prudente a la hora de enjuiciar al conde de Clarendon. A propósito de una carta dirigida a la condesa de Tessé,

---

<sup>25</sup> *Le Mariage de Figaro*, (I,2), in *Ibid.*



Beaumarchais afirma que "la magnanimité du repentir et l'aveu public et libre que le coupable fait d'une faute quelconque, non seulement est au-dessus du mal, mais encore au-dessus de la honte de l'aveu."<sup>26</sup> Esta frase se inscribe totalmente dentro de lo ambiguo puesto que, si bien el autor retoma las reflexiones de su noble correspondiente acerca de la actitud de Eugénie al confesarse despreciable por amar a un pérfido, el género del artículo para definir al culpable ("le coupable") así como la ubicación de dicho párrafo en la carta no permiten concluir acerca de la defensa de una u otro.

En lo concerniente al aprecio que le inspira la burguesía, sería posible concluir que no es una clase social de excesivo agrado para Beaumarchais, puesto que no responde a los objetivos de grandeza albergados por el autor.<sup>27</sup> Asimismo, ya en su análisis introductorio a la obra en cuestión, minimiza la corrupción parisina y, por extensión, el libertinaje de la aristocracia.

Quelqu'un a prétendu que le genre sérieux devait avoir plus de succès dans les Provinces qu'à Paris, parce que, disait-il, on vaut mieux là qu'ici, et que plus on est corrompu, moins on se plaît à être touché. (...) Puisque c'est en faveur du sentiment et de l'honnêteté de la morale qu'on a fait grâce aux défauts de l'Ouvrage, il en faut conclure que Paris ne le cède point en sensibilité aux Provinces du Royaume; et pour moi, je crois que, si les vices qui frappent mon Censeur y semblent plus communs,

---

<sup>26</sup> *Op. cit.*, pp. 644-645.

<sup>27</sup> "Une petite personne [su hermana Jeanne-Marguerite] consciente de sa distinction méritait d'être désemparée. Pour la mettre à l'unisson de sa propre noblesse, le frère la baptisa Mlle de Boisgarnier (...)". RICHARD, P., *Op. cit.*, p. 47.

c'est seulement en raison composée du plus grand nombre d'hommes que cette Ville rassemble, et de l'élévation du théâtre sur lequel ils sont placés. <sup>28</sup>

Por otra parte, en la descripción de personajes que figura en su *Essai...* se aprecia cierta benevolencia hacia el noble mientras que la severidad define el comportamiento de los personajes burgueses. Bajo esta consideración -y vista la indulgencia que, según el autor, el arrepentimiento fomenta-, Clarendon se comporta correctamente siendo los demás quienes yerran.

Lorsque sa tendresse, le repentir et l'honneur le ramèneront aux pieds d'Eugénie, il ne rencontrera partout que hauteurs, duretés et refus. <sup>29</sup>

Es más, los proyectos de venganza formulados por tres de los protagonistas resultan fallidos; una vez más, la burguesía es derrotada por la aristocracia. El barón Hartley amenaza con acudir ante el rey (IV, 3), Mme Murer, herida en su amor propio, jura tender una trampa al burlador (IV, 13), y sir Charles le reta en duelo pero la fatalidad rompe la espada del hermano vengador (V, 5). En cierto modo, la deshonra que el conde de Clarendon ha sembrado en casa de los Hartley queda impune gracias a los repetitivos fracasos de las supuestas víctimas.

Finalmente, y desde el punto de vista de la comparación con la comedia ática, se ha probado que Beaumarchais respeta estructuras y técnicas propias de ésta, cuyas reglas distan diametralmente del denominado "drama burgués". La lucha llevada a cabo por los jóvenes contra varios miembros de su familia insiste en la lid que la fuerza de

---

<sup>28</sup> BEAUMARCHAIS, *Op. cit.*, p. 13.

<sup>29</sup> *Ibid.* p. 18.

la primavera sostiene con la fuerza del invierno.<sup>30</sup> Así, como si de una comedia romántica se tratara, el triunfo final arrancado por Eugénie y Clarendon conlleva el rito de la perpetuación de la especie y la disipación de las sombras de la muerte, encarnadas en los obstructores. En consecuencia, cabe interrogarse acerca del alcance real del adjetivo que procura nombre al género que acoge a *Eugénie*. ¿Este drama burgués describe realmente las desventuras acaecidas en un respetable hogar de la burguesía o, por el contrario, se mofa del carácter y de las ilusas pretensiones de sus moradores?

---

<sup>30</sup> Es probable que Beaumarchais utilice esta simbología debido también al influjo de Shakespeare, creador admirado por el autor de *Eugénie*. "El tipo de comedia romántica en Shakespeare obedece a una tradición que estableció Peele y elaboraron Greene y Lyly, y que presenta afinidades con la tradición medieval del drama ritual de las estaciones. Podemos llamarlo el drama del mundo verde, por estar su trama asimilada al tema ritual del triunfo de la vida y del amor sobre la tierra baldía." FRYE, N., *Op. cit.*, p. 241.

## LA VIE DEVANT SOI SOUS LE SIGNE DE LA DUALITÉ

Ana SOLER PEREZ

---

Le premier indice de dualité que renferme *La vie devant soi* se réfère à son auteur. En effet, Émile Ajar<sup>1</sup>, nom sous lequel apparut le roman en 1975 ne désigne qu'un pseudonyme. L'oeuvre a été écrite en réalité par Romain Gary. Les raisons qui poussèrent ce dernier à adapter ce masque<sup>2</sup>, il les a expliquées dans son livre posthume: *Vie et mort d'Émile Ajar*<sup>3</sup>. Il se refusait à être relégué au titre d'auteur classé, catalogué, acquis, ce qui dispensait les professionnels de se pencher vraiment sur son oeuvre et de la connaître<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Ajar est le sigle d'une association de Juifs résistants à laquelle Gary a appartenu jadis. Ce vocable signifie aussi "braise" en russe. Gary a comme signification dans la même langue "brûle", ce qui démontre l'existence d'un même champ sémantique entre ces deux noms propres.

<sup>2</sup> Ce n'est d'ailleurs point l'unique pseudonyme qu'il adoptera. En 1959, il publiera sous le nom de Fosco Sinibaldi *L'homme à la colombe* dont on ne vendra que 500 exemplaires. En 1974, sous l'identité de Shatan Bogat apparaîtra *Les Têtes de Stéphanie* qui ne démarrera que lorsque Émile Ajar s'identifiera comme son auteur. Cf. SCIASCIA, L., "Le visage sur le masque (Post-Scriptum)" in *NRF*, 356, sept 1982, pp. 40-44, p. 43.

<sup>3</sup> Cf. AJAR, É., *Vie et mort d'Émile Ajar*, Paris, Gallimard, 1981.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 17. "Recommencer, revivre, être un autre fut la grande tentation de mon existence. (...) La vérité est que j'ai été très profondément atteint par la plus vieille tentation protéenne de

Le nom d'Émile Ajar apparaît pour la première fois dans le monde littéraire en 1974. Personne ne parvient à sonder le mystère qui entoure cette autorité: l'auteur ne concède aucune interview, l'on ne possède aucune photo de lui. Journalistes, critiques, gens de lettres essayent en vain de découvrir qui se cache derrière ses oeuvres<sup>5</sup>. Certains auteurs consacrés sont mentionnés et se voient obligés de démentir, tour à tour, les spéculations avancées.

Gary publiera à partir de cette date et jusqu'à sa mort<sup>6</sup> cinq romans sous sa véritable identité<sup>7</sup> et quatre autres sous le pseudonyme d'Ajar<sup>8</sup>. Les premiers passeront inaperçus aux yeux de la critique et du public, alors que curieusement ceux qui sont signés Ajar atteignent un certain succès<sup>9</sup>. Ce phénomène, consterne l'écrivain d'origine

---

l'homme: celle de la multiplicité. (...) J'avais l'illusion parfaite d'une nouvelle création de moi-même par moi-même". *Ibidem*, pp. 29-30.

5 Lisons ainsi les commentaires de Gérard Spiteri à propos d'Ajar, lauréat du prix Goncourt en 1975. "Fidèles à l'intention exprimée depuis peu par Armand Lanoux, d'attribuer le Goncourt à une oeuvre et non à un auteur, les jurés ont ainsi consacré un écrivain inconnu, en lui délivrant un chèque sans indication d'ordre", "La proie pour l'ombre" in *Nouvelles Littéraires*, 2508, 24 nov. 1975, p.16.

6 Il se suicidera en décembre 1980.

7 *Au-delà de cette limite, votre ticket n'est plus valable*, *Clair de femme*, *Charge d'âmes*, *les Clowns lyriques* et *les Cerfs-volants*.

8 *Gros-Câlin* (1974), *La vie devant soi* (1975), *Pseudo* (1976) et *L'Angoisse du roi Salomon* (1979).

9 Ainsi *Gros-Câlin* se trouvait en tête comme favori au prix Théophraste-Renaudot mais Gary craignant l'effet de la publicité sur son anonymat se désista par une lettre censée provenir du Brésil qu'il dirigea au jury. Le livre, après une belle lancée vit ainsi son vol tronqué. Aussi, lorsque l'année suivante il est question du Goncourt pour *La vie devant soi* Gary ne bronchera pas et son oeuvre se verra couronnée.

lituanienne: il ne s'explique pas comment la critique n'a pas repéré les grandes coïncidences entre les livres publiés, la similitude du style, la présence de la même sensibilité. La farce mise en scène suppose, pour lui, une vengeance, une ridiculisation des soi-disant "professionnels" des comités de lecture qui se sont laissés duper d'une forme aussi grotesque<sup>10</sup>. Lynda Noël affirme publiquement que Gary et Ajar ne font qu'un, elle jure avoir vu le manuscrit de *La vie devant soi* sur le bureau de Gary mais personne ne la croit. Les critiques assurent que la différence de qualité littéraire des deux auteurs demeure indéniable et rend impossible cette coïncidence entre les deux sujets<sup>11</sup>. Un an après la publication du premier Ajar, Paul Pavlowitch, petit-cousin de Gary, entre en scène et confesse être Émile Ajar. Ce subterfuge, pensé par Gary se voit renforcé par la parution de *Pseudo* en 1976, livre autobiographique, signé de nouveau Émile Ajar et dont le protagoniste est Paul Pavlowitch; son tonton Macoute pointe vers la

---

<sup>10</sup> Aucun des critiques n'avait reconnu ma voix dans *Gros Câlin*. Pas un, dans *La vie devant soi*. (...) Il eut suffi de lire *La danse de Genghis Cohn* pour identifier l'auteur de *La vie devant soi*. Les jeunes gens amis du jeune héros de *L'Angoisse du roi Salomon* sont tous sortis d'*Adieu Gary Cooper*. Cf. AJAR, É., *Vie et mort d'Émile Ajar*, *Op. cit.*, p. 18.

<sup>11</sup> Michel Tournier, lui-même, considérait comme aberrante cette supposition si l'on comparait le style et le ton des deux auteurs. Cf. TOURNIER, M., "Émile Ajar ou la vie derrière soi" in *Le vol du vampire. Notes de lecture*, Paris, Mercure de France, 1981, p. 331. En *post-scriptum* (il publie *Le vol du vampire* juste après la découverte publique de la véritable identité d'Émile Ajar), il justifie son jugement erroné par l'évidente disparité des deux oeuvres. Mais contrairement à la presse qui parle de supercherie, voire de canular, le membre de l'Académie Goncourt trouve admirable la réussite de cette entreprise. Dans une certaine mesure, il assume sa part de responsabilité lorsqu'il fait référence "au marécage d'indifférence et de paresse de la critique". *Ibidem*, p. 340.

personne de Romain Gary. Les deux personnages apparaissent comme des personnes rongées par les névroses, ayant souffert diverses hospitalisations psychiatriques. Dans cet univers diégétique où règne l'aliénation, le lecteur demeure totalement dérouter. L'on ne peut distinguer le vrai du toc, le réel de l'imaginaire<sup>12</sup>. *Pseudo* montre tonton Macoute- Romain Gary furieux contre la critique. Elle n'a pas pensé à lui comme possible auteur de *La vie devant soi*: "C'est quand même étonnant à quel point je suis sous-estimé en France. Ils ont soupçonné Queneau, Aragon mais pas moi, alors que tu m'es si proche, dit tonton Macoute"<sup>13</sup> à Pavlowitch, pseudo-auteur du livre. Qui de plus proche en effet que soi-même? Cette indignation insérée subtilement dans la diégèse retrace la déception que Gary ressentit réellement lorsque personne ne crut en lui comme possible auteur des romans d'Émile Ajar. Déçu par le manque de rigueur et la partialité de la critique et exaspéré surtout par le parisianisme<sup>14</sup> il dirigera contre eux, dans son testament littéraire, ses plus virulentes attaques. Sa capacité de dédoublement se verra récompensée par son passage à la postérité comme le seul et unique auteur à avoir été couronné deux fois par le prix Goncourt<sup>15</sup>. Un privilège interdit explicitement par les statuts de l'Académie<sup>16</sup> et qui obligera Ajar à refuser le prix<sup>17</sup>.

---

12 Le prénom de Pavlowitch apparaît tantôt comme Paul tantôt comme Alex.

13 Cf. AJAR, É., *Pseudo*, Paris, Mercure de France, 1976, p. 178.

14 Face à ce qui a lieu aux États-Unis, en France, tout le pouvoir en matière littéraire se concentre sur Paris. Selon Gary, un effort de décentralisation doit être effectué à cet égard. Cf. AJAR, É., *Vie et mort d'Émile Ajar*, *Op. cit.*, p. 25.

15 Romain Gary obtint, pour la première fois, ce prix littéraire pour son roman *Les racines du ciel* en 1956.

16 C'est dans les années 1874-1875 qu'Edmond de Goncourt rédige son premier testament où il prévoit la création d'une Académie dans laquelle il voudrait voir siéger entre autres Flaubert, Fromentin,

Cette mentalité protéenne se traduit également au sein du roman que nous nous proposons d'analyser où la dualité apparaît comme un *leit-motiv* constant. Tout d'abord, contrairement aux récits d'enfance traditionnels *La vie devant soi* d'Émile Ajar ne compte pas avec un narrateur adulte narrant depuis le recul du temps une période révolue de sa vie. Bien que la narration apparaisse soi-disant prise en charge par Momo, l'enfant protagoniste du roman, le lecteur devine à chaque page derrière cette instance narrative la présence cachée d'un adulte: le romancier. Lejeune affirme à ce sujet que sur "le plan contextuel, la présence de l'adulte qui tire les ficelles s'est déplacée: ce n'est plus un narrateur rétrospectif inclus dans le texte, mais l'auteur. Le pacte romanesque nous interdit de croire à la simplicité de l'énonciation. D'autant plus que les marques stylistiques d'un autre énonciateur sont visibles: beaucoup d'effets pathétiques ou ironiques

---

Barbey d'Aureville, Zola, Alphonse Daudet et Maupassant. Cf. KOPP, R., "Les Frères Goncourt. Le journal d'un demi-siècle. Chronologie" in *Le Magazine Littéraire*, 269, septembre 1989, pp. 19-69, pp. 26-27. Mais ce n'est qu'en juillet 1896, à l'ouverture de son testament définitif, que ses exécuteurs testamentaires se chargent de ses dernières volontés: la création d'une Académie et d'un prix littéraire distinguant "le meilleur roman, recueil de nouvelles, volume d'impressions ou d'imagination en prose, et exclusivement en prose, publié dans l'année". Extrait du testament d'Edmond de Goncourt. Cf. ROBICHON, J., *Le défi des Goncourt*, Paris, Denoël, 1975, p. 333.

- 17 Le refus du prix Goncourt avait un précédent: Julien Gracq le refusa en 1951 pour son oeuvre *Le rivage des Syrtes*. Mais une fois le lauréat proclamé, la divulgation de la négative ne fait que multiplier les chiffres de vente. L'auteur, même s'il refuse le chèque (d'une valeur symbolique de 50 francs) et proscriit la bande rouge entourant l'ouvrage primé, il ne peut récuser la publicité déployée par l'annonce. La preuve: *La vie devant soi* a battu le record de ventes des prix Goncourt tout comme *L'Amant* de Marguerite Duras.



sont produits à l'insu du personnage candide dont le discours est fabriqué par un adulte pour d'autres adultes. La chose (...) est très visible dans les narrations rétrospectives où l'auteur peut fabriquer une voix en mélangeant violemment le registre adulte et le registre enfantin, la langue littéraire et la langue populaire, comme c'est le cas chez Christiane Rochefort et Émile Ajar."<sup>18</sup>

Ce pathétisme énoncé par Lejeune apparaît comme un mécanisme récurrent. Les faits outrageants et scandaleux émis innocemment à travers une bouche enfantine obtiennent un impact plus vif sur le lecteur que s'ils étaient rapportés par un adulte. On s'appitoie davantage d'un enfant. L'ironie et l'humour noir qui se dégagent derrière certaines des phrases et expressions employées par le jeune Arabe proviennent logiquement d'une mentalité adulte:

Moi, l'héroïne je crache dessus. Les mômes qui se piquent deviennent tous habitués au bonheur et ça ne pardonne pas, vu que le bonheur est connu par ses états de manque.<sup>19</sup>

Les nombreuses anomalies affectant la grammaire, la syntaxe et la sémantique prouvent de manière indéniable que l'auteur a conféré la capacité narrative à Momo. Le langage employé par l'enfant se réduit au français qu'il a appris dans les quartiers arabes où il vit: il s'agit de celui des travailleurs immigrés. Sa formation se complète par

---

<sup>18</sup> LEJEUNE, Ph., *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Éd. du Seuil, 1980, p. 21.

<sup>19</sup> Cf. AJAR, É., *La vie devant soi*, Paris, Mercure de France, 1975, p. 90. Michel Tournier apprécie derrière cette phrase un phénomène qu'il nomme le croc-en-jambe. "La phrase part dans une direction conventionnelle, puis elle décroche soudain de son cours normal et prend une tangente brutale. L'effet de choc est à la fois comique et bouleversant. Cf. TOURNIER, M., *Op. cit.*, p. 334.

les propos écoutés à la maison, de la bouche d'une vieille prostituée, juive et sans culture. Momo emploie donc un langage essentiellement empreint de traits oraux, en marge des normes académiques, et qui offre au roman un caractère tendre et provoque un élan de sympathie du lecteur envers le héros.

### UNE VERVE ORIGINALE TRUFFÉE DE DISSONANCES

Dés dissonances demeurent palpables sur divers aspects qui dénotent le manque de maturité intellectuelle de l'enfant. Ainsi la structure temporelle du récit demeure tout à fait inexistente: les segments diégétiques narrés apparaissent disloqués, les références chronologiques brillent par leur absence malgré le désordre temporel régnant, les répétitions abondent. L'atmosphère vague du récit reproduit de manière mimétique le mode de vie du jeune arabe. Son existence n'est pas rythmée par un emploi du temps conforme aux enfants de son âge. D'une part, il ne va pas à l'école mais vaque toute la journée à la maison et dans la rue. D'autre part, il vit au milieu de gens marginaux et marginés, sans travail et qui, par conséquent, ne subissent pas la contrainte des horaires fixes. C'est pourquoi le passage du temps dans le récit s'observe grâce à des éléments comme l'aggravement de l'état de santé de Madame Rosa, la dégradation mentale de Monsieur Hamil et le défilé des enfants pris en hébergement par la première. Les épisodes ne se succèdent pas chronologiquement et ce désordre répond à la volonté de créer un mimétisme parfait entre la fiction et la réalité. La dispersion des idées, la présentation des épisodes de forme intuitive plus que raisonnée, comme si le narrateur narrait ce qui lui vient à l'esprit à chaque moment sans une réflexion antérieure, n'est pas gratuite de la part de

l'écrivain. Cela répond à une motivation réaliste pour renchérir la vraisemblance d'un récit conté par une voix enfantine.

Sur le plan **grammatical**, le mélange entre le registre enfantin et l'adulte remarqué par Lejeune s'apprécie surtout dans l'usage des temps verbaux car ce sont les plus touchés par cet emploi capricieux de la langue française. Ces anomalies peuvent se classer sous trois grands épigraphes selon qu'elles affectent:

1. la dichotomie entre monde narré et monde raconté

2. l'absence du mode subjonctif

3. le manque de coordination concernant la présentation de l'action hypothétique et l'aspect de l'antériorité.

1. La différence établie par Weinrich entre les temps commentatifs et les temps narratifs dérive de l'attitude de locution, de sorte que lorsque l'on emploie ceux du monde commenté on avertit notre interlocuteur que le texte mérite de sa part une attention vigilante, alors que dans le deuxième cas on lui signale qu'une écoute plus détachée est possible<sup>20</sup>. Dans *La vie devant soi*, ces osmose, d'autre part très fréquentes, ont pour fonction de jouer entre le caractère oral et écrit, et de créer un déséquilibre entre la langue officielle et normée et celle employée par Momo. Il convient de diviser selon deux autres aspects les exemples recrutés le long du roman.

En premier lieu nous apprécions des *métaphores temporelles*, où l'attitude et la perspective de locution sont les deux dimensions affectées:

---

<sup>20</sup> WEINRICH, H., *Le temps. Le récit et le commentaire*, Paris, Éd. du Seuil, 1973, p. 30.

Il n'a pas répondu. Il but un peu de thé de menthe (...)<sup>21</sup>

Le plus grand ami que j'avais à l'époque était un parapluie nommé Arthur que j'ai habillé des pieds à la tête.<sup>22</sup>

Ces extraits soulignent l'absence de délimitation entre ces deux mondes, ce qui frappe l'attention du lecteur qui perd tout signal de repère, pour connaître quelle doit être sa disposition devant le récit, qui tantôt se présente comme une histoire tantôt adopte les caractéristiques d'un discours<sup>23</sup>. Le passé composé entre souvent en concurrence avec l'imparfait pour exprimer un fait passé alors que le passé simple, par contre, apparaît très rarement. Cet emploi se justifie par les caractéristiques du récit qui découle davantage du récit commentatif qu'historique. Barrier explique à propos de *l'Étranger* d'Albert Camus certaines caractéristiques distinctives (non grammaticales) entre ces deux temps qui nous paraissent tout à fait indiquées pour le texte qui nous occupe, puisqu'il se présente comme un récit dont le narrateur insiste sur son caractère authentique, vécu<sup>24</sup>.

---

21 Cf. AJAR, É., *La vie devant soi*, *Op. cit.*, p. 11.

22 *Ibidem*, p. 76.

23 Il s'agit de la dichotomie entre énonciation historique et discursive établie par Émile Benveniste. BENVENISTE, É., *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, tome 1, chapitre XIX.

24 Dans la langue moderne, affirme-t-il, le passé simple et le passé composé ont chacun leur domaine propre. Le premier, délaissé peu à peu par la langue parlée au bénéfice du passé composé, n'a plus qu'un emploi littéraire. Comme il est avant tout le temps du roman, il est devenu l'un des signes les plus nets du langage romanesque. De sorte que refuser le passé simple, c'est déjà se poser en dissident vis-à-vis du rituel des Belles-Lettres. On met exagérément l'accent sur la différence de sens entre les deux temps. Pour beaucoup de

En deuxième lieu, nous apprécions une absence d'adéquation des temps dans les tournures au style indirect:

Madame Rosa était allée témoigner qu'elle avait été au cinéma ce soir-là et qu'après elles ont regardé la télévison ensemble.<sup>25</sup>

(...) elle disait toujours que lorsqu'elle en aura vraiment assez, elle se fera avorter.<sup>26</sup>

---

grammairiens, le passé composé aurait la valeur d'un parfait par opposition au passé simple qui exprime un prétérit. Il est exceptionnel que dans un récit parlé le passé composé prenne ce sens. Le passé simple se trouve être le temps de la narration romanesque ou historique, il caractérise un récit panoramique, à point de vue fixe sur le plan temporel: le narrateur raconte une suite d'événements, comme l'enfant parcourt des yeux une bande dessinée d'avance, de la première à la dernière image. Au contraire, pour celui qui rapporte oralement des événements réels qu'il a vécus, acteur ou témoin, comme pour celui qui l'écoute, ces événements, bien que passés, ont le privilège d'avoir existé. C'est en cela que l'on peut dire, non pas qu'ils sont encore "présents" mais qu'ils ont une présence, ne serait-ce que parce qu'elle s'exprime dans la présence réelle du narrateur. Par suite, le passé composé, qui se trouve être le temps de la parole, caractérise le récit vécu ou plutôt revécu par le narrateur et confère aux actes une valeur d'existence que le passé simple ne peut plus leur donner. Refuser le passé simple au bénéfice du passé composé, ce n'est donc pas simplement refuser le cérémonial littéraire, c'est aussi vouloir donner au récit une valeur de témoignage, un caractère d'authenticité. BARRIER, M. G., *L'art du récit dans L'étranger d'Albert Camus*, Paris, Nizet, 1966, pp. 16-18.

<sup>25</sup> Cf. AJAR, É., *La vie devant soi*, *Op. cit.*, p. 16.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 102.

Je pensais (...) que Dieu aura pitié d'elle (...)27.

Le changement de temps verbal dans la transformation de ce que Dubois nomme l'énoncé (style direct) au récit d'énoncé (style indirect)<sup>28</sup> n'apparaît pas. Le mélange entre les temps du monde commenté et raconté devient d'autant plus flagrant du fait que le premier cas présente une coordination entre deux actions verbales dont seul l'un des deux membres reflète la transposition du temps verbal. Il s'agit d'un élément de plus qui confère à l'ensemble un caractère propre de l'oralité et non de la langue écrite.

2. Le subjonctif conforme un mode dont la présence demeure liée à celle de propositions subordonnées. Le langage oral ne l'utilise guère et dans de nombreux cas il rivalise avec l'indicatif dans l'écriture. Donc rien d'étonnant à ce que Momo n'en fasse pas usage. Cette absence se laisse sentir surtout dans les propositions subordonnées temporelles:

(...) jusqu'à ce que tous les pieds étaient sur le fil et  
(...) il se mettait à trembler (...)29

(...) c'était bien avant que Monsieur Yoûssef Kadir  
est venu se déclarer comme mon père<sup>30</sup>

Ou encore dans les constructions *c'est + adjectif ou substantif*  
+ *que*

---

27 *Ibidem*, p. 264.

28 DUBOIS, J., *Grammaire structurale du français: le verbe*, Paris, Larousse, 1967, *apud.* chapitre IX.

29 Cf. AJAR, É., *La vie devant soi*, *Op. cit.*, p. 95.

30 *Ibidem*, p. 217.

C'est dommage que Madame Rosa n'était pas belle (...).<sup>31</sup>

C'était un miracle qu'on a pu descendre dans son état.<sup>32</sup>

3. Finalement il conviendrait de mettre en valeur l'indécision du sujet d'énonciation lors de l'introduction d'un fait hypothétique envisagé dans le futur. Ce dernier pourra apparaître tantôt à l'imparfait tantôt au futur:

J'ai toujours rêvé d'avoir un trésor caché quelque part où il serait bien à l'abri de tout et que je pourrais découvrir chaque fois que j'avais besoin.<sup>33</sup>

Ils sont venus nous dire qu'on pouvait compter sur eux pour descendre et monter Madame Rosa chaque fois qu'elle aura envie de faire quelques pas dehors.<sup>34</sup>

L'antériorité conforme un aspect grammatical que Momo semble ignorer, comme le démontrent les nombreux exemples:

(...) je pensais que Madame Rosa aurait été drôle si elle était un clown(...).<sup>35</sup>

---

31 *Ibidem*, p. 242.

32 *Ibidem*, p. 265.

33 *Ibidem*, p. 61.

34 *Ibidem*, p. 153.

35 *Ibidem*, p. 95.

(...) je me suis rappelé que j'ai oublié son maquillage (...).<sup>36</sup>

Ce défaut constitue un héritage des personnes qui l'entourent, de Monsieur Hamil, entre autres, qui ignore tout des principes grammaticaux de la langue française mais que l'enfant considère une personne cultivée. Ainsi le vieillard lui parlera en ces termes:

-Je l'aurais peut-être épousée il y a quarante ans, si je la connaissais (...).<sup>37</sup>

Nous pouvons conclure que toutes ces anomalies proviennent d'un passage non justifié d'une attitude de locution à l'autre. L'appareil formel de l'énonciation discursive apparaît de manière erronée non seulement en ce qui concerne les temps mais aussi à propos des déictiques temporels et spatiaux. Souvent le texte présente des références temporelles ou spatiales en accord avec le moment de l'énonciation et non avec le moment de l'énoncé comme il conviendrait, dans un rapport de faits passés. Cette variabilité, selon le contexte, constitue la principale propriété de cette "classe spéciale d'unités grammaticales qu'on peut appeler embrayeurs: la signification générale d'un embrayeur ne peut être définie en dehors d'une référence au message"<sup>38</sup>. Non seulement ces déictiques se chargent d'un sens nouveau à l'intérieur de chaque énoncé-occurrence<sup>39</sup> mais ils sont sujets à des variations lorsqu'il existe un passage de la situation du "je"

---

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 265.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 140.

<sup>38</sup> Cf. JAKOBSON, R. *Essais de linguistique générale*, Paris, Éd. de Minuit, 1963, p. 178.

<sup>39</sup> Comme affirme Dominique Maingueneau dans son article "Embrayeurs et repérages spatio-temporels" in *Le Français dans le Monde*, 160, avril 1981, pp. 22-28.



narrant à celle du "je" narré. Benveniste parle de "corrélations entre termes référés à l'instance du discours et aux objets "réels", aux temps et lieux "historiques"<sup>40</sup>. Momo-narrateur et sujet de l'énonciation emploie pour se référer à des situations où il apparaît comme personnage les embrayeurs en relation avec l'acte d'énonciation et non ceux en relation avec les événements racontés:

(...) il récitait Waterloo Waterloo morne plaine, ce qui étonnait les Arabes ici présents car ce n'était pas à sa place.<sup>41</sup>

En ce qui concerne les aspects grammaticaux, Momo commet d'autres types d'infractions. Ainsi sont manifestes l'emploi aberrant des prépositions: "Je pouvais m'occuper de Madame Rosa aussi, même si j'avais une vraie mère à m'occuper."<sup>42</sup>, l'absence accoutumée de la première partie de la négation: "Autrement ils seraient pas justes."<sup>43</sup> les accords saugrenus: " (...) ils ont quand même été cannibaux en Afrique (...)"<sup>44</sup>, etc. Tous présentent un unique objectif: présenter une langue orale, ne répondant pas aux dogmes académiques et marquant ainsi l'autorité de Momo comme narrateur. Le lecteur apprécie, à travers ces procédés, l'une des grandes innovations de l'auteur, qui inaugura, le premier, après Le Clézio dans les années 60, une grammaire nouvelle<sup>45</sup>.

D'un point de vue **syntactique** nous apprécions de nombreuses irrégularités qui produisent souvent un effet comique par

---

40 Cf. BENVENISTE, É., *Op. cit.*, tome 1, *apud.* chapitre XX.

41 Cf. AJAR, É., *La vie devant soi, Op. cit.*, p. 107.

42 *Ibidem*, p. 40.

43 *Ibidem*, p. 39.

44 *Ibidem*, p. 50.

45 Cf. EZINE, J.L., "Voyage au pays d'AJar ou AJar malgré lui" in *Nouvelles Littéraires*, 2562, 9 décembre 1976, pp. 3-4, p. 4.

le non-sens créé. Ce dernier n'est pas sans relation avec la figure invisible de l'auteur comme responsable ultime du texte narratif. Les plus récurrentes sont:

-l'ellision de certains fragments

Madame Rosa avait au fond d'une valise un bout de papier qui me désignait comme Mohammed et trois kilos de pommes de terre, une livre de carottes, cent grammes de beurre, un fisch, trois cents francs, à élever dans la religion musulmane.<sup>46</sup>

La simplicité du langage va de pair avec sa réduction. Momo dans son effort de simplification obtient l'effet contraire. Il crée dans un premier moment une confusion, éclairée ensuite par le dernier terme de l'énumération; c'est alors que l'on comprend qu'il s'agit d'une inscription figurant sur le reçu.

-l'emploi incorrect de la coordination

Moi je crois que les Juifs sont des gens comme les autres mais il ne faut pas leur en vouloir.<sup>47</sup>

Les apparitions des conjonctions de coordination dans le texte ne présentent aucune logique et Momo les emploie sans connaissance de cause.

-l'inversion de termes

---

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 73.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 61.

(...) son garde du corps était dans un fauteuil qui se tenait là en train de se polir les ongles (...).<sup>48</sup>

Ce disloquement se produit surtout lors de la séparation de la proposition relative de son antécédent, créant ainsi des quiproquos pleins d'humour.

-l'absence de ponctuation

Les autres aussi, sauf peut-être Banania, qui s'en foutait complètement, il était déjà heureux comme ça, sans raison, j'ai encore jamais vu un Noir heureux avec raison.<sup>49</sup>

La juxtaposition excessive de phrases contribue à donner un rythme accéléré au récit, plus propre de la langue parlée que de l'écrite. On a l'impression que Momo veut en dire tant qu'il craint de ne pas en avoir le temps.

Dans cet ordre d'idées, il faut faire référence à un aspect directement en relation avec la syntaxe et qui sans produire une irrégularité frappe cependant l'attention du lecteur. Il s'agit de *l'emploi réitératif du discours transposé au style indirect* au sein d'un même passage. La description de la visite de Monsieur Waloumba<sup>50</sup> illustre

---

48 *Ibidem*, p. 55.

49 *Ibidem*, p. 25.

50 Cette citation est longue mais on se saurait l'écouter sans endommager le style personnel de celle-ci:

"Monsieur Waloumba nous a expliqué que c'était une question de religion. (...) Monsieur Waloumba m'a expliqué que les mauvais esprits obstruaient toutes ses issues (...) Monsieur Waloumba nous a expliqué que dans son pays il était beaucoup plus facile de respecter les vieux (...) Il m'a dit que des nids de vieux, il y en a pour ainsi dire

à merveille cette affirmation. D'un point de vue stylistique, ce procédé répond à une motivation réaliste: le langage enfantin se caractérise précisément par sa prédilection envers cette modalité de reproduction de paroles. Or le narrateur étant censé être un enfant de dix ans, la productivité de cette modalité semble logique. La répétition du sujet et du verbe de locution suivis de la transposition des paroles avec plus ou moins de fidélité demeure une technique très développée surtout durant l'enfance. L'enfant tend à insister sur l'autorité des propos qu'il entend et de plus, souvent incapable de faire une synthèse, il se voit contraint à retransmettre les paroles émises telles qu'il se les rappelle<sup>51</sup>. Ceci justifie la sélection du contenu des paroles de Monsieur Waloumba. D'autre part, l'admiration et presque vénération que confesse Momo à cet Africain demeure explicite dans cette reprise où il exalte ainsi sa foi profonde envers les paroles de celui-ci. Ce dernier exerce, dans le milieu, le rôle de sage et de magicien, qualités

---

des dizaines de milliers dans les villes et à la campagne, mais il n'y a personne pour donner des renseignements qui permettent de les trouver, et c'est l'ignorance. (...) Monsieur Waloumba dit que la France a été complètement détribalisée et que c'est pour ça qu'il y a des bandes armées qui se serrent les coudes et essaient de faire quelque chose. Monsieur Waloumba dit que les jeunes ont besoin de tribus car sans ça ils deviennent une goutte d'eau à la mer et ça les rend dingues. Monsieur Waloumba dit que tout devient tellement grand que c'est même pas la peine de compter avant mille. (...) Monsieur Waloumba dit qu'il faudrait faire venir beaucoup de main-d'oeuvre étrangère d'Afrique pour chercher les vieux tous les matins à six heures et enlever ceux qui commencent déjà à sentir mauvais, car personne ne vient contrôler que le vieux ou la vieille est encore vivant et c'est seulement lorsqu'on dit à la concierge que ça sent mauvais dans l'escalier que tout s'explique". *Ibidem*, pp. 176-178.

<sup>51</sup> Selon ceci, le terme de "rapporteur" dont les enfants s'accusent mutuellement exigerait une transformation plus en accord avec sa nature et devrait prendre la forme de "transposeur".

qui lui valent le respect de tous et en particulier de Momo vivement impressionné tant par ses actions que par ses paroles<sup>52</sup>. Le discours transposé au style indirect permet aussi au narrateur de résoudre le problème de raccord entre les différents thèmes cités au sein de chacune de ces phrases. Un éventail d'idées demeure ainsi proposé sans créer d'incohérence au niveau du récit.

Du point de vue **sémantique** les anomalies relevées se distribuent selon plusieurs critères, dont la *confusion de sens*<sup>53</sup> constitue le premier. L'emploi inadéquat d'un vocable ou d'une expression peut affecter divers domaines:

-judiciaire

-Alors, c'est Moïse, que je lui ai dit, parce que c'était lui ou moi, c'est la légitime défense.<sup>54</sup>

L'expression "légitime défense" est dépourvue de sens dans ce contexte. Momo désire présenter les deux seules options possibles pour la résolution du problème d'identification de l'enfant de Yoûssef Kadir. Dans un autre contexte parfaitement imaginable, dans le cadre d'une discussion violente il a certainement dû entendre "c'était ou lui

---

52 Celles-ci seront à l'origine du fait que Momo l'élève au rang de "chef". Cf. AJAR, É., *La vie devant soi*, *Op. cit.*, p. 179.

53 La critique a dit d'Émile Ajar qu'il est un pirate de langue qui ne cesse de détourner des mots, des phrases de leur signification usuelle pour un usage autre, plus efficace, plus essentiel et dont la drôlerie tient justement à ce qu'ils se sont en quelque sorte gonflés d'un sens nouveau sans pour autant se défaire de l'ancien, du moins dans l'esprit du lecteur. Le contraste et l'inattendu font le reste. C. B., "La vie devant soi" in *Nouvelle Revue Française*, 277, janv. 1976, pp. 98-99, p. 98.

54 Cf. AJAR, É., *La vie devant soi*, *Op. cit.*, p. 186.

ou moi" puis l'expression de légitime défense pour justifier l'agression. Or il a associé, ici, ces deux parties dans une situation tout à fait différente, ce qui produit un effet d'incompréhension comique.

-social

Il devait penser que j'étais encore interdit aux mineurs et qu'il y avait des choses que je ne devais pas savoir.<sup>55</sup>

Le mot "interdit aux mineurs" affiché dans certains endroits publics constitue la bête noire de leurs propriétaires du fait des amendes que cette transgression leur rapporte. Par son habitude de rôder dans ces types d'endroits, cette norme a dû être répétée à Momo de nombreuses fois, et a dû se convertir pour lui en une formule stéréotypée qu'il considère comme une caractéristique de son état<sup>56</sup>. A ce propos, il faut remarquer que Momo n'emploie pas les termes "mineur" ou "majeur" mais ceux de "minoritaire" (p. 34) et "majoritaire" (p. 108).

-santé

Madame Rosa disait que le docteur Katz était pour la médecine générale et c'est vrai qu'il y avait chez lui,

---

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>56</sup> On peut apprécier ce que Michel Tournier nomme le respect des conventions:

"Ce respect est celui d'un petit homme prudent et modeste qui s'applique à ne pas se faire remarquer car il ne peut en résulter pour lui que du mal. Toutefois la dérision est sous-jacente et la dénonciation de la convention jaillit parfois malgré elle". Cf. TOURNIER, M., *Op. cit.*, p. 335.

des Juifs, bien sûr, comme partout, des Nord-Africains pour ne pas dire des Arabes, des Noirs et toutes sortes de maladies.<sup>57</sup>

Le terme "générale" est employé par Momo non dans le sens d'ample spectre de recherche médicale dépourvue de spécialisation mais comme une médecine sociale non-raciste offerte à tous. Pourtant le dernier terme de l'énumération produit un effet tout autre puisqu'il met au même niveau les immigrés et les maladies; comparaison ironique qui met en relief la xénophobie latente et croissante respirable en France<sup>58</sup>.

-le domaine populaire. Sous cet épigraphe se classent toutes les expressions dérivant du contact du héros avec les gens de la rue, les médias etc., et qui ne répondent à aucun des critères antérieurement cités.

Monsieur Hamil voulut monter la voir quand il a appris que Madame Rosa était malade, mais avec ses quatre-vingt-cinq ans sans ascenseur, c'était hors la loi.<sup>59</sup>

Cette expression ne s'emploie vraiment que dans certains films. Il y a eu glissement de sens avec la formule "hors de question"

---

57 Cf. AJAR, É., *La vie devant soi*, *Op. cit.*, p. 64.

58 A ce propos Bondy affirme au sujet de l'auteur: "The man was something of a hero, a fabulist, a showman. He thought of himself as "a lyrical clown" or sometimes as a "terrorist of humour". He tried to combine slapstick with sentiment, to mix a vision of real horrors with comic grotesqueries". Cf. BONDY, F., "On the Death of a Friend. Romain Gary" in *Encounter*, LVII, 2, August 1981, pp. 33-34, p. 34.

59 Cf. AJAR, É., *La vie devant soi*, *Op. cit.*, p.138

dont l'unique point en commun se limite à son début, mais pour Momo cela demeure bien suffisant.

Parfois certaines formes employées par Momo résultent d'un *processus de déformation d'un vocable existant*:

J'avais pas de maladies connues, j'étais pas inadopté, et c'est la première chose que les gens regardent quand ils vous choisissent.<sup>60</sup>

La déformation provient de l'encastrement de deux termes proches phonétiquement mais éloignés sémantiquement: adopté et inadapté. Mais dans la logique de l'enfant pour être adopté il faut être adapté ou ce qui revient au même ne pas être un inadapté.

Certains termes ou expressions employés produisent, eux, un *contresens*:

Peut-être qu'elle rêvait de sa jeunesse, quand elle était belle et n'avait pas encore de santé.<sup>61</sup>

La santé pour Momo est inexistente dans la vie d'une personne à son commencement. Ce n'est que plus tard qu'elle fait son apparition et qu'elle peut devenir bonne ou mauvaise. Or cette mauvaise interprétation de sa part engendre une phrase qui signifie exactement le contraire de ce que son auteur veut exprimer. D'autres personnages, comme son père adoptif, commettent également cette erreur:

---

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 113.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 69.



J'avais même un nom social, Yoûssef Kadir, bien connu de la police. Oui, Madame, *bien connu de la police*, c'était même une fois en toutes lettres dans le journal. *Yoûssef Kadir, bien connu de la police...* Bien connu, Madame, pas mal connu.<sup>62</sup>

L'innocence et la naïveté de l'enfant s'unissent à son manque de culture pour engendrer des situations profondément comiques. Les nombreux problèmes sociaux touchés par la voix enfantine résultent beaucoup plus efficaces que la dénonciation réalisée par un adulte. Ajar retrouve le vieux procédé des *Lettres persanes*: l'introduction d'un étranger -un Arabe dans ce cas- dans notre monde nous force à prendre conscience des absurdités ou des insuffisances du milieu où nous vivons<sup>63</sup>. Si cet étranger coïncide de plus avec un enfant ses propos convaincront d'autant plus car la vérité, on le sait, sort toujours de la bouche des enfants. Même si derrière Momo nous pouvons deviner une autre présence qui favorise la profusion de ces perles, celles-ci apparaissent tout à fait vraisemblables dans la bouche du petit. L'originalité de la langue et de la syntaxe de son livre a valu de nombreux éloges à Emile Ajar. Bernard Lalande a affirmé à ce propos que seul Céline avait eu le pouvoir de recréer ou de créer une syntaxe d'allure populaire<sup>64</sup>.

---

62 *Ibidem*, p. 191.

63 Cf. LALANDE, B., "Ajar pour une lecture de *La vie devant soi*" in *Le Français dans le monde*, 158, janvier 1981, p. 58.

64 *Ibidem*, p. 37.

## LA RELATION LUDIQUE NARRATEUR/ NARRATAIRE(S)

Lorsque l'on parle de narrateur l'instance à laquelle l'on pense immédiatement demeure le narrataire, et à ce sujet, le roman présente une grande originalité. Tout le long du livre il existe de nombreuses références à un "vous" non identifié que l'on associe à un narrataire virtuel. Or à l'avant-dernière page, curieusement, la deuxième personne du pluriel abandonne son caractère abstrait et se réfère au couple formé par Nadine et son mari:

Ils vous ont appelés parce que vous avez le téléphone, ils avaient cru que vous étiez quelque chose pour moi. C'est comme ça que vous (...) m'avez pris chez vous à la campagne sans aucune obligation de ma part.<sup>65</sup>

Cette concrétisation indique qu'un glissement dans l'orientation de la narration s'est produit subrepticement. Deux faits nous induisent à penser qu'un changement de narrataire a eu lieu. Lors de la visite de Momo chez le couple, le "vous" ne peut se référer à eux puisqu'ils sont désignés à la troisième personne, mais bien à un narrataire virtuel:

J'aimais pas tellement qu'elle -Nadine- m'appelle Mohammed (...)  
-Mohammed! Parle-moi! Qu'est-ce qu'il y a?

---

<sup>65</sup> Cf. AJAR, É., *La vie devant soi*, *Op. cit.*, p. 273. Cet extrait ne correspond point à un fragment de conversation entre Momo et ses amis, comme on pourrait le penser hors contexte.

Vous pensez comme c'était facile de lui dire. Il n'y avait pas par où commencer.<sup>66</sup>

Un second élément confirmerait la conversion momentanée de Nadine et Ramon en narrataires juste avant la fin du livre. En effet, il ne peut s'agir théoriquement d'une conversation entre eux et Momo parce que les traits distinctifs d'une scène dialoguée demeurent inexistantes. Tout au long du livre la présentation des dialogues a suivi les mêmes règles: absence totale de guillemets, mais présence dans tous les cas de tirets et souvent d'incises. Or ici nous ne remarquons ni tirets ni incises. Nadine et Ramon s'interposent entre le narrateur et le lecteur virtuel produisant un éloignement de ce dernier vis-à-vis des faits, usurpant le rôle de narrataires extradiégétiques<sup>67</sup>.

La reprise de la troisième personne pour désigner le couple s'établit de nouveau dans les dernières lignes du livre<sup>68</sup> ce qui les réduit, alors, au rôle de simples personnages et non de narrataires. Aussi, une conclusion s'impose: *La vie devant soi* présente une caractéristique aussi originale que peu fréquente: le narrateur extradiégétique adresse sa narration à des narrataires virtuels en son début pour se diriger à des narrataires concrets postérieurement pour finalement revenir au premier type. Ce changement concret et intermittent de narrataires s'explique par le manque d'expérience de

---

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 212.

<sup>67</sup> Un narrataire intradiégétique n'est pas l'unique instance capable de nous maintenir à distance en s'interposant entre le narrateur et nous comme signale Genette (*Figures III*, Paris, Éd. du Seuil, 1972, p. 266), un narrataire extradiégétique peut le faire tout autant.

<sup>68</sup> Momo affirme: "C'est Madame Nadine qui m'a montré comment on peut faire reculer le monde et je suis très intéressé et le souhaite de tout coeur. Le docteur Ramon est même allé chercher mon parapluie Arthur (...)". Cf. AJAR, É., *La vie devant soi*, *Op. cit.*, p. 273.

Momo en matière de composition et présentation d'un récit. Cette originalité formelle se présente comme involontaire, produite par l'ignorance du narrateur en la matière, mais parfaitement prévue par l'auteur, connaisseur de l'impact que cette variation produit chez le lecteur.

Cette présentation ludique de la relation narrateur-narrataire(s) va de pair avec les liens privilégiés que ces deux instances semblent partager et qui se manifestent à travers les nombreuses incursions de la fonction communicative. Les justifications, explications et commentaires divers que le narrateur adresse à son récepteur dans *La vie devant soi* répondent à la volonté de créer un climat de complicité qui atteint même, dans bien des cas, la camaraderie:

Il y avait là Monsieur Aboua dont je ne vous ai rien dit parce que je ne peux pas tout vous dire et c'est pourquoi je le mentionne maintenant (...).<sup>69</sup>

Je raconte ça pour mettre un peu de bonne humeur.<sup>70</sup>

Le véritable atout de l'auteur consiste à avoir trouvé une voie parfaitement adaptée à ses projets et d'avoir mis sur le compte de l'inexpérience du narrateur ses desseins de rénovation et de création linguistiques et littéraires. Les anomalies contemplées antérieurement et cette soi-disant bévue remarquent, de la part d'AJar, le maniement brillant des ressorts de la langue pour créer la sienne propre. D'autre part, la parfaite connaissance des prémisses de la narratologie lui permet d'aller au-delà de celles-ci dans un élan de provocation stylistique.

---

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 163.

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 55.

## LE JEU D'EFFETS CRÉÉ À PARTIR DU TYPE NARRATIF ACTORIEL

La perspective narrative qui domine dans le roman s'avère être celle du je-narrant. La distance temporelle qui sépare la position du je-narré et celle du je-narrant demeure assez courte face à celle que l'on apprécie traditionnellement dans les romans d'enfance. Le lecteur a souvent l'impression que Momo-narrateur vieillit en même temps que Momo-héros. Le fait que le jeune Arabe corrige certaines erreurs de son vocabulaire<sup>71</sup>, vers la fin du récit, tend à signaler que le décalage temporel se réduit petit à petit de sorte que narration et histoire semblent se rejoindre<sup>72</sup>. Cette supériorité du narrateur face au protagoniste quant à l'information détenue à chaque moment se laisse sentir à travers les nombreuses énonciations auctorielles et anticipations certaines ou prolepses qui abondent dans le récit. Néanmoins, conscient de l'effet que produit chez son récepteur la présence du suspense, l'instance narrative narre certaines scènes selon la perception restreinte détenue par Momo en tant que personnage, introduisant tout un jeu d'effets qui démontre une grande connaissance des recours artistiques et littéraires tendant à captiver le public. Pourtant l'on dénote un effort pour rendre plus plausible cette ruse. Des stratagèmes de type grammatical estompent ce processus afin de

---

71 "Madame Rosa était dans son état d'habitude. Oui, d'hébéture, merci, je m'en souviendrai la prochaine fois. (...) Un jour, je parlerai comme tout le monde, c'est fait pour ça. p. 268. Ou encore (...) qu'elle avait peut-être connu comme proxynète quand elle était femme. Je sais maintenant que ça se dit proxénète mais j'ai pris l'habitude". *Ibidem*, p. 263.

72 Cette convergence finale tend à la révélation d'une isotopie temporelle qui est presque de règle, selon Genette, dans le récit "à la première personne". Cf. GENETTE, G., *Op. cit.*, p. 233.

créer un univers plus conforme à celui construit par un enfant des bas-fonds de Belleville. Les temps verbaux permettent de telles variations que certaines scènes demeurent ambiguës quant à la perspective adoptée. Ainsi, l'imparfait peut faire allusion à la situation passée par rapport à la position énonciative du narrateur<sup>73</sup> soit à une temporalité antérieure par rapport à un moment donné de la vie du héros<sup>74</sup>. De même, le présent peut être employé aussi bien dans un fragment de type actoriel que dans des énonciations auctorielles. Dans *La vie devant soi* se reflète la non-distinction entre les valeurs du présent et du passé<sup>75</sup>. Aussi le critère temporel, souvent fondamental pour différencier la perspective adoptée dans le récit<sup>76</sup>, n'est pas toujours

---

73 Elle englobe dans un récit de type autobiographique toute la vie du héros, jusqu'au moment de l'énonciation.

74 Si nous considérons la ligne chronologique de l'existence du héros, la description de celui-ci à un moment donné A de sa vie pourra être accompagnée de la narration de souvenirs que ce personnage envisage à ce même instant A. La possibilité de retours en arrière dans le type narratif actoriel demeure tout à fait possible. LINTVELT, J., *Essai de typologie narrative. Le "point de vue". Théorie et analyse*, Paris, José Corti, 1981, p. 93.

75 Le verbe de locution introducteur d'un style indirect devrait en principe selon son temps désigner s'il s'agit d'un fragment avec une perspective ancrée sur le savoir restreint du héros ou sur celle plus large du narrateur. Or ce n'est point le cas dans le livre signé Émile Ajar, où des phrases prononcées dans un même moment sont transposées de forme indiscriminée aux deux temps.

"Madame Rosa me dit qu'il y a des millions de gosses qui crèvent dans le monde et qu'il y en a même qui se font photographier. Madame Rosa dit que (...) le seul type bien parmi les humains, c'est Jésus, parce qu'il n'est pas sorti d'un zob. Elle disait que c'était un cas exceptionnel. Madame Rosa dit que la vie peut être belle (...)". Cf. AJAR, É., *La vie devant soi*, *Op. cit.*, p. 128.

valable ici<sup>77</sup>. Un effort de systématisation nous mène à conclure que le type narratif actoriel apparaît aussi bien au passé qu'au présent<sup>78</sup>, alors que le type auctorial se présente dans l'immense majorité des cas

---

76 Lintvelt confère certains extraits de *La vie de Marianne* de Marivaux pour illustrer précisément ce point. LINTVELT, J., *Op. cit.*, p. 89.

77 L'extrait suivant, où l'imparfait n'exprime le passé que dans la deuxième phrase alors qu'ailleurs sa valeur s'assimile à un présent, simulant une narration quasi simultanée, illustre un fragment de perspective actorielle:

"Elle ne sortait presque plus car on ne pouvait plus la remonter. Au début, on l'attendait en bas à quatre ou cinq et tous les mômes s'y mettaient (...) Mais à présent elle se faisait de plus en plus rare (...)". Cf. AJAR, É., *La vie devant soi*, *Op. cit.*, p. 102.

Deux indices à l'appui de cette conclusion se présentent. D'une part, l'emploi de la locution adverbiale "à présent" ne peut faire référence à la position de l'instance narrative, car lorsque Momo-narrateur commence le récit, la mort de Madame Rosa s'est déjà produite. D'autre part, la suite du récit où apparaît une allusion à sa nourrice et à Monsieur Hamil est narrée au présent selon la perspective de Momo-acteur, comme le démontre sa restriction d'information à propos de faits postérieurs.

78 Cet extrait montre toute une gamme de temps qui va de l'imparfait au présent pour employer finalement le passé composé:

"Je me sentais mieux et je commençais à comprendre que la meilleure chose pour moi, c'est d'aller vivre là où ce n'est pas vrai. Monsieur Hamil quand il était encore avec nous m'a toujours dit que c'étaient les poètes qui assuraient l'autre monde et brusquement, j'ai souri, je me suis rappelé qu'il m'avait appelé Victor (...) Après, j'ai vu des oiseaux blancs (...) et je me suis endormi". *Ibidem*, p. 162.

Cette scène est décrite selon la perspective actorielle. Narrée au début à l'imparfait, à partir de l'information antérieure à ce moment, la situation pénètre dans une sorte d'intemporalité, qui justifie que cette perte de notion du temps soit indiquée par un changement aussi flagrant de temps pour décrire deux instants si proches.

au présent hormis certaines rares exceptions où l'on apprécie un temps passé.

Malgré la présentation formelle peu systématique de ces fragments de perspective restreinte, ces derniers apparaissent à des moments-clé et recouvrent une grande dose de suspense et d'expectative. Momo désire ainsi nous les faire vivre avec le même état d'esprit où il se trouvait en les vivant. C'est pourquoi les scènes qui ont marqué les grands moments de son existence jusqu'au moment de l'énonciation apparaissent selon la perception restreinte du héros.

La scène où Monsieur Kadir Yoûssef visite Madame Rosa est narrée également selon la perspective actorielle. La description de cet homme comme dans le cas de Nadine s'établit depuis la distance qu'impose la rencontre d'un inconnu. Jusqu'à qu'il s'identifie, il sera désigné par des expressions allant d'un pôle objectif "le monsieur", "il", à un pôle tout à fait subjectif "un type", "le gars", et même péjoratif "un petit mec" ou plus encore "un mec avec une sale gueule". Du fait des annonces que le narrateur a semées tout au long du récit à propos de son vieillissement soudain ainsi que par association d'idées et de faits rapportés antérieurement, le lecteur, malgré la restriction d'information du héros à ce moment-là, devine parfaitement qu'il s'agit du père de Momo. Ce fait ne sera connu par contre de l'enfant qu'au tout dernier instant, comme le démontrent ses réflexions au cours de la visite. Il passe tout d'abord d'une réfutation de cette paternité réclamée par ce nouveau venu à une curiosité vive puis à un scepticisme motivé par sa déception en découvrant que cet homme ne répond pas du tout au portrait qu'il s'était imaginé de son père<sup>79</sup>. Le lecteur découvre la vérité malgré l'information restrictive du

---

<sup>79</sup> Ainsi, dira-t-il successivement: "Bon, j'ai eu un coup, mais on était en 70, j'ai vite fait le compte, ça faisait quatorze ans, ça pouvait pas être moi." p. 185, "Enfin, je m'en foutais, c'était pas moi. J'avais dix



personnage-acteur. Ce dernier, par contre, demeure incapable de saisir le sens des paroles et des situations auxquelles il est fait référence dans la conversation entre Madame Rosa et Monsieur Yoûssef. L'interprétation du lecteur est donc fondée sur l'apparition d'une information implicite et non explicite, de sorte que le déphasage entre l'une et l'autre donne lieu aux indices barthiens. De nouveau, le jeu de cache-cache est mis à découvert car malgré la perspective restreinte du héros à laquelle le lecteur s'affronte, ce dernier a pu deviner immédiatement grâce aux différentes informations parsemées au sein du récit que ce nouveau venu est le père de Momo.

Ainsi la connaissance de Nadine s'avèrera fondamentale à la mort de Madame Rosa. Or la première impression de Momo lorsqu'il rencontre cette personne, qui le recueillera plus tard, consiste à prendre pour une pute et c'est ainsi qu'il la décrit. En tant que lecteurs, nous nous trouvons induits en erreur par la perception du héros qui nous convainc de la considérer également comme une prostituée:

Mais elle était vachement jolie et elle aurait pu se faire une fortune si elle voulait, avec un mec sérieux qui s'occuperait d'elle. (...) Je ne comprenais pas du

---

ans, pas quatorze. Merde." p. 188. Pendant que les pourparlers entre Madame Rosa et Monsieur Yoûssef vont bon train, son unique intérêt se centre sur son besoin de savoir "si c'était de moi qu'il s'agissait comme Mohammed ou non." p. 191. Et plus les indices paraissent indiquer que l'inconnu est effectivement son père, plus l'échaffaudage construit autour de l'image paternelle chavire: "Il commençait à me faire chier, ce mec, avec ses sentiments paternels et ses exigences. D'abord, il n'avait pas du tout la gueule qu'il fallait pour être mon père, qui devait être un vrai mec, un vrai de vrai, pas une limace." *Ibidem*, p. 193.

tout pourquoi elle m'avait fait des avances, cette pute.<sup>80</sup>

Cette duperie provient du fait de la tendance habituelle jusque-là de l'instance narrative à nous révéler de forme prématurée toute information ultérieure recouvrant un intérêt spécial. Or, dans ce segment diégétique nous prenons connaissance des faits en même temps que le héros et notre savoir se limite à celui de Momo à ce moment-là. Le narrateur désire exciter notre curiosité et ne pas ménager nos émotions, contrairement à ses habitudes<sup>81</sup>, ce qui sans aucun doute favorise le leurre.

La scène du doublage constitue un parfait exemple de type narratif actoriel où la restriction informative du héros face au narrateur demeure tout à fait explicite. Le lecteur comprend immédiatement ce que Momo lui décrit bien que l'enfant ne saisisse pas le sens de ce qu'il entend. Il s'agit dans ce cas d'une perception externe auditive et le caractère restreint de cette perception justifie l'incompréhension dont fait preuve le héros. C'est pourquoi dès son entrée dans la salle et après avoir contemplé *de visu* les séquences sur l'écran, sa première impression se dissipe. Le déphasage entre l'être et le paraître sert d'artifice pour introduire certains effets qui provoquent le sourire du lecteur amusé par l'innocence et la crédulité de Momo:

Il y a eu tout de suite une rafale de mitraillette et l'homme a crié "Non!", comme toujours lorsqu'on

---

80 *Ibidem*, pp. 97 et 99.

81 La mort de N'Da Amédée nous est annoncée immédiatement après sa présentation:

"Je vous dis ça tout de suite pour vous épargner les émotions plus tard". *Ibidem*, p. 46. Les exemples sont nombreux comme nous le démontre l'importance des anticipations certaines dans le récit.

meurt sans plaisir. Ensuite (...) c'est là que vous n'allez pas me croire. (...) Il a recommencé trois fois à mourir malgré lui comme si c'était un salaud comme c'était pas permis et qu'il fallait le faire mourir trois fois pour l'exemple.<sup>82</sup>

D'autre part, la candeur enfantine du héros quant à son niveau de connaissances, propre de son âge, contraste avec sa maturité précoce sur d'autres aspects. Son indépendance forcée et la responsabilité assumée au sujet de Madame Rosa et des autres enfants l'ont converti en un petit homme avant le temps. Et c'est dans l'intention de le prouver qu'il fait irruption dans la salle pour protéger la pseudo-victime:

Là-dessus la bonne femme ne s'est tue que pour lancer un tel cri de désespoir que je me suis précipité vers la porte et à l'intérieur comme un seul homme.<sup>83</sup>

Cette entrée précipitée s'avère être une parodie de la scène type où le héros vole au secours de la femme démunie face au danger qui la menace. L'effet de pastiche gagne d'autant plus de valeur par le sentiment de ridicule ressenti par Momo, en découvrant la réalité.

Le jeu d'effets s'établit sur deux niveaux. D'une part, l'instance narrative, malgré son manque de maturité intellectuelle parvient à assurer le transfert de suspense, en éliminant dans certaines scènes précises des anticipations certaines auxquelles elle nous a habitués tout au long du récit. D'autre part, lorsque ces prolepses apparaissent, elles sont d'une telle nature qu'elles ne rompent

---

82 *Ibidem*, p. 115.

83 *Ibidem*, p. 116.

aucunement l'effet de surprise ménagée puisqu'elles font référence à des aspects secondaires. Ainsi, entre la première rencontre de la jeune femme que Momo prend pour une prostituée et la scène du doublage où ils se revoient, l'instance narrative nous fait part de l'identité de celle-ci:

(...) je suivais Mademoiselle Nadine comme elle s'appelait plus tard (...).<sup>84</sup>

Cette anticipation est une transgression dans le code du type narratif actoriel, qui d'autre part sera respecté dans des aspects primaires, comme l'absence de démenti anticipé face à l'ordre du récit, au sujet de la véritable occupation de Nadine. Or, cette paralepse entre en conflit avec une allusion postérieure où le narrateur émettra des doutes à propos de l'identité de la femme:

J'avais envie de revoir la même (...) celle qui s'appelait Nadine ou comment déjà.<sup>85</sup>

La dualité de l'être et du paraître intervient à nouveau simulant une synchronisation entre la durée de l'histoire et celle de la narration. Comme si la modalité de la narration fût simultanée et que le narrateur eût oublié par le passage des pages, ce fait. Il s'agit d'une autre duperie, car la narration est ultérieure et le narrateur connaît évidemment le nom de son amie. Cette restriction d'information<sup>86</sup> dans ce deuxième cas répond à un effet ludique de confondre le lecteur et ce dernier le sait bien. Le narrateur joue donc un double jeu avec le

---

84 *Ibidem*, p. 114.

85 *Ibidem*, p. 211.

86 Il s'agit bien d'une restriction d'information ou paralepse puisque le narrateur n'est pas certain ou feint de ne pas être certain de ce qu'il avance comme s'il ne possédait pas toutes les données informatives.

narrataire virtuel. D'un côté son potentiel tactique lui permet d'illuminer les scènes stratégiques avec une superbe maîtrise. D'un autre; il parsème son récit de petites incohérences peu plausibles, qui se présentent comme un relâchement dans le savoir-faire démontré par l'instance narrative. Il s'agit en fait toujours du même esprit ludique qui consiste à estomper la véritable image du narrateur pour conférer une vraisemblance au récit.

## CONCLUSION

Le succès du livre d'Émile Ajar se fonde essentiellement sur le choix de son narrateur. Autour de cette instance se tissent les réseaux narratologiques, stylistiques et thématiques qui confèrent à cet ouvrage une originalité remarquable dans le panorama littéraire des romans d'enfance. La candeur et l'ignorance enfantines concernant les problèmes existentiels s'avèrent être un subterfuge savamment utilisé. La critique et dénonciation de problèmes comme la marginalité, le racisme et autres thèmes sociaux adopte une tournure pleine de subtilité: l'accusation directe s'estompe car l'humour l'enrobe. Un humour qui a le pouvoir d'atteindre le lecteur en douceur sans le meurtrir malgré la présentation d'une réalité crue et d'une accusation caustique.

D'autre part, la condition enfantine de l'instance narrative exempte des connaissances littéraires et artistiques propres de l'écrivain adulte introduit dans cet univers romanesque un jeu innovateur d'artifices variés. En ce qui concerne les procédés formels ou structuraux l'on découvre un emploi original des mécanismes narratologiques qui imprègne le récit d'éléments de rupture. L'axe sémantique être vs paraître vertèbre l'oeuvre et reflète la concurrence ludique et scellée existante entre deux instances situées respectivement dans le monde romanesque et l'oeuvre littéraire: le narrateur et l'auteur

abstrait<sup>87</sup>. Cette rivalité s'organise selon la présence intermittente de ces instances qui suivent un procès allant d'une mise en relief à un passage à l'ombre et vice-versa. La juxtaposition de ces situations s'effectue de manière implicite ce qui la distingue d'une métalepse et lui confère toute sa valeur artistique et originale. La capacité créatrice et l'expérience de l'adulte se fondent avec la naïveté de l'enfant et le charme de son langage simple pour conformer une oeuvre devant laquelle l'on ne peut que succomber.

---

<sup>87</sup> Selon la terminologie de Lintvelt. Cf. LINTVELT, J., *Op. cit.*, pp. 15-33.



## ANÁLISIS ESTRUCTURAL DEL PERSONAJE NOVELESCO EN PROCESOS SECUENCIALES DE MEJORA Y DEGRADACION

Nieves IBEAS VUELTA

La gran ventaja que ofrece la lógica narrativa de Bremond reside, como señalan J.-M. Adam y J.-P. Goldesntein, en el hecho de permitírnos integrar la gramática del texto en el discurso literario y, más concretamente, en el novelesco<sup>1</sup>. Si además consideramos que en un relato la sucesión de las acciones no es arbitraria sino que reponde a una cierta lógica<sup>2</sup>, la rentabilidad de la aplicación de las teorías de Bremond parece fuera de toda duda en el seno de una producción literaria sometida a un principio de codificación especialmente significativo como es, por ejemplo, el caso de la novela policiaca.

Por otra parte, la lógica narrativa de Bremond reconoce la importancia del personaje y la necesidad de contar con él a la hora de concebir la estructura del relato: la funcion de una acción sólo podrá definirse desde la perspectiva de los intereses o iniciativas de un personaje, que se convierte en su paciente o en su agente, esto es, desde el punto de vista de su significado dentro del desarrollo del relato<sup>3</sup>. Ya con anterioridad, B. Tomachevski había definido la fábula

---

<sup>1</sup> Cf. J.-M. ADAM y J.-P. GOLDENSTEIN. *Linguistique et discours littéraire*, París, Hachette, 1976, p. 214.

<sup>2</sup> Cf. T. TODOROV. *Littérature et signification*, París, Larousse, 1967, p. 56.

<sup>3</sup> Cf. Cl. BREMOND. *Logique du récit*, París Seuil, 1973, pp. 131 y 132.



como un conjunto de acontecimientos constituido por el paso de una situación a otra, mediante la introducción de nuevos personajes, la eliminación de los ya existentes y el cambio de las relaciones establecidas entre ellos<sup>4</sup>. Esta idea subyace asimismo bajo las definiciones de trabajos posteriores como los de M. Bal ("una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan")<sup>5</sup>, U. Eco ("esquema fundamental de la narración, la lógica de las acciones y la sintaxis de los personajes...")<sup>6</sup>, etc. En suma, se trata de sacar a la luz toda una sintaxis de comportamientos, que en palabras de Barthes se convierte en una lógica energética, en el sentido de que comprende al personaje en el momento en que éste decide actuar<sup>7</sup>.

Desde esta perspectiva, conviene señalar que el tipo de funciones en las que se centra nuestro análisis se limita básicamente a aquellas unidades que remiten a una operación; son precisamente aquéllas que adquieren su dimensión más fundamental cuando son puestas en relación con sus protagonistas, los personajes, hasta el punto de poder definir la función no sólo en términos de acción o de proceso, sino también como cristalización de los nexos que tienen lugar entre el personaje-sujeto y un proceso-predicado, tal y como

---

4 Cf. B. TOMACHEVSKI. *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal Editor, 1982, (tr. de M. Suárez) p. 183.

5 M. BAL. *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1985, (tr. de J. Franco) p. 13.

6 U. ECO. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1987, (tr. de R. Potchar) pp. 145 y 146.

7 Cf. R. BARTHES. "Introduction à l'analyse structurale des récits", en *L'Analyse structural du récit*, París, Seuil, 1981, pp. 7-33; p. 19.

establece Bremond, asumiendo la estructura del relato como un "agencement de rôles"<sup>8</sup>.

### Procesos de mejora

No son pocos los personajes femeninos que aparecen en la novela policiaca mostrando un estado de insatisfacción general o, cuando menos, una relativa insatisfacción que casi siempre se circunscribe dentro de las dos primeras categorías señaladas por Bremond -*hedónica* y/o *pragmática*- en la medida en que responden a un tipo de personaje descontento con la situación en la que se encuentra, bien desde el inicio del relato, bien en un momento concreto de la obra. En unos casos, el descontento del personaje está relacionado con un sentimiento profundo de rechazo que tiene su origen en un estado de carencia (generalmente unida a la dimensión afectiva del personaje); en otros, con la insatisfacción derivada de las limitaciones a las que le constriñe su estado, por cuanto suponen un inconveniente para el personaje, deseoso obtener las ventajas de una situación satisfactoria que en la inmensa mayoría de las ocasiones suele corresponderse con una ambición material.

Aun cuando son éstos los dos contextos más frecuentes en los que se manifiesta la insatisfacción, lo cierto es que su expresión revela diversos grados de complejidad en unos personajes y en otros. Puede suceder, por ejemplo, que un personaje femenino ponga de relieve un estado de insatisfacción a partir de ambas categorías, *hedónica* y *pragmática*, e incluso, una vez evaluadas las constricciones que acarrea la carencia en cuestión, podríamos afirmar que en muchos de los ejemplos analizados la segunda implica prácticamente la primera. Respecto del nivel que Bremond denomina *ético*, hay que

---

<sup>8</sup> Cf. Cl. BREMOND. *Logique du récit*, p. 133.

señalar que sin tener que descartarlo por completo, su manifestación resulta bastante menos habitual dentro del género policiaco.

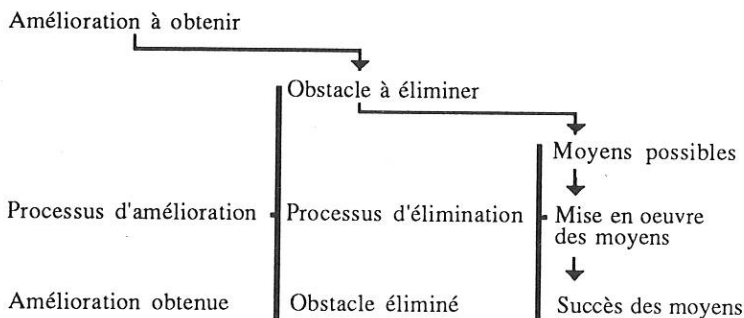
Sea como fuere, los procesos de mejora y de degradación - unidos por el rasgo común de constituir procesos tendentes a una modificación del estado del personaje- son difícilmente dissociables, y así lo prueban las principales modalidades de combinación entre uno y otro detalladas por Bremond. En un tipo de sucesión de encadenamiento por continuidad, una degradación resultante significa en sí misma que el personaje que la sufre se encuentra en una circunstancia en la que es previsible una mejora. En una sucesión por enlace, la mejora que anhela conseguir el personaje puede conllevar un determinado proceso de actualización que lo coloca en una situación que entraña el riesgo de convertirlo en previsible paciente de degradación, el cual, de hacerse realidad, determinará la no obtención de la mejora; en otras palabras, la actualización de la mejora se realizará en términos negativos para el agente-paciente. En una situación inversa, el proceso de degradación en el que se ve involucrado el personaje femenino en calidad de paciente, podrá acarrear la intervención de otro personaje, generalmente masculino, responsable de la introducción de una secuencia de mejora dentro del desarrollo narrativo.

La combinación entre las secuencias de mejora y degradación por enlace tiene lugar con una frecuencia singular en torno a personajes femeninos que transgreden las normas impuestas por el código moral de la novela o en el transcurso de misiones de alto riesgo. En contextos similares, el personaje puede situarse en un momento dado de la obra ante la perspectiva de una mejora que, por el propio hecho de que su actualización implica una acción delictiva, supondrá la posible degradación de otro u otros individuos del relato. Ahora bien, el "status" de este tipo de personajes suele proporcionarles una participación estructural más compleja, ya que al

mismo tiempo que tiene lugar una relación directa entre los beneficios que desean conseguir y el perjuicio consiguiente de un personaje en situación de posible degradación, el esquema del relato suele descubrir un encadenamiento por enclave; el proceso de actualización de la mejora -que se corresponde con un proceso de degradación para la víctima- sirve de reclamo, por ejemplo, para la intervención de los organismos policiales, que asumen el papel narrativo de la retribución de justicia.

En cualquier caso, es preciso señalar que más de la cuarta parte de los personajes femeninos participan en secuencias de mejora, tanto como resultado de un estado de insatisfacción concreto, como a partir de una secuencia de degradación de la que han sido víctimas. Las circunstancias en las que se ven envueltas dichas secuencias pueden ser muy diversas y condicionar la evolución de los distintos procesos de mejora, no siempre similares para todos y cada uno de los personajes femeninos implicados.

Bremond propone el siguiente esquema para el proceso de mejora, desde la perspectiva del beneficiario:



Partiendo de este esquema de evolución<sup>9</sup>, las diferencias pueden residir, por ejemplo, en el tipo de obstáculos que el personaje deseoso de actualizar un proceso de mejora encuentra en el mismo, puesto que según sea el obstáculo que debe eliminar se encadenarán o no nuevas secuencias, como las de degradación. En consecuencia, si la naturaleza del obstáculo, material o inmaterial, sirve como punto de partida para el desarrollo de procesos secuenciales que persiguen una mejora previsible, lo mismo puede señalarse respecto del tipo de medios adoptados por el personaje a la hora de considerar la eliminación del obstáculo. Los ejemplos en los que acontece este tipo de evolución estructural demuestran que en la gran mayoría de los casos, y siempre desde la perspectiva de los presupuestos morales del código de la obra, cuando los medios utilizados durante el proceso de eliminación del obstáculo no transgreden las normas establecidas o están orientados a la obtención paralela de un beneficio para el personaje central de la historia, sin acarrearle a éste últimos perjuicios importantes, desembocan en el éxito y, por lo tanto, en la eliminación actualizada del obstáculo, con lo cual existen grandes posibilidades de que el personaje que ha desencadenado la secuencia de mejora logre una actualización positiva de la misma.

Por el contrario, si la eliminación del obstáculo con vistas a la obtención de una mejora cualquiera significa la puesta en práctica de toda una serie de medios que infringen las normas de la legalidad salvaguardadas por el héroe, o que pueden ocasionarle a éste graves conflictos, el proceso de eliminación está generalmente abocado al fracaso, y así lo demuestra la experiencia argumental de muchos de los personajes femeninos implicados en procesos de este tipo, sobre todo si pertenecen a la novela de serie, donde la figura del héroe -o, de forma muy ocasional, de la heroína- aparece bien definida desde el

---

<sup>9</sup> Cf. BREMOND. "La logique des possibles narratifs", en *Communications*, 8, 1981, pp. 66-82; p. 71.

inicio del relato, y cuyo éxito final está prácticamente asegurado de antemano sin verdadero riesgo para su vida.

Algo similar sucede con la novela de enigma o de detección, en la que el detective simboliza los valores más representativos del código moral de la novela y asume la resolución del problema desde una situación privilegiada que lo preserva ante posibles ataques efectivos contra su persona. Sin embargo, la novela negra abre mayores expectativas al lector acerca del éxito o el fracaso de los planes del personaje dirigidos a eliminar un obstáculo y que conllevan riesgo para el protagonista, a menos que la narración en primera persona esté asumida por este último, puesto que dicha particularidad condena casi inevitablemente al fracaso las acciones iniciadas contra él. Una resolución positiva o negativa de los medios utilizados, a partir de una eliminación pacífica u hostil del obstáculo (con frecuencia un adversario) podrá conducir al personaje a la obtención o a la no obtención de la mejora, abriéndose un amplio abanico de posibilidades en función de aspectos tales como la caracterización del personaje, su actitud ante el protagonista, su adecuación al código normativo de la obra, etc., que, en última instancia, lo conducirá a situarse en uno u otro lado de la barrera que separa el universo de la justicia del que se encuentra al margen de la ley. Ahora bien, estos conceptos de "justicia" o de "ley" son absolutamente variables, ya que pueden ser interpretados a partir de los criterios subjetivos del personaje central del relato.

En cuanto a la autonomía que demuestra el personaje femenino en el momento de concebir un plan orientado a la obtención de una mejora, el género policiaco apenas permite encontrar ejemplos en los que el personaje femenino sea capaz de lograr el éxito por sí solo. Esta imposibilidad manifiesta no está exenta de connotaciones ideológicas, máximo cuando la ayuda procede habitualmente de un personaje masculino. Siempre y cuando la mejora que persigue el

personaje femenino esté relacionado con su faceta afectivo-sentimental, la participación del personaje masculino terminará siendo necesaria, tanto para determinar con su actitud el éxito de la actualización del proceso como su fracaso. No obstante, nos referimos de manera particular a otro tipo de circunstancias en las que la mejora no tiene por qué incidir por igual en más de un personaje, aunque en ocasiones, y bajo la intervención de un asociado solidario, subyazcan unos intereses muy próximos a los del personaje en cuestión.

Por otra parte, resulta mucho más frecuente que el personaje femenino actúe en calidad de aliada, solidaria o no, de un personaje masculino, que a la inversa. De ahí la gran cantidad de mujeres que contribuyen con su ayuda al cumplimiento de misiones masculinas, unas veces porque ello les permitirá obtener algún tipo de beneficio, en cuyo caso el servicio deberá ser interpretado con relación a una mejora prevista por el personaje, y otras, porque la ayuda proporcionada las preservará de posibles degradaciones, circunstancia sumamente habitual en el contexto de la novela de serie.

De cualquier forma, es evidente que el personaje femenino que se sitúa ante la perspectiva de la obtención de una cierta mejora precisa por lo general la intervención del personaje masculino. Esta sencilla constatación no hace sino poner de manifiesto la enorme dependencia del primero respecto de las funciones que el segundo asume en el relato, dependencia que queda igualmente plasmada con la participación del personaje femenino en secuencias de ayuda o de oposición al protagonista.

La complejidad estructural de la novela policiaca, sobre todo si nos referimos al personaje femenino que no limita su aparición a un único momento de la historia, determina que éste se vea involucrado a menudo en secuencias de degradación y mejora que, como decíamos, se van combinando entre sí durante el desarrollo del

relato, y al igual que el personaje femenino puede convertirse en agente o paciente de uno de esos procesos, variará tanto la naturaleza de los mismos como su resultado final. En este sentido, existe una cierta tendencia a concluir la intervención estructural del personaje femenino que se sitúa ante una mejora previsible, mediante los servicios proporcionados por un aliado representado en la figura del protagonista masculino. Pero resulta aún más frecuente la introducción de secuencias en las que el personaje femenino experimenta un proceso de mejora que acarrea posteriores perspectivas de degradación, que no siempre se verán neutralizadas con nuevas secuencias de mejora.

Una vez más, la clave de la suerte final del personaje residirá fundamentalmente en su adecuación al código ideológico, pero ni aun así resulta posible determinar con antelación si el personaje femenino que actúa en beneficio de los intereses del protagonista concluirá su participación estructural con una mejora, y ello no hace sino contribuir a crear el estado más o menos constante de incertidumbre al que nos tiene acostumbrados el género policiaco; de hecho, los múltiples factores que concurren en el relato -secuencias de engaño, de encubrimiento, de trampa...- pueden conducir al héroe a un estado de confusión que favorezca la degradación actualizada del personaje. Asimismo, la no obtención de la mejora puede producirse como consecuencia del sacrificio voluntario del personaje femenino, que opta por el cumplimiento del deber a pesar de que ello le vaya suponer la renuncia a la mejora y, por lo tanto, el sometimiento a una cierta forma de degradación. Si bien una y otra circunstancia resultan poco habituales, lo cierto es que vuelven a poner de manifiesto las limitaciones estructurales del personaje femenino de la novela policiaca.



### **Procesos de degradación**

Respecto de la naturaleza de las degradaciones sufridas por el personaje femenino, los procesos se conciben desde los planteamientos teóricos de Bremond como una tipología bastante similar, aunque inversa, a la de la mejora. En principio, la amplia lista de mujeres que se hallan involucradas en secuencias de degradación es suficientemente significativa, así como las circunstancias en las que el desarrollo riguroso de la investigación exige que una buena parte de los personajes del relato deban ser considerados sospechosos con anterioridad al establecimiento de una hipótesis válida para la elucidación del enigma, colocándolos ante una situación de posible degradación.

Ahora bien, y a modo de ejemplo, el elevado número de mujeres que son víctimas de asesinato desde el inicio del relato o durante el transcurso del mismo, señala que la modalidad de degradación más habitual para el personaje femenino es la originada por agresión. Si la comprensión del proceso de mejora no parece fácil de obtener más allá del de degradación, en este caso concreto se impone la alusión al primero de estos procesos, sobre todo cuando el personaje persigue una mejora que no se realiza y que presupone un estado de degradación. El personaje víctima de un proceso de degradación como consecuencia de un sacrificio voluntario que beneficia a otro personaje no suele constituir, como decíamos líneas atrás, una circunstancia demasiado habitual en la novela policiaca, pero ilustra igualmente la frecuencia con la que el personaje femenino termina siendo víctima de un proceso de degradación ocasionada por agresión, una de las modalidades, como hemos dicho, de mayor rentabilidad narrativa en este género.

Definida por Bremond como una forma de degradación que resulta de una conducta orientada intencionadamente a causar el daño

como fin de su acción, la agresión presupone en principio un intento de eliminación del adversario -en este caso, el personaje femenino- que obstaculiza de algún modo la obtención de un determinado objetivo bajo el cual subyace casi siempre la estructura de una secuencia de mejora. La ausencia de una estrategia eficaz en la virtual agredida y el fracaso de la protección necesaria para evitar la agresión, suelen ser los rasgos comunes más característicos en los personajes femeninos que finalmente resultan víctimas de esta forma hostil de eliminación. Precisamente, gran parte de los procesos de agresión ocasionan la muerte del personaje femenino agredido a causa de esa ausencia de protección, bien porque no ha tenido el tiempo o la lucidez necesarios para valorar la situación de riesgo en la que se encontraba y adoptar recursos como la huida o la negociación, o bien, simplemente, porque el proceso de protección iniciado por el propio personaje o por un aliado se revela insuficiente.

En líneas generales, la agresión suele tener como finalidad primordial la eliminación del personaje, considerado como un adversario desde la perspectiva del agresor; no obstante, son frecuentes las mujeres que terminan siendo víctimas de esta modalidad de degradación cuyo esquema estructural se aleja del modelo general que acabamos de exponer. En ocasiones, la víctima es elegida por el agresor con el fin de perjudicar a otro personaje, de manera que el personaje eliminado se convierte desde esta perspectiva en un símbolo del ultraje de los intereses de ese tercer personaje, y en víctima de un tipo de degradación que podría calificarse como "indirecta", en el sentido de que con su acción, el agresor no persigue en sí mismo el perjuicio que ocasiona a la víctima, ni tampoco este hecho constituye la finalidad primera del proceso que desencadena.

Es evidente que no todos los procesos de agresión concluyen con la muerte del personaje femenino que los sufre, ya sea como consecuencia de la ineficacia de la acción agresora que el agente

pretende mortal, o merced a la protección proporcionada por otro u otros miembros del relato; esta segunda posibilidad es la más habitual, sin duda porque desde el punto de vista estructural crea un momento especialmente idóneo para el lucimiento personal del héroe o, en su defecto, del protagonista de la historia.

En última instancia, existe una modalidad de agresión en la que la víctima tiene poco o nada que ver con el agente del proceso. Dado el carácter casi anecdótico de este tipo de degradación del personaje femenino, su análisis merece una consideración especial, puesto que ni contamos con un agresor identificado como tal, ni existe una intención criminal orientada en concreto contra la víctima, ni sería previsible que ésta hubiera iniciado un proceso de protección. Por el contrario, casi podría afirmarse que en tales circunstancias la secuencia de degradación no evoluciona o, cuando menos, que su progresión no interesa sustancialmente en el relato; a lo sumo, debemos referirnos a ella como el resultado de degradación accidental en la que la imprevisible víctima no tiene más opción que sufrirla.

Pero la degradación resultante de un proceso de agresión puede no estar dirigida a terminar con la vida del personaje que la recibe. A veces, incluso, la agresión persigue más la eliminación de un obstáculo que la de un personaje que se yergue en calidad de adversario de agresor, que obstaculiza sus proyectos, dentro de una situación de enfrentamiento en la que la supervivencia de uno de ellos exige la muerte del otro.

La estructura de la novela policiaca ofrece otras muchas posibilidades a la hora de concebir la naturaleza del proceso de degradación sufrido u ocasionado por el personaje femenino. Muchas mujeres incurrir en la degradación a resultas de la actualización de una acción punitiva dirigida por los órganos de poder judicial de la historia o, en su defecto, por el héroe u héroes justicieros. Esta modalidad, en

cuyo desarrollo estructural puede verse implicado por error algún personaje inocente, suele tener su punto de partida en la infracción cometida por un personaje que se integra dentro de una secuencia del tipo *daño infringido vs fechoría que debe ser castigada*. Tal y como expresa Bremond, para que la situación de "méfait à punir" desaparezca, o cuando menos deje de ser evidente, es preciso que uno de los tres papeles narrativos presentes (el culpable, la víctima o el propio retributor de justicia) pierda su cualificación<sup>10</sup>.

Una protección eficaz por parte del personaje con el fin de evitar el castigo que merece por su fechoría puede neutralizar el proceso, pero se trata de una circunstancia realmente ocasional dentro del contexto policiaco. No son frecuentes los ejemplos en los que la víctima perdona al culpable malhechor, independientemente de que el personaje femenino desempeñe uno u otro papel, ni tampoco aquéllos en los que la culpable consigue encubrir con éxito su fechoría; a lo sumo, podemos encontrar ciertos personajes que inician esta forma particular de protección y la prosiguen con éxito durante un periodo más o menos amplio del relato.

Algo similar sucede con las circunstancias en las que el personaje femenino interviene en una secuencia de corrupción del retributor del castigo que podría evitar la degradación del culpable, entre otras razones porque el personaje femenino no suele asumir el papel de retributor, ya que éste suele reservarse a un protagonista masculino, y porque, además, la novela policiaca prefiere concluir sus relatos con el castigo del agente de la fechoría. El esquema más habitual es el que contempla el fracaso de la protección del culpable, tras el cual la mejora obtenida con la fechoría merece la actualización de un proceso de degradación como resultado del castigo inflingido. Esta parece ser la posibilidad de mayor rentabilidad narrativa a la hora

---

<sup>10</sup> Cf. *Ibidem*, p. 81.

de preparar la conclusión del relato, sin que existan diferencias importantes entre los personajes de uno u otro sexo. En otros muchos casos, sin embargo, el castigo se materializa en una agresión que puede terminar con la vida de la malhechora o, incluso, algo poco habitual, puede suceder que el propio personaje, consciente de su falta, acometa su propio castigo mediante el suicidio, sin la intervención de otro personaje retributor.

La estructura del relato puede conocer de nuevo ciertas modificaciones con respecto al modelo más habitual; las obras no siempre dejan cerradas las puertas a una previsible continuación del relato por parte del lector. Si el tono de la obra se aleja, por ejemplo, de la acostumbrada seriedad y trascendencia que caracteriza a la mayor parte de las novelas policíacas, derivadas en gran medida de la angustia vital que experimentan sus personajes, las posibilidades pueden augurarse mucho más sorprendentes y, en cierto modo, disparatadas dentro de un tipo de literatura policíaca, en este caso humorística, que invalida muchos de los postulados de la producción más clásica del género<sup>11</sup>.

Otra de las modalidades relativamente frecuente en el desarrollo de los procesos de degradación en los que interviene el personaje femenino corresponde a la degradación producida por lo que Bremond denomina "erreur fautive"<sup>12</sup>, es decir, aquellos casos en los que el personaje que emprende una acción destinada a la consecución de un determinado fin, logra un resultado inverso al que se había propuesto, y ello condiciona la actualización del proceso de degradación, característica, por ejemplo, del personaje que incurre en

---

<sup>11</sup> Pensemos, por ejemplo, en cierta parte de la producción de autores como A.D.G., Emmanuel Errer, Hervé Jaouen, Janine Oriano, Pierre Siniac o Alex Varoux.

<sup>12</sup> Cf. *Ibidem*, p. 78.

una secuencia de trampa de la que él mismo será la víctima. No obstante, debemos señalar que esta modalidad de degradación, fundamentalmente si está más relacionada con la realización de una determinada misión que con la instauración de un proceso de protección, aparece ilustrada con mayor asiduidad por el personaje masculino, sobre el que suelen reposar mayores responsabilidades narrativas. Por otra parte, una degradación de estas características suele implicar al personaje femenino en función de una cierta falta de lucidez en un momento dado del relato, o en función, incluso, de su calidad de adversario del héroe o de personaje enfrentado a la justicia.

En cuanto a la modalidad de degradación como consecuencia del cumplimiento de un servicio obligado del personaje femenino respecto de un aliado acreedor, hay que apuntar que escasean los ejemplos en los que la mujer asume el papel de víctima de degradación, del mismo modo que resulta difícil encontrar mujeres que desempeñen el papel de aliada acreedora. No hay duda de que se trata de procesos secuenciales de poca rentabilidad en el contexto del personaje femenino de la novela policiaca. A pesar de todo, de vez en cuando aparecen mujeres que ponen de manifiesto un cierto poder sobre otros personajes del relato y que terminan siendo víctimas de degradación como consecuencia de la realización de misiones de riesgo en beneficio de sus intereses, mas dentro de procesos secuenciales donde los lazos que unen a sus protagonistas no son los específicos de una relación acreedor-deudor, sino más bien los que determina el establecimiento de un pacto.

Por último, cabe apuntar que existe un porcentaje elevado de individuos involucrados en la intriga a partir de funciones que pueden, en efecto, resultar trascendentales para la evolución del esquema argumental pero que no siempre participan de manera directa en procesos secuenciales de modificación de su estado; sin embargo, la intervención de este tipo de personajes (informadores, personajes de

breve aparición, por lo general) puede llegar a condicionar la suerte de otros individuos del relato. Pero esta constatación es igualmente válida para el caso del personaje masculino y se deriva de las propias peculiaridades del género.

En líneas generales, el análisis del comportamiento estructural del personaje femenino de la novela policiaca y su participación en procesos secuenciales de mejora o de degradación revela, por una parte, la pervivencia de lo que podríamos definir como "un cierto territorio narrativo" que es compartido con el personaje masculino, a partir de su involucración en secuencias similares y de la adopción de papeles que pueden ser centrados en individuos de uno y otro sexo. Por otra, ilustra una marcada especificidad de las atribuciones narrativas del personaje femenino, como se desprende de la elección de gran parte de las secuencias en las que se ve inmerso, ya sea en calidad de agente o de paciente. La dependencia estructural del personaje femenino con relación al masculino es suficientemente significativa como para poder concluir sin demasiadas reservas, y desde una perspectiva global, su papel secundario, a pesar del aparente protagonismo de algunas mujeres, y con excepción de unas pocas que, con mayor o menos incidencia en función del tipo de relato en el que se inscriben, del autor, así como de los condicionamientos impuestos por el código normativo del género, consiguen escapar al destino más habitual para el personaje femenino.

**DEL COURS DE LINGUISTIQUE GÉNÉRALE  
DE F. DE SAUSSURE A LAS LEÇONS DE  
LINGUISTIQUE DE G. GUILLAUME.  
INMANENCIA Y MENTALISMO**

**Antonio GASPAS GALAN**

---

"L'étude de la grammaire universelle (...) est une étude de la nature des capacités intellectuelles humaines."  
N. A. Chomsky. *Le langage et la pensée*, p. 45

El conjunto de apuntes, observaciones y sugerencias que encierran estas páginas son, en gran parte, el resultado de las reflexiones que surgieron en el marco de un curso de Tercer Ciclo impartido en el Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Zaragoza durante el curso 1990-91, bajo el título *Sintaxis del francés contemporáneo: principios metodológicos y aplicaciones prácticas*. En él nos proponíamos analizar los distintos enfoques con que la lingüística estructural ha abordado el fenómeno del lenguaje y de las lenguas, prestando una especialísima atención, como es obvio, a la lengua francesa.

Dos notas, entresacadas de las múltiples lecturas que se hacen imprescindibles para entrar en el complejo y diversificado mundo del estructuralismo, constituyeron el acicate que nos animó a recorrer un camino ya fijado de antemano por nuestra propia inquietud. En ambas se pone de manifiesto un hecho de vital importancia: el enorme peso específico que el estructuralismo posee en el ámbito de las ideas lingüísticas ha dado lugar a una especie de celo por salvaguardar su pureza y por evitar que cualquier advenedizo pueda ampararse bajo su



manto científico. La primera corresponde a un atractivo trabajo de J. Roca Pons, que bajo el escueto título de *El lenguaje* expone, de un modo claro y ameno, una completa visión tanto de las ideas lingüísticas pasadas y presentes, como del objeto de estudio que las ha hecho nacer. Dice así:

Ocurre con el estructuralismo algo parecido a lo que ocurre con la democracia. Por diversas razones, existen muchas interpretaciones democráticas porque a nadie conviene afirmar una posición claramente antidemocrática. (...) Del mismo modo existen, pues, interpretaciones muy diversas del estructuralismo. Todas ellas, sin embargo, participan, en una mayor o menor proporción, de los rasgos generales, con la excepción de algunos lingüistas o grupos que no admiten la independencia (...) frente a la lógica o psicología. Así, por ejemplo, la posición de Brøndal respecto a la lógica y la de Guillaume en Francia respecto a la psicológica.<sup>1</sup>

La segunda pertenece a J.-P. Corneille, un estudioso perfectamente familiarizado con los más mínimos pormenores de la aventura estructuralista, que ha realizado un magistral homenaje a la figura de Hjelmslev con su trabajo *La linguistique structurale. Sa portée, ses limites*. Antes de entrar de lleno en el núcleo de su trabajo, Corneille intenta establecer el valor del término estructural y plantea tres interrogantes como punto de partida para la reflexión:

¿Aparte del nombre, tiene la *Grammaire* de Galichet algo de estructural? ¿Qué relación puede tener la

---

<sup>1</sup> J. Roca Pons. *El lenguaje*. Barcelona, Teide, 1973. p. 334.

*Syntaxe structurale* de L. Tesnière con los trabajos de L. Hjelmslev, de Z. Harris o de N. Chomsky? ¿Acaso basta con proclamar -como lo hace, por ejemplo, G. Guillaume- que la lengua es un «sistema de sistemas», para ser consagrado estructuralista?<sup>2</sup>

No queremos entrar en las dos primeras cuestiones -en el caso de Galichet parece claro que el título de su obra responde más bien a la tendencia general de aquellos momentos, independientemente del contenido real de la obra- pero sí queremos explorar un camino que, a nuestro juicio, tiene un alto porcentaje de estructuralismo, mas también una aportación personal del autor y una concepción global del lenguaje que no es ajena al momento histórico-lingüístico en que se produce.

Conscientes pues de la diversidad que se esconde tras la etiqueta 'estructuralismo', queríamos encontrar el hilo conductor que nos permitiera partir del *Cours de Linguistique Generale* del maestro ginebrino y llegar hasta las *Leçons de Linguistique* de G. Guillaume,<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> J.-P. Corneille. *La lingüística estructural. Su proyección, sus límites*. Madrid, Gredos, 1979. p. 17. La versión original está publicada en París, por Larousse en 1976. Ante la imposibilidad de conseguirla, hemos optado por utilizar esta versión española de Dolores Grimáu.

<sup>3</sup> Para consultar las teorías de G. Guillaume hemos recurrido principalmente a la recopilación de artículos que apareció en 1964 bajo el título *Langage et Science du Langage*. Resulta imprescindible, asimismo, recurrir a los volúmenes de *Leçons de Linguistique* -hasta la fecha han aparecido un total de nueve, divididos en tres series: A. *Structure sémiologique et structure psychique de la langue française*; B. *Psychosystématique du Langage, Principes, méthodes et applications*; y C. *Grammaire particulière du*

autor que a pesar de no reclamarse nunca estructuralista, mantiene unas posiciones de partida muy imbuidas del espíritu de Saussure -por mucho que algunos de los seguidores del lingüista francés lo quieran negar<sup>4</sup>- e intenta superar lo que él considera un excesivo empirismo de éste último, por medio del recurso a una vía que presenta ciertos puntos en común con lo que se ha dado en llamar generativismo.

A la vista de la literatura escrita sobre este tema, no resulta fácil -por mucho que pudiera parecerlo- establecer una definición clara y concisa del concepto de estructura. Ya señala G. Moignet en su obra póstuma *Systématique de la langue française* que "système est un mot vague, qui peut s'appliquer à tout ce qui paraît comporter plus d'un élément et donne ainsi l'impression d'une organisation interne."<sup>5</sup>

---

*français et grammaire générale*-, aunque la deficiente organización de los mismos, el secretismo que envuelve su publicación y la constante repetición de los temas tratados (no hay que olvidar que se trata de la materia impartida por el lingüista francés a lo largo de varios cursos académicos) suponen un cúmulo de dificultades. A título de ilustración, no nos resistimos a incluir el siguiente comentario de M. Wilmet: "Une petite trentaine de volumes (si l'on compte bien) seront encore nécessaires avant que les linguistes puissent bénéficier de la transcription intégrale des feuillets manuscrits conservés à l'Université Laval. Au rythme actuel, la carrière de plusieurs 'guillaumiens' semble assurée à défaut de l'avenir du 'guillaumisme' lui-même." M. Wilmet. Reseña a *Leçons de Linguistique* de G. Guillaume, 1946-47 (série C), vol. 9, en *Travaux de linguistique*, 20 (1990), pp. 101-107p. 101

<sup>4</sup> El propio G. Guillaume se confiesa "lecteur dès son apparition du *Cours de linguistique générale*". *Langage et Science du Langage*, p. 221.

<sup>5</sup> G. Moignet. *Systématique de la langue française*. París, Klincksieck, 1981; p. 1.

Quizá sea de nuevo J.-P. Corneille uno de los autores que, arropado en la objetividad de la distancia, mejor ha sabido comprender y expresar la esencia del *corpus* doctrinal encerrado en el *Cours*. En su obra afirma que,

Si por estructura se entiende simplemente organización, disposición de partes en un todo, decir entonces que la lengua está estructurada, equivaldría a enunciar una perogrullada desprovista de valor científico. Si por estructuralismo hay que entender cualquier investigación que ponga el acento sobre el carácter sistemático y abstracto del lenguaje, entonces la mayor parte de los lingüistas podrían enorgullecerse de ser «estructuralistas».<sup>6</sup>

De este modo, conviene concretar de manera inequívoca qué es la estructura, y así lo hace el autor cuando continúa diciendo:

Podemos definir la estructura como la organización relacional jerarquizada inmanente al sistema subyacente que caracteriza a una lengua concebida esencialmente como un medio de comunicación.<sup>7</sup>

En definitiva, podemos afirmar que la estructura se determina por medio de las siguientes características:

- a) se trata de un sistema en el que todas las partes que lo componen son interdependientes, es decir, mantienen una red de relaciones mutuas;
- b) es una entidad que goza de perfecta autonomía;

---

<sup>6</sup> J.-P. Corneille. *Op. cit.*; p. 369

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 378.

c) está localizada más allá de las apariencias inmediatas directamente observables en la realidad tangible;

d) permite que, a través de dicha realidad, sea posible descubrir los aspectos internos de la organización del sistema. Como expuso L. Hjelmslev en sus *Prolegómenos*, "la meta de la teoría lingüística es probar la tesis de que todo proceso tiene un sistema subyacente, y toda fluctuación, una constancia subyacente."<sup>8</sup>

Esta definición previa nos permite comenzar el recorrido que nos habíamos propuesto en las primeras líneas de este trabajo, tomando el *Cours* como punto de partida de lo que constituyó una fructífera evolución posterior; no queremos dejar de señalar, sin embargo, la falacia en la que incurriríamos si considerásemos dicha obra como un punto de partida absoluto y no como un hito, muy importante ciertamente, pero enmarcado en una sucesión de reflexiones que, en gran medida, lo hacen posible. E. F. Konrad Koerner se muestra especialmente preocupado por localizar la obra de Saussure dentro un eslabón perfectamente engarzado en un movimiento de génesis y no como una producción *ex nihilo*, lo que le lleva a afirmar:

El *Cours* generalmente es considerado como el resultado de un acto creador por parte de un genio que, de manera similar a lo que los manuales escolares relatan sobre Copérnico, rompió completamente con la tradición y expuso una idea estructural del lenguaje para reemplazar el

---

<sup>8</sup> L. Hjelmslev. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid, Gredos, 1971; p. 19.

tratamiento 'atomístico' de los fenómenos lingüísticos de sus predecesores.<sup>9</sup>

Los conceptos fundamentales que encierra el *Cours* han sido ya suficientemente tratados.<sup>10</sup> Nos conformaremos, pues, con realizar una breve exposición de los mismos, con el fin de mostrar las modificaciones que posteriormente han experimentado desde la óptica guillaumiana.

**1. La distinción entre lengua y habla (*langue/parole*) con el lenguaje como telón de fondo.**<sup>11</sup>

No resulta evidente establecer claramente la distinción entre los tres conceptos dentro de la obra saussureana. De hecho, las múltiples interpretaciones a las que han dado lugar así lo ponen de

---

<sup>9</sup> E.F. Konrad Koerner. *Ferdinand de Saussure. Génesis y evolución de su pensamiento en el marco de la lingüística occidental*, Madrid, Gredos, 1982; p. 493.

<sup>10</sup> Además de las obras ya citadas de Corneille y Koerner y de las ediciones críticas del *Cours* realizadas por T. de Mauro (trad. francesa de L.-J. Calvet, París, Payot, 1972) y A. Alonso (Buenos Aires, Losada, 1945), resultan especialmente útiles los trabajos de R. Amacker. *Linguistique saussurienne* (Ginebra, Droz, 1975), R. Godel. *Les sources manuscrites du Cours de Linguistique générale de F. de Saussure*. (Ginebra, Droz, 1969), G. C. Lepschy. *La linguistica strutturale (La linguistique structurale)*. Trad. de L.-J. Calvet, París, Payot, 1968) y J. Culler. *Saussure*. Hanssbooks. The Harnerster Press Ltd, 1976.

<sup>11</sup> Hemos utilizado para nuestro trabajo las ediciones críticas del *Cours* realizadas por T. de Mauro y A. Alonso. Todas las citas, así como el vocabulario que hemos extraído de la obra, remiten a la edición española (en adelante CLG).

manifiesto.<sup>12</sup> Las reflexiones del maestro ginebrino sufren una maduración que le hace caer en una dinámica no exenta de contradicciones. Las notas que sirvieron para la redacción del *Cours* han sido analizadas de forma exhaustiva por R. Godel en un trabajo titulado *Les Sources manuscrites du Cours de linguistique générale*. En sus páginas podemos leer: "langue et langage ne sont qu'une même chose."<sup>13</sup> Esta afirmación -que más tarde corregiría- se complementa con la concepción del habla como el aspecto individual del lenguaje.

Koerner sostiene que, tras la influencia de W. D. Whitney y, en especial, de A. Meillet, las formulaciones de Saussure se hicieron más nítidas, de modo que se decantó por la concepción del lenguaje como un hecho eminentemente social<sup>14</sup> y de la lengua como un sistema de signos<sup>15</sup> (de ahí las reivindicaciones posteriores de la figura de Saussure como impulsor de la semiología)<sup>16</sup>. El habla continúa

---

12 Resulta muy interesante en este aspecto, la lectura de algunas obras de E. Engler, en especial "Remarques sur Saussure, son système et sa terminologie" en *Cahiers Ferdinand de Saussure*, 22, 1966, pp. 35-40; "Zur Neuausgabe des Cours de Linguistique générale", en *Kratylos*, 12, 1967, pp. 113-128; y sobre todo su edición crítica del *Cours* publicada en Wiesbaden, O. Harrassowitz, 1967.

13 R. Godel. *Op. cit.*, p. 142.

14 Saussure. CLG, p. 50.

15 *Ibidem*, pp. 53, 56...

16 Y no sólo la semiología reclama su punto de partida en el *Cours*. T. de Mauro señala: "Des concepts et des thèmes contenus dans le *Cours de linguistique générale* ont été utilisés au centre de différentes directions de recherche. Se réclament en effet du *Cours* la sociolinguistique avec Meillet et Sommerfelt, la stylistique genevoise avec Bally, la linguistique psychologique avec Sechehaye, les fonctionnalistes comme Frei et Martinet, les institutionalistes italiens comme Devoto et Nencioni, les

siendo la realización individual y personal del hablante, dependiente por completo de la voluntad del individuo en cuestión.

## 2. Sincronía/diacronía.

En este aspecto, el *Cours de linguistique générale* no presenta apenas ningún problema. Sea la influencia de Witney, sea la presencia todavía vigente de los neogramáticos, Saussure diferenció claramente entre dos tipos de lingüística: una sincrónica o estática, que se ocupa de las relaciones entre los distintos elementos que componen un sistema en un estado de lengua dado; y una lingüística diacrónica y evolutiva, que estudia las relaciones entre términos que se suceden en un proceso de transformaciones. Evidentemente, hablar de sistema como el marco en el que se encuadra esta dicotomía, nos obliga a situarla en la lengua y no en el habla.

Saussure ilustró la distinción de la manera siguiente:

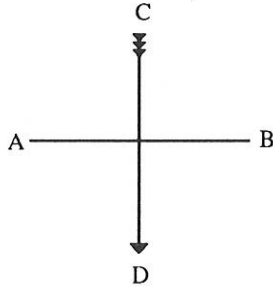
Habría que distinguir en todas (se está refiriendo a las ciencias) según la figura siguiente: 1º eje de simultaneidades (AB), que concierne a las relaciones entre cosas coexistentes, de donde está excluida toda intervención del tiempo, y 2º eje de sucesiones (CD), en el cual nunca se puede considerar más que una cosa cada vez, pero donde están situadas todas

---

phonologues et structuralistes pragois comme Karcevskij, Trubeckoj et Jakobson, la linguistique mathématique avec Mandelbrot et Herdan, la sémantique avec Ullmann, Prieto, Trier, Lyons, la psycholinguistique avec Bresson et Osgood, les historicistes comme Pagliaro et Coseriu; et encore Bloomfield (mais pas ses disciples), Hjelmslev et son école glossématique, Chomsky (plus que ses partisans).", p. IV



las cosas del primer eje con sus cambios respectivos.<sup>17</sup>



Con posterioridad, esta distinción ha sido revisada y replanteada en otros términos por numerosos autores, de entre los que destacan E. Coseriu<sup>18</sup> y algunos lingüistas generativo-transformacionalistas (M. Halle, en especial). Tampoco podemos olvidar las repetidas ocasiones en que W. von Wartburg ha abordado esta dicotomía y ha señalado la necesidad de abandonarla, superando una distinción que, a su juicio, no responde a la realidad de la lengua.<sup>19</sup>

### 3. Naturaleza del signo lingüístico.

La cuestión del signo lingüístico es un viejo problema que ya había sido abordado, desde diferentes perspectivas, en los primeros

---

17 Saussure. *CLG*, p. 147.

18 Consúltese su *Sincronía, diacronía e historia*, Madrid, Gredos, 1978 (3ª ed.), que vio la luz por vez primera en 1957.

19 En especial, en dos trabajos titulados "Betrachtungen über das Verhältnis von historischer und deskriptiver Sprachwissenschaft", en *Mélanges Ch. Bally*, Ginebra, 1939, pp. 3-18 y *Einführung in Problematik und Methodik der Sprachwissenschaft*. Tübingen, 1962.

estudios gramaticales. Coseriu puso de manifiesto en su trabajo "L'arbitraire du signe: Zur Spätgeschichte eines aristotelischen Begriffes"<sup>20</sup> la larga tradición de estudios existentes desde la antigüedad a propósito de este tema.

En definitiva, y dejando a un lado la originalidad de Saussure, la doctrina del *Cours* afirma en su capítulo I de la primera parte que "el signo lingüístico (...) une (...) un concepto y una imagen acústica", "es una realidad psíquica de dos caras", propone "reemplazar concepto e imagen acústica respectivamente con significado y significante" y le atribuye las siguientes características: "el signo lingüístico es arbitrario", "el significante tiene un carácter lineal."

No queremos olvidar, pero tampoco entrar a discutir, las polémicas suscitadas por el carácter arbitrario del signo (caso de E. Benveniste o R. Jakobson) o por la naturaleza semiológica del lenguaje.<sup>21</sup>

#### 4. Relaciones sintagmáticas y relaciones asociativas.

Quizá fue Hjelmslev quien mejor concibió el establecimiento y la utilización de esta división. De cualquier manera, Saussure afirma en su obra que "en el discurso, las palabras contraen entre sí, en virtud de su encadenamiento, relaciones fundadas con el carácter lineal de la lengua"<sup>22</sup> (relaciones sintagmáticas o *in praesentia*); "Por otra parte,

---

20 Publicada en *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 204, pp.81-112.

21 En este sentido, resulta interesante consultar la obra de P. Mičláu, *Le signe linguistique* (París, Klincksieck, 1970), en la que presenta una revisión de la teoría sobre el signo lingüístico, tomando como punto de partida el *Cours de linguistique générale*.

22 Saussure, *CLG*, p. 207.

fuera del discurso, las palabras que ofrecen algo de común se asocian en la memoria, y así forman grupos en el seno de los cuales reinan relaciones muy diversas (...). Las llamaremos relaciones asociativas";<sup>23</sup> aunque también utiliza la denominación *in absentia*.

Saussure, influido por el marco didáctico en el que expone su teoría, compara las relaciones sintagmáticas y asociativas entre las distintas unidades lingüísticas, con las que se establecen entre las partes que componen un edificio. Así, una posible perspectiva mostraría cada uno de los elementos que lo conforman, "una columna, por ejemplo", desempeñando una función que da cohesión y contribuye a organizar el conjunto. Desde otra perspectiva, es posible poner dicha columna en relación mental con otros elementos que no están físicamente presentes, pero con los que compone una conjunción asociativa con un mismo denominador: el orden artístico al que pertenecen (dórico, jónico...). En el primer caso, y volviendo a la lengua, estaríamos haciendo alusión a las relaciones sintagmáticas, mientras que en el segundo, se trataría de las relaciones asociativas.<sup>24</sup>

Una vez dado este primer paso, volvamos a la cuestión planteada por Corneille, que ya citábamos al comienzo de nuestro trabajo: ¿Qué tiene Guillaume de estructuralista?

No cabe ninguna duda de que la concepción de la lengua ofrecida por Guillaume tiene mucho de peculiar. En unas ocasiones, el lingüista francés toma conceptos ya existentes, los redefine y los adecúa a su particular forma de pensar; en otras, los inventa para zanjar cuestiones que, a su juicio, precisan una respuesta diferente, inédita en la larga tradición de estudios gramaticales. Sin embargo, no podemos olvidar dos hechos de suma importancia: en primer lugar,

---

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 208.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

Guillaume desarrolla la mayor parte de su trabajo cuando las ideas estructuralistas se encuentran en pleno apogeo; en segundo lugar, su formación como filólogo se la debe directamente a A. Meillet, autor que, en sus escritos, ya había señalado un hecho de capital magnitud para los nuevos horizontes que la lingüística estaba a punto de descubrir: "Chaque langue forme un système où tout se tient, et à un plan d'une merveilleuse rigueur."<sup>25</sup>

Es lógico, pues, que su definición de sistema no se diferencie, en sus aspectos básicos, de la de Saussure o Hjelmslev, aunque deje entrever una cierta tendencia hacia el mentalismo que caracterizará toda su teoría lingüística:

Un système est un être abstrait, de pure relation, que l'intelligence voit par ses yeux propres, après en avoir fait la découverte en elle-même, au titre de son existence plus ou moins masquée sous les faits de réalité sensible.<sup>26</sup>

De este modo, Guillaume se plantea en 1952 una cuestión que da título a uno de los artículos posteriormente recopilados en *Langage et Science du Langage*: "La langue, est-elle ou n'est-elle pas un système?" Su respuesta no difiere gran cosa de la ofrecida por Saussure, pero sí se hace más concreta, mucho más ceñida a la realidad de la lengua, y aparece ilustrada, a lo largo de todas sus obras, con varios ejemplos de los que son especialmente célebres los que se centran en el sistema del artículo y en el del verbo. Para Guillaume,

---

<sup>25</sup> Esta afirmación aparece con frecuencia en las obras de Guillaume. La cita está tomada de *Langage et Science du Langage*, p. 222

<sup>26</sup> G. Guillaume. *Leçons de linguistique*, 1948-1949 (série B), publicadas por R. Valin, Quebec, Laval, 1971; p. 10.

...la langue est un système de systèmes -un assemblage systématisé de systèmes contenant (ayant un contenu propre de positions intérieures) s'emboîtant les uns dans les autres et qui, inscrits chacun dans un plus étendu, le plus étendu de tous étant celui de l'assemblage qu'en fait la langue, diffèrent entre eux sous toutes sortes de rapports, sauf celui de la forme commune de contenant, laquelle se répète identique à elle-même, et en réalité invariante, du plus étendu au moins étendu, de sorte que celle du plus étendu, la *langue*, assemblage de tous, serait connue au cas où l'on réussirait à voir en traits nets la forme de l'un de ceux, riche ou pauvre de substance, qu'elle contient.<sup>27</sup>

Pero, sigamos el camino que nos hemos trazado. La distinción propuesta por Saussure entre *langage*, *langue* y *parole* (lenguaje, lengua y habla) también se verá matizada y redefinida por el lingüista francés:

[La célèbre formule saussurienne:

langage = langue + parole

postule implicitement la relation parler = discours, parole = discours, et pourrait, en conséquence, s'écrire:

langage = langue + parole (= discours),

le terme parole s'y éliminant de lui-même du fait qu'il est communément admis (...) que l'on peut parler autrement que par parole, par toute sorte de signes, par gestes, par écrit.] Le terme parole éliminé, il reste:

---

<sup>27</sup> G. Guillaume. *Langage et Science du Langage*, p. 223.

langage = langue + discours  
formule neo-saussurienne passant en exactitude la  
formule saussurienne originelle, et, pour cette  
raison, seule validée dans notre enseignement.<sup>28</sup>

Además, los conceptos 'lengua', 'discurso' se asientan en una sucesión temporal, constituyendo un *avant* y un *après*, pilares básicos de lo que Guillaume bautizó con la denominación de *temps opératif*, sobre el que se cimienta una parte esencial de su teoría lingüística: la psico-mecánica.

Tampoco la concepción saussureana del signo lingüístico resiste el peculiar análisis de Guillaume:

Le signe est dans le langage médiateur entre le signifié de puissance et le signifié d'effet, le mécanisme de la relation en cause étant celui qui suit:

signifié de puissance > signe > signifié d'effet.

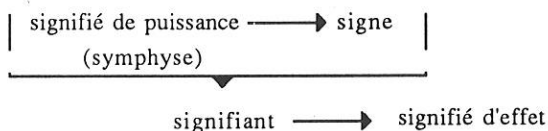
Le signifié de puissance est l'amont du phénomène; le signifié d'effet en est l'aval.

Le terme de signifiant ne figure pas dans ce mécanisme de transition de l'amont à l'aval du phénomène, et la raison en est que ce terme correspond non pas à l'idée de signe, mais à celle d'une symphyse du signifiant de puissance et du signe; en conséquence de quoi la relation mécanique ci-dessus figurée prend dans la réalité linguistique (...) la forme:<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 247. Compárese este esquema con *signe = signifié + signifiant*, propuesto por Saussure y expuesto líneas atrás.



De esta concepción surgirá la psico-semiología, otro de los pilares básicos de la lingüística guillaumiana y, probablemente, al que menos atención se le ha prestado.

Dejando a un lado la mayor o menor importancia de cada uno de los dos elementos que la componen, la concepción de Saussure sobre la oposición sincronía/diacronía es compartida en los mismos términos por el lingüista francés. Compárese la división establecida por el primero dentro del campo de la lengua, con esta cita del segundo, a mitad de camino entre la división de Saussure y la que unos años más tarde expondrá E. Coseriu:

Ainsi dans l'étude du langage interviennent deux successivités qu'il importe de ne jamais confondre: la successivité ascendante, instantanée et synchronique, selon laquelle le sujet parlant, pour produire le discours, prend son départ à la langue, de même que le sujet écoutant prend aussi son départ à la langue pour comprendre ce que dit le sujet parlant, et la successivité descendante, étrangère à l'instant, diachronique, selon laquelle les sujets parlant et écoutant créent en eux la langue à partir d'essais, d'expériences plus ou moins réussies de discours.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> G. Guillaume. *Leçons de linguistique*, 1948-1949 (série B), p. 103.

Por último, la cuestión de las relaciones sintagmáticas y asociativas recibe un nuevo enfoque desde la perspectiva de lo que Guillaume denomina incidencia. Las relaciones dentro y fuera del discurso quedan redefinidas en el marco del *apport/support*, merced al tiempo operativo, a la distinción *avant/après*, es decir, lengua/discurso:

L'incidence a trait au mouvement, absolument général dans le langage, selon lequel, partout et toujours, il y a apport de signification, et référence de l'apport à un support. La relation apport/support est couverte par le mécanisme d'incidence.<sup>31</sup>

Este movimiento permite explicar ciertas alteraciones producidas en ese movimiento de tránsito:

Il y a lieu toutefois de considérer que si, d'une manière générale, la langue fait état pour les mots d'une incidence qui se présente soit externe, soit interne, une certaine latitude de variation du mécanisme d'incidence existe, en vertu de laquelle, en discours, un substantif acquiert la qualité d'adjectif, ou bien un adjectif, celle du substantif.<sup>32</sup>

Los puntos de contacto entre la teoría comprendida en el *Cours* y la que Guillaume expone paulatinamente a lo largo de todas sus obras son, en definitiva, abundantes y se sitúan en la base de ambas concepciones lingüísticas. Pero el lingüista francés va más lejos y le reprocha a la lingüística tradicional el haber creado una imagen falsa de la realidad de la lengua. El exceso de positivismo ha

---

31 *Ibidem*, p. 137.

32 *Ibidem*, p. 138.



originado una especie de sobrevaloración de la realidad, de los múltiples "effets de sens" existentes y ha hecho olvidar un factor esencial:

Une science d'observation se constitue en science théorique à partir du moment où elle consent à voir dans la réalité plus et autre chose que ce qu'en montrent les apparences sensibles. Autrement dit, une science ne devient vraiment une science que par l'acceptation d'une opération intellectuelle dont le propre est de substituer à l'objet de la réalité sensible, n'exigeant de l'esprit que la peine de le constater, un objet d'une réalité supérieure issue d'une opération constructive de l'esprit.<sup>33</sup>

Es a partir de esta idea cuando la teoría guillaumiana entronca con los principios generativistas. El mismo reproche aparece en los escritos de Chomsky cuando, al hacer un balance del estructuralismo y de sus técnicas de "segmentación y clasificación", afirma:

Y constituyó un fracaso, porque dichas técnicas se limitan, ante todo, a los fenómenos de la estructura superficial, y en consecuencia se revelan incapaces de evidenciar los mecanismos que subtienden el aspecto creador de la utilización del lenguaje.<sup>34</sup>

En efecto, cuando Chomsky se revela contra la tradición gramatical en la que se ha formado y, en especial, contra las concepciones behavioristas de Bloomfield, no hace sino primar el valor de la reflexión interna del hablante, de la mente en definitiva (la

---

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>34</sup> N. Chomsky. *El lenguaje y el entendimiento*, p. 40.

competencia), frente a toda la dispersión observable en el campo de la realización, en la estructura superficial (la actuación). De este modo, la gramática generativa se muestra firmemente convencida de la capacidad creativa del lenguaje, es decir, de la posibilidad de dar lugar a combinaciones infinitas, nuevas, inéditas, a partir de la combinación de elementos ya existentes. Ello implica que el fin último del estudio del lenguaje no se limita a describir todas sus posibles manifestaciones, sino que debe centrarse en el análisis de la capacidad 'generativa', creadora, del mismo y, en última instancia, de la mente del hablante (de ahí que la división establecida por el generativismo entre competencia/actuación no coincida exactamente con la dicotomía saussureana lengua/habla, ya que la competencia tiene un carácter dinámico, frente a la lengua, de carácter estático).

La identificación entre procesos lingüísticos y procesos mentales es una consecuencia lógica de este planteamiento:

Los procesos lingüísticos y mentales son virtualmente idénticos, proporcionando el lenguaje el medio primero para la libre expresión de pensamiento y sentimiento, lo mismo que para el funcionamiento de la imaginación creadora.<sup>35</sup>

G. Guillaume no plantea otra cosa: ¿Qué son la psico-mecánica, la psico-sistemática y la psico-semiología, sino el estudio de cómo la mente concibe y estructura tres aspectos básicos y complementarios de la creación lingüística? "La langue est, en définitive, un mécanisme mental de formalisation, la matière à formaliser étant l'expérience humaine", concluye G. Moignet en el prefacio de su *Systématique*.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> N. Chomsky, *Lingüística cartesiana*, Madrid, Gredos, 1966; p. 75.

<sup>36</sup> G. Moignet. *Op. cit.*, p. XI.

Las teorías de G. Guillaume poseen una amplia base estructuralista, pero también presentan ciertas novedades que la sitúan en un estadio posterior, en un momento de evolución que intenta superar algunos de los problemas que el estructuralismo no había sabido resolver. Al exceso de empirismo, al deseo de describir y analizar las manifestaciones del lenguaje de forma exhaustiva, al modelo taxonómico, opone Guillaume un recurso al mentalismo, con una visión radicalmente diferente de las relaciones entre la lengua y la realidad. El lingüista francés considera que el pensamiento es algo anterior a la lengua y, por lo tanto, la somete y la moldea a sus esquemas. De ahí que, aunque la lengua siga siendo para él un sistema, o un sistema de sistemas, estos sistemas no son estrictamente lingüísticos, sino mentales. Su *psico-sistemática*, su *psico-mecánica* o su *psico-semiología* lo ponen continuamente de manifiesto.

De este modo, la principal diferencia entre Saussure y Guillaume o, si se quiere, entre el estructuralismo y las teorías guillaumianas, estriba en que el primero estudia el lenguaje sin tener en cuenta los procesos mentales que lo posibilitan, mientras que el segundo es perfectamente consciente de que la lengua no es sino el reflejo de los mecanismos de la mente humana. Desde este punto de vista, sus ideas escapan al concepto de inmanencia y difícilmente podríamos considerar a Guillaume como un estructuralista ortodoxo: su método parte de una observación directa, objetiva, del hecho concreto y accesible, para -acto seguido- considerarlo de manera subjetiva, indirecta, con los ojos de la mente, en un proceso inductivo-deductivo que ha de manifestar su validez por medio de la explicación total y absoluta de todos los posibles *faits de discours*. Pero, ¿acaso no fue Hjelmslev, lingüista estructuralista donde los

haya, que "los hechos del lenguaje nos han llevado a los hechos del pensamiento"?<sup>37</sup>

De este modo, la trayectoria inversa lleva a Guillaume a entroncar con el generativismo de la primera época, el que expone Chomsky antes de sus múltiples rectificaciones, y antes también de que los autores conocidos como post-chomskianos se encargaran de matizar y de depurar las teorías del maestro. Tanto Chomsky, como Guillaume vuelven sus ojos hacia la lingüística cartesiana, hacia Humboldt, y coinciden en una concepción idéntica del lenguaje como creador dinámico y en la utilización de un método deductivo para llevar a cabo un análisis del mismo. La psico-sistemática guillaumiana nos lleva directamente a los "procesos mentales que caen más allá de la consciencia efectiva y aún virtual"<sup>38</sup>, a la "realidad mental subyacente en la conducta concreta"<sup>39</sup> de Chomsky. En el fondo de toda esta cuestión se adivina el concepto generativista de los universales, de la existencia de una sólo gramática como reflejo de una única (?) estructura mental del hablante,<sup>40</sup> para el que la lengua no es ni más ni menos que una forma de comprender el universo.

---

37 L. Hjelmslev. *Ensayos lingüísticos*, Madrid, Gredos, 1972; p. 164.

38 N. Chomsky. *Aspectos de la teoría de la sintaxis*, p.10.

39 N. Chomsky. *Aspectos de la teoría de la sintaxis*, p.8.

40 En cualquier caso, no hay que perder de vista que como señala M. Bunge cuando alude a la unidad básica del lenguaje, que los universales lingüísticos son manifestaciones de universales cognoscitivos y estos, a su vez, son el producto de universales ambientales, neuronales y sociales. El problema de la variabilidad o de la universalidad lingüística sigue sin encontrar una solución adecuada, a pesar (o gracias a) los planteamientos chomskianos. Véase M. Bunge, *Lingüística y filosofía*, Ariel, Esplugues de Llobregat, 1983, p.78



# REALIZACION ESCRITA/REALIZACION ORAL DE ALGUNAS ESTRUCTURAS CONCESIVAS FRANCESAS

Teresa ELOSEGUI DE LA PEÑA

Del análisis de un corpus suficientemente amplio en la doble vertiente de francés oral y de francés escrito actual, hemos constatado que se produce un importante divorcio entre ambas realizaciones en lo que concierne a estructuras que permiten expresar una relación de concesión en francés contemporáneo.

Dado que la variedad de estructuras que pueden expresar este tipo de relación es bastante compleja, hemos optado por analizar, en primer lugar, aquellas estructuras que se presentan en parataxis y, en segundo lugar, aquellas que se presentan en hipotaxis, tanto entre miembros de oración como entre oraciones.

Entre las estructuras paratácticas, existen algunas en las que la relación de concesión viene dada, ya sea por el empleo de un proceso verbal expresado en modo subjuntivo, ya sea por el empleo de un verbo en condicional, en ambos casos con o sin inversión del sujeto.

(a) Paul la punirait, elle recommencerait ses sottises.

(b) Dût-il se faire punir, il ne cessera pas ses sottises.

Los enunciados (a) y (b) son, como vemos, claramente concesivos. Ambos serían perfectamente conmutables por oraciones concesivas introducidas por la locución conjuntiva *même si*. Si procedemos a conmutarlas, obtendremos:

(a1) *Même si Paul la punissait, elle recommencerait ses sottises.*

(b1) *Même s'il se faisait punir, il ne cesserait pas ses sottises.*

Hemos documentado con relativa frecuencia este tipo de estructuras en nuestro corpus escrito. Valgan como ejemplos:

... vous pourriez le percer, vous ne verriez de l'autre côté qu'une rue (...) <sup>1</sup>

Eussé -je été capable de m'attacher à une femme, quelle autre que Wilma eût mérité mon amour? <sup>2</sup>

Este tipo de construcciones son prácticamente desconocidas en lengua hablada. Formas como *fût-il*, *dût-il*, *fût-ce*, las más empleadas en lengua escrita, han desaparecido totalmente del francés oral. Pervive con relativa fuerza en lengua escrita la locución *ne fût-ce* de matiz restrictivo [= *même seulement*], relativamente documentado en nuestro corpus. Veamos como ejemplo el siguiente enunciado:

---

<sup>1</sup> SARRAUTE, N., *L'usage de la parole*. Paris, Gallimard, 1980, p. 122.

<sup>2</sup> FERNANDEZ, D., *Dans la main de l'ange*. Paris, Grasset et Fasquelle, 1982, p. 130.

(...) celles qui voulaient y aller ne fût-ce que par curiosité, voir de près un mort (...)³

Hemos comprobado que esta locución es frecuentemente sustituida por la forma en condicional *ne serait-ce que* y más aún por *ça ne serait-il que*, tanto en francés escrito como hablado.

Il faut aller le voir ne serait-ce que pour rester fasciné de cette représentation de la mort...⁴

En cualquier caso, estas estructuras son prácticamente desconocidas por la lengua hablada, exceptuando la fórmula *ça ne serait-il que* y su variante sin inversión del sujeto *quand cela ne serait que*, mientras que en lengua escrita aún se mantienen con relativa vigencia las estructuras en subjuntivo del tipo *fût-il, fût-on, fût-ce...* aunque como estructuras prácticamente fósiles.

Un tercer tipo de relación concesiva puede establecerse entre un primer miembro de la estructura en imperativo en correlación con un futuro o un presente con proyección de futuro. Sería un enunciado del tipo:

Cherche dans les livres, tu ne trouveras rien.

Este tipo de estructuras paratácticas son escasamente productivas en francés escrito mientras que en francés hablado constituyen, a nuestro juicio, fórmulas estereotipadas del tipo de:

C'est ça, marche-moi sur les pieds, je ne dirai rien.

---

3 PHILIPPE, A., *Les résonances de l'amour*. Paris, Gallimard, 1982, p. 30.

4 Grabado de la emisora France-Culture. Programa *Critique de cinéma*, en agosto de 1984.



Por otra parte, las estructuras concesivas formadas por *encore* y *toujours* con inversión del sujeto no son construcciones comúnmente empleadas en francés escrito y aún menos en francés hablado. Únicamente la locución *encore est-il que*, producto de la contaminación de *encore faut-il que* y *toujours est-il que*, parece mantener cierta vitalidad, pero únicamente en francés escrito.

Encore est-il que toutes les complexités ne se valent pas.<sup>5</sup>

Por el contrario, un tipo de estructuras realmente productivas en francés actual son aquellas que están formadas por gerundios, participios y adjetivos que se presentan en posición destacada en el enunciado, normalmente precedidos de *même* y a veces también de *tout*. Poseen una característica común: o bien no comportan verbo (caso del núcleo adjetivo), o bien el verbo se presenta sin marca temporal (caso del gerundio o participio), y sin sujeto propio. Veamos algunos enunciados:

(a) (...) même aveugle, elle saurait qu'il continuait d'exister.<sup>6</sup>

(b) ... ils étaient très individualisés... tout en ayant des apparences parfois qui étaient des apparences de classe...<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> LE BIDOIS, R., *L'inversion du sujet dans la prose contemporaine (1900-1950)*. Paris, D'Artrey, 1952, p. 103.

<sup>6</sup> PHILIPPE, A., *Op. cit.*, p. 156.

<sup>7</sup> Grabado de la emisora Radio-France. *Dialogues*.

Estos enunciados que presentamos como ejemplos expresan claramente una relación de tipo concesivo entre los dos miembros que lo componen.

Sin embargo, este tipo de estructuras resultan, en general, bastante ambiguas. Por ejemplo, la relación entre el adjetivo o el participio así construidos y el resto de la oración pueden ser de tipo causal o temporal y, en el caso del gerundio, expresar una simple simultaneidad temporal.

Por ello y para explicitar una relación claramente concesiva se presentan con frecuencia acompañados de morfemas específicamente concesivos (*quand même, pour autant*, etc.) que permiten subrayar la relación sin ningún tipo de ambigüedad.

Encontramos dos grupos diferenciados en este tipo de estructuras. El primero corresponde a una construcción atributiva con *être* y comporta un adjetivo o un grupo adjetivo. En general se coloca en cabeza de la frase y en relación con el sujeto del verbo principal que va inmediatamente detrás (caso del enunciado (a) arriba citado).

A veces, el adjetivo puede estar colocado en forma de estructura incisa, inmediatamente detrás del sujeto del verbo. Es, por ejemplo, el caso de:

(c) Mon corps, réticent au début, épouse de bonne grâce la métamorphose de mon être.<sup>8</sup>

El segundo tipo de estructuras comporta formas verbales no personales. Se trata del empleo de gerundios, participios presentes y pasados. A menudo, se ven reforzados por adverbios o bien de

---

<sup>8</sup> TILLINAC, D., *L'été anglais*. Paris, Robert Laffont, 1983, p. 59.

intensidad, como *tout*, o bien concesivos como *même*. Es el caso, por ejemplo de:

Tout en regrettant qu'elle ne jouât plus pour moi seul (...) j'approuvais Wilma d'avoir mis fin à mes séances.<sup>9</sup>

Es importante señalar la movilidad de que gozan estas formas verbales no personales en el enunciado, lo que las hace particularmente aptas para expresar una relación concesiva tanto en francés escrito como hablado.

Ya señalábamos anteriormente que estas estructuras resultan a menudo ambiguas. La propia naturaleza del elemento destacado (adjetivo, forma verbal participial) no siempre permite especificar claramente el tipo de relación que se establece entre dos predicados. Presentamos como ejemplo el siguiente enunciado en el que la relación que se establece entre los miembros es ciertamente casual:

Enterré vivant, je peux tâter les cloisons humides, proches, qui ne scellent pas complètement, ne m'étouffent pas absolument.<sup>10</sup>

Es por ello que, en muchos casos, la relación concesiva viene dada, ya sea porque el contenido semántico de los miembros es lo suficientemente claro ya sea porque la relación concesiva se ve explicitada por medio de un morfema concesivo que precede al gerundio, al participio o al adjetivo.

---

<sup>9</sup> FERNANDEZ, D., *Op. cit.*, p. 130.

<sup>10</sup> BODARD, L., *Anne-Marie*. Paris, Grasset et Fasquelle, 1981, pp. 284-285.

Otro tipo interesante de estructuras paratácticas son aquellas que están formadas por *n'en... pas moins*, *avoir beau* y *pouvoir*, estos dos últimos seguidos de un infinitivo. Este tipo de estructuras posee dos características fundamentales. En primer lugar, las dos oraciones ocupan un orden fijo en el enunciado (en el segundo miembro, en el caso de *n'en... pas moins*, en el primer miembro en el caso de *avoir beau* y *pouvoir*). En segundo lugar, siempre es la primera oración la que se interpreta como concesiva y admite ser conmutada por una oración subordinada introducida por una conjunción.

Sin embargo, una serie de diferencias caracterizan los tres tipos de estructuras. Al efectuar dicha conmutación, los elementos *avoir beau* y *pouvoir* desaparecen, mientras que se mantiene en el caso de *n'en... pas moins*. Por ello, pensamos que *pouvoir* y *avoir beau* juegan un papel similar al de las conjunciones de subordinación, mientras que *n'en... pas moins* tiene la misión de explicitar la relación concesiva entre los dos enunciados. De hecho es incluso compatible con *avoir beau* y *pouvoir* dentro de un mismo enunciado.

Centrándonos en las estructuras paratácticas constituidas por medio de *avoir beau* y *pouvoir*, cabría pensar que se trata de estructuras que podríamos considerar especialmente idóneas para la expresión de la concesión en francés hablado. En primer lugar, porque se trata de estructuras que se presentan en parataxis; en segundo lugar, porque tanto *avoir beau* como *pouvoir* obligan al empleo del modo indicativo seguido de un infinitivo, lo que resulta, en principio, perfecto para el francés hablado. Además, en el caso de *avoir beau*, no caben ambigüedades: es un lexema verbal exclusivamente destinado a expresar una relación concesiva, lo cual añade un factor más a favor de considerarlo como un elemento adecuado en la realización oral de la expresión de la concesión.

Sin embargo, este lexema verbal no ha resultado una locución especialmente empleada en francés hablado contemporáneo. Probablemente este fenómeno se deba a que estas construcciones también están sometidas a una serie de servidumbres sintácticas que seguramente el hablante percibe: la obligatoria sucesión de las dos oraciones en un orden fijo produce una rigidez sin duda excesiva para la espontaneidad que caracteriza la lengua hablada.

Ocurre todo lo contrario en lo referente a los adverbios de relación semántica. Los morfemas *pourtant*, *cependant*, *quand même*, *tout de même* y en menor medida *toutefois* y *néanmoins*, resultan de un uso extraordinario, tanto en francés escrito como hablado.

El hecho de ser unos morfemas que gozan de relativa movilidad en el enunciado y de ser adverbios semánticamente plenos, les lleva a ser los elementos lingüísticos de mayor empleo para la expresión de una relación concesiva en lengua escrita y desde luego, son el medio de expresión de la concesión por excelencia en francés hablado. Sin duda *quand même* y *pourtant* han sido los más documentados, tanto en nuestro corpus escrito como en nuestro corpus oral.

A ello se añade el hecho de que algunos de estos adverbios pueden asimilarse a conjunciones de coordinación claramente concesivas cuando van acompañados de *et* y *mais*. Además, *quand même* y *tout de même* poseen la facultad de constituir por sí mismos enunciados independientes con valor exclamativo o interrogativo, en general y combinados frecuentemente con otro tipo de marcas (*Ah! Bon! Mais enfin!* etc.).

Veámoslo en el siguiente enunciado:

- J'ai l'impression que vous comprenez mieux le langage des bêtes que le langage des hommes.

- Ah non! Ah non! Quand même!<sup>11</sup>

Con todo, *toutefois* y *néanmoins* han sido en menor medida documentados en nuestro corpus escrito y aún menos en nuestro corpus oral, lo que nos lleva a pensar que son escasamente productivos en francés actual, sobre todo en el caso de *néanmoins*.

Sin embargo, los adverbios concesivos resultan ser, sin ninguna duda, uno de los medios más frecuentemente empleados en la expresión de la concesión en francés escrito y son, a nuestro juicio, las marcas más claras de la concesión en francés hablado.

En lo que se refiere a las estructuras con presentación hipotáctica, analizaremos en primer lugar aquellas que presentan una relación de hipotaxis entre miembros de oración y, posteriormente, entre oraciones.

El estudio de este primer grupo de estructuras queda prácticamente reducido en la realización oral a las estructuras preposicionales introducidas por *malgré*. Del escaso empleo en lengua hablada de la preposición *en dépit de*, podemos deducir que se trata de una preposición en retroceso, aunque mantiene una relativa vigencia en lengua escrita. Por su parte el empleo de *malgré* está tan extendido que esta preposición se erige prácticamente como la única capaz de expresar una relación concesiva entre dos sustantivos en francés actual.

Un comentario especial merece el sintagma *malgré tout*, constituido por un indefinido que evoca la totalidad con claro valor anafórico.

---

<sup>11</sup> Grabado de Radio France. *Radioscopie*.

De algunos enunciados documentados en nuestro corpus se deduce que *malgré tout* actúa, ya no como complemento concesivo, sino más bien como adverbio de relación semántica, como lo hace *quand même* o *pourtant*, por ejemplo. Veamos el siguiente enunciado:

... on ne peut pas accepter l'idée du suicide... mais voilà malgré tout il y a le cas de Montherlant... il souffrait trop.<sup>12</sup>

Madame Remy qui (...) ne passe que des nuits blanches, mais si gaie malgré tout.<sup>13</sup>

El segundo tipo de estructuras que presentan una relación hipotáctica corresponde a aquellos que componen una hipotaxis entre oraciones. Del análisis de nuestro corpus se desprende que es en este tipo de estructuras donde se produce una mayor divergencia entre la realización oral y escrita de la expresión de la concesión.

Son estas estructuras variadas y complejas. En lengua escrita todas se mantienen vigentes, con mejor o peor fortuna según los casos. De entre las locuciones conjuntivas destacan fundamentalmente *bien que*, *encore que* y *même si* como principal introductores de oraciones concesivas. En general mantienen la norma tradicional del empleo, por una parte del modo subjuntivo en el caso de *bien que* y *encore que* y, por otra parte, del indicativo en la oración introducida por *même si*, aunque hemos documentado una tendencia al empleo del indicativo en el caso de la oración introducida por *encore que*.

---

<sup>12</sup> Grabado de Radio France. *Radioscopie*.

<sup>13</sup> FRANÇOIS, J., *Joue-nous España*. Paris, Mercure de France, 1980, p. 130.

En cualquier caso *bien que* y *même si* destacan claramente por su elevada frecuencia. La primera como introductoria de oraciones concesivas "reales" según las denomina Togeby<sup>14</sup>; y la segunda como introductora de oraciones concesivas "potenciales". *Quand (bien) même*, por su parte, desaparece del francés oral actual.

Sin embargo la conjunción empleada con más frecuencia en la realización oral es *quoique*. Los enunciados documentados en nuestro corpus corroboran este punto en acuerdo con Togeby para quien esta conjunción es la más corriente en lengua hablada mientras que *bien que* lo es en la lengua escrita<sup>15</sup>. Ya hemos además señalado que este tipo de enunciados introducidos por *encore que* -sobre todo en el oral- parecen construirse con relativa frecuencia en modo indicativo, mientras que mantienen el subjuntivo en los enunciados de la lengua escrita. Veámoslo en los siguientes enunciados:

... Les interdits que vous constatez pour le petit garçon de sept ans devaient être infiniment moins lourds quoique... bien entendu... on n'avait pas les mêmes attachements avec lui.<sup>16</sup>

(...) il marchait moins bien et il voyait moins bien quoiqu'il demeurât toujours aussi parfaitement en alerte.<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> TOGEBY, K., *Grammaire française*, 6 v. Etudes Romanes de l'Université de Copenhague, 1985, v. V, pp. 116-117.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 212-213.

<sup>16</sup> Grabado de la emisora France Culture. *Dialogues* "Enfance et société".

<sup>17</sup> VIALAR, P., *L'homme du fleuve*. Paris, Flammarion, 1981, p. 94.



Por otra parte, creemos importante resaltar un tipo de estructuras especialmente frecuentes en francés actual. Estas estructuras, variantes de las anteriores, están introducidas por algunas conjunciones subordinativas, *bien que*, *quoique* y *encore que* pero se caracterizan por la reducción de alguno o algunos de sus constituyentes inmediatos.

Este tipo de construcciones que podemos denominar "recortadas" o "reducidas" son fácilmente identificables como concesivas puesto que están introducidas por nexos conjuntivos explícitos. Además quedan reducidas a la expresión de adjetivos, participios, adverbios o sintagmas preposicionales, lo que produce unas estructuras caracterizadas por una claridad y una brevedad que las hacen particularmente aptas para la expresión de la concesión en ambas realizaciones. Es el caso por ejemplo en:

Bien que pauvre, il s'appelle Marquis.<sup>18</sup>

Las posibilidades de operaciones de "recorte" son múltiples y variadas y permiten construir un importante número de estructuras concesivas que ofrecen una gran ventaja -consecuencia de la tendencia a la economía lingüística- con respecto a las oraciones concesivas completas: el evitar la forma personal del verbo subordinado en subjuntivo, modo verbal rechazado de forma natural en la lengua hablada.

Un tercer tipo de oraciones en relación de hipotaxis está constituido por adverbios intensivos o de grado y por relativos de indeterminación en correlación con la conjunción *que*. Las primeras expresan una evaluación cuantitativa y poseen una característica fundamental: desde un punto de vista formal se presentan de forma

---

<sup>18</sup> FRANÇOIS, J., *Op. cit.*, p. 59.

segmentada, comportan un elemento "destacado" (adjetivo, adverbio...) desplazado generalmente hacia la izquierda del enunciado. El elemento destacado está precedido de morfemas intensivos o de grado como *si*, *aussi*, *tout* y *quelque*. Son enunciados del tipo:

Si grossier que fût l'anneau... Tout champion qu'il était.<sup>19</sup>

Hemos constatado que este tipo de estructuras se mantienen con relativa vigencia en francés actual, sobre todo las que utilizan los adverbios *si* y *aussi*. Las otras, formadas por *tout*, *pour* y *quelque* parecen tender a su desaparición al menos en lengua hablada, según se desprende del análisis de nuestro corpus.

Por otra parte, las segundas, constituidas, por relativos de indeterminación en correlación con la conjunción *que*, denominadas por Le Bidois<sup>20</sup> como oraciones de variable concesiva, poseen un importante poder de generalización del enunciado. Esta tendencia a la generalización las transforma, en nuestra opinión, en elementos casi fósiles que prácticamente ya no tienen demasiado que ver con la expresión de una relación de tipo concesivo.

Algunos verbos, como *être*, *dire*, *faire* resultan habituales en este tipo de estructuras (*quoi que je fasse*, *quoi qu'on dise*, *qui que tu sois*...), así como *aller* o *arriver* lo son con respecto a *où* (*où qu'il aille*). Estructuras como *quel qu'il soit* o *quelle qu'elle soit* son de un uso frecuente tanto en francés escrito como hablado. De hecho la lengua ofrece al locutor la posibilidad de utilizar estas estructuras como constituyentes de la oración simple, como simples términos de

---

<sup>19</sup> FERNANDEZ, D., *Op. cit.*, p. 597 y 262.

<sup>20</sup> LE BIDOIS, R. y G., *Syntaxe du français moderne*, 2 v. Paris, Picard, 1971 (1.ª ed. 1935-38), v. I, p. 335.

oración. Algunos como *qui que ce soit* o *quoi que ce soit* pueden aparecer como variantes de los indefinidos *personne* y *rien*, como ocurre en:

Ce jour-là, n'attendant plus *qui que ce soit* [= *personne*], le masque sous les yeux (...) <sup>21</sup>

No podemos olvidar tampoco la fosilización de estructuras que comportan un marcador de intensidad como son *si peu que ce soit* y *si petit qu'il soit*, de uso muy frecuente en francés contemporáneo.

Por último, debemos igualmente señalar que el francés escrito utiliza con profusión estructuras formadas por medio de preposiciones (*sans*, *pour*) en combinación con formas verbales infinitivas. Es el caso, por ejemplo, de los siguientes enunciados:

Par vous, *sans en avoir parlé*, je découvrais la bonté.

(...) elle l'accepta [la caresse] *sans pour* autant interrompre la toilette de son petit. <sup>22</sup>

Il paraît que ces pastilles, *pour* donner l'impression de sucrer, n'en donnent pas moins de cancer. <sup>23</sup>

Sin embargo, como observamos en los ejemplos 2 y 3 citados, es frecuente encontrar estas estructuras preposicionales reforzadas por elementos léxicos específicamente concesivos del tipo *pour autant*, *ne... pas moins*, *même*. Esto se debe sin duda a que estas

---

<sup>21</sup> NAVARRE, J., *Le jardin d'acclimatation*. Paris, Flammarion, 1980, p. 71.

<sup>22</sup> PHILIPPE, A., *Op.cit.*, p. 118 y p. 68.

<sup>23</sup> NAVARRE, J., *Op. cit.*, p. 40.

preposiciones no están específicamente especializadas en la expresión de la concesión (*sans* expresa restricción y *pour* finalidad o causa) lo que a menudo produce un cierto grado de ambigüedad en el enunciado.

Sin embargo, son estructuras empleadas frecuentemente tanto en francés escrito como hablado, aunque en la realización oral es la preposición *sans* la más empleada.

Por otra parte la locución *quitte à + infinitivo* queda reducida exclusivamente al ámbito de la lengua escrita en francés contemporáneo. Veamos el siguiente enunciado:

(...) le plus important c'est d'éprouver constamment  
la force de la vie. Et ne vivant *quitte à déchirer*.<sup>24</sup>

Este tipo de estructura preposicional desaparece totalmente en la realización oral de la expresión de la concesión.

En resumen, en lo que se refiere a la realización oral de la expresión de la concesión en las estructuras hipotéticas que acabamos de analizar, al característica es una evidente reducción del sistema que sirve para expresar una relación de tipo concesivo en comparación con las posibilidades de expresar esta relación que hemos podido constatar en lengua escrita.

En primer lugar, la lengua hablada evita casi sistemáticamente el empleo de oraciones introducidas por conjunciones o locuciones conjuntivas. *Bien que*, por ejemplo, apenas ha sido documentado en nuestro corpus oral. *Encore que* ha resultado una locución poco productiva, como tampoco lo ha sido *malgré que*

---

<sup>24</sup> PHILIPPE, A., *Op. cit.*, p. 72.

mientras que *quoique*, por su parte, parece destacarse como la más empleada en francés hablado.

Sin embargo, en la realización oral, estas locuciones sirven para construir estructuras recortadas en alguno o algunos de sus miembros y se adecúan fácilmente a las características del lenguaje hablado. Este tipo de estructuras, de origen oracional, han perdido este carácter y, a nuestro juicio, funcionan, hoy en día, prácticamente como auténticos sintagmas preposicionales.

Por otra parte, las estructuras concesivas variables, o de "variable concesiva" no han resultado de uso frecuente en lengua hablada. Únicamente mantienen cierta vitalidad aquellas que funcionan como términos de oración y son ya casi fósiles en francés contemporáneo. Es el caso de estructuras como *si peu que ce soit* de entre las introducidas por adverbios intensivos y *quoi que je dise*, *quoi que je fasse* de entre las introducidas por relativos de indeterminación.

Estas consideraciones podrían hacer pensar que el francés hablado se caracteriza por disponer de unos procedimientos que podríamos calificar de relativamente pobres a la hora de expresar una relación de tipo concesivo entre oraciones.

El francés hablado se inclina de un modo natural por morfemas y estructuras que establecen la relación concesiva en parataxis. Rechaza sistemáticamente estructuras más complejas que no resultan espontáneas y que en consecuencia chocan con la viveza y la espontaneidad que caracterizan la lengua hablada. Pero rechaza igualmente emplear un considerable número de estructuras paratácticas. Es el caso, por ejemplo, de todas aquellas estructuras en las que la relación concesiva viene dada por el empleo de modos como el subjuntivo, el imperativo y también por ciertas correlaciones en condicional. El francés hablado prefiere utilizar estructuras casi fósiles del tipo *ça ne serait que* o *quand ce ne serait que*. La lengua hablada

presenta una situación simplificada que le permite proceder por simple sucesión de oraciones que se desarrollan con rapidez y viveza. Cuando la sintaxis se complica, se utilizan estructuras algo más complejas, como por ejemplo oraciones introducidas por algún nexo concesivo que se ven afectadas a su vez por esa tendencia a la simplificación de la que hablábamos. Salvo en el caso de la locución *bien que*, poco utilizada en lengua hablada, que sigue utilizándose sistemáticamente en subjuntivo, las demás locuciones o conjunciones concesivas introducen procesos presentados por el locutor como reales y actualizados, y se construyen en indicativo, modo por excelencia de la lengua hablada. Es el caso de *quoique* y de *encore que*.

Por su parte, *même si* mantiene toda su vigencia en lengua hablada como introductora de enunciados capaces de expresar la hipótesis concesiva, mientras que *quand (bien) même* desaparece del francés oral actual.

Parece deducirse por tanto que la única locución conjuntiva que el hablante percibe como inequívocamente concesiva es *bien que*, mientras que *quoique*, más empleada en lengua hablada que la anterior, tiende más convertirse en un adverbio concesivo que a mantener su estatuto de locución conjuntiva.

Además de esta simplificación, de esta reducción del sistema que supone la realización oral de la expresión de la concesión, cabe añadir otra particularidad que creemos interesante.

Pensamos que se produce una progresiva fosilización de algunas estructuras concesivas que se emplean con más frecuencia en lengua hablada. Es el caso, por ejemplo, de algunas estructuras concesivas construidas con relativos de indeterminación en correlación con *que*, sobre todo con verbos como *faire*, *dire*, *pouvoir*, *être*, que aún mantienen vigentes sus formas verbales del subjuntivo (*quoi qu'il fasse*, *quoi qu'on dise*...). Pero, en nuestra opinión, estas estructuras

atañen más hoy en día a la expresión de la generalización del enunciado que propiamente a la expresión de la concesión.

## NOTAS PARA UNA INTERPRETACION SEMANTICA DE UN CIERTO TIPO DE LEXICALIZACION.

María del Carmen JORGE CHAPARRO

---

Nuestro análisis se centra en una serie de términos que, desde el punto de vista de la categoría gramatical, eran sustantivos o adverbios en origen; desde el punto de vista semántico, los sustantivos hacían referencia a cosas pequeñas; estos términos en conjunto pasaron a constituir la nueva categoría morfológico-sintáctico-semántica de los segundos monemas negativos o refuerzos del adverbio *ne*.

El estudio propiamente dicho de estas formas constituye el análisis morfológico: origen latino y transformación en las formas francesas correspondientes.

La repercusión sintáctica viene dada por la nueva estructura que adquieren los enunciados en los que aparece una negación verbal; así, la estructura: negación + forma verbal se convierte en: negación + forma verbal + refuerzo de la negación.

Desde el punto de vista semántico, la importancia de este procedimiento de transformación es considerable, puesto que supone no un proceso de lexicalización en sentido estricto sino un proceso de creación de una nueva categoría gramatical, como hemos señalado. Charles Bally considera la lexicalización como "un processus de



«dégrammaticalisation», un procès qui favorise le lexique aux dépens de la grammaire"<sup>1</sup>.

Uno de los interrogantes a los que pretendemos dar respuesta se puede formular mediante una doble pregunta: ¿por qué de los refuerzos de la negación que existían en francés antiguo unos se conservan y otros dejan de utilizarse?; ¿cuáles son los mecanismos que condicionan o favorecen el mantenimiento o la desaparición de los segundos monemas negativos?

Para dar respuesta a dicho interrogante partimos de una primera hipótesis: los refuerzos de la negación que empiezan a utilizarse como tales en una época muy temprana pudieron dejar de utilizarse también mucho antes; la aparición más tardía favoreció quizás su conservación como tales refuerzos durante más tiempo - algunos hasta nuestros días -.

Haremos un recorrido por los principales términos que se utilizaron en francés antiguo como refuerzos de la negación datando, con la mayor exactitud posible, el momento en el que se documentan por primera vez como tales refuerzos.

1. *Pas*. Era el más importante de los complementos de negación. En origen era un sustantivo (lat. *passuum* ) y debió utilizarse, en principio, con verbos que indicaban el movimiento, la marcha. Así, al lado de la construcción primitiva *il ne marche*, se crea la expresión reforzada *il ne marche pas*, que significaba propiamente *il ne fait pas un pas*; poco a poco, *pas* empezó a utilizarse con todo tipo

---

<sup>1</sup> DUBOIS, Jean, et al., *Dictionnaire de linguistique*. París, Larousse, 1973.

de verbos. Bloch y Wartburg datan su aparición como refuerzo de la negación en el siglo XII.

*Pas.* Lat. *passus*. Dér. *pas*, adv. de négation, XII<sup>e</sup> (*Voyage de Charlemagne*); a éliminé depuis le XVI<sup>e</sup> s. son principal concurrent *mie*.<sup>2</sup>

Brunot<sup>3</sup> localiza en el siglo XV la aparición de *pas* y *point* como refuerzos de la negación. Si bien afirma que, incluso en el siglo XVI, *pas* no se utilizan de manera absolutamente regular; por ejemplo, Rabelais escribe a menudo *ne* sin utilizar ningún refuerzo:

Ce n'est faict de bons voisins. (*Gargantua*, cap. 25, tomo 1, p. 98).

2. *Point*. (Lat. *punctum*). Nyrop localiza el origen de *point* como refuerzo de *ne* en el siguiente enunciado:

Un point n'i at de gent coarde (Ambroise, *Guerre sainte*, v. 6450)<sup>4</sup>

en el que se debe entender: "il n'y avait pas un seul point de gens lâches, il n'y avait pas du tout de gens lâches".

Bloch y Wartburg datan su aparición como adverbios de negación en el año 1050.

---

2 BLOCH, Oscar y WARTBURG, Walther von, *Dictionnaire étymologique de la langue française*. París, P.U.F., 1968, s.v. *pas*.

3 BRUNOT, Ferdinand, *Histoire de la langue française des origines à nos jours*. Vol. II. París, Armand Colin, 1966, p. 471.

4 NYROP, Christopher, *Grammaire historique de la langue française*, Vol. VI, Genève, Slatkine Reprints, 1979, pp. 31-32.

*Point*. Lat. *punctum* "piqûre, point". Comme adverbe de négation, propre au gallo-roman; apparaît en fr. dès 1050.<sup>5</sup>

3. *Goutte*. (Lat. *gutta* ). En un principio, este término debió utilizarse únicamente con el verbo *boire*. Jacqueline Picoche data su aparición como refuerzo de la negación en el siglo XII y señala los valores de dicho término:

*Goutte*. 1.(pop.). Xè s. sens propre, XIIè s. auxiliaire de la négation, XIIIè s. "rhumatisme causé, croyait-on, par des gouttes d'humeur corrompue".<sup>6</sup>

4. *Mie*. (Lat. *mica* ). En los textos más antiguos de la lengua francesa, este término conserva su valor primitivo de sustantivo. El enunciado

Il n'en quiderent trouver mie. (Ambroise, *Guerre sainte*, v. 692)<sup>7</sup>

significa: "ils pensaient ne pas trouver miette de lui, c'est-à-dire, ne pas le trouver". La categoría gramatical de *mie* (sustantivo) se pone de manifiesto por la estructura sintáctica de la oración, en la que funciona como régimen directo del infinitivo.

Enseguida se convierte en un simple refuerzo de la negación - se localiza con este valor desde principios del siglo XII- que se utiliza

---

<sup>5</sup> BLOCH, Oscar y WARTBURG, Walther von, *Op. cit.*, s.v. *point*.

<sup>6</sup> PICOCHÉ, Jacqueline, *Nouveau Dictionnaire étymologique du français*. París, Hachette-Tchou, 1971, s.v. *goutte*.

<sup>7</sup> Citado por Christopher NYROP, *Op. cit.*, Vol VI, p. 32.

durante la Edad Media, como *pas* y *point* y que poco a poco pierde terreno, hasta el momento actual en el que apenas se utiliza.

Charles se dort, qu'il ne s'esveillet mie. (*Chanson de Roland*, v. 724).<sup>8</sup>

*Mie, mye, milhe, mi*, s.f., miette; précédée d'une négation, *pas, point, nullement*, proprement pas une miette: Se vos l'avés, ne le me celés mi (Raoul de Cambrai [1180]).<sup>9</sup>

*Mie*. Lat. mica "miette", propr. "parcelle". A gardé son sens étymologique de "miette" jusqu'au XVII<sup>e</sup> s.; remplacé dès lors par miette. A servi jusqu'au XVII<sup>e</sup> s. de particule de renforcement de la négation, encore usuelle dans l'Est; même développement en it. et en a. pr.<sup>10</sup>

5. *Mot* se utiliza con verbos como *dire, répondre, sonner, souffler...*

*Mot*. Lat. de basse ép. *muttum*, [...] A l'origine *mot* a le sens de "son émis"; il est surtout employé dans des phrases négatives avec les verbes *dire, sonner, tinter*, etc. C'est au contact de ces verbes qu'il prend la signification de "parole", attestée depuis Roland. [...] *Motus*, 1560, est une latinisation plaisante de

---

<sup>8</sup> NYROP, Christopher, *Op. cit.*, Vol. VI, p. 32.

<sup>9</sup> GODEFROY, Frédéric, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes, du IX<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècles*. Paris, 1888. Reimpresso en Nendeln, Liechtenstein, Kraus Reprint, 1969, s.v. *mie*.

<sup>10</sup> BLOCH, Oscar y WARTBURG, Walther von, *Op. cit.*, s.v. *mie*.

*mot*, pris au sens de "pas un mot" (mot figurait souvent dans des expressions négatives dans l'ancienne langue). Cf. *Point de réponse, mot*, La Fontaine, *Fables*, VIII, 17.<sup>11</sup>

*Mot*. n.m. (déb. XIIè s., Voy. Charl., lat. pop. \* *mottum*, du bas lat. *muttum*, son émis). [...] 5º. Renforcement de négation: *ne... mot*, nullement.<sup>12</sup>

6. *Personne*. Este término proviene de la forma latina *persona*.

Lat. *persona* (mot d'origine étrusque, "masque de théâtre", "rôle", "personnage" [...]). Est devenu pronom négatif en fr. depuis le XIVè s.<sup>13</sup>

Combinado con *ne* se convirtió en un pronombre indefinido negativo que corresponde a la forma latina *nemo*. En este empleo ha adoptado la forma no marcada: *personne n'est parfait*, pero puede conservar el género femenino de origen si lo pide el sentido: *personne n'était plus belle que Cléopâtre*. En un principio poseía el género femenino en todos los contextos: "Personne n'est desprisée" (Marot), pero Rabelais escribía ya: "si personne tant feust esprins de temerité"<sup>14</sup>.

La invariabilidad, en género, del adjetivo que lo determina - cuando el carácter invariable aparece como norma - puede marcar la

---

11 BLOCH, Oscar y WARTBURG, Walther von, *Op. cit.*, s.v. *mot*.

12 GREIMAS, Algirdas-Jules, *Dictionnaire de l'ancien français*. Paris, Larousse, 1969, s.v. *mot*.

13 BLOCH, Oscar y WARTBURG, Walther von, *Op. cit.*, s.v. *personne*.

14 NYROP, Christopher, *Op. cit.*, Vol. III, pp. 391-392.

frontera entre el valor sustantivo de *personne* y la lexicalización como refuerzo de la negación.

7. *Rien*. (Lat. *rem* ) era en origen un sustantivo femenino y conserva, en principio, este género incluso cuando es utilizado como pronombre:

Pour savoir se de li seroit riens retrouvée. (*Berte aus grans piés*, v. 2465).<sup>15</sup>

Después fue considerado como una forma neutra y adoptó la forma no marcada:

Il n'est rien si aisé, si doux et si favorable que la loy divine.<sup>16</sup>

En este sentido, los comentarios que hemos hecho en el caso de *personne* pueden hacerse extensivos para *rien*.

Lat. *rem*, acc. de *res* "chose"; [...]. Conformément à son origine, *rien* a été d'abord un subst. fém. et a gardé cette valeur jusqu'à la fin du XVI<sup>e</sup> s.; mais par suite de son emploi dans des phrases de sens négatif, *rien* est devenu lui-même mot négatif et a pris le genre masc., qui apparaît au XV<sup>e</sup> s. A éliminé le pronom négatif *néant*.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> *Ibid*, p. 392.

<sup>16</sup> MONTAIGNE, Michel de, *Essais*. Libro I. París, Garnier-Flammarion, 1969, Cap. 56, p. 385.

<sup>17</sup> BLOCH, Oscar y WARTBURG, Walther von, *Op. cit.*, s.v. *rien*.

Como refuerzo de la negación se localiza desde principios del siglo XII

*Rien*. Dans un énoncé négatif, "nulle chose": Ne ren tolr ne rien veer (Benoît de Sainte-Maure, *Chronique des ducs de Normandie*, 1160).<sup>18</sup>

8. *Giens*. (Lat. *genus* ). Desde el siglo XI se documenta en la *Vie de Saint Alexis*

Ne s'en corrocet giens cil saintismes om<sup>19</sup>.

*Gens, giens*. Adv. (XIè s., *Alexis*; lat. *genus* ). Particule renforçant la négation, tout comme *pas*, *point* ou *mie*.<sup>20</sup>

*Gens, giens*, adv., s'est employé très anciennement pour renforcer la négation.<sup>21</sup>

9. *Grain*. (Lat. *granum* ). En el diccionario de Godefroy aparece documentado este término:

*Grain*. 2. adv., nullement, pas du tout:

Tel se tue de labourer  
Sa vigne; mais il n'ose grain

---

18 GREIMAS, Algirdas-Jules, *Op. cit.*, s.v. *rien*.

19 *La vie de Saint-Alexis*. Texto crítico de Gaston Paris. París, Champion, 1974, p. 10. v. 268.

20 GREIMAS, Algirdas-Jules, *Op. cit.*, s.v. *gens*.

21 GODEFROY, Frédéric, *Op. cit.*, s.v. *gens*.

Sa gorge de vin arrouser. (Farce de Folle Bobance, Anc. Th. fr., II, 270). [...] Centre de la Fr., *pas la graine*, loc. Point du tout. "As-tu vu ton père hier? - Pas la graine".

Éstos eran los refuerzos de la negación más utilizados durante el francés antiguo y medio, dentro del amplio grupo de refuerzos que eran en origen sustantivos y que se lexicalizaron con un valor adverbial negativo.

Hay una cantidad considerable de refuerzos, menos utilizados, que eran también sustantivos en origen y que, como sustantivos, representaban cosas pequeñas y/o de poco valor. Citemos algunos de ellos: *alie, bouton, denier, fie, noiz, pomme, festu, espi*, etc.<sup>22</sup>

Brunot añade otros como: *ail, bille, coque, dé, escorce, esperon, ferdin, frison, quant, letue, parisais, peis, ues*, etc.<sup>23</sup>

Entre las dos series de refuerzos existen diferencias importantes. Desde el punto de vista cronológico, los nueve primeros aparecen antes, y durante un cierto tiempo constituyen los únicos refuerzos de la negación; con el tiempo van perdiendo su fuerza expresiva y empiezan a ser considerados, ya en francés antiguo, como

---

<sup>22</sup> NYROP, Christopher, *Op. cit.*, Vol VI, p. 33.

<sup>23</sup> BRUNOT, Ferdinand, *Op. cit.*, Vol. I, p. 214. Cf. además: Jacques DAMOURETTE y Edouard PICHON, *Des mots à la pensée. Essai de grammaire de la langue française*. Paris, d'Artrey, 1911-1927, Vol. VI, p. 231: *un peu de craie, deux épis, un fromage, un grain de pivre, deux pipes, une pomme*, etc., y Frankwalt MÖHREN, *Le renforcement affectif de la négation par l'expression d'une valeur minimale en ancien français*. Tübingen, Niemeyer, 1980.



auténticos morfemas negativos. Ello se debe a que la fuerza de la imagen o comparación - con *pas*, *mie*, etc.- se va debilitando y el valor mínimo que expresaban dichos términos se difumina, lo que favorece la gramaticalización<sup>24</sup>.

Como consecuencia del debilitamiento expresivo surgen otra serie de términos que representan por lo general objetos pequeños y/o de poco valor: plantas, animales, objetos de la vida cotidiana. Estos términos proliferan -Möhren documenta varios centenares de términos diferentes, y el inventario no parece estar ni mucho menos cerrado- pero no se gramaticalizan, puesto que en ocasiones se añaden a otro refuerzo como *pas*, *mie* o *point*, y realizan la función sintáctica de objeto de la forma verbal -términos con pleno valor léxico, no gramaticalizados -<sup>25</sup>.

Una vez realizado este recorrido por los refuerzos de la negación que empezaron a utilizarse en la época del francés antiguo, podemos preguntarnos a qué puede deberse el hecho de que proliferen, en esta época, este tipo de términos que indicaban cosas pequeñas. La pregunta tiene todavía más sentido si pensamos que la inmensa mayoría de los términos que se utilizaron como refuerzos de la negación no han llegado hasta el francés actual, como tales refuerzos.

La época lingüística denominada francés antiguo supone, efectivamente, una de las principales etapas -si no la principal- de constitución de la lengua francesa, una etapa de grandes cambios. Quizás se pueda afirmar que la lengua francesa no ha sufrido tantos cambios en ninguna época como en la del francés antiguo -las transformaciones fonéticas son realmente importantes-.

---

24 MÖHREN, Frankwalt, *Op. cit.*, p. 12.

25 *Ibid.*, p. 20.

En el momento en que surge un nuevo mecanismo, que altera la estructura sintáctica de los enunciados negativos, no se puede prever cuál será el resultado final de esas modificaciones; se produce una efervescencia y los refuerzos proliferan: en principio estos refuerzos son objetos materiales de reducido tamaño y/o de poco valor -muchos de ellos hacen referencia a cosas relacionadas con la alimentación-; después aparece otra serie de refuerzos no materiales -algunos son formas sintéticas, como es el caso de *aucun* o *jamais*-.

Con el tiempo se producirá una reducción selectiva; algunas estructuras dejan de tener vigor; otras siguen utilizándose. De los refuerzos englobados en el segundo grupo no se ha conservado ninguno como único refuerzo de la negación *ne*, es decir, ninguno se ha gramaticalizado. Del primer grupo se utilizan habitualmente *pas*, *personne* y *rien* en francés actual.

Actualmente se utilizan también términos que expresan cosas pequeñas o de poco valor para reforzar la negación. Nyrop cita algunos ejemplos: " Cela ne vaut pas un clou. Il ne prendra pas un clou. Il n'en a pas un brin. Je n'en donnerais pas une noix ( noisette). Cela ne vaut pas un liard. Je n'en donnerais pas quatre sous"<sup>26</sup>. Veamos enunciado documentado por nosotros mismos:

Pulco citron, du jus, de la pulpe, et pas un zeste de sucre<sup>27</sup>.

En el caso del francés actual la estructura es diferente de la que hemos visto en los ejemplos del francés antiguo, puesto que en francés actual los refuerzos de la negación se añaden a dos monemas

---

<sup>26</sup> NYROP, Christopher, *Op. cit.*, Vol VI, p. 33.

<sup>27</sup> Enunciado extraído de una valla publicitaria el 30 de junio de 1987, en París.

negativos (*ne... pas...*), o únicamente a *pas*, en el caso de la lengua hablada o de la lengua escrita que intenta reflejar la hablada. Encontramos giros análogos en canciones populares.

Mon père n'avait pas valant une épille. (Decembre,  
*Chansons*, p.42);

Mon père n'avait pas la valeur d'une guigne.  
(*Romania*, XI, 187)<sup>28</sup>.

Existen además cuatro refuerzos de la negación que no provienen de un sustantivo latino: dos de ellos sintéticos, formados a partir de dos términos latinos, *aucun* y *jamais*, uno de origen germánico, *guère*, y uno que merece un lugar aparte dentro de los segundos monemas negativos, *plus*.

1. *Aucun*. (Lat. *Aliquis unus*). En principio *aucuns* tenía un valor próximo al de *uns* y correspondía a *quelqu'un*, *quelques-uns*.<sup>29</sup>

Quant aucun passe devant lui  
En plaignant disoit: "Mar i fui!"<sup>30</sup>

Pero después se utiliza como refuerzo de la negación *ne*:

Segneur tueur, entre vous  
Ochirrés les ore si tous

---

<sup>28</sup> Citados por NYROP, Christopher, *Op. cit.*, Vol. VI, p. 33.

<sup>29</sup> NYROP, Christopher, *Op. cit.*, Vol. II, p.435.

<sup>30</sup> BEROUL, *Le Roman de Tristan*. Editado por Ernest Muret. París, Champion, 1974, 4ª edición, v. 3627.

Que vous ne m'en lairés aucun?<sup>31</sup>

Bloch y Wartburg comentan de la siguiente manera la evolución del valor de *aucun*, a partir de su origen latino:

*Aucun*. Lat. pop. \* *alicunus* "quelqu'un", comp. du radical de *aliquis*, de même sens, et de *unus*. A signifié d'abord, conformément à l'étymologie, "quelque", "quelqu'un", jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle. A pris, peu à peu le sens négatif dans les phrases négatives; *d'aucuns* "quelques-uns" est archaïque; *aucunement*, XII<sup>e</sup> s. a suivi le sens d'aucun; il signifie encore "en quelque façon" au XVII<sup>e</sup> s. It. *alcuno*, esp. *alguno*, qui signifie surtout "quelqu'un", tout en tendant vers le sens négatif dans les phrases négatives.<sup>32</sup>

2. *Jamais*. (Lat. *iam magis* ).

Comp. de l'adv. *ja* (qui représente le lat. *jam* "déjà") et de *mais* "plus" (lat. *magis* ), et combiné avec *ne* pour servir de négation par rapport au temps.<sup>33</sup>

3. *Guère*, (v. fr. *guaire*, *gaire* )

*Guères* avec *s* adverbiale est vieilli; en a.fr. *guaires*. Francique \* *waigaro* "beaucoup".<sup>34</sup>

---

31 BODEL, Jean, *Le jeu de Saint Nicolas*. Editado por Alfred Jeanroy. París, Champion, 1966, vv. 448-450.

32 BLOCH, Oscar y WARTBURG, Walther von, *Op. cit.*, s.v. *aucun*.

33 *Ibid.*, s.v. *jamais*.

34 *Ibid.*, s.v. *guère*.

*Gaire, gaires*, adv. (1080, Rol.; francique *waigaro*, "beaucoup"). 1º Beaucoup, longtemps: S'en la cage sui gaires (Ph. de Nov. ). 2º Dans l'énoncé négatif, "pas beaucoup", "pas longtemps": Vo feme, Adam, ne l'en doit waires (A. de la Halle).<sup>35</sup>

*Guaires*, guaire, gaires, waires = guères, guère, adv. "beaucoup", mais se trouvant toujours avec la négation, signifie "non beaucoup", c'est-à-dire "peu".<sup>36</sup>

Veamos un enunciado extraído de *Le charroi de Nîmes*:

François le virent que ne valoies gaire.<sup>37</sup>

4. *Plus*. (Lat. *plus* ). Se documenta como refuerzo de la negación en la Chanson de Roland.

Comme adverbe de quantité, p. ex. dans *j'en ai plus*, propre aux parlars septentrionaux; au Sud de la ligne allant de la Vendée à la Suisse romande, on dit *mais* en ce sens; mais dans les phrases négatives, *mais* (ordinairement précédé de *pas* ) ne s'emploie que

---

35 GREIMAS, A. y J., *Op. cit.*, s.v. *gaire*.

36 BOS, Alphonse, *Glossaire de la langue d'oïl (XIè-XIVè siècles)*. 1891. Reimpreso por Slatkine Reprints, Ginebra, 1974. s.v. *guaires*.

37 *Le Charroi de Nîmes*. Editada por J.-L. Perrier. París, Champion, 1968, v. 166. En la edición de Duncan McMillan a partir del manuscrito AB aparece *gaire*s.

dans le Sud-Ouest, et pour exprimer le comparatif, il est limité au gascon.<sup>38</sup>

1º. Davantage. 2º. *Ne...plus* (1080,*Rol.*), renforcement de la négation marquant la cessation.<sup>39</sup>

a. A. Fr. *plus*, adv. "davantage, une plus grande quantité, un plus grand nombre". [...] c. Fr. *ne* (+ verbe) *plus*, "négation marquant cessation d'une action, d'un état, ou absence de ce qu'on avait auparavant".<sup>40</sup>

Citemos un enunciado extraído de *La Queste del Saint Graal*:

Et Galaad ne l'enchauc plus<sup>41</sup>.

De los nueve refuerzos de la negación que hemos visto como los más frecuentes del francés antiguo, y que eran en origen sustantivos, la mayoría empiezan a documentarse como tales refuerzos entre los siglos XI (*point*, *giens*) y XII; tan sólo *pas* y *rien* se utilizan en el francés estándar actual.

---

38 BLOCH, Oscar y WARTBURG, Walther von, *Op. cit.*, s.v. *plus*.

39 GREIMAS, A.J., *Op. cit.*, s.v. *plus*.

40 WARTBURG, Walther von, *Französisches Etymologisches Wörterbuch*. Buchdruckerei Gasser & Cie. A. G. Basel, 1959, s.v. *plus*.

41 *La Queste del Saint Graal*. Editada por Albert Pauphilet. París. Champion, 1967, p. 43. Línea 8.

*Pas* constituye un caso particular: es el refuerzo de la negación por excelencia en francés actual, el que expresa simplemente la negación, sin añadir ningún tipo de matiz temporal ni cuantitativo. Entre el momento en que Bloch y Wartburg por una parte y Brunot por otra datan su aparición como refuerzo transcurren tres siglos; ello se debe quizás al hecho de que en el siglo XII pudo aparecer como refuerzo pero, según Brunot, no se gramaticalizó como auténtico monema negativo hasta mucho más tarde -aún en el siglo XVI documenta enunciados en los que sólo aparece *ne* -.

En el caso de *rien*, la conservación hasta el francés actual se debe sin duda al hecho de que se ha especializado como refuerzo cuantitativo de *ne* referido a cosas: es la negación cuantitativa absoluta.

En lo que se refiere a *personne*, es evidente que su aparición tardía (siglo XIV) favorece su conservación hasta el francés actual. Se ha conservado como refuerzo cuantitativo de *ne* y, oponiéndose a *rien*, hace referencia a seres animados.

De los cuatro refuerzos de la negación cuyo origen no era un sustantivo, uno de ellos se documenta desde principios del siglo XI como refuerzo y en la actualidad apenas se utiliza: se trata de *guère*; *aucun* y *jamais*, que se utilizan en francés actual, aparecen más tarde como tales refuerzos. Sin embargo, dentro de este grupo también hay un caso que merece la pena destacarse: se trata de *plus*, cuya aparición como refuerzo de *ne* data de principios del siglo XI - ya se documenta en la Chanson de Roland - y que se conserva en francés actual, sin duda como representante de la negación temporal relativa, oponiéndose de esta manera a *jamais*, que es la marca de la negación temporal absoluta.

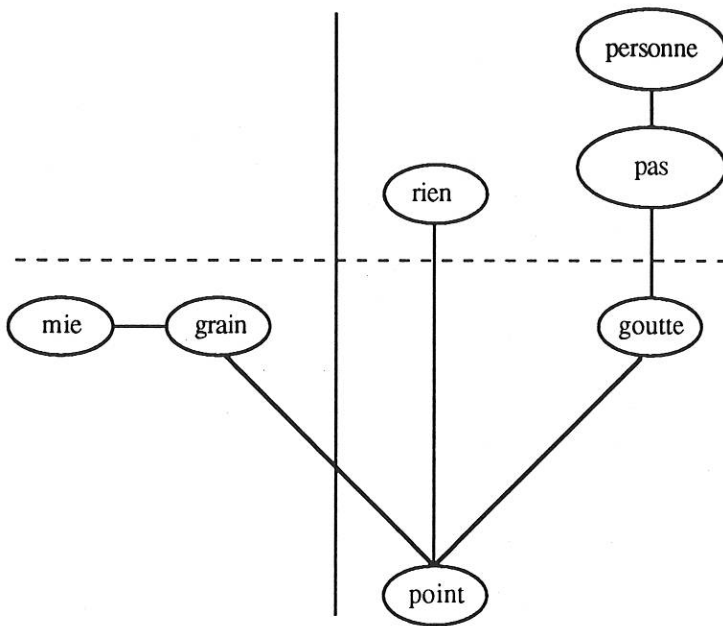
El estudio semántico debe tener en cuenta la agrupación de los refuerzos en campos semánticos. Además del rasgo que tienen en

común - todos son objetos de reducido tamaño - hay otro que es común a muchos de ellos: se trata de productos comestibles o relacionados con la alimentación.

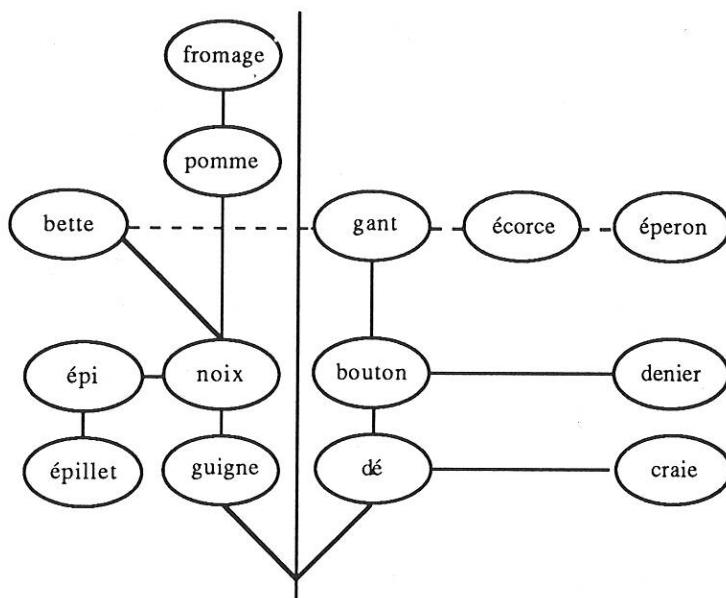
Esta agrupación en campos semánticos sólo la aplicamos a los refuerzos que representaban en origen algo material - que eran, por otra parte, los más numerosos-. Vamos a situar estos refuerzos en dos esquemas. En el primero incluimos los que aparecen con mayor frecuencia en francés antiguo, que son ocho, y los dividimos según hagan o no referencia a algo relacionado con la alimentación y según el tamaño, situándolos en un árbol en el que los refuerzos aumentan de tamaño de abajo hacia arriba. En el segundo esquema incluimos algunos de los refuerzos menos utilizados en francés antiguo - que hoy no se conservan como tales refuerzos- y establecemos las mismas divisiones que en el caso anterior.

La línea continua vertical divide los refuerzos, en ambos esquemas, en dos grupos: los de la izquierda se relacionan de alguna manera con la alimentación, son comestibles; los de la derecha no lo son. En el primer esquema, la línea discontinua horizontal divide los refuerzos en dos grupos - los límites y los criterios son subjetivos -: los que se sitúan por debajo de la línea son de tamaño muy reducido; los que se sitúan por encima son de tamaño mediano o grande - con un caso ambiguo, el de *rien < rem*, "cosa")-.





En el segundo esquema el aumento o disminución de tamaño de unas ramas a otras no aparece tan marcado, por lo que hemos obviado esta división; sin embargo, hemos situado en la misma rama - y hemos unido con una línea discontinua horizontal los de la derecha y el de la izquierda - los refuerzos que en origen eran objetos de forma más o menos irregular (por ejemplo, *bette* o *écorce*, frente a *dé*, *noix*, etc.).



Como es obvio, hemos realizado una selección y sólo hemos hecho referencia a algunos de los refuerzos más utilizados: en el primer esquema aparecen situados los que se gramaticalizaron; en el segundo, los que aparecen con más frecuencia en francés antiguo, pero que fueron desapareciendo, sin llegar a constituir nunca auténticos morfemas negativos: únicamente fueron refuerzos expresivos de la negación *ne*.

La utilización de expresiones que minimizan la importancia de algo y refuerzan la negación supone un proceso de comparación: una cosa -el "comparado"- se pone en relación -es comparada- con un

objeto de poco valor y/o de uso frecuente -el "comparante"-; la comparación se puede hacer de manera explícita, es decir, por medio de un término comparativo: *comme, plus que, aussi que* ("Le chevalier ne le craint plus qu'un agneau") o de manera implícita ("Il ne le craint un bouton"); en éste último caso nos encontramos con el tipo de estructuras que venimos analizando a lo largo del trabajo.

Una clasificación conceptual pormenorizada ilustra los campos onomasiológicos más favorecidos con este tipo de refuerzos expresivos; según el estudio realizado por Möhren la flora y la fauna son los campos más favorecidos, seguidos por las monedas, objetos relacionados con el vestido, etc<sup>42</sup>. *Denier*, documentado desde la *Chanson de Roland*, parece ser la expresión más frecuente en francés antiguo - Möhren la documenta 800 veces -.

Señalaremos para finalizar algunos de los principales campos conceptuales en los que se incluyen los refuerzos léxicos de la negación en francés antiguo, junto con algún ejemplo de cada tipo.

## 1. PLANTAS

- 1.1. La vida vegetal en general: *fueille*<sup>43</sup>, *grain*.
- 1.2. Árboles (generalidades): *escorce*, *tille*.
- 1.3. Árboles frutales y sus frutos: *pome*, *noix*, *olivier*.
- 1.4. Cereales: *espi*, *paille*.
- 1.5. Legumbres: *feve*, *pois*.
- 1.6. Plantas de los prados y bosques; plantas medicinales:  
*violete*, *lis*, *mente*.

---

<sup>42</sup> MÖHREN, Frankwalt, *Op. cit.*, pp. 9, 12, 31, 235 y ss.

<sup>43</sup> Utilizamos en todos los casos la grafía del francés antiguo.

## 2. ANIMALES

2.1. Cuadrúpedos: poil, jument.

2.2. Aves: plume, pie.

2.3. Peces: anguile, maule.

2.4. Insectos: haneton.

## 3. EL HOMBRE

3.1. Generalidades: chevel, ueil.

3.2. Alimentación: uel, coque, fromage, sel, poivre.

3.3. Vestidos y accesorios: manche, boton, gant.

3.4. Útiles variados: peigne, fil, de, coutel, lance.

3.5. Monedas: liejois, nantois, angevin, denier, parisi(s),  
poitevin, ferlin.





