

## EL ESTUDIO DE LAS VOCES EN *LES AVENTURES DU BARON DE FAENESTE DE D'AUBIGNÉ*

Pilar Suárez Pascual  
Universidad Autónoma de Madrid

En un encuentro marcado por el intercambio de los diferentes presupuestos desde los que es posible abordar un texto literario, quisiera plantear mi trabajo como un intento de materializar un análisis basado en el estudio de los mecanismos lingüísticos que articulan el texto, integrado en las condiciones “externas” al propio texto, pero sin las cuales éste no se daría. Cada vez son más los teóricos que se plantean esta perspectiva englobadora, y entre ellos, dentro de sus estudios sobre enunciación, D. Maingueneau propone interesantes pautas de trabajo que podrían ser aplicables a un texto literario. Hemos elegido una obra no excesivamente conocida *Les Aventures du Baron de Faeneste*, creada desde un campo sociológico y artístico tan concreto como la literatura de combate, fuera del cual su sentido se debilita. La nuestra podría ser una opción cuestionable, sin embargo, estas manifestaciones literarias constituyen un terreno privilegiado, hasta ahora no suficientemente explotado para estudiar la interrelación entre los resortes lingüísticos que ponen en pie una obra literaria y el material antropológico, sociológico e histórico que no sólo rodea el proceso de creación, sino que es consustancial a él.

Para abordar esta cuestión de conjunto comenzaremos por introducir la noción de FORMACIÓN DISCURSIVA. Según Maingueneau, se trata de un esquema de correspondencias que organiza un texto y que, de alguna forma, se gesta paralelamente a unos esquemas de pensamiento (Maingueneau, 1984: 121).

Un autor puede ser asociado a varias competencias discursivas, en tanto que autores biográficamente diferentes pueden compartir idéntica formación discursiva, aunque no transmita exactamente los mismos contenidos. En este sentido Maingueneau pone el ejemplo del discurso religioso y del discurso científico que en la segunda mitad del siglo XVII siguen parámetros de construcción semejantes, por el hecho de estar influidos por una percepción del mundo muy próxima.

La noción de formación discursiva nos remite a unos esquemas de construcción y al manejo de unos operadores semánticos, que en cuanto que medio de expresión de un pensamiento, surge simultáneamente a éste. Pero creemos que a la hora de asumir un sistema expresivo, hay que considerar los modelos lingüísticos y literarios de los que el autor puede disponer. Esas posibilidades se dan dentro de un ámbito: el “campo literario”, que es una red de relaciones objetivas entre diferentes posiciones que constituyen una serie de posibilidades que se le ofrecen al autor y frente a las cuales deberá tomar una posición (Bourdieu, 1992). La inscripción del autor en un espacio concreto del campo literario se deja ver en la propia configuración de la obra: rasgos estilísticos, material temático... y el autor toma posición en un campo (explícita o implícitamente) desde la valoración de una serie de posibilidades -estéticas, expresivas y desde una ubicación personal, bien ideológica, bien estrictamente poética.

Pero lo que acabamos de decir no debe hacernos pensar que existe un automatismo en primer lugar, entre la ubicación social/vital y una toma de posición en el campo literario; y en segundo lugar, entre una toma posición y la adopción de un sistema expresivo determinado. Hemos señalado la interdependencia entre el empleo de un conjunto de recursos lingüísticos y un contexto de producción, pero es necesario que determinemos cuáles son los puntos de inflexión que van articulando esa interdependencia, suprimiendo cualquier noción de “determinismo”

Durante todo el siglo XVI es evidente que, incluso dentro de un mismo período, coexisten diferentes núcleos de producción literaria, animados por parámetros estéticos - e ideológicos - diferentes. El caso del autor que nos ocupa es ilustrativo en ese sentido: de confección protestante, en su primera época se inscribe en el campo literario de la poesía amorosa petrarquizante (1572), tendencia que dominaba la creación poética de finales del siglo XVI. Unos años más tarde, cambiará su posición dentro del campo literario, dejando los poemas amorosos por la poesía militante de signo hugonote. Esa nueva toma de posición se hace patente mediante un metadiscursivo absolutamente clarificador con el que abre *Les Tragiques*:

“Je n’écris plus les feux d’un amour inconnu;  
 Mais par l’affliction plus sage devenu,  
 J’entreprends bien plus haut, car j’apprends à ma plume  
 Un autre feu, auquel la France se consume”  
 (Chant I, *Misères* v.55-58)

En esta declaración de intenciones D’Aubigné plantea el contexto existencial - actitud de combate y denuncia desde un ámbito político y moral - como motor de su creación que filtra su entorno; pero la pone en pie a través de un esquema textual muy semejante al de su poema amoroso *Hécatombe à Diane*, que se hallaba presidido por el tópico del desgarramiento sufrido por el ‘yo’ convertido en campo de batalla de principios negativos y positivos. Pero en *Les Tragiques*, el núcleo semántico del combate se desplaza del universo del amante al mundo de referencia histórico de la situación que Francia está viviendo.

El poeta ha conferido otro valor a su obra, en virtud de su cambio de espacio dentro del campo literario; y por el hecho de que cada campo tiene una forma precisa de marcar las condiciones del funcionamiento del juego literario: es lo que Bourdieu denomina ‘illusio’. Así, la poesía de nuestro autor ha dejado de ser un elemento con valor meramente estético para adquirir el valor objetual de arma de combate. y en ese proceso no sólo ha intervenido el autor, sino que además están implicados el conjunto de agentes e instituciones que fomenta ese contexto vital -bien como elementos afines, bien como oponentes, y los consumidores del producto en este caso el grupo de correligionarios que comparten unas circunstancias vitales semejantes a las del autor-. Agrippa escribe desde la óptica del protestantismo comprometido, y esa visión filtra otros temas además del propiamente religioso: la guerra, la política, las costumbres, la actitud ante la corte, siendo éstos los núcleos temáticos que jalonan la obra.

Para crear el “Faeneste”, el autor dentro de su ubicación en el espacio de la literatura comprometida, centra su atención en la ficción satírica, ámbito que comparte con obras como *Les Moyen de parvenir* y *La Satyre Ménipée* que, en cierta forma, continúan el espíritu iniciado por Rabelais y Bonaventure des Périers. En general, podemos decir que una vasta producción panfletaria inunda el período que va de finales del siglo XVI al primer tercio del XVII. Sólo de 1611 a 1620 se han registrado 1483 obras tanto de signo protestante como católico; y ese momento de máxima tensión social expresada en la literatura es el que acoge la obra objeto de nuestro estudio, cuya redacción es iniciada en 1616. Todo este panorama tendría que condicionar la opción expresiva de nuestro autor y constituiría el conjunto de posibilidades de expresión que forma el universo finito de las libertades, pero también de las imposiciones que condicionan las potencialidades objetivas que se abren ante un escritor (Bourdieu, 1992:138) y que le permitirán materializar las diferentes formaciones discursivas. De entre las posibilidades ante las que se encontró, D’Aubigné opta por la forma del diálogo -uno de los procedimientos que en el siglo XVI son más habituales para hacer asequible una doctrina- como esquema organizador de su obra. Y de entre todos los modelos posibles de diálogo, será el lucianesco, pasado por Erasmo el que marque la construcción de la obra. Dicho esquema presenta dos voces que comparten un tiempo y un espacio en los que éstas enuncian respectivamente dos ámbitos diferentes: el universo retirado de los hugonotes; y el de los católicos, asociado a las apariencias y a la corte. El esquema dual que informa *Les Tragiques* ha dado paso a la corporeización de dos personajes, cuyo carácter representativo es explícitamente señalado por nombres especialmente significativos: el del protestante es Enay, cuyo significado es “ser”; en tanto que el del católico con vocación de cortesano es “Faeneste”, palabra que significa “parecer”. Además, cada personaje tiene una voz propia sustentada sobre una formación discursiva diferente que, al igual que los nombres, posee valor emblemático.

Ahora bien, ambas formaciones no están totalmente exentas de relación, ya que la una aparece como el ‘negativo’ de la otra.

En su obra *Genèse du Discours* Maingueneau (1984) aludía a la presencia implícita de la formación discursiva del humanismo devoto en el discurso jansenista, que nace como reacción a aquél, por lo que sus discursos aparecen también como negación de los del primero. En la obra que nos ocupa podemos decir que los operadores semánticos que articulan el discurso de Faeneste invierten aquéllos que articulan el discurso de Enay, materialización de los presupuestos del espacio hugonote.

En un trabajo anterior habíamos tratado de mostrar que las voces de ambos personajes no se hallaban en igualdad de planos (Suárez, 1995:408) por el hecho de que la voz de Enay se constituye en una especie de proyección de la voz autorial y que Faeneste es el ‘otro’. Aunque el espíritu inicial del modelo de diálogo al que nos acabamos de referir era la negación de una verdad absoluta, Agrippa trata de banalizar el discurso de Faeneste con el fin de hacer una apología de la actitud de Enay, mediante una comparación antitética no sólo de los contenidos, sino de la forma misma de presentarlos. Analizaremos, pues, los rasgos que definen esas formaciones discursivas, especialmente la que informa el discurso de Faeneste.

Como punto de partida, es preciso insistir en que los núcleos semánticos que constituyen la red que confiere especificidad a cada uno de los discursos aparecen como el doble negativo del discurso del contrario, de manera que cada uno de esos discursos se define con respecto al otro y es visto por el otro. Podríamos hablar de una complementariedad invertida, que no sólo presenta los fundamentos semánticos que definen la actitud de los personajes, sino la perspectiva desde la cual cada uno de ellos ve a su “oponente”:

Actitud de Faeneste focalizada por Enay (voz autoral):		Actitud de Enay focalizada por Faeneste:	
(+)		(-)	
<b>Enay</b>	<b>Faeneste</b>	<b>Enay</b>	<b>Faeneste</b>
UNIDAD	DISPERSIÓN	AISLAMIENTO	COMUNICACIÓN
SOBRIEDAD	OSTENTACIÓN	PARQUEDAD	EXPANSIÓN
IDENTIDAD	CONFUSIÓN	RIGIDEZ	FLEXIBILIDAD

La observación del léxico empleado por cada uno de los personajes permite ver el contraste entre el registro uniforme que marca el discurso de Enay y la irregularidad del de Faeneste:

-Neologismos y términos grandilocuentes, que contrastan con la simplicidad de las palabras elegidas por Enay, lo que propicia una especie de discurso metalingüístico “sobre las opciones léxicas de los personajes, asociadas con sus posiciones axiológicas.

-Asociación entre Faeneste y el campo léxico de lo suntuario.

Recurrencia de la expresión “Pour parestre”

-Pretendido registro cortesano/dialectalismos”

En cuanto a la organización del texto, ésta se basa en torno al contraste entre los diversos y prolijos discursos de Faeneste y la parquedad de los de Enay:

dispersión	concentración
-procesos/estados diversos.	-circunscrito a su medio.
-exposición ante Enay	-focalizador de Faeneste
<b>CAMBIOS DE TEMAS</b>	
-comentarios de Faeneste sobre la vida de Enay:	-preguntas de Enay sobre la vida de Faeneste:
-objetos	-viajes y aventuras
-procesos	-actitudes
‘MAIS’	“Excusez-moi, MAIS”
(pretensiones vs realidad)	(extrañeza ante actitud de Faeneste)
Procesos y estados presentados en la Enunciación Principal, ilustrados por anécdotas (facéties) narradas por esos mismos enunciadores	

A la diferente configuración del discurso de los personajes se unen una serie de rasgos distintivos de sus enunciaciones respectivas, de entre los cuales, el más evidente es que Faeneste se expresa en un francés cuajado de dialectalismos gascones.

Otro punto de oposición es el tono mesurado de Enay, frente al tono enfático de que preside el discurso de Faeneste, en el que predominan los superlativos, las exclamaciones, todo ello unido al uso frecuente del adverbio 'tant'. Asimismo destaca el empleo habitual del auxiliar modal 'vouloir' en el modo condicional irreal, asociado a verbos de acción. El discurso de Enay, por el contrario, aparentemente ingenuo, se distingue por una ironía sutil manifestada en las preguntas que formula a su interlocutor.

Para refutar al 'contrario' el autor ha elaborado la ficción de dos personajes con voz 'propia', una de las cuales ha sido manipulada, de forma que no sólo se produce un juicio implícito del contenido del discurso, sino de su propia configuración. Se han opuesto dos formaciones discursivas de las cuales una es el reverso negativo de la otra. Para crear este efecto, el autor, se apoya en recursos literarios presentes en obras contemporáneas, algunos de los cuales remontan a una tradición literaria anterior. Dichos recursos se inscribirían en lo que anteriormente hemos definido como 'posibles': el autor elige unos modelos que su propio período literario le ofrece para materializar el esquema semántico que articula la formación discursiva en que se inscribe. Observemos algunos de los recursos que más inciden en la configuración del modo enunciativo de Faeneste.

El 'yo' de Faeneste se inscribe en un sujeto colectivo, 'nous': el de los cortesanos y aspirantes a cortesanos lo que, junto con la consideración de la naturaleza de su nombre, confirma su condición de figuración de un valor abstracto, proceso basado en la alegorización que también se da en la 'Moralité' polémica, subgénero dramático de combate, nacido en el siglo XV y que alcanza su apogeo en el XVI, adquiriendo, como en general todo el teatro medieval, el valor de medio de comunicación de masas, en virtud de su carácter visual y oral. A partir del estudio de seis 'Moralités' polémicas tomadas del Ms de La Vallière, escritas entre 1535 y 1545, entre las que hay piezas tanto de signo católico como reformistas (Beck, 1986), podemos extraer una serie de rasgos que establecen puntos en común con el 'Faeneste'

A pesar de que los personajes de la moralité se caracterizan generalmente por ser abstracciones alegóricas, en algunas de estas obras se observa la creciente individualización y personalización de las entidades abstractas escenificadas, bien mediante marcas icónicas que remiten a personajes de la época; bien mediante la creación de personajes 'reales' que, eso sí, poseen características emblemáticas que lo unen a la entidad que representan. Este procedimiento que se da en obras tanto católicas como reformistas, es el que determina la configuración de nuestros personajes, que son individualizados mediante rasgos acusadísimos que, en el caso de Faeneste, rozan la caricatura.

Otro recurso interesante es la presentación de los vicios de una entidad o una institución a través de la autoconfesión de uno de los miembros de ese grupo, el cual se vanagloria de las lacras de éste. Es el tipo literario que Mayer ha denominado 'testigo doméstico' (Mayer, 1984:39-49), también presente en los diálogos de Luciano, cuya influencia en Agrippa ya habíamos señalado. Este procedimiento consiste en poner en boca de un personaje valorado negativamente un discurso que no suele tener un elevado nivel de coherencia, con la finalidad de banalizar enunciado y enunciador. Se

procede así a la imitación paródica de un habla que posee un carácter representativo, y que podríamos asociar con el idiolecto de una determinada comunidad.

De acuerdo con este esquema, Faeneste se constituye en el representante de un grupo que revela con ingenua vanidad, los defectos de éste. Pero admeás, Agrippa sigue el espíritu de la sátira antiáulica -crítica de los cortesanos- también impregnada de influencias lucianescas en el sentido de que las invectivas tradicionales han sido reemplazadas por los retratos paródicos y el sarcasmo, en general, siempre desde la perspectiva de una crítica moral. Es así como surge un muestrario de tipos que van del perfecto actor que desempeña con habilidad su papel, hasta el charlatán incapaz de mantener su máscara: este último es el caso del Barón de Faeneste (Smith, 1966:216), que en el contraste entre sus palabras y sus hechos también nos recuerda al soldado fanfarrón de los monólogos dramáticos del siglo XV. Al igual que en algunas 'moralités' polémicas, la presencia de lo grotesco se constituye en marca de desorden.

Ya señalamos que el habla de Faeneste, un francés 'gasconizado', era un rasgo fundamental de su caracterización. El autor ha recurrido a un etnotipo, fruto de una tradición de medio siglo, presente en la novela de aventuras y cuya introducción está normalmente motivada por una intención banalizadora (Casanova, 1995). El etnotipo del gascón se ajusta a una serie de constantes: cree manejar el francés correctamente, mientras que no consigue ocultar su procedencia; es el gesticulador que habla y no acúa, recordándonos al matamoros ibérico, tan difundido en la novela y el teatro franceses de la primera mitad del siglo XVII. Ahora bien, esta interlengua del personaje no obedece a una voluntad de realismo, aunque exista una alusión explícita a la proliferación de los gascos en la Corte: se trata fundamentalmente de utilizar el habla como emblema de una máscara no eficaz, que traiciona la naturalidad, ilustrando así la dicotomía SER/PARECER encarnada en este tipo. Y esa ineficacia es el camino hacia la burla y la banalización. El empleo de este etnotipo para fines satíricos no es exclusivo del panfleto protestante: en 1599 Guillaume de Reboul en un panfleto católico titulado: *Les Actes du Synode universel de la Sainte Réformation*, introduce a un capitán gascón como jefe del partido reformado; y además le confiere el nombre de 'Triboulet', lo que le sitúa en el ámbito de lo bufonesco y de la farsa.

En esta misma línea del juego con las lenguas, señalamos como especialmente relevante la introducción del latín y el griego como lenguaje de las citas de la Escritura, evocadas por Faeneste, pero incomprensibles para él. Si tenemos en cuenta que el latín es la lengua emblemática de los católicos, que éstos habían reducido, según los hugonotes, a frases sin sentido y a fórmulas mágicas, este recurso lingüístico se incorpora a la caracterización emblemática de Faeneste, como lo fue en la *Confession su Sieur de Sancy*, el otro panfleto de D'Aubigné (vid. Kotler, 1995).

D'Aubigné se inscribe en el espacio literario del panfleto y desde esa ubicación, se le ofrecen diferentes posibilidades que le permiten objetivar su actitud vital. El conflicto que existe en la vida de las ideas se manifiesta en una pugna textual, en la que los puntos que articulan esa oposición se definen no sólo en los contenidos, sino en los diferentes aspectos que configuran el habla de los personajes. Se ha producido una confrontación de formaciones discursivas englobadas dentro de una

formación discursiva principal: la del discurso de la alteridad, que permite al autor expresar la percepción del mundo filtrada por su subjetividad.

Muchos de los rasgos de esa formación discursiva que, como acabamos de señalar, aparecen en la Antigüedad y la Edad Media, no sólo están presentes en el panfleto de signo hugonote, sino también en el católico. Vemos, así, cómo una determina actitud vital tiende a corresponderse con unos esquemas básicos que articulan su formación discursiva; y este fenómeno es lo que justifica la coincidencia en la configuración de determinados discursos aun cuando los contenidos expresados por ellos sean divergentes. En nuestro caso, es la concepción dual del mundo la que activa el dispositivo de una homeopatía “pervertida” (Maingueneau, 1984:121) que evoca al otro para ofrecer de él un simulacro ante un público ideológicamente homogéneo al que no busca convencer, sino hacerle partícipe de una vía de autoafirmación.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUBIGNÉ, Th. A. d' (1966). *Oeuvres*. H. Weber et alii (eds.). Paris: Gallimard.
- BECK, J. (1986). *Théâtre de propagande aux débuts de la Réforme*. Genève: Slatkine.
- BOURDIEU, J.P. (1992). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Le Seuil.
- CASANOVA, J.Y. (1995). “Entre Gascogne et France: l'idéologie de Pey Garros dans les 'Poesias Gasconas' de 1567 et l'ethnotypisme linguistique de Faeneste”. *Albineana*, 6, 289-306.
- KOTLER, E. (1995). “Le plurilinguisme, un élément de l'écriture pamphlétaire d'Agrippa d'Aubigné”. *Albineana*, 6, 307-330.
- MAINGUENAU, D. (1984). *Genèse du discours*. Bruxelles: Pierre Mardaga.
- MAYER, J.C. (1984). *Lucien de Samosate et la Renaissance Française*. Genève: Slatkine.
- SMITH, P.M. (1966). *The Anti-Courtier Trend in Sixteenth Century French Literature*. Genève: Droz.
- SUÁREZ, M.P. (1995). “Diálogo y juego polifónico en la sátira francesa del siglo XVI. El ejemplo de Agrippa d'Aubigné”. En *Bajtin y la literatura*, Romera et alii (eds.), 401-409. Madrid: Visor.

