

El anticlericalismo en Vian a través del uso dislocado de los tiempos verbales

Eje: Violencia y conflictos
ESTEFANÍA MONTECCHIO
UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA
CONICET
e.montecchio@gmail.com

En pleno siglo XX, Boris Vian coloca el *passé simple*, tiempo canónico de la narración literaria en francés, en boca de uno de sus personajes para proferir una exclamación. El personaje que lo ejecuta resulta ser el sacristán de *L'Arrache-cœur* (1953). En la misma obra, Clémentine, madre de los niños protagonistas, utiliza de manera poco habitual el culto *imparfait* del subjuntivo para afirmar que no es religiosa ni querría que sus hijos lo fueran. Pese a que estos usos no sean gramaticalmente incorrectos, sí resultan extraños para el hablante francés. Cabe cuestionarse, entonces, ¿por qué dichos personajes realizan estos empleos temporales que, si bien se encuentran disponibles dentro del sistema lingüístico, carecen de vigencia en el habla cotidiana? La hipótesis del presente trabajo consiste en que nuestro escritor busca, desde el frente que constituye la lengua, combatir las tradicionales jerarquías sociales, eclesiásticas en este caso, a partir del extrañamiento generado en el lector. Pues la religión, cuyos representantes detentan el poder a través de la palabra, constituye para él una formalidad que recubre tan solo una ilusoria realidad social. Este es tan solo uno de los frentes de combate de Vian, cuya lucha consistirá en oponer su concepción del lenguaje, liberador del individuo, al lenguaje del poder, imperativo y opresivo.

Para llevar a cabo nuestro análisis, partiremos los empleos normativos de los tiempos implicados en nuestro estudio para, luego, focalizar en la distorsión que de ellos realiza nuestro autor.

Palabras clave: Vian – tiempo verbal – anticlericalismo

El lenguaje y los personajes de Vian, el anticlerical

Desde pequeño, Boris Vian se vinculó con el lenguaje de una manera particular. En la casa de Ville-d'Avray, su familia consagraba el tiempo a la música y los divertimentos literarios. Entre estos, figuraban los juegos lingüísticos, que más tarde se convertirían en la especialidad del escritor. Esta infancia idílica marcará para siempre a Vian, al punto de que parece convertirse en motor de su creatividad (Cayol, 2011, p.1). Desde sus primeras obras, el lenguaje ocupa un lugar esencial, hasta transformarse en un

mundo en sí mismo: el “langage-univers” vianesco, según titulaba Jacques Bens el Postfacio a *L'Écume des jours* publicado en la Editorial Pauvert en 1963. Vian aborda todas las facetas del lenguaje para recuperar su fuerza original (Cayol, 2011, p.2).

Este particular uso de la lengua no ha pasado desapercibido para el público lector. Tal es así que, en una encuesta realizada en 1974, Fauré constató que aquel atribuía la originalidad de la obra vianesca a su riqueza lingüística (1975, p.9).

Muchos son los estudios que, desde entonces, se han abocado a la clasificación de las diversas operaciones lingüísticas que Vian realiza en sus textos. Entre ellas, neologismos, juegos con el doble sentido de una palabra, su utilización en sentido literal, asociaciones aberrantes desde el punto de vista semántico, juegos de significantes sobre las formas de las palabras... Así lo demuestran los estudios de Pestureau que coronan las ediciones de *Le Livre de Poche* de las diversas novelas de nuestro escritor.

En particular, aquí querríamos detenernos en el uso de dos tiempos verbales, sobre el que ya llamaba la atención Muller (1973). En su tesis de Doctorado en Filosofía, el autor realizaba un catálogo de las distintas distorsiones lingüísticas efectuadas por Vian a lo largo de sus novelas autógrafas. Muller se centraba, principalmente, en la enumeración de juegos verbales, de arcaísmos, de palabras provenientes del *slang*, de neologismos y de vocablos oriundos de diversas disciplinas. Sin embargo, en el capítulo consagrado a *L'Arrache-cœur*, hacía referencia a ciertos tiempos verbales que, pese a ser técnicamente correctos, son utilizados “[...] out of the general tone of the novel, again to heighten our linguistic awareness” (Muller, 1973, p.161). Dicha mención se limita a enunciar como extraños un uso del pasado simple dentro de una exclamación y otro del imperfecto del subjuntivo, tiempo verbal “[...] almost gone from spoken language, very restricted in familiar writing and not expected in Vian's novels [...]” (Muller, 1973, pp.161-162). Cabe destacar que Muller tan solo completa estas observaciones con las correspondientes citas de la novela, sin detenerse a interpretar la función en el texto que encierran estos empleos poco habituales. A fines de estudiar en qué medida el uso que realiza Vian de los tiempos verbales es poco usual, partiremos de los valores normativos que estos poseen en la lengua francesa.

Los usos del *passé simple* (indicativo) y del *imparfait* (subjuntivo) según la normativa gramatical

Tal como establecen Delaunay y Laurent en *Bescherelle. La conjugaison pour tous* (2012), el *passé simple* se utiliza para marcar, generalmente, acciones sucesivas (p.149).

Sin embargo, cuando el *passé simple* y el *imparfait* se combinan en la misma frase, el primero indica una acción limitada que se inserta en el seno de la acción ilimitada, marcada por el *imparfait* (Delaunay y Laurent, 2012, p.149).

Ahora bien, el *imparfait* se emplea, tanto en el registro oral como el escrito, en todas las personas. En cambio, el *passé simple* se encuentra actualmente reservado de modo casi exclusivo para la tercera persona, por lo cual las formas en primera y segunda del plural se vuelven cada vez más raras y se prefiere, en su lugar, el *passé composé*. Aunque no esté absolutamente ausente de la oralidad, el *passé simple* resulta característico del registro escrito, principalmente literario (Delaunay y Laurent, 2012, p.149).

Por otra parte, Delaunay y Laurent destacan que la situación del *passé simple* era diferente en el siglo XIX, ya que se utilizaba en todas las personas, posiblemente tanto en la oralidad como en la escritura. De este modo, se redactaban extensos relatos autobiográficos en la primera persona del *passé simple*. En la actualidad, esto se ha vuelto excepcional y, en caso de llevarse a cabo, revelaría intenciones particulares: la imitación arcaizante de los textos del pasado o la pretensión de marcar la separación entre el *yo* que escribe y el *yo* cuya historia se cuenta (Delaunay y Laurent, 2012, p.150).

En lo que concierne a los modos, mientras el indicativo se distingue por la riqueza de su sistema temporal, el subjuntivo no dispone más que de cuatro tiempos verbales (Delaunay y Laurent, 2012, p.161). De estos, dos (el imperfecto y el pluscuamperfecto) son muy poco utilizados, especialmente en las primeras y segundas personas. Tal es así que ya no figuran en las tablas de conjugación de las gramáticas. Incluso en la época en la que eran de uso frecuente, no solían servir más que para establecer la concordancia entre el tiempo del verbo en subjuntivo de la subordinada y el pasado utilizado en la principal, sin ofrecer ninguna indicación temporal acerca de la acción (Delaunay y Laurent, 2012, p.162).

Por último, las dos formas temporales vigentes del subjuntivo (el presente y el pasado) se oponen, a menudo, por una diferencia más de tipo aspectual que temporal. Por ende, en contraposición con el modo indicativo, el subjuntivo resulta poco apto para situar las acciones en el tiempo. De esta incapacidad para ubicar las acciones temporalmente, se desprende con frecuencia la idea de que el subjuntivo corresponde a las acciones

“irreales” o “virtuales”. Aunque este uso se verifica en numerosos casos, la hipótesis es, sin embargo, refutada por diversos tipos de empleos (Delaunay y Laurent, 2012, p.163).

Usos dislocados del *passé simple* y del *imparfait* (subjuntivo) en *L'Arrache cœur*.

Para organizar este apartado, comenzaremos contextualizando la situación en que se ubica el uso del *passé simple* en *L'Arrache-cœur* y presentando a quien lo emplea: el sacristán de la iglesia del pueblo. Este personaje aparece en escena secundando al cura de la iglesia ovoide y artificiosa que los aldeanos visitan. Dicho sacerdote considera que la religión es un lujo, concepción que contrapone a la de Jacquemort y el resto de los pueblerinos, que la ven como algo útil. Por este motivo y a causa de la sequía que asolaba la ciudad, el cura organiza una misa-espectáculo. En ella insiste, con eufóricas palabras, en la idea de Dios como don gratuito, en oposición al pueblo que lo imagina como ser utilitario que le concederá la lluvia. Sin embargo, finalmente, accede a otorgarles a los allí presentes unas gotas que culminarán en un gran diluvio. Tras esta concesión, los aldeanos se retiran de la misa y el cura ingresa en la sacristía. Es en este momento cuando el sacristán, pequeño hombre rojo e insignificante, comienza a dirigirle diversas exclamaciones aduladoras: “Vous fûtes énorme ! [...] Vous fûtes parfait ! Quelle création ! C'est votre plus beau rôle ! [...] Vous fûtes sensationnel ! [...] Vous fûtes... sublime !” (Vian, 2013, p.70).

Este mismo sacristán es el que se revelará, en el Capítulo 7 de la Tercera Parte, como el diablo. En otra *mise-en-scène*, el cura cobra entrada para un enfrentamiento en el ring con su sacristán, cuya identidad, conforme afirma, ha descubierto hace tan solo ocho días. En esta batalla, se presenta al personaje demoníaco de manera completamente estereotipada: blasfemando, echando fuego por la boca, con pezuñas y olor a azufre. Pocos capítulos más adelante, Jacquemort observa, sobre la alianza cura y sacristán-Satán, que ambos constituyen los dos términos de un equilibrio, en el que uno vuelve al otro posible: sin el diablo, la religión resultaría gratuita (Vian, 2013, p.188).

Llegado este punto, es necesario realizar una digresión para exponer la diferencia estudiada por Hassler (2002) entre *discours* y *récit*. La autora señala cómo en el caso del *discours*, el hablante se refiere a una situación dada. Por lo tanto, puede utilizar formas verbales en su función referencial y elementos deícticos. No hay, entonces, marcas de distancia o modalización sobre la expresión, que se ofrece en su forma primaria. En el caso del *récit*, por el contrario, la perspectiva del narrador se vuelve dominante. Los deícticos deben estar subordinados a esta perspectiva, que también implica el cambio de formas verbales. Para analizar el caso del francés, Hassler cita a Weinrich, que distingue

entre dos registros de tiempos verbales: uno de ellos se relaciona con el mundo inmediatamente discutido y el otro, con la narración. En el primer grupo se ubicarían el presente, el *passé composé* y el futuro. A ellos se opondrían los tiempos narrativos: el imperfecto, el *passé simple*, el pasado perfecto, el pasado anterior y el condicional. Este estudio sobre la organización del sistema temporal en las lenguas románicas nos resulta relevante en la medida en que el *passé simple* supone, como la autora reconoce, un distanciamiento con respecto al aquí y al ahora, es decir, a la deixis (Hassler, 2002, p.147 y 148). En este contexto, puesto en boca del sacristán y no del narrador, el uso del tiempo se reinterpreta como un distanciamiento de fiabilidad. Es posible anticipar, pues, cierta polifonía entre el narrador, que elige el *passé simple*, y la veracidad cuestionada del locutor-sacristán, que enuncia esa exclamación.

Por otra parte, como acabamos de observar, este *passé simple* se incluye en una oración del *type exclamatif*. Esto constituye un hecho igualmente llamativo, ya que, como se ha señalado, el *passé simple* posee un empleo de tipo histórico, y no se utiliza, en cambio, para la expresión de emociones del locutor. En este sentido, las exclamaciones del sacristán constituyen un artificio que se coloca en el mismo nivel que las misas del cura y, en última instancia, que la propia religión. El lenguaje espectacularizado del personaje produce en el lector cierto extrañamiento, que, a su vez, provoca un llamado de atención sobre ese hombre aparentemente nimio. Funciona como una prolepsis de lo que ocurrirá cuando nos enteremos de que se trata del mismo demonio. Asimismo, cabe destacar que, a pesar de que el sacerdote tenga conocimiento de esta realidad, lo conserva como su sacristán. El diablo, en consecuencia, se encuentra entre los mismos hombres de la Iglesia, hecho que desautoriza a la jerarquía eclesiástica: por un lado, porque transforma la fe en un mero rito escénico y, por otro, porque comulga con aquel a quien acusa de presunto oponente. Como afirma Pestureau, “[...] toute valeur désormais passe par le show et l'exhibition: l'image remplace la méditation” (en Vian, 2013, p.213). Clouzet (1976) complementa esta afirmación al asegurar que “la religión es únicamente un vulgar partido de boxeo —trucado— entre un cura de choque y un satán de carnaval” (p.119). Así, paralelamente, las palabras del sacristán se transforman en esta iglesia que al comienzo de la obra el narrador describía como “[...] construite de cette façon artificielle [...]” (Vian, 2013, p.61). Ambas, iglesia y palabras provenientes de quienes conforman el ámbito religioso, constituyen un artificio vacío de significado.

La segunda parte de nuestro análisis se centrará en la figura de Clémentine, progenitora de Joël, Noël y Citroën, y usuaria del poco corriente *imparfait*. Esta madre

sobreprotectora teme por la educación de sus hijos. Tal es así que afirma: “ -Je tremble à la pensée de les envoyer à l'école du village” (Vian, 2013, p.153). Ante esta idea, Jacquemort le sugiere que tome al sacerdote como preceptor, ya que sería uno bastante tradicional. Es en este instante cuando Clémentine le responde: “Je ne suis pas très religieuse et je ne vois pas pourquoi je désirerais que mes enfants le devinssent” (Vian, 2013, p.153). Nos enfrentamos, una vez más, al uso poco habitual de un tiempo verbal: el *imparfait* comporta, por sí mismo, valores modales de irrealidad. A este valor modal del tiempo se suma el hecho de que el verbo se encuentre en modo subjuntivo, también asociado a la irrealidad. Dado que se trata de un tiempo en desuso por la erosión del modo subjuntivo que ha tenido lugar en el habla en las lenguas románicas, y puesto que dicho modo constituye una variante culta, este empleo de Clémentine suena extraño al hablante francés. Y este uso se encuentra precisamente situado en el momento en que la madre de los niños se opone, en primer lugar, a formar a sus hijos en la escuela del pueblo y, en segundo lugar, a que reciban una educación religiosa.

Sin embargo, para comprender el porqué de ambas renuencias, es necesario remitirse a la descripción del pueblo en que estos personajes moran. Este pueblo aparecerá asociado, como una isotopía, a la fe. Para empezar, en el Capítulo 9 de la Primera Parte, Angel, el padre de los niños, presenta ante el psicoanalista Jacquemort a los habitantes como gente algo tosca (Vian, 2013, p.39). Luego, Jacquemort realiza, para llegar hasta la iglesia, un recorrido en el que se topa con *La Gloïre*, un personaje que ha tomado el nombre de su barca y ha perdido el propio. Se trata de un hombre que recoge con su boca los residuos que los pueblerinos arrojan al arroyo, acción por la cual le pagan. Incluso, en ocasiones, dejan que las cosas se pudran o mueran antes de arrojarlas para que le revienten en la boca y le infecten la cara (Vian, 2013, p.59). No obstante, existe un mecanismo por el cual alguien podría llegar a desembarazarlo de tal tarea y tomar su lugar. Es así que *La Gloïre* le explica a Jacquemort que, en este pueblo tosco, pero lleno de creyentes, el rebelde es utilizado como chivo expiatorio y lanzado a la soledad de la barca. El diálogo entre ambos personajes cierra con la observación de *La Gloïre* de que, de todos modos, esto no sucede a menudo y probablemente él sea el último, pues su madre provenía de otro pueblo (Vian, 2013, pp.60-61). De esto se deduce que no son los nativos quienes tienden a rebelarse. Más adelante, hay una tercera referencia a la religiosidad de este pueblo. Tiene lugar cuando Jacquemort considera que, si bien se opone a la religión, esta puede resultar útil en el campo. El sacerdote, entonces, menosprecia la fe de los

campesinos al exclamar que la religión es un lujo de la que *ces brutes* quieren hacer algo útil (Vian, 2013, p.63).

Como puede concluirse a partir de las tres instancias descriptivas del pueblo en la novela, este aparece representado como tosco, rústico y con convicciones religiosas que, más bien, constituyen supersticiones.

El *imparfait* de subjuntivo, en este sentido, contribuye a generar autoridad en la rigidez con la que Clémentine se opone a la religión. En tanto hablante culta, es en ella en quien el lector debe confiar y no en este pueblo creyente, pero carente de formación, que funciona como su contracara. Al respecto, cabe destacar que Vian era un gran admirador del *L'Almanach Vermot*, gran defensor de la lengua francesa que hubiera sostenido hasta el extremo límite el imperfecto del subjuntivo en conjugaciones en diversas personas. Además, nada debe descartarse en una lengua: todo puede servir o volver a servir (Arnaud, 1993, p.25). Precisamente, Clémentine y su imperfecto de subjuntivo podrían servirnos para arrojar luz sobre una afirmación de Vian, presente en su diario autobiográfico, *Journal à rebrousse-poil* (1951), y publicada en forma de postal por la Cohérie Vian en 2011: “Il se pourrait même que je fusse obligé d'employer par endroits l'imparfait du subjonctif. Et ça, je ne suis pas contre”. ¿Obligado por qué en esta novela? No por la gramática, ciertamente, en la que ha perdido fuerza, sino porque la madre de los niños es, así, elevada a figura de autoridad en la obra.

En conclusión, *L'Arrache-cœur* nos enfrenta a los dos tipos de personajes que Rybalka (1969) reconocía en las obras de Vian. Por un lado, ciertos personajes que utilizan las palabras con cierto pudor y que no les otorgan un valor absoluto. Por otro, los que se dejan llevar por el lenguaje e insisten en tomar las palabras en serio. Mientras los primeros resultan simpáticos al lector; los segundos, ridículos y detestables. En esta última categoría, Vian ubica, según Rybalka, a los que sacan provecho del lenguaje para explotar a los otros o ejercer su autoridad, pero, a la vez, se convierten a sí mismos en esclavos de las palabras: los militares, los sacerdotes, los políticos, los críticos... (1969, p.164). Así, el sacristán, supuesto hombre de Iglesia, que usa el lenguaje de manera extraña para adular a un sacerdote carente de autoridad, podría incluirse en este último grupo. Por otro lado, el uso de los tiempos verbales nos revela que la autoridad se encuentra en manos de Clémentine, que cuestiona la fe y la rechaza como modelo educativo para sus hijos.

El cuestionamiento de las jerarquías sociales se logra, en este caso, mediante el uso no canónico de estos tiempos, que busca generar cierto extrañamiento en el lector. Con este propósito subversivo, Vian reelabora elementos que forman parte del sistema gramatical, impuesto y convencional. El escritor se aparta del empleo habitual del *passé simple* y del *imparfait* y, de esta manera, pone en duda la organización de dicho sistema. Recurre a formas fosilizadas disponibles en la lengua, pero que se encuentran fuera de vigencia. Y es así, no solo desde lo temático, sino robando a la burguesía su arma preferida, la lengua literaria (Haenlin, 1976, p.283), como Vian manifiesta su anticlericalismo.

Bibliografía

- Arnaud, N. (1993). “Humour ? Pataphysique ? Rigolade ?”. En Lapprand, M. (Ed.), *Vian, Queneau, Prévert. Trois fous du langage* (pp. 19-36). Nancy, Presses Universitaires de Nancy.
- Cayol, C. (2011). “L'inclassable Boris Vian”. Recuperado de <http://classes.bnf.fr/rendezvous/pdf/Vian.pdf>.
- Clouzet, J. (1976). *Boris Vian*. Madrid: Ediciones Júcar.
- Fauré, M. (1975). *Les Vies posthumes de Boris Vian*. Saint-Amand: Inédit.
- Hassler, G. (2002). “Evidentiality and reported speech in Romance languages”. En T. Güldemann y M. von Roncador (Eds.), *Reported Discourse. A meeting ground for different linguistic domains* (pp. 143-172). Ámsterdam/Filadelfia: John Benjamins.
- Haenlin, L. (diciembre, 1976). “Les comparaisons de Boris Vian: éléments d’une rhétorique de dissuasion”. *The French Review*. Vol. 50 (No. 2), pp. 278-283.
- Muller, K. (1973). *The Distortion of Reality in the Fiction of Boris Vian* (Tesis de doctorado). Tucson, Arizona: University of Arizona.
- Pestureau, G. (2013) “Commentaire” a *L'Arrache-cœur*. París: Le Livre de Poche.
- Rybalka, M. (1969). *Boris Vian. Essai d'interprétation et de documentation*. París: Lettres Modernes Minard.
- Vian, B. (2013 [1953]). *L'Arrache-cœur*. París: Le Livre de Poche.