



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**  
**COLEGIO DE LETRAS MODERNAS**



**“EL TEXTO AVENTURISTA EN LAS LETRAS FRANCÓFONAS DE BÉLGICA.  
LA ESCRITURA DEL EXCESO EN *RIDICULUM VITAE* DE JEAN-PIERRE  
VERHEGGEN”.**

**TESIS**

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:**

**LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS  
(LETRAS FRANCESAS)**

**PRESENTA:**

**MÓNICA GABRIELA VALDIVIA BARRAGÁN**

**DIRECTORA DE TESIS:**

**DRA. LAURA ESTELA LÓPEZ MORALES**

**CIUDAD UNIVERSITARIA**

**CDMX, 2018**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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

*Lista coherente de personas, lugares y cosas sin las que esta tesis no hubiera sido posible*

- La UNAM, mi casa desde bebé
- Mi asesora: la Dra. Laura López Morales, quien me presentó a Verheggen en sus maravillosas clases, me dio sabios consejos y los libros adecuados
- Mis revisoras: la Dra. Tatiana Sule, la Lic. Ingrid Ramírez, la Dra. Claudia Ruíz y la Dra. Caroline Caset, les agradezco sus valiosas observaciones y su rápida lectura
- Todos los profesores que tuve a lo largo de la carrera y que me enseñaron mucho más de lo que pude volcar aquí
- Mi mamá: María Barragán, sin tu amor y entereza yo no estaría en este mundo
- Raulito y Hopy Valdivia, Ita Consuelo, que son parte de mí
- Mis hermanos: Nancy, Miguel y Ariane, gracias por nuestras pláticas y terapias de risas que hacen que la vida valga la pena
- Tef, mi héroe en este viaje, gracias sobre todo por creer en mí, por tu amor, por tu apoyo en la odisea de trámites, por escucharme, por la fiesta de tesis y por ayudarme a descubrir lo que quería hacer en este trabajo
- Mariel Amezcua y Jimena Aparicio y muchas personas en el MUAC con quienes compartí las alegrías y agonías de escribir una tesis
- Bajtín, Bourdieu, Dubois, Cristina Azuela, Philippe Walter, Albrech Classen
- La librería fnac
- Cervezas Heineken y palomitas de maíz
- Logement 1, Bâtiment Condorcet- CROUS de Créteil, 12 Boulevard Newton, 77420 Champs-sur-Marne, Francia
- Todas las sillas en las que me senté, las mesas sobre las que escribí en bibliotecas de la UNAM, cafés, mi casa, etc.
- La incontable cantidad de tazas de café que tomé a largo de todo el proceso de investigación y escritura
- Las fotocopadoras, impresoras, escaners, computadoras y dispositivos móviles que utilicé,
- San Google Drive, San Google Books, Santa Gallica y santos PDFs

*À Jean-Pierre Verheggen, pardon parce que parmi  
toutes les choses que j'aurais pu  
faire avec ton livre, j'ai fait un mémoire,  
en fait c'est faux, non je ne regrette rien ! rien de rien !  
car écrire ça a été chouette !*

*À mon Biscuit qui la nuit me chatouille  
tant le cœur que le corps.*

## ÍNDICE

<b>Introducción</b> .....	<b>5</b>
<b>I. La noción de francofonía en Bélgica</b> .....	<b>13</b>
1.1 Francofonía, francofonías .....	18
1.2 El francés, lengua de cultura .....	26
1.3 Institución literaria y campo literario en Bélgica .....	32
1.4 Inseguridad lingüística, <i>surconscience linguistique</i> , y escrituras del exceso .....	38
<b>II. El exceso en las letras francófonas de Bélgica: crítica de la francofonía idealista</b> ..	<b>45</b>
2.1 La risa como transgresión y forma de pensamiento.....	49
2.2 Textos de placer, textos de goce .....	56
2.3 El vértigo de la escritura .....	60
<b>III. La escritura del exceso en <i>Ridiculum vitae</i></b> .....	<b>65</b>
3.1 Carnavalización y parodia.....	67
3.2 <i>Excès homo</i> .....	83
3.3 Risa, delirio y erotismo .....	93
<b>Conclusiones</b> .....	<b>99</b>
<b>Bibliografía</b> .....	<b>108</b>

## Introducción

La expresión “literatura francesa” puede llegar a ser como un monstruo de mil cabezas cuando se le intenta definir. Referente inasible, plantea más preguntas que respuestas, pues son muchos los factores que intervienen en la construcción de este concepto. Tan sólo la noción de “lengua francesa” puede plantear diversas problemáticas. Mucho se ha escrito y dicho sobre las características “propias” del idioma francés, frecuentemente encontramos asociaciones de este idioma con autores admirados y celebérrimos, luminarias de la “literatura universal”: “la langue de Molière”, “la langue de Voltaire”.

Este estudio nació al explorar los diversos alcances teóricos de un término que pone en jaque la idea misma de la “literatura francesa”. Me refiero a la noción de “francofonía”.

La historia de la francofonía en tanto que vocablo, se remonta a finales del siglo XIX, cuando el geógrafo francés Onésime Reclus inventa en 1886 el término para englobar a los hablantes del francés fuera del territorio de Francia, en el contexto del segundo Imperio Colonial francés.<sup>1</sup> La noción de francofonía es sumamente interesante y compleja en el sentido de que, como dice Jean-Marc Moura, remite a una gran diversidad geográfica y cultural estructurada con respecto a un factor lingüístico (1999, p.7).

Dado que incluso Reclus hacía referencias a la literatura, ya desde el siglo XIX se fue perfilando la idea de una “francofonía literaria”, con la obra del suizo Virgile Rossel, en su *Histoire de la littérature française hors de France* (1895).

A pesar de que el término “francofonía” surge en el contexto colonial francés, y que en algunos casos los textos francófonos retoman problemáticas de éste, en la esfera de la

---

<sup>1</sup> Francia llevó a cabo dos campañas de expansión territorial en diversos países de África, Asia y América, la primera del siglo XVI al XVIII y la segunda del XIX al XX.

teoría literaria en francés, no se habla de “literatura postcolonial” como sucede en la teoría literaria anglosajona.<sup>2</sup> Si bien muchos de los autores francófonos provienen de países como Costa de Marfil, o Argelia, en donde el francés fue impuesto como parte de un proceso de colonización no sólo simbólica, sino política y territorial, también está el caso de los escritores que tienen al francés como lengua materna pero que igualmente experimentan una relación conflictiva con este idioma.

Jean-Marc Moura retoma la observación de Antoine Compagnon en el sentido de que la teoría literaria debe cuestionar los supuestos, hacer explícitas las prejuicios que subyacen a todo análisis de un texto (1999, p.6). Esto es quizá especialmente notorio en la teoría postcolonial de la literatura. En el caso de la francofonía se trata de explicitar los supuestos sobre las ideas mismas de “lengua francesa” y “literatura francesa” y, por ende, cuando analizamos la francofonía no estamos distanciados de los estudios postcoloniales cuyo objetivo es, en palabras de Moura: “s'efforcer de rendre justice aux conditions de production et aux contextes socioculturels dans lesquels s'ancrent ces littératures" (p. 7.)

Sin embargo la realidad material y cultural de los diversos países francófonos es muy distinta, y ya Rossel notaba que ciertas zonas de Suiza, Canadá y Bélgica compartían algunas características. Estos tres territorios conforman lo que varios teóricos han denominado “francofonía del norte” en oposición a la “francofonía del sur”, que remite a las Antillas,<sup>3</sup> a los países francófonos africanos, y de Asia.

---

<sup>2</sup> Jean-Marc Moura, autor de *Littératures francophones et théorie postcoloniale* señala, sin embargo, que las perspectivas de los estudios postcoloniales pueden enriquecer muchísimo a los estudios literarios en francés y distingue entre literatura “post-colonial” que se refiere simplemente a la producción que surge después de la época colonial - esto es una vez obtenida la independencia política de los países colonizados- y literatura “postcolonial” que reenvía a las estrategias literarias que estudian de forma crítica el fenómeno de la colonización (1999, p. 4).

<sup>3</sup> A pesar de que, geográficamente, las Antillas no se encuentran en el hemisferio sur, se las incluye en esta clasificación debido a que comparten rasgos con los países francófonos de África y Asia. Véase *infra* nota 15.

Reflexionar sobre las condiciones de producción de las obras literarias y sobre los contextos culturales en los que nacen encaminó mi estudio hacia los trabajos del sociólogo Pierre Bourdieu y su noción de “campo literario”. Esta última concibe a la literatura como una esfera más de la sociedad, y al mundo de las letras como un espacio altamente jerarquizado, dotado de instituciones que regulan el funcionamiento del mismo y tienen el poder de consagración, es decir, de legitimación sobre las obras y sus escritores. Esto equivale al poder de decidir qué es y qué no es literatura. La conformación de una “institución literaria” es un proceso sumamente complejo y es estudiado por el teórico belga Jacques Dubois, quien retoma varios de los planteamientos de Bourdieu en su obra *L'institution de la littérature*. Dubois hace una clasificación de los distintos tipos de literatura de acuerdo con su nivel de “institucionalidad” y analiza asimismo el *discurso* literario como tal, esto es, como una construcción ideológica, ello implica que tiene siempre detrás una voluntad de poder. Para el caso de la francofonía norte, Bourdieu habla incluso de “colonización simbólica”.

La gran jerarquización del sistema literario francés, premisa de la que parte Dubois, tiene diversas consecuencias para los países francófonos vecinos. El caso de Bélgica me pareció particularmente interesante puesto que varios autores constatan la dificultad de este país para desarrollar una institución literaria propia. Asimismo ya Rossel subrayaba un estatus problemático de la lengua francesa en los territorios belga, suizo y canadiense. Rossel hablaba de un “sentimiento de inferioridad”, en cuanto al uso del idioma, por parte de los habitantes de estas regiones frente al francés de la capital de Francia. Ello es comprensible puesto que el idioma francés ha sido objeto de muchos discursos de poder simbólico. Dicho poder es equiparable incluso al de la religión. Ejemplo de ello es el uso común del término mismo “consagración”—dar un carácter sagrado a algo—y que Bourdieu también utiliza



para hablar de la legitimación literaria, con frecuencia oímos hablar de “autores consagrados”, hay incluso afirmaciones como la de Pierre Dumont (1990) que equipara literalmente a la francofonía y sus jerarquías con la religión.

Las nociones de “inseguridad lingüística” perteneciente a la sociolingüística, y de *surconscience linguistique* de la crítica literaria quebequense Lise Gauvain, desencadenaron la presente reflexión. La sociolingüística indaga sobre los factores sociales que intervienen en las lenguas y estudia la lengua como un instrumento de poder simbólico. El trabajo de Lise Gauvain me interesó puesto que, además de abordar principalmente la francofonía norte, incluye y reformula planteamientos de la sociolingüística dentro de los estudios literarios. El caso de Bélgica me pareció sumamente llamativo pues es, sin duda, un territorio en el que las problemáticas lingüísticas han tenido reacciones muy interesantes dentro de la literatura. Se trata de un territorio que no posee unidad lingüística, predominan dos grandes comunidades lingüísticas: la flamenca—de habla neerlandesa— y la valona—de habla francesa—, que se encuentran en una relación permanente de competencia y mestizaje. Aunado a esto existe también el conflicto, en el caso de la región valona, entre la variante local del francés, menospreciada, y la variante “correcta” del francés dictada por Francia y más específicamente por París. La comunidad francófona de Bélgica es descrita por Marc Quaghebeur, escritor belga, (1990) en estos términos: “une communauté culturelle en mal d’identité et en proie à l’angoisse de la langue” (p. 118). La “angustia de la lengua” que Quaghebeur detalla ha sido estudiada por la sociolingüística a través de la noción de “inseguridad lingüística”. Creada por el lingüista norteamericano William Labov, se relaciona con un sentimiento de incomodidad al hablar un idioma pues se tiene la conciencia de practicar un uso de la lengua alejado de las formas lingüísticas consideradas “prestigiosas” o “correctas”.

El estudio de Labov fue enriquecido en los estudios literarios con la creación de la noción de *surconscience linguistique* por la ensayista quebequense Lise Gauvain.

Gauvain crea esta noción para explicar la situación del escritor francófono quien está muy consciente de practicar una variante “menor” de la lengua “correcta” que se habla en Francia. Esta situación de *surconscience linguistique* puede constituir una especie de trauma para el escritor y desembocar en la hipercorrección lingüística, o puede conducir a la vía de la transgresión voluntaria. Varios críticos han denominado las posturas anteriormente citadas como *purista* y *aventurista* respectivamente y han constatado su convivencia dentro de la historia literaria de Bélgica. El escritor se encuentra dividido entre el *purismo* y el *aventurismo*, postura asociada a la transgresión. El crítico literario belga Jean-Marie Klinkenberg incluso lleva a cabo una periodización de la historia de las letras belgas estructurada por la predominancia de una u otra postura y a su vez matiza la oposición entre ambos posicionamientos.

Gauvain (1979) apunta que los escritores francófonos del norte que se inclinan por la subversión, generan poéticas en las que existe un sentimiento lúdico, festivo y carnavalesco de la lengua, cercano a una estética barroca y alejado de una estética del sufrimiento (p.13).

En este trabajo estudiaré el carácter transgresor de la noción del exceso—vinculada a la idea carnavalesca de la risa y a la de placer—en las letras francófonas de Bélgica, tomando como ejemplo paradigmático de esta tendencia, la obra *Ridiculum vitae* del escritor valón Jean-Pierre Verheggen.

En el primer capítulo, ahondaré entonces en las implicaciones ideológicas del término francofonía, así como en el planteamiento y descripción del “campo literario” en Bélgica, los factores necesarios para la conformación de una institución literaria y la relación entre las distintas posturas ya esbozadas frente al sentimiento de *surconscience linguistique*.

Llamó mi atención la compleja dinámica, señalada por Klinkenberg, entre la postura transgresora aventurista y su postura contraria, y cómo ambas posturas podían, a decir del crítico, convivir en un mismo texto. Asimismo me interesé por la relación de la postura aventurista con lo carnavalesco, planteada por Gauvain, de modo que dirigí mi reflexión hacia la idea de cómo la teoría carnavalesca—propuesta por el crítico ruso Mijaíl Bajtín—, y particularmente su concepción del exceso y de la risa, podían plantear una crítica frente al discurso francés de dominación simbólica sobre la lengua y la literatura. Retomaré aquí la teoría sobre la carnavalización literaria que Bajtín llevó a cabo en distintos pasajes de su obra. Creo que la perspectiva de la carnavalización literaria es interesante puesto que permite reflexionar sobre el carácter transgresor de la literatura, matizarlo, profundizar en él, ya que el carnaval era el espacio en el que las obscenidades, las blasfemias, las inversiones, el juego, los excesos, una atmósfera de risa, se insertaban dentro de una “cultura oficial” (Bajtín, 1970).

Más específicamente profundizaré en la cuestión de la risa como subversión, cuestión que Bajtín aborda desde luego y cuyas manifestaciones textuales más interesantes, a mi parecer, son la parodia y la exageración, conceptos sobre los que las consideraciones de Henri Bergson fueron muy enriquecedoras. De igual forma retomé algunas consideraciones sobre el humor hechas por Freud en su texto de 1927 dedicado a este tema.

Debido a mi campo de estudio, me enfocaré sólo en estudiar la naturaleza transgresora de la noción del exceso—relacionado con la idea de placer y de risa carnavalesca—en las letras francófonas de Bélgica, aunque estas manifestaciones abundan también en la literatura flamenca.<sup>4</sup> Se trata igualmente de ideas transmitidas por las vanguardias literarias, que

---

<sup>4</sup> La “literatura flamenca” refiere a la producción de Flandes, región que abarcaba parte de los actuales territorios de Bélgica, Francia y los Países Bajos. Dentro del floklor literario del norte de Alemania y los Países Bajos

arraigaron profundamente en Bélgica. Así pues, en el capítulo dos hago primero una reflexión sobre la idea de la risa y el humor como una crítica a las formas de pensamiento dogmático. Después estudio la noción de placer y exceso como elementos renovadores de la lengua francesa y su literatura, ideas que fungen así mismo como crítica institucional, todo esto dentro del contexto general de las propuestas aventuristas de escritura en Bélgica.

Entre todas las figuras que en Bélgica han destacado por su trabajo lúdico e “irregular” sobre la lengua, así como por sus temas de crítica institucional y una aproximación carnavalesca de la literatura, llamó mi atención la de Jean-Pierre Verheggen. El escritor nacido en Namur, dentro de la región valona, me pareció representativo de la postura aventurista y de todas las problemáticas y ambivalencias que ésta plantea. Verheggen cuenta con una incuestionable trayectoria literaria, y desde mi perspectiva ilustraría muy bien los retos a los que deben enfrentarse los escritores belgas que pretenden insertarse en el campo literario de las letras en francés, además de que sus textos dan cuenta de un trabajo lingüístico inventivo y son un ejemplo excepcional de transgresión literaria.

En el tercer capítulo hago un estudio de caso sobre su obra *Ridiculum vitae* (que de aquí en adelante abreviaré *RV*) en el que analizo y aplico las nociones de risa, exceso y placer como crítica institucional al discurso francés de poder simbólico sobre la lengua y la literatura. Verheggen escribe en la fase de las letras belgas llamada por Klinkenberg dialéctica, por lo que su obra ilustraría una síntesis de las problemáticas que han tenido que

---

encontramos un ejemplo paradigmático de estética carnavalesca: el personaje de Till Eulenspiegel. Irreverente, grotesco, Till Eulenspiegel inspiró diversos textos en alemán e incluso también en francés. El escritor belga Charles De Coster escribió *La légende et les aventures heroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak*, texto en el que Eulenspiegel era un flamenco de Bélgica. Por citar otro ejemplo, hay también una versión en neerlandés del *Roman de Renart*, uno de los textos cómicos medievales por excelencia que parodia a los géneros épicos como los cantares de gesta.

enfrentar los escritores belgas de diversas generaciones que optan por posturas transgresoras. Debido a que mi interés se centraba por completo en cómo los escritores reflexionan sobre la lengua en sí y el mundo de las letras, me pareció que la mejor obra de Verheggen para analizar era *RV* (2001), obra que hace de estos temas una parte esencial de la estructura misma del texto. *RV* es un texto multiforme, imposible de clasificar en un solo género literario. En un primer acercamiento puede resultar de difícil acceso incluso para alguien con una cierta formación en literatura y un conocimiento suficiente del francés, puesto que en él abundan los juegos de palabras; el registro “popular” de la lengua francesa—argot—es omnipresente en la obra.

En virtud de que el autor de *RV* considera su práctica de escritura esencialmente una reescritura, el lector puede quedar desconcertado frente a la enorme cantidad de referencias heterogéneas a obras literarias, autores célebres pero también muy poco conocidos, así como a canciones, figuras del cine o slogans publicitarios, entre muchísimos otros. En el texto de *RV* abunda la acumulación de largas enumeraciones de vocabulario específico sobre la gramática y la retórica. Al igual que los símbolos carnavalescos que, de acuerdo con Bajtín, son siempre ambivalentes, los títulos de Verheggen lo son también. El texto oscila todo el tiempo entre la crítica humorística de una visión institucional de la literatura y una posición autocrítica, lo que lo hace sumamente interesante.

## **CAPÍTULO I. La noción de francofonía en Bélgica**

La literatura puede parecer, a veces, algo totalmente aislado de la sociedad. Sin embargo, los aspectos sociológicos que intervienen en la literatura la complejizan y enriquecen. Al momento de analizar un texto, resulta difícil dibujar una línea clara entre las consideraciones sociológicas y las *propriamente* literarias. Estamos ante una cuestión de límites y definiciones, ¿cómo nos enfrentamos a los textos literarios que se nutren de planteamientos sociológicos, hasta el punto de convertirlos en un elemento esencial para su estructura y estilo? Se trata de textos que, sin abandonar una pretensión estética, reflexionan sobre la literatura misma en tanto que actividad social. Con este tipo de textos nos enfrentamos a la cuestión del mundo de las letras, sus normas y sus instituciones.

El análisis del registro discursivo propio de los manifiestos artísticos puede ser, a mi juicio, un punto de partida de gran utilidad. Esta clase de texto toma posición, expresa de forma contundente, las ideas y posicionamientos estéticos que seguir por un determinado grupo de artistas, es la declaración abierta de una no neutralidad frente a un régimen de ideas. Se trata de un texto considerado no literario o artístico en sí que, sin embargo, define los parámetros por seguir en una creación artística en general o literaria más específicamente. Al asumir una postura como propia, el manifiesto hace patente un vínculo con la realidad social, revela a la literatura como un discurso.<sup>5</sup> El discurso literario, como cualquier otro, se construye con conceptos y preceptos (Provenzano, 2005, p.2), que no son absolutos (un

---

<sup>5</sup> Utilizamos aquí la noción de discurso en el sentido que ésta tiene para Foucault (1992), quien la define en su texto “El orden del discurso” como “aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse” (p. 6).

ejemplo de ello es la enorme variedad de manifiestos literarios durante el siglo XX, cada uno reivindicando una definición distinta de lo que la literatura *debería* ser).

Nacido en un contexto político (recordemos el Manifiesto del Partido Comunista (1848), el gesto de escribir manifiestos enraizó muy rápido en la esfera del arte. Los manifiestos de las primeras vanguardias artísticas del siglo XX, a saber el dadaísmo y el surrealismo, siguen siendo textos paradigmáticos sobre dichas tendencias artísticas.

Ya hemos dicho que el manifiesto como forma textual *toma posición* y resulta particularmente fructífero tomar en cuenta la connotación espacial de esta expresión. El manifiesto, pues, ocupa un lugar dentro de un espacio más amplio. Cada texto se define con respecto a otros, su posición le es dada por y gracias a su oposición frente a otros órdenes de ideas expresados en textos. Este fenómeno de interrelación de diferentes tipos de producciones culturales, que nunca son una esfera aislada, sino que se definen con respecto a otros elementos dentro de un conjunto, conforma lo que el sociólogo Pierre Bourdieu llamó “campos”. Bourdieu (1991) habla del campo artístico, literario, como espacio social lo que implica pensar en los “autores” como “agentes culturales”,<sup>6</sup> situados en un lugar específico del campo en cuestión (p. 5). Bourdieu alude a una fuerte jerarquización interna del campo literario.

La obra de Bourdieu tuvo enorme resonancia en los estudios literarios, particularmente en el pensamiento y obras de Jacques Dubois. Este importante teórico literario belga, retomando las ideas de Bourdieu, escribió la emblemática obra *L'institution de la littérature* (2005) e instauró así una nueva metodología de análisis dentro de los estudios

---

<sup>6</sup> Término utilizado por Bourdieu, en su obra *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos* (2008), que se refiere a los escritores como “funcionarios” y “agentes” del sistema cultural, haciendo énfasis en el modo en que el sistema de la literatura, al igual que otros sistemas sociales, responde a la dinámica mercantil de la oferta y la demanda.

literarios.<sup>7</sup>

El libro de Dubois (2005) ofrece un estudio sistemático sobre una aproximación a los textos literarios desde una perspectiva que ya no los sacraliza. Éstos ya no son concebidos como la obra de un “genio” impenetrable, sino que son colocados en un contexto más amplio.

Se trata de detectar cómo los elementos externos al texto, tales como la realidad sociocultural de su autor y la historia de la comunidad lingüística en la que el texto surge, entre otros factores, inciden en el mismo. Dubois analiza ahí el proceso mediante el cual la literatura se erige como institución; esto es, a través de qué mecanismos la literatura logra constituirse como una esfera autónoma dentro de una determinada sociedad; y cómo las creaciones literarias “refractan”<sup>8</sup> este proceso tan complejo.

Este tipo de aproximación, llamada por Dubois (2005) análisis institucional, traza una historia de los diferentes estadios en el proceso de conformación de la literatura como un sistema autónomo y estructurado (p. 30). Dubois retoma y matiza las ideas que a este respecto han expuesto Sartre, Barthes y Bourdieu. Siguiendo a este último, Dubois comenta cómo, a partir del romanticismo, la literatura se relaciona con un discurso de connotaciones religiosas; asimismo es en este momento cuando la literatura se hace de todo un aparato necesario para su institucionalización (pp. 34-35). Ahora bien, la idea romántica del poeta-profeta, que encuentra su mayor expresión en figuras como la del escritor Víctor Hugo (1802-1885), se sustenta en la creencia de que el arte es un ejercicio de absoluta libertad, inspirado por alguna

---

<sup>7</sup> Esto no quiere decir que antes de Dubois no se hubieran hecho aproximaciones de tipo sociológico a la literatura, él mismo dedica una parte de su libro a recopilar estas ideas previas a su teoría.

<sup>8</sup> Siguiendo a Bourdieu (1991) en su texto *Le champ littéraire*, evito el término “reflejar” pues de acuerdo con el teórico, es parte de un discurso reduccionista que considera las obras literarias un simple calco de las realidades sociales; en su lugar, Bourdieu utiliza el término “refractar”, aludiendo al fenómeno óptico en el que un rayo de luz, cambia de dirección al pasar de un medio a otro y se dispersa en varios rayos; ello con la intención de transmitir lo intrincado del proceso mediante el cual una determinada realidad social influye en la esfera literaria.



instancia supra humana, que escapa a toda determinación histórico-cultural concreta. Esta concepción va de la mano con una idea sacralizada del lenguaje, es decir, la idea de que la lengua posee características cuasi religiosas. Dentro de este contexto, el estatus sagrado de la lengua permitiría transmitir símbolos ocultos en la realidad que sólo el escritor es capaz de descifrar y transmitir a través de su escritura a sus lectores, de ahí la idea del poeta como profeta. La figura del poeta-profeta, predicada en el siglo XIX por el romanticismo, tiene un efecto de “neutralización” de la figura del escritor y del lenguaje.

El poeta-profeta, con su halo de autoridad casi religiosa, se coloca por encima de las otras esferas “mundanas” de la sociedad y anula toda posibilidad de ser analizado como un “agente cultural”.<sup>9</sup> Lo mismo ocurre con la lengua del escritor, que no es vista como un producto social sino que se le otorgan cualidades esencialistas. Al despojar al escritor y a la lengua de todo tratamiento histórico y socialmente determinado, estas figuras se “universalizan” y se “neutralizan” (Bourdieu, 2008) (Dubois, 2005). La figura del poeta-profeta es, sin embargo, el resultado de un momento específico en el campo literario de las letras francesas. Bourdieu (1991) define al campo literario como un espacio de oposiciones, de fuerzas que afectan a todo el que entra en él, de acuerdo a la posición que ocupa. Ejemplos de posicionamientos en el campo literario son el de “autor de obras exitosas” o bien, su contrario, “autor vanguardista” (pp.5-6). El campo literario es para Bourdieu un espacio de competencia constante, en el que “la règle du jeu est en jeu dans le jeu” (p. 16), lo cual implica que los agentes del mismo, con sus diferentes posiciones, se enfrentan permanentemente buscando provocar movimientos de transformación. El estudio del campo literario constituye una “interprétation méthodique de la production et de la circulation des œuvres” (p. 6), con

---

<sup>9</sup> Véase *supra* nota 6.

la intención de comprender el porqué de las elecciones temáticas o estilísticas de los autores, insertándolas en un contexto amplio.

Así pues toda postura dentro del campo literario genera potencialmente la contra postura, la competencia estructura al campo y los límites de éste se transforman mediante enfrentamientos literarios.

Recordemos que en el campo literario *lo que está en juego son las reglas del juego mismo*, las luchas literarias son por el *poder de consagración*<sup>10</sup> o legitimación de los autores y las creaciones. Esto es, el monopolio del poder sobre la definición legítima de “escritor” (p. 14) y por lo tanto también sobre lo que se considera o no literatura. “Définir les frontières, les défendre, contrôler les entrées, c'est défendre l'ordre établi dans le champ” (p. 15), por ello todo elemento nuevo que desea entrar al campo literario, debe llevar a cabo una ruptura en la estructura del mismo, todo neófito es considerado “hereje” (p. 34).

Así, las corrientes de pensamiento que se asocian a actitudes rupturistas—un claro ejemplo son las vanguardias dadaísta y surrealista antes mencionadas—al poner en tela de juicio un régimen establecido, toman posición, toman la vía del manifiesto, de la “no neutralidad”, son los *herejes* que osan oponerse a los temas y estilos *consagrados*.

Todo posicionamiento de ideas necesita de conceptos para construirse (Provenzano, 2005, p. 2) y, en el campo de los estudios literarios en lengua francesa, existe un concepto que ha pretendido abarcar un muy vasto espectro de realidades lingüísticas y literarias. Me refiero al concepto de francofonía. Esta noción agrupa a todos los hablantes de la lengua francesa fuera del territorio francés, y desde sus inicios ha estado ligada a un discurso universalista y de poder, tanto material como simbólico. Para Bourdieu (2008) toda

---

<sup>10</sup> Subrayamos la connotación religiosa que tiene el término *consécration* tanto en el francés original, como en español [consagración].

conceptualización siempre es parcial, y el caso de la francofonía no es la excepción.

Antes de ser trasladada al dominio de la literatura, la noción de francofonía surge en un contexto geopolítico, es decir en un orden de ideas “no neutral”. Me interesa aquí ahondar en los efectos de discurso de la etiqueta “francofonía”. Dicho concepto, en su proceso de institucionalización ya dentro de la literatura, instauro un discurso de dominación, sobre todo simbólica sobre el francés y la literatura que se escribe en este idioma. Analizaré en un primer momento, de qué formas el discurso de la francofonía se ha asociado a lo “universal”; posteriormente me concentraré en la idea de dominación simbólica que emana de este concepto y sus consecuencias para el caso particular que me atañe aquí, a saber, el de la francofonía en Bélgica; para, en una última instancia, esbozar las diferentes reacciones, lingüísticas y estéticas frente a este discurso de dominación simbólica.

### 1.1 Francofonía, francofonías

Las etiquetas “universales” y “neutrales” de escritor y lengua, emanadas del romanticismo, tienen un efecto ideológico<sup>11</sup> cuando se las confronta con realidades tan diversas como las de los “escritores de expresión francesa” fuera del territorio francés. Este es el caso del escritor belga Jean-Pierre Verheggen, que estudiaré más adelante. La denominación misma de “escritor belga de expresión francesa” que se aplica comúnmente a escritores como Verheggen, ya es el resultado de una determinada construcción de discurso.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Esto significa para Dubois (2005) que el discurso está ligado a una esfera de poder, ya sea simbólico o material.

<sup>12</sup> De hecho, como comenta Reine Meylaerts (1998), se puede dar cuenta de las diferentes aproximaciones a la situación de los escritores francófonos en Bélgica, analizando la terminología que se ha usado para describirla: “literatura belga de lengua francesa” o “literatura francesa de Bélgica”. Dichas etiquetas nunca son inocentes y denotan una construcción discursiva específica al servicio de un determinado momento en la historia de las letras en Bélgica (p. 18). Así, un discurso nacionalista que pretende unificar a las diferentes comunidades

Una de las instancias más importantes de la francofonía es la OIF (Organización Internacional de la Francofonía). El sitio oficial de esta organización ofrece una breve historia de esta noción, en la que no se niega el origen del concepto en un contexto geopolítico, aunque desde luego, tampoco ahonda en las connotaciones ideológicas del mismo. La OIF se limita a reconocer al geógrafo francés, Onésime Reclus como inventor del término “francofonía”. Para Reclus, cuya obra se desarrolla en los años 1880, el concepto de “francofonía” agrupaba a todos los habitantes del planeta que hablaban el idioma francés. Sin embargo esta concepción estaba lejos de ser neutral; por el contrario, este concepto venía a insertarse dentro del proyecto imperialista de Francia. Los francófonos eran *reconocidos* como tales *por* Francia. Dice Reclus (1886) en su texto *France, Algérie et colonies*: “nous acceptons comme francophones tous ceux qui sont ou semblent destinés à rester ou à devenir participants de notre langue: Bretons et Basques de France, Algériens et Berbères du Tell dont nous sommes déjà les maîtres” (p. 422).

En esta formulación se dibujan ya, las líneas que definirán las problemáticas de la francofonía, incluso en literatura; pues se articula una concepción sacralizada y esencialista de la lengua. Para Reclus, los francófonos son todos aquellos que parecen estar “destinados” a practicar el idioma francés. Una idea sobrenatural del idioma francés es puesta en marcha, existe algo supra-humano—la noción de destino—que hace pensar que lo propio de la lengua francesa es imponerse, a otras lenguas, a otros territorios. Reclus plantea una visión imperialista en la cita hecha anteriormente pues, los francófonos están “destinados” a permanecer tales y, lo que es más, a aumentar su número, pues habrá otros que tendrán que “volverse participantes de la lengua”. Dichos “participantes” del francés tendrán que ser

---

lingüísticas de Bélgica preferirá la etiqueta de “literatura belga de lengua francesa” a la de “literatura francesa de Bélgica”.

anexados a través de un esfuerzo, el esfuerzo colonizador en el que Francia no es la única potencia interesada. Reclus, en el mismo texto, indica su descontento respecto a la posición menor de Francia en la competencia de predominancia lingüística, dicha posición dice Reclus: “n’est pas digne d’elle et le nombre des hommes de langue espagnole, et même de langue portugaise, grandit avec plus de vitesse que celui des hommes de langue française” (p.410).<sup>13</sup> Como bien indica François Provenzano (2005) el factor lingüístico de la francofonía no es tan importante en la obra de Reclus, como el factor de expansión territorial, pues el lamento de Francia es sobre todo un lamento sobre la *cantidad* de territorio y de hablantes. El énfasis de Reclus, está en que Francia debería tener una mayor cantidad de hablantes; asimismo hace referencia a otro factor cuantitativo, a saber, la velocidad a la que debería llevarse a cabo la transmisión de la lengua francesa. Sin embargo, también hay una dimensión de poder simbólico en esta cita.

El hecho mismo de que exista un interés por imponer la lengua—política recurrente de la colonización europea—, el que dicho interés tome la forma de un enfrentamiento, y la exhortación implícita a que Francia alcance en la competencia lingüístico-imperial un grado “digno de ella”, vincula al factor lingüístico con una dimensión simbólica. Provenzano (2005) enfatiza el carácter “galocentrista” del discurso de la francofonía, discurso motivado por *rivalidades simbólicas* con otras potencias colonizadoras (p.5). Dentro de esa concepción, la literatura puede fungir como plataforma para expresar el dominio simbólico de una nación sobre otra.

El propio Reclus ya había hecho alusiones a la literatura considerándola una manera

---

<sup>13</sup> El tema de la competencia lingüística, la inferioridad de cantidad de hablantes del francés frente a los de otros idiomas, sigue siendo relevante en las discusiones de la OIF. Ahora, la expansión del francés se ve amenazada de acuerdo a estos discursos, especialmente por la propagación del idioma inglés por parte de países como los Estados Unidos de América.

eficaz de transmitir simbólicamente el poder de Francia. Sin embargo fue Virgile Rossel, jurista y escritor suizo, también en el siglo XIX, quien emprendió un estudio más sistemático de la francofonía literaria, inaugurando una postura de enunciación sobre el tema fuera de Francia. En 1895, Rossel dedicó una *Histoire de la littérature française hors de France* a las particularidades de los países francófonos y estableció diversas características. El escritor encontró que las zonas francófonas de Canadá, Bélgica y Suiza tenían características similares. Todas estas zonas compartían un sentimiento de inferioridad de la lengua, al practicar una variante del francés con características propias, distinto al francés hablado en Francia y principalmente en París, ciudad considerada capital cultural del mundo en esa época (Klinkenberg, 2002). De este modo, Rossel prefiguró lo que varios teóricos han denominado como “francofonía del norte”, para referirse a Canadá, Suiza y Bélgica; en oposición a la “francofonía del sur”, que se refiere a las Antillas y a los países francófonos de África y Asia.

Ésta ha sido una de las tentativas de la crítica para matizar la etiqueta globalizante de “literaturas francófonas” que asimila en una misma categoría realidades económicas, políticas, lingüísticas y literarias sumamente dispares entre sí. La francofonía literaria agrupa desde los escritores quebequenses, hasta los escritores magrebíes, pasando por figuras tan célebres como las de Henri Michaux o Marguerite Yourcenar; éstos últimos, escritores belgas que la historia literaria francesa, sin embargo, muestra como un bien nacional.<sup>14</sup> Los países

---

<sup>14</sup> La inclusión de estos autores, así como la de tantos otros autores de la francofonía, en manuales escolares de “literatura francesa”, sin ninguna mención de su origen, es un ejemplo del discurso universalista de ésta. Muchas de las grandes figuras de la “literatura universal” consignadas asimismo en los manuales de “literatura francesa”, no son de origen francés. Por citar un ejemplo el manual *Littérature française. Les grands mouvements littéraires* (2010) de la colección *Librio* (editorial Flammarion- una de las más importantes de Francia) incluye a varios autores de la francofonía norte como los mencionados Michaux y Yourcenar sin ninguna mención de su origen. Dubois (2005) comenta que la “literatura francesa” se ha construido, muchas veces por autores extranjeros, que, en ocasiones, no tienen el francés por lengua materna (p. 197), y cita como ejemplo de ello a los autores del llamado *Nouveau théâtre*, Beckett, Ionesco y Adamov, ninguno de origen

africanos, al haber tenido una relación con Francia de dominación política, económica y cultural—colonización—, tienen realidades materiales muy diferentes a las de los países de la francofonía norte, países económicamente más desarrollados (Rakotoson, 1997, citada por Fréchette, 2012).<sup>15</sup>

A nivel lingüístico también hay diferencias notables. Mientras que los países africanos sufrieron la imposición del francés frente a sus lenguas maternas; los escritores de la francofonía norte tienen por lengua materna un francés que, no obstante, en la práctica real de cada una de sus regiones de origen, no concuerda con el francés de Francia.

A pesar de que la colonización, como fenómeno material, y sus consecuencias culturales son un hecho exclusivo de la francofonía sur, Bourdieu (1997), en una entrevista con Dubois respecto al caso de la francofonía belga, habla de “colonización simbólica” (p.13). Este proceso de conquista simbólica tiene como armas principales la lengua y la literatura. Hablaré primero de la lengua como parte de un discurso de poder. A este respecto conviene recordar el cuestionamiento del semiótico belga Jean-Marie Klinkenberg (1996) sobre si lo lingüístico metaforiza los conflictos de poder o si éstos amplifican la cuestión de la lengua (p. 28). De estas problemáticas se ocupa la sociolingüística, una parte muy importante del análisis institucional de Dubois. Esta disciplina, que concibe su objeto de estudio—las lenguas—como algo socialmente determinado, ha dado origen a nociones como las de “inseguridad lingüística” y *surconscience linguistique*, en las que profundizaré más adelante. Por el momento mencionaré que la sociolingüística se interesa por cómo las

---

francés, y todos considerados, a pesar de ello, luminarias de la literatura francesa.

<sup>15</sup>Andrée-Anne Fréchette cita a la escritora malgache y directora de cine Michèle Rakotoson: “Belges, Canadiens, ont une situation économique similaire. Les écrivains du Sud sont toujours en position de demande. La différence économique change tous les rapports. Le papier avec lequel se font les livres vient du Nord. C’est ça la réalité africaine. Il y a une francophonie des pauvres et il y a une francophonie des riches...” (Rakotoson, 1997, citada por Fréchette, 2012, p. 8)

estructuras sociales, y por ende también políticas, económicas y culturales, inciden en la lengua. El caso de la francofonía en Bélgica es sumamente interesante desde un punto de vista sociolingüístico. Reine Meylaerts (1998) señala cómo, en territorio belga, las divisiones lingüísticas y socioculturales se evidencian primero de manera geográfica (p. 17). En Bélgica existen tres divisiones geográficas: la región flamenca, al norte del país, la región valona, al sur y la región de Bruselas-Capital, al centro. A esta división en “regiones”, fundamentada en aspectos económicos y administrativos, se añade una división del territorio belga en “comunidades”, que atañe a la cultura y la lengua. Son tres las comunidades de Bélgica: la *Communauté française*, la *Communauté flamande* y la *Communauté germanophone*. La “Comunidad francesa de Bélgica”, autoproclamada *Fédération Wallonie-Bruxelles*, agrupa a los habitantes francófonos de la región valona y de un área de la capital; pues Bruselas es bilingüe. Dentro de la región valona además del francés local se hablan dialectos<sup>16</sup> del *wallon*, una lengua de *oïl*<sup>17</sup> que tiene el estatus de “lengua regional endógena”. La “Comunidad flamenca” engloba a los hablantes del neerlandés y sus dialectos, que habitan la región flamenca y una parte de la región Bruselas-Capital. Existe, asimismo, al sureste del país, dentro de la *Wallonie*, una pequeña cantidad de hablantes del alemán agrupados en la “Comunidad germanófona”.

La ya de por sí compleja realidad lingüística de Bélgica se ve afectada por el sentimiento de inferioridad lingüística del belga francófono—que ya Rossel señalaba—ante la variante “correcta” del francés, dictada por París y que ha dado origen a las grandes

---

<sup>16</sup> Un dialecto es una variante de una lengua que difiere gramatical, fonética y lexicalmente de otras variantes, y se le asocia a un área geográfica particular y/o a una clase social particular o grupo de estatus (Trudgill, 2003, p. 35).

<sup>17</sup> Las llamadas lenguas de *oïl* se hablaban durante la Edad Media en la parte norte de Francia, el sur de Bélgica y en las Islas Anglonormandas, y de ellas derivó el actual idioma francés.



gramáticas.<sup>18</sup>

Meylaerts subraya además la doble división social en la región de Flandes, al norte de Bélgica, puesto que ahí el francés se consideró una prerrogativa de la aristocracia y la burguesía flamencas, mientras que el grueso de la población practicaba los dialectos neerlandeses (p. 17). Todos estos conflictos sobre la lengua, materia prima de la literatura, vuelven el campo literario de Bélgica muy complejo. Las dos grandes comunidades lingüísticas del país, flamenca y valona,<sup>19</sup> se encuentran en una relación permanente de competencia y mezcla.

La lengua no es algo que se dé por sentado en territorio belga, el neerlandés y el francés han competido por el estatus de lengua oficial, a lo largo de la historia de la constitución de éste como Estado. En este contexto de inestabilidad podemos comprender la afirmación de Marc Quaghebeur (1990) respecto de la “comunidad francófona de Bélgica”, como “une communauté culturelle en mal d’identité et en proie à l’angoisse de la langue” (p. 118).

Ya Reclus hacía patentes las problemáticas sociolingüísticas que el uso del francés implicaría en territorio belga. En el pasaje anteriormente citado de *France, Algérie et colonies* donde enumera las comunidades *aceptadas como francófonas por Francia*, el geógrafo añade el siguiente comentario con referencia a Bélgica: “Toutefois, nous n'englobons pas tous les Belges dans la ‘francophonie’, bien que l'avenir des Flamingants soit vraisemblablement d'être un jour des Franquillons”. (Reclus, 1886, p. 422). Entramos aquí de lleno en terreno

---

<sup>18</sup> Autores como Jean-Marie Klinkenberg han notado una tendencia generalizada en la Bélgica francófona, a la hipercorrección o purismo, como síntoma de los conflictos lingüísticos en este territorio. Tendencia que llevó a la creación de una de las grandes gramáticas de referencia para el “uso correcto” del francés: *Le Bon usage*, conocida coloquialmente como *le Grevisse* aludiendo a su creador, el gramático belga Maurice Grevisse.

<sup>19</sup> Aquí utilizo el término valón en el sentido de habitante de la *Wallonie* y no exclusivamente en el de hablante del *wallon*.

sociolingüístico, las palabras que Reclus utiliza están cargadas de connotaciones socialmente peyorativas y muy elocuentes en lo que se refiere a la situación de inestabilidad lingüística en Bélgica. Reclus comienza aclarando que no todos los belgas forman parte de la francofonía, hay un elemento discordante, los habitantes de la región flamenca. En diferentes momentos de la historia de Bélgica, los flamencos han formado movimientos separatistas, enarbolando las diferencias de cultura y lengua frente a los valones. El término que Reclus utiliza, “flamingants”, fue usado como adjetivo gentilicio de la región de Flandes; sin embargo, Reclus lo utiliza como sustantivo y en ese sentido el diccionario lo consigna como un uso peyorativo para referirse a aquellos que sostienen las reivindicaciones lingüísticas y políticas flamencas. De igual manera, Reclus, con una clara intención irónica, hace uso del vocablo “franquillon” o también “fransquillon”, que es un sinónimo popular del gentilicio “francés”, en español equivaldría a decir “franchute”. Asimismo, en Bélgica, se añade una connotación peyorativa al significado de esta palabra para designar a un individuo que alardea de hablar francés, imitando las maneras francesas; y, en boca de los flamencos, de una manera peyorativa igualmente, el término hace alusión a los partidarios de la lengua y cultura francesas, en oposición al movimiento flamenco. La opinión de Reclus respecto al fenómeno lingüístico de Bélgica—opinión expresada incluso con sorna dado el registro de los términos que utiliza—es que todos los habitantes del territorio belga, incluyendo a los neerlandófonos, algún día sean asimilados por Francia en el esfuerzo de “colonización simbólica” por el que el geógrafo no esconde su preferencia.

## 1.2 El francés, lengua de cultura

Al atreverse a desacralizar la figura del escritor que el romanticismo había rodeado de un halo religioso, el análisis institucional permite un cuestionamiento de los conceptos mismos de lengua y literatura. Dubois coloca a la literatura como una esfera más dentro de la sociedad, este gesto implica comprender los textos literarios como productos culturales de un momento histórico determinado. Con este planteamiento de Dubois la noción misma de lo “universal”—aquello que resiste a toda frontera histórica, lingüística, política, religiosa o social—se viene abajo (2005). Ahora bien, el discurso sobre la lengua francesa como algo “universal” es parte esencial en la construcción del concepto de “francofonía”. Pierre Dumont, lingüista y especialista de la francofonía en África, en su texto “Francophonie, francophonies” (1990), designa este fenómeno como una corriente idealista de la francofonía y la describe de la siguiente manera:

Il y a tout d'abord un courant, qu'on pourrait qualifier d'idéaliste, visant à faire de la francophonie une véritable philosophie fondée sur une représentation littéraire, ou pseudo-littéraire, de la langue française, langue de Descartes et de Voltaire, érigée par Rivarol en un véritable bastion des valeurs occidentales nées en France et diffusées à partir de son sol entre les Serments de Strasbourg et le siècle des Lumières: élégance, pureté, clarté, sobriété, précision. (Dumont, 1990, 35).

Varios elementos llaman la atención en la descripción de Dumont. Desde el momento en que califica de *idealista* la definición de francofonía que está por ofrecer, sabemos que la suya es una postura crítica. Asimismo, cuestiona la pretensión de hacer de la francofonía una *filosofía*, es decir una manera de concebir el mundo. Me interesa aquí hacer énfasis en el hecho de que el discurso literario es, según Dumont, la fuente principal de fundamentación de la francofonía como filosofía. Bajo esta perspectiva no resulta extraño que el texto de

Reclus antes mencionado, *France, Algérie et colonies*, justifique su elogio de la lengua y la cultura francesas apelando a un texto literario como *El cantar de Roldán*.<sup>20</sup>

Sin embargo, Pierre Dumont pone en duda la forma en la que opera este discurso cuando alude al carácter *pseudoliterario* de las justificaciones para la francofonía idealista, que son, ante todo, justificaciones de poder para Francia.

Dumont emula un gesto común en los discursos de engrandecimiento de la lengua francesa como representación de una visión del mundo, a saber, la asociación con grandes figuras del pensamiento. Es común aludir al francés como “la lengua de Molière” o “la lengua de Voltaire”. Estas frases trasladan a la lengua las características que se relacionan con dichas figuras, se habla del *genio*<sup>21</sup> creativo de éstas y el de la lengua francesa, en consecuencia, como uno solo. Dumont no deja de mencionar a Voltaire y significativamente añade a otra figura perteneciente al campo de la filosofía: Descartes.

Con este gesto “la lengua de Descartes” se convierte en la lengua del pensamiento crítico, del cuestionamiento de los prejuicios, en suma, la lengua del racionalismo.

Antoine de Rivarol (1753-1801), escritor y periodista de origen italiano y naturalizado francés, autor de una obra como *De l'Universalité de la langue française* (1784), añade a la ecuación, un factor moral “propio” de la lengua francesa. Ésta última es considerada depositaria de los *valores occidentales nacidos en Francia*, valores transmitidos a través de

---

<sup>20</sup> La elección de Reclus de este cantar de gesta medieval no es inocente. El texto de *El cantar de Roldán* [*La Chanson de Roland*] transmite una representación literaria poco favorable de la religión y la cultura de los pueblos islámicos, cuyas características son menospreciadas cuando se las compara con la moral y la cultura de los personajes franceses; en el momento en que Reclus escribe su obra, muchos de esos pueblos forman parte del territorio francófono al que el geógrafo hace referencia.

<sup>21</sup> La palabra *génie* [genio] designa en francés una serie de características distintivas, intrínsecas a una comunidad o persona. El *génie français* [genio francés], expresión muy común, se refiere entonces a una serie de características “propias” del pueblo y cultura francesas, y se construye gracias a figuras literarias como las de Molière o Voltaire aquí mencionadas, asociadas, entre otras cosas, al ingenio y al carácter mordaz. Asimismo este “genio francés” está relacionado con la categoría “universal” del “Hombre” al grado de que, el humanismo es considerado un patrimonio del pueblo que creó, por ejemplo, La *Declaración de los derechos del Hombre*, texto que, se considera, inspiró muchas de las constituciones de las repúblicas del mundo.

textos fundacionales—de lo que hoy se considera propiamente “francés”—como los Juramentos de Estrasburgo<sup>22</sup> o las producciones literarias de la Ilustración en la que se inserta por ejemplo la obra de Voltaire. En este discurso de la francofonía idealista la lengua francesa es dotada de cualidades intrínsecas, la *elegancia, pureza, claridad, sobriedad y precisión* le son “propias” y es su labor recordando el texto de Onésime Reclus, llevar a otros estas cualidades que constituyen una manera de concebir el mundo, principalmente a través de la razón.

Dumont subraya el carácter etnocentrista de esta visión, enfocada en las cualidades atribuidas al pueblo francés. Los adjetivos utilizados dentro de este discurso remiten a la filosofía racionalista—claridad, precisión—; a una cualidad moral como lo es la mesura—sobriedad, pureza, y a una dimensión de belleza en un sentido clásico de la palabra—elegancia. Para Bourdieu (1997) esta última característica es propia de un “conservadurismo estético”. Los rasgos antes enlistados se consideran patrimonio del pueblo francés, que, en su política de expansión, transmite a otros pueblos. Este último rasgo se hace patente en la caracterización del francés que el político y escritor senegalés, uno de los padres de la Negritud,<sup>23</sup> Léopold Sédar Senghor, hace en su texto “Le français, langue de culture” (1962). Publicado dentro de la revista intelectual *Esprit*, este texto lleva a cabo una reflexión sobre el uso de la lengua francesa para un hombre negro, miembro de una élite política, cabe mencionar, como de hecho Senghor no deja de reconocer. La asimilación francofonía-

---

<sup>22</sup> Los *Serments de Strasbourg* [Juramentos de Estrasburgo] es un texto del siglo IX que sella un acuerdo político entre dos de los nietos de Carlomagno; Carlos el Calvo y Luis el Germánico, contra su hermano Lotario. Se atribuye una enorme importancia a este texto por considerarse el primer texto redactado en lengua romance, es decir, lengua francesa derivada del latín y ya con características propias; mientras que *La Cantilène* o *Séquence de Sainte-Eulalie*, que data del mismo siglo, es reconocido como el primer texto literario en lengua francesa.

<sup>23</sup> Movimiento filosófico, social y político que propuso una reflexión sobre la cuestión de la raza negra, con el fin de, asimismo, legitimar la cultura de los pueblos africanos. La Negritud tuvo manifestaciones muy importantes en la literatura.

universalismo queda clara en el discurso de Senghor, así como la atribución al francés de ciertas características intrínsecas propias del racionalismo. El francés es, en este discurso, la lengua de un mundo ordenado. En su texto Senghor elogia la lengua francesa, enumerando una serie de características que él le atribuye a esta lengua, entre ellas la capacidad de expresar el pensamiento abstracto y una visión humanista del mundo:

Langue d'analyse, le français n'est pas moins langue de synthèse... A la syntaxe de juxtaposition des langues négro-africaines, s'oppose la syntaxe de subordination du français; à la syntaxe du concret vécu, celle de l'abstrait pensé: pour tout dire, la syntaxe de la raison à celle de l'émotion... Le style français pourrait être défini comme une symbiose de la subtilité grecque et de la rigueur latine, symbiose animée par la passion celtique. Il est plus qu'ordonnance, *ordination*. Son génie est de puiser dans le vaste dictionnaire de l'univers, pour, des matériaux ainsi rassemblés—faits, émotions, idées—, construire un monde nouveau: celui de l'Homme... Qu'il s'agisse du droit, de la littérature, de l'art, voire de la science, le sceau du génie français demeure ce souci de l'Homme. Il exprime toujours une morale. D'où son caractère d'universalité, qui corrige son goût de l'individualisme. (Senghor, 1962, pp. 840-841).

El francés es para Senghor la lengua del pensamiento abstracto, tiene la *sintaxis de la razón*, es la lengua del humanismo; el francés expresa un “orden” del mundo, orden que implica una serie de normas, por lo que expresa una moral, lo que, en su opinión, le otorga un carácter universal. A este respecto Senghor establece un matiz interesante pues la palabra que utiliza para describir dicho orden proviene de un contexto religioso. El vocablo *ordination* (en español ordenación) se refiere a la ceremonia mediante la cual los sacerdotes adquieren su estatus religioso, es decir, se ordenan. Senghor asocia así a la “universalidad” de la lengua francesa la idea de norma religiosa. El carácter “universal” de la lengua francesa fue la justificación para imponerla a otras culturas y lenguas en la llamada “misión civilizadora” del imperialismo francés. En este fenómeno se originaron muchas de las problemáticas lingüísticas de otros escritores de la francofonía, que no abrazaron la lengua

francesa como lo hizo Senghor, sino que vivieron la práctica del francés como una traición a su origen, como algo ajeno a sus propia cultura. Para muchos autores de la francofonía sur que difieren de Senghor, se trata de una oposición entre dos mundos completamente diferentes; mientras que los escritores de la francofonía norte experimentan inseguridad pues conciben el francés como algo propio y ajeno a la vez. Lo que conocemos actualmente como “francés” derivó de las llamadas lenguas de *oïl* que se hablaban durante la Edad Media en la parte norte de Francia, el sur de Bélgica y en las Islas Anglonormandas, por lo que estos territorios comparten una misma historia lingüística que traspasa las fronteras políticas actuales. Incluso *La Cantilène* o *Séquence de Sainte-Eulalie*, que data del siglo IX, y que se considera el primer texto literario en lengua francesa fue encontrado en la abadía de Saint-Amand-les-Eaux, localidad cercana al actual territorio belga. Cabe resaltar que en dicha época las fronteras políticas entre el actual territorio francés y lo que ahora es Bélgica no estaban fijas (López Morales, 1995, p. 13).

Andrée-Anne Fréchette (2012) reflexiona sobre las diferentes maneras en las que los francófonos viven el uso del francés de acuerdo con su procedencia:

les raisons qui poussent les francophonies du Nord à utiliser la langue française ne sont pas les mêmes que celles du Sud, où cette langue est synonyme d'adhésion au savoir et au pouvoir. Les francophonies pour lesquelles le français est la langue maternelle vivent la création littéraire comme un déchirement entre l'universel, représenté par les normes françaises, et le particulier, voué à défendre une variété de la langue menacée de disparaître (p. 9).

Me interesa particularmente la observación de Fréchette respecto al sufrimiento que experimentan los escritores de la francofonía norte, y que se encuentra en la raíz de su creación literaria. Divididos entre el sentimiento de “lo universal”, encarnado en las normas lingüísticas francesas y “lo particular”, es decir la variante local de la lengua que practican.

El análisis institucional en los estudios literarios explota esta tensión entre lo universal y lo particular.

En la cita antes hecha, Senghor ilustra la idea de la francofonía como una filosofía idealista. Llamada por Dumont “lengua de un idealismo sin fronteras”, el francés alcanza un nivel de religión dentro de esta corriente idealista de la francofonía, ello implica sus exigencias, sus ministros oficiantes y desde luego sus dogmas. El crítico lo resume en su frase emblemática “on entre en francophonie comme on entre en religion” (1990, p. 36) y toda religión se apoya en una tradición, señala. La historia literaria francesa desempeña un papel central en la construcción de dicha tradición, figuras como Lamartine o Víctor Hugo son elevadas al rango de figuras emblemáticas del poeta y éste último encarna por excelencia la idea del escritor. Algunas obras literarias son enaltecidas como “clásicos” dentro de esta tradición, adquieren un aura de dogma, de verdades incuestionables. El mismo argumento se utiliza en la construcción de una “literatura universal” y no es de extrañar que muchas de las obras en esta categoría sean francesas o adjudicadas a la tradición literaria francesa.<sup>24</sup> La idea misma de varias francofonías y no una sola, lo que Dumont resume elocuentemente en su título “Francophonie, francophonies” (1990), insta un cuestionamiento de la llamada “universalidad” de la francofonía. Este carácter universal-idealista se sustenta en la idea de la dominación simbólica transmitida por uno de los aparatos culturales más complejos: la institución literaria.

---

<sup>24</sup> Véase *supra* nota 14.



### 1.3 Institución literaria y el campo literario de Bélgica

Tratar de expresar una realidad lingüística y cultural particular con los parámetros de lo que se presenta como un código universal e inapelable es la lucha de los escritores francófonos del norte. Los autores de esta francofonía, tales como el escritor valón Jean-Pierre Verheggen, hacen patente esta tensión. La obra de Verheggen, *RV* (2001) nos interesa en tanto que contiene una reflexión meta-lingüística y meta-literaria<sup>25</sup> sobre la lucha de los campos literarios belga y francés por el llamado *poder de consagración*. Recordemos que se trata de la autoridad para definir quién es considerado un escritor o para designar a los que poseen dicha autoridad.

Bélgica según los términos de Bourdieu (1997), posee una autonomía política pero no literaria. Para el sociólogo, el campo literario, a pesar de estar dividido por una frontera política, es más fuerte que el campo político (p. 13).

Como Jacques Dubois lo expone en su obra *L'institution de la littérature* (2005), la autonomía política es uno de los factores más importantes para la transformación de la esfera literaria en una institución. Dubois consagra una parte de su obra a un repaso histórico del proceso mediante el cual la literatura se convierte en esfera autónoma y adquiere una

---

<sup>25</sup> Me refiero aquí al sentido que le da Roman Jakobson al término “meta-lingüístico”. Para Jakobson, el prefijo *meta* remite a un discurso segundo respecto a un primer discurso, la función metalingüística sirve para explicar elementos del lenguaje que el receptor no entiende, se trata de comentarios que la lengua hace sobre ella misma. Lo anterior es casi un requisito para los escritores francófonos, los procesos de traducción dentro de sus textos son esenciales puesto que, en ellos, convergen diversas variedades lingüísticas, muchas veces locales, que son incomprensibles para otros francófonos. Roland Barthes asimismo habla de la crítica literaria como un segundo lenguaje, un meta-lenguaje que se ejerce sobre un primer lenguaje o lenguaje-objeto. Del mismo modo en que para Barthes el lenguaje-objeto es la materia misma de estudio del meta-lenguaje, que es entonces el lenguaje que habla sobre el lenguaje mismo, existe una literatura-objeto y una meta-literatura; esto es la literatura que reflexiona sobre sí misma (1964). El ejercicio de Verheggen es pues metalingüístico en el sentido de Jakobson, de la lengua que reflexiona sobre la lengua misma para esclarecer fragmentos que pueden resultar incomprensibles; pero también es un ejercicio meta-lingüístico y meta-literario, en el sentido de Barthes. Es decir se trata de un lenguaje y una práctica literaria que reflexionan sobre el lenguaje mismo y la literatura misma, incorporando una reflexión crítica.

estructuración sin precedentes, convirtiéndose así en institución. Este momento coincide con la sacralización del escritor pregonada por el romanticismo, la cual se desarrolla al tiempo que se establecen instancias literarias de legitimación y un código específico para ingresar a la institución (p.30). Este proceso coincide con el fenómeno político de la constitución de la burguesía como grupo de poder. En otras épocas, los cambios en el estatus de escritor—la posición que un escritor ocupa dentro del sistema de letras (p.10) —, también habían estado sujetos a las transformaciones de los sistemas políticos. Es así como en la Francia del siglo XIX se dieron las condiciones sociopolíticas apropiadas para que la literatura se convirtiera en institución. De acuerdo con Dubois hubo tres factores determinantes para la independencia económica, social e ideológica de los escritores. Los factores fueron: el aumento de un público socialmente diverso que consumía productos culturales; la creación de un grupo de productores profesionales de bienes simbólicos<sup>26</sup> y, por último, la proliferación de instancias especializadas de consagración y difusión (p. 41). Estas instancias de consagración son para el ensayista quebequense Michel Biron (1994) las editoriales y el sistema de premios literarios. Un ejemplo de cómo dichas instancias se inscriben en las obras literarias es la mención de un autor que prologue la obra y esté legitimado por la institución (p.14). Asimismo, Dubois incluye al sistema escolar entre las instancias de consagración y difusión de los autores; una región tendrá una institución literaria sólida cuando los autores regionales sean incluidos en los programas escolares. Este último requisito, así como los enumerados anteriormente, en distintos momentos de la historia literaria de Bélgica apenas se han cumplido (Klinkenberg, 1998, p.9) (Meylaerts, 1998). Los conflictos de identidad de este

---

<sup>26</sup> Término usado por Bourdieu para referirse a las obras literarias o artísticas en general que tienen principalmente un valor inmaterial y por lo tanto simbólico, aunque pueden o no tener un valor monetario. Se trata de creaciones legitimadas dentro del campo artístico o literario más específicamente.

país y lo artificioso de la noción misma de “Bélgica”<sup>27</sup> no permitieron la plena formación de una institución literaria belga. Esto quiere decir que la literatura belga no se edita completamente en editoriales locales, no se enseña en las escuelas belgas y no posee sus propias trayectorias de consagración,<sup>28</sup> todos ellos signos de una autonomía literaria (Dubois, 2005, p. 199). La literatura producida en lengua francesa dentro de la región valona debe entonces legitimarse a través de las instancias de consagración de la vecina y sólida institución literaria francesa surgida en el siglo XIX, casi todas, concentradas en París.

Según Dubois, la institución literaria puede constituirse como tal en tres niveles: “la littérature est une institution, à la fois comme organisation autonome, comme système socialisateur et comme appareil idéologique” (p. 51). Como una macro forma de organización autónoma, la institución literaria *impose* un modelo de la práctica literaria, esto es, lo que debe o no hacerse en literatura para que una obra sea considerada legítima (p. 49). Como sistema socializador, la institución literaria interviene en las interacciones de los individuos puesto que impone un sistema de normas y valores a través de la acción educativa que implica (p. 50). Y por último lo propio de las instituciones según Dubois es presentarse a los miembros de una comunidad como “universal” y por lo tanto incuestionable, cuando se trata de una visión sesgada, pues funciona a través de una dinámica de inclusión y exclusión. Allen Weiss, autor de *The Aesthetics of Excess* (1989), define una ideología en estos términos:

---

<sup>27</sup> El actual territorio belga estuvo durante todo el Antiguo Régimen sujeto a las vicisitudes de la política europea; la configuración geográfica de lo que hoy conocemos como “Bélgica” cambió bajo el dominio español, austriaco y francés; de modo que la idea misma de un “carácter nacional” parecía artificiosa. A pesar de ello hubo tentativas como la del célebre historiador Henri Pirenne quien hablaba de un “carácter belga”, una unidad cultural rastreable desde la Edad Media; unidad cultural que se afirmaría como unidad política a través de una revolución. A la visión de Pirenne se contraponía la idea de Bélgica como un constructo artificial, un “accidente histórico”, producto de las decisiones de las grandes potencias europeas durante el Congreso de Viena; lo que desmentía la idea de una verdadera independencia de Bélgica resultado de la revolución en 1830, fecha en que, se considera, se constituyó el Estado belga (Stengers, 1989). Sobre la revolución de 1830 y el Congreso de Viena, véase *infra* nota 32.

<sup>28</sup> Dentro del análisis institucional se utiliza el término “trayectoria” para designar las diferentes posiciones que un escritor va ocupando en el campo literario a lo largo de su carrera.

“Ideology is a significative system which takes a specific, limited meaning to be a universal truth, implying an absolute signified as the referent of every signifier” (p.77).<sup>29</sup> Una ideología impone entonces un sistema de significación controlado, esto es vigilado, en el que un concepto sesgado y parcial—significado—se considera “verdad universal”, limitando así el contexto—referente—en el que un término puede entenderse. Una ideología impone los límites dentro de los que *debe ser entendido* el término—significante—en cuestión. El significado que la ideología decida será entonces el único “referente” para las palabras.

Para Weiss las ideologías intentan imponer “significantes privilegiados” que son para este autor, conceptos totalizantes como el de “belleza” (p. 84). Una ideología sobre el arte determinará por ejemplo cómo *se debe* entender el término “belleza”, uno de los conceptos centrales en una visión tradicional del arte. La institución literaria es un organismo ideológico, en tanto que pretende instaurar significantes privilegiados, como el de una idea unívoca sobre lo que es “literatura” y lo que no (Dubois, 2005). Así, la institución literaria francesa ejerce su dominación simbólica de diferentes maneras sobre lo que Dubois (2005) llama “literaturas minoritarias”. Dentro de esta categoría encontramos las “literaturas regionales”, entre ellas la de Bélgica y otras francófonas del norte, y su característica es la de estar geográfica y culturalmente apartadas de los lugares dominantes de producción y difusión de las obras así como de las instancias centrales de legitimación (p. 191).

Teniendo en cuenta este panorama del campo literario en Bélgica, podemos entender

---

<sup>29</sup> Los términos lingüísticos que Weiss utiliza fueron creados por el lingüista suizo Ferdinand de Saussure y por Roman Jakobson, lingüista y teórico literario ruso. Saussure (1916) propone dos componentes del “signo lingüístico”: el “significante” (*signifier* en inglés) y “significado” (*signified* en inglés). El significante o “imagen acústica” es la parte sonora del lenguaje, la representación psíquica que nos hacemos de algo pues incluso sin mover los labios podemos “recitar” un concepto mentalmente; mientras que el “significado” es el concepto mismo que se quiere designar (pp. 98-99). Por su parte Jakobson (1963) define el “referente” lingüístico (*referent* en inglés) como lo que el signo lingüístico designa ya sea en el imaginario o en mundo real, es decir el contexto al que el mensaje reenvía y que es identificable para el receptor.

que la historia literaria de este país esté repartida entre dos tendencias principales, que permiten asimismo llevar a cabo una periodización de la misma. El crítico Jean-Marie Klinkenberg las describe en su llamado “modelo gravitacional”.<sup>30</sup>

Dado que las instancias de consagración de la literatura (editoriales y premios) se concentran en París—que se erige como *centro* institucional—; los escritores de Bélgica—*periferia* débilmente institucionalizada—se debaten entre intentar lograr la autonomía del campo literario local y la asimilación al campo literario parisino (Klinkenberg, 1981, p. 41).

El vaivén entre estas dos alternativas estructura la historia de las letras en Bélgica; para describirlo, Klinkenberg habla en su “modelo gravitacional” de fuerzas centrípetas y centrífugas.<sup>31</sup> Klinkenberg (1981), identifica en la historia de las letras belgas tres etapas en las que estas fuerzas intervienen. Durante la fase centrípeta, que va de 1830 a 1920, predomina la búsqueda de la autonomía de las letras belgas,<sup>32</sup> puesto que se trata de instituir

---

<sup>30</sup> La etiqueta de “modelo gravitacional” puede suscitar algunas problemáticas puesto que reenvía a dos ideas distintas aunque con elementos en común. La idea de comparar las fuerzas de dominación entre dos o más sistemas literarios o lingüísticos con las fuerzas gravitacionales subyace a la idea de un “modelo gravitacional”. Dentro de esta concepción, un sistema se coloca en el “centro” a la manera de un sol y otros sistemas, como planetas, se encuentran orbitando alrededor de él, en la “periferia”. Se establece una relación jerárquica entre los sistemas. El “modelo gravitacional” puede entonces hacer referencia a la periodización de la historia de las letras belgas por el crítico Jean-Marie Klinkenberg pero también a un planteamiento del lingüista Louis-Jean Calvet. Éste último habla de una lengua *hipercentral*—el inglés—alrededor de la cual giran varias lenguas llamadas *supercentrales*—el francés, el español, el árabe, el chino, etc.—, alrededor de las que gravitan cientos de lenguas *centrales* que son a su vez el eje en torno al cual giran miles de lenguas *periféricas*. Cf. Calvet, J. “Mondialisation, langues et politiques linguistiques”. A pesar de la similitud de la etiqueta las menciones al modelo gravitacional de Klinkenberg omiten toda relación con Calvet.

<sup>31</sup> Términos prestados del campo de la física, el primero se refiere a un movimiento de atracción hacia el centro mientras, el segundo, a un movimiento que se aleja del centro.

<sup>32</sup> La Revolución de 1830 marca la independencia de Bélgica del Reino de los Países Bajos, gobernado por Guillermo V de Orange-Nassau, príncipe de Orange, quien accedió al trono como Guillermo I. El Reino de los Países Bajos fue conformado durante el Congreso de Viena de (1814-1815), en el que las más poderosas naciones europeas de entonces (Gran Bretaña, Austria, Prusia y Rusia) se repartieron los territorios que habían estado en posesión de Napoleón, luego de su derrota en Waterloo. Así, la creación del Estado belga en 1830 es considerada por muchos casi un “accidente” de la historia. La política de Guillermo I, quien era protestante e impuso el neerlandés como lengua oficial, fue percibida como una amenaza para la clase burguesa, quien tenía el francés como lengua oficial y era católica. El Reino de los Países Bajos, que unía a lo que hoy es Bélgica con Holanda, era resentido por los habitantes del actual territorio belga como una amalgama con un país extranjero que no podían tolerar (Hasquin, 1989). Una vez obtenida la autonomía política, después de la Revolución de 1830, era necesaria la autonomía cultural, de modo que definir el “carácter belga” en las artes se volvió la primera necesidad.

a Bélgica esta vez como *centro* y ya no como *periferia*. Las fuerzas centrípetas—de atracción hacia el “centro” belga—generan la idea de un nacionalismo literario. Puesto que el francés era la lengua de la clase política, tanto flamenca como valona (y en ese sentido permitía una unión trans-regional) pero a la vez creaba un vínculo con la cultura francesa (señalada ahora como extranjera) se volvió necesario un elemento de especificidad belga. De modo que se resaltó la herencia cultural nórdica de la región flamenca que se expresaría, sin embargo, en francés, fusionando así a las dos grandes comunidades culturales del país. Lo anterior es denominado por la crítica literaria el “mito nórdico”, el cual dentro del discurso nacionalista se consideraba la esencia del “alma belga”.

Durante la llamada fase centrífuga—de alejamiento del “centro” literario belga—que se extiende de 1920<sup>33</sup> a 1960, hay un deseo de asimilación a la institución literaria francesa. Durante esta fase la idea del “mito nórdico” ya no está vigente, el escritor flamenco se vuelca hacia la literatura en neerlandés, por lo que el escritor francófono que busca hacerse una trayectoria debe anexarse a las instancias de consagración parisinas; el precio por pagar: el ocultamiento de su origen belga. El ejemplo paradigmático de este caso es el del escritor belga Henri Michaux.

Existe asimismo una tercera fase, a partir de 1960, que Klinkenberg llama dialéctica, la producción de Verheggen se inserta dentro de esta fase que, como el nombre lo sugiere, puede verse como una síntesis entre las etapas centrífuga y centrípeta. Los autores de la fase dialéctica indica Klinkenberg, “sans refuser à s'insérer dans des courants internationaux ni sans renoncer à se faire éditer à Paris, ont cessé de pratiquer le gommage des origines” (p.48).

---

<sup>33</sup> Alrededor de esta fecha la clase política flamenca abandona el francés como lengua administrativa. (Klinkenberg, 1981).

Las distintas fases de las letras belgas que estructuran la relación entre el inestable campo literario de Bélgica y el francés, están estrechamente ligadas a tendencias lingüísticas que responden a un fenómeno de incomodidad en la lengua y que en obras como *RV* de Jean-Pierre Verheggen interactúan de maneras inesperadas.

#### 1.4 Inseguridad lingüística, *surconscience linguistique* y escrituras del exceso

Anteriormente mencioné que, para Dubois, la institucionalización literaria en Francia exigió la adquisición de un código específico. La conformación de dicho código, es decir, la lengua que, legitimada, se vuelve “lengua oficial”, también está ligada a los procesos políticos. Bourdieu, en su obra *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos* (2008), comenta al respecto:

hasta la Revolución francesa, el proceso de unificación lingüística se confunde con el proceso de construcción del Estado Monárquico. Los ‘dialectos...ceden progresivamente su espacio a partir del siglo XIV, al menos en las provincias centrales del país de *oïl*,<sup>34</sup> a la lengua común que se elabora en París en los medios cultos y que, promovida al estatuto de lengua oficial, se utiliza en la forma impuesta por los usos cultos, es decir, escritos. Correlativamente, los usos populares y puramente orales de los dialectos regionales así suplantados pasan al estado de ‘patois’... abandonados a los campesinos, efectivamente son definidos negativa y peyorativamente por oposición a los usos distinguidos o letrados (como corrobora, entre otros indicios, el cambio de sentido de la palabra ‘patois’ que, de ‘lenguaje incomprensible’, pasó a significar un ‘lenguaje bajo y grosero, como el del pueblo llano’. *Diccionario de Furetière*, 1690). (p. 24).

El proceso de unificación lingüística implica entonces una “neutralización” de las diferencias dialectales; las particularidades no tienen cabida en la conformación de una

---

<sup>34</sup> Véase *supra* nota 17.

lengua “estándar”, cuyo carácter es ficticio en el sentido de que es una construcción que no corresponde a las realidades lingüísticas. Me interesa particularmente el vínculo neutralización-“purificación” de la lengua; borrar las particularidades de los dialectos no sólo es un movimiento “univerzalisante” sino que tiene un efecto ideológico, lo oral, lo popular o coloquial se vuelven elementos que hay que “purgar” de la lengua. Se establece una división entre lo “culto” que corresponde a lo escrito y está asociado mayoritariamente a lo abstracto y racional; y lo “bajo o vulgar” que remite a los usos orales y más al dominio de lo concreto y pulsional. Es importante también resaltar el carácter reglamentado de la lengua que asciende al estatus de lengua oficial pues se acompaña de una dominación simbólica. Los usos cultos, dice Bourdieu, son *impuestos*, requieren de un esfuerzo, exigen un aparato que vigile la aplicación de las normas establecidas y castigue el rompimiento de las mismas. Este aparato está conformado por instancias del campo literario: la disciplina de la Gramática y la Academia.<sup>35</sup> Dubois (2005) comenta cómo, durante este proceso de unificación lingüística siempre ligado a la unificación política, gramáticos y académicos se dan a la tarea de construir un código común para los escritores que coincide con la idea del francés propia de la francofonía idealista:

grammairiens et académiciens, sous l’impulsion du pouvoir politique, œuvrent à constituer une langue épurée, normalisée, donnée comme transcendante aux conditions sociales et comme valeur en soi. À partir de quoi, les écrivains vont désormais disposer d’une écriture commune, écriture instrumentale par rapport à laquelle prime l’exercice de la pensée (pp. 36-37)

Esta lengua “pura”, que *trasciende las condiciones sociales y tiene un valor en sí* se ilustra en obras como la de Nicolás Boileau quien, en el siglo XVII, escribe su *Arte poética*.

---

<sup>35</sup> La Academia Francesa, fundada desde el siglo XVII tiene como principal tarea fijar el uso de la lengua francesa, así como atribuir los premios literarios.



El texto fijaba las normas de la escritura en verso y estaba asimismo escrito en versos alejandrinos,<sup>36</sup> por lo que pretendía ser, *per se*, un ejemplo del “uso correcto” del francés. La lengua ideal, “universal”, inmaculada, está lejos de transmitir la realidad lingüística del francés regional y del valón hablados al sur de Bélgica.

El carácter inestable de la realidad lingüística en Bélgica se ha estudiado desde la sociolingüística, principalmente a través de las nociones de “inseguridad lingüística” y la de *surconscience linguistique* [propongo el término de ‘hiperconciencia lingüística’ como tentativa de traducción]. La primera fue creada por el lingüista norteamericano William Labov quien, para definir el índice de inseguridad lingüística, utilizó un método de encuesta en el que una persona era invitada a indicar si reconocía un enunciado como “correcto” y después lo comparaba con el que usaba realmente. Para Labov la “seguridad lingüística se relaciona con el uso de formas prestigiosas, y la inseguridad, con las discrepancias entre ‘creencias’ y ‘actuación’” (Almeida, 2002, p. 351), esto es “cuando no hay coincidencia entre el valor reconocido como norma y el que el informante califica como propio” (Carrera-Sabaté, 2005, p. 67). De modo que el hablante puede reconocer un uso “prestigioso” o “correcto” del lenguaje a la vez que reconoce que él no practica dicho uso y, que por lo tanto, está fuera de la norma. La inseguridad lingüística fue cuestionada como concepto por diversas razones, una de ellas era que se trataba de una aproximación a la subjetividad de los individuos, algo difícil de someter a un análisis riguroso. También se pusieron en tela de juicio los criterios empleados por los entrevistados para definir el nivel de corrección de los enunciados (pp.66-67). En los estudios literarios la noción de inseguridad lingüística será reemplazada por la de *surconscience linguistique* [hiperconciencia lingüística]. Esta noción

---

<sup>36</sup> Verso formado por dos hemistiquios o sub versos, de seis sílabas cada uno y considerado “el verso por excelencia” del idioma francés.

creada por la escritora, ensayista y crítica literaria quebequense, Lise Gauvain (1997), para quien se trata de un interés por parte de los escritores francófonos en los mecanismos del lenguaje mismo. La crítica lo expresa así:

Cette conscience, que je nomme *surconscience* pour souligner son aspect à la fois exacerbé et fécond [est] un désir d'interroger la nature même du langage et de dépasser le simple discours ethnographique. C'est ce que j'appelle la *surconscience linguistique* de l'écrivain. Je crois en effet que le commun dénominateur des littératures dites émergentes, et notamment des littératures francophones, est de proposer, au cœur de leur problématique identitaire, une réflexion sur la langue et sur la manière dont s'articulent les rapports langues/littératures dans des contextes différents (pp.6-7).

El escritor francófono de Bélgica al estar tan consciente de practicar un dialecto del francés que no es el legitimado por la institución literaria presenta hiperconciencia lingüística. Me interesa resaltar los términos *exarcebado* y *fecundo* que Gauvain utiliza para describir como una oportunidad de creación esta “hiperconciencia”; pues tienen repercusiones importantes en la obra de Jean-Pierre Verheggen. En opinión de Andrée-Anne Fréchette (2012), este estado de alerta, por así decirlo, de parte del escritor francófono tiene la ventaja sobre la noción de inseguridad lingüística de hacer patente el trabajo de la escritura, de la elección intencionada que lleva a cabo el que se encuentra en una situación lingüística tan intrincada como la ya descrita (p. 34.).

El francés regional de Bélgica así como los dialectos del valón son vividos como una contradicción para el escritor francófono, pues se presentan como algo distinto a la variante legitimada por la institución literaria francesa.

El valón para un escritor como Verheggen representa todo lo opuesto a lo racional, la medida y la sobriedad. Jean-Marie Klinkenberg (1996) describe lo que significa el valón para Jean-Pierre Verheggen, en estos términos: “le dialecte apparaît comme la variété de langue

la plus pulsionnelle: première apprise, réservée aux relations les plus intimes, c'est elle qui exprimerait le mieux l'animalité de l'être" (p. 34).

Estas dos maneras opuestas de concebir la lengua, por un lado como algo intocable, puro, sacralizado, abstracto, racional y "universal"; y por el otro, como algo pulsional, íntimo, concreto e incluso animal, corresponden a las dos actitudes frente a la hiperconciencia lingüística: el *purismo* y el *aventurismo*, respectivamente. El primero propone la imitación del modelo lingüístico y literario francés y es designado también como hipercorrección (Klinkenberg, 1996, p. 27). El segundo plantea un escenario en el que el escritor asume su carácter irregular, haciendo uso libre de variantes poco legitimadas o vistas como poco literarias. Para Lise Gauvain (1997) la actitud aventurista es generadora de poéticas en las que predomina como lo dice la autora de *L'écrivain francophone à la croisée des langues*: "un sentiment de la langue plus proche de la fête carnavalesque et de l'esthétique baroque que d'un purisme étriqué et doloriste. Poétiques irriguées par le sens du ludique et du transitoire" (p.13).

Klinkenberg (1996) propone que el límite entre la dicotomía *purismo/aventurismo* se desdibuja de una manera compleja en el caso de los escritores belgas, quienes, adeptos de una posición o de la otra y eso sí, por medios radicalmente distintos, concluyen en poéticas de la exacerbación, el barroquismo y la "hiperescritura" [*surécriture*] (p.28). Este fenómeno ha sido llamado por Bourdieu "rhétorique du désespoir". Así, a la hiperconciencia lingüística vendría a asociarse una "hiperescritura" que, en términos de Lise Gauvain, se fundamenta en un uso lúdico y carnavalesco del lenguaje.

Resumiendo, el siglo XIX vio nacer a la institución literaria francesa gracias al ascenso de la burguesía al poder, la formación de un público escolarizado consumidor de bienes culturales, la profesionalización de los productores culturales y la creación de un

aparato altamente estructurado para legitimar y excluir a la vez, a escritores y creaciones literarias. Estas condiciones no se cumplieron en Bélgica, por lo que las letras de este territorio quedaron supeditadas a la institución literaria francesa. Las producciones literarias de Bélgica, en su exclusión geográfica y cultural, quedaron relegadas a la categoría de “literaturas regionales”. La literatura producida en Bélgica es dependiente, de las editoriales y los premios literarios franceses, aunque no del todo, pues Dubois (2005) subraya que la situación de autonomía de las literaturas regionales es sumamente compleja. El poder simbólico de la institución literaria se ejerce a través de diversas instancias, entre ellas el sistema escolar. Recordemos que en Bélgica no se logró una institución literaria propia; en sus escuelas no se enseña a los escritores locales (Meylaerts, 1998). La exclusión literaria va de la mano del sentimiento exacerbado de exclusión lingüística: la hiperconciencia lingüística. El discurso de la francofonía idealista, transmitido por la institución literaria, presentándose como “universal” e inapelable, planteaba una disyuntiva a los autores de la francofonía norte, autores de lo “particular”. El discurso de poder francófono adquirió un carácter religioso tal que fue expresado por Pierre Dumont en su frase “on entre en francophonie comme on entre en religion” (1990, p. 36). Así, los aspirantes a hacerse un lugar en el campo literario de la francofonía se encuentran en la postura de *herejes* en términos de Bourdieu. Son limitadas las alternativas de los aspirantes a entrar en el campo literario que se presenta como un espacio de enfrentamientos, cuya lucha principal es la legitimación, la definición misma de lo que es o no literario. Dos posiciones dentro del campo y sus correspondientes lingüísticos se presentaban como posibles a los escritores belgas: la asimilación o la desviación. La imitación literaria y lingüística de los escritores franceses *consagrados*, sacralizados, o la reivindicación de la *irregularidad* en la lengua y la literatura; *purismo* o *aventurismo*. Sin embargo y de acuerdo con Klinkenberg (1996) las dicotomías

tajantes tampoco parecen ser una manera de aproximarse a obras como la de Jean-Pierre Verheggen que expresan una “hiperescritura” que Gauvain califica de barroca y carnavalesca.

Ahora bien, si como indica Lise Gauvain, la hiperconciencia conduce ante todo a una reflexión y a un cuestionamiento sobre el lenguaje en sí, ¿cuál es el carácter de esa reflexión?; esto es, ¿cuál es la forma de pensamiento que subyace a una poética impregnada por el *sentido de lo lúdico y lo transitorio?*

## **CAPÍTULO II. El exceso en las letras francófonas de Bélgica: crítica de la francofonía idealista**

Para Bourdieu (1991) la publicación en pequeñas revistas es signo de una postura de vanguardia dentro el campo literario, pues da cuenta de una oposición a las instancias principales de legitimación como son las grandes editoriales.

Bélgica no permaneció aislada de las corrientes vanguardistas de los siglos XIX y XX. A través de su amplio circuito de revistas que trataban tanto la cultura como la política Bélgica tuvo contacto con el movimiento Dada, con el futurismo desarrollado en Italia, con varias de las vanguardias pictóricas como el constructivismo ruso o el expresionismo, pero fue el surrealismo el que arraigó especialmente en este territorio generando sus propios exponentes. La tendencia vanguardista en Bélgica ha estado presente en diversas etapas de su historia literaria y se desarrolló gracias a una gran proliferación de revistas. Martine Renouprez (2006) resume así la importancia de las revistas en Bélgica:

Las revistas tuvieron un papel determinante en el campo literario belga. Fiel reflejo de la dinámica efervescencia de la actividad literaria, permiten explorar nuevos campos del pensamiento y la creación, revelan la sensibilidad y la evolución de una cultura, la aparición de mutaciones: las revistas son el síntoma de una época. Paul Aron y Pierre-Yves Soucy subrayan lo que un renacimiento literario debe a este tipo de publicación: barato, flexible, llevado por un colectivo o una sola persona, a veces efímero... son el medio de difusión de los manifiestos, de los debates, de las rupturas, el fogón de las ideas... Las revistas estuvieron siempre presentes en la historia literaria belga. Dieron a conocer a autores y movimientos literarios extranjeros, abriendo el campo literario belga al cosmopolitismo. En resumen, fomentaron el surgimiento de movimientos literarios en Bélgica (p. 76).

La tendencia vanguardista en Bélgica a menudo se inserta en la postura aventurista, en la búsqueda de libertad en el lenguaje, la crítica a las instituciones a través del uso de estilos y figuras considerados poco legítimos por la tradición literaria. Dicha tendencia cristalizó en

la creación de numerosas revistas que transmitían un pensamiento crítico respecto de la institución literaria, promoviendo un uso irregular y estrafalario del lenguaje.

Este uso libre y extravagante del lenguaje, que tuvo su auge en la década de 1880— es decir en plena fase centrípeta de búsqueda de la autonomía de las letras belgas—, derivó en estilos bien definidos, con características propias. Un ejemplo de ello es el llamado *style coruscant*. Dicho estilo, que buscaba un movimiento renovador en la lengua, tuvo un gran exponente en Camille Lemonnier y fue un tópico recurrente y polémico, en revistas como *L'Art moderne* o *La Jeune Belgique*. Paul Delsemme (2004) describe así al estilo llamado *coruscant* que puede ser traducido como “inusitado” o “resplandeciente”:

un style qui se singularisait non seulement par ses particularités lexicales, sa prédilection pour les vocables rares, archaïques, régionaux, dialectaux ou néologiques, mais aussi par ses manipulations du matériel grammatical et par ses distorsions syntaxiques. C'est Paul Bay qui prit l'initiative d'accoler à ce style l'épithète *coruscant*, qui vient du verbe latin *coruscare*, “étinceler”, et qui signifie, au choix, vif, brillant, insolite (p.2).

Con el tiempo, incluso estas revistas que suscribían a la búsqueda de renovación en las letras belgas, se distanciaron de este estilo y empezaron a criticarlo hasta el punto de referirse a los procedimientos de estas escrituras como un exceso y una *tortura a la lengua* (p. 8). Y para el volumen de *La Jeune Belgique* de 1892 se habló del estilo de los escritores que seguían en la búsqueda de la experimentación y la libertad en el lenguaje calificándolo de “simiesco” y “vistoso”—*Macaque Flamboyant*:

*Le Macaque flamboyant* est fondé sur l'ignorance absolue de la grammaire, de la syntaxe et de la langue, sur le culte du barbarisme, du flandricisme, du wallonisme, du contre-sens, du non-sens et du pataquès. Le nouvel idiome est appelé *Macaque* parce qu'il singe les défauts des mauvais écrivains français et *Flamboyant* parce qu'il revêt ces défauts d'une manière éblouissante. (Albert Giraud, 1982, citado por

Delsemme, 2004, p. 8).

Cabe resaltar que el discurso que critica este estilo basado en un trabajo irregular<sup>37</sup> sobre la lengua ataca asimismo la reivindicación del regionalismo, se habla del culto a los “wallonismos” o “flandrismos”. Esta crítica busca transmitir una idea del francés similar a la que presenta Senghor en su texto “Le Français, langue de culture”; es decir la de una lengua clara, y precisa. Al *Macaque Flamboyant* se oponía una “ambition littéraire à la clarté et la netteté de l’idiome” (Max Waller, 1886, citado por Delsemme, 2005, p. 8)

Las revistas literarias que proliferaron en Bélgica durante la fase centrípeta tenían, pues, posturas ambivalentes respecto de las luchas por la legitimación literaria. El lema de *La Jeune Belgique*—“Soyons nous”—por ejemplo, a pesar de la connotación nacionalista que parece tener, ya transmitía un espíritu crítico ante el nacionalismo literario y abogaba por una crítica más general dirigida a la institución literaria. Paul Delsemme (2004) lo expresa así:

‘Soyons-nous’ ne signifiait pas ‘Soyons belges, soyons de chez nous’. Il s’agissait de tout autre chose: le but était de convaincre l’écrivain qu’il avait pour devoir de donner libre cours à sa personnalité, sans se préoccuper des dogmes littéraires et des tabous extra-littéraires. (p. 4)

Otra de las revistas en ese tenor, aunque separada en el tiempo de las ya mencionadas, fue *TXT*. Editada de 1969 a 1993 está insertada en lo que Klinkenberg llama fase dialéctica de las letras belgas. En palabras de Christian Prigent (2009), cofundador, *TXT* se definía

---

<sup>37</sup> Por irregularidad me refiero aquí al uso libre de variantes lingüísticas consideradas poco legítimas o “incorrectas”, así como de procedimientos estilísticos que la institución literaria excluye de su definición de lo literario. Dentro de la historia de las letras de Bélgica, un gran número de escritores se inscribe en la tendencia de la irregularidad, una muestra de ello es el título de la antología de literatura francófona belga *Un pays d’irréguliers* editada por el propio Verheggen y otros escritores.



como: “un lieu de publication et de réflexion autonome par rapport au milieu de la poésie d’une part; par rapport à l’avant-gardisme déjà institué (*Tel Quel*)”(43).<sup>38</sup> La reflexión de Prigent presenta a las vanguardias como movimientos que responden a determinados momentos históricos y cuya dimensión transgresora, muchas veces no sobrevive al paso del tiempo. El autor describe este proceso de pérdida de vigencia así:

Le côté iconoclaste, provocateur, éventuellement canularique des revues d’avant-garde (ainsi les revues dadaïstes) nous donne à chaque fois cette sensation... Quand apparaît une ‘avant-garde’, elle se propose d’investir le champ artistique, se donne des positions à conquérir, désigne des alliés et des ennemis. Que, vues après coup, ces stratégies aient quelque chose d’assez dérisoire n’empêche pas qu’ait eu lieu un considérable effort de pensée théorique et d’invention formelle. Une part de cet effort concerne l’invention de lieux où intervenir, polémiquer, analyser, expérimenter. Toutes les avant-gardes du XXème siècle ont dû, pour cela, créer leurs revues (et souvent leurs collections, voire leurs maisons d’édition)... A la fin des années soixante, pour ceux qui ont créé *TXT*, la lutte concernait la poésie. (2001, pp. 1-2)

La postura iconoclasta, en este caso, se refiere a la oposición al culto de las grandes figuras de autoridad dentro del campo artístico—los *maîtres à penser*—, el rechazo de los “dogmas literarios”, la crítica respecto de la poesía como la forma más elevada de la literatura y un marcado espíritu provocador, caricaturesco e irrisorio, eran los ejes del proyecto *TXT*. En este marco, el trabajo lingüístico de los fundadores y principales colaboradores de *TXT*—Jean-Pierre Verheggen y Christian Prigent—compartía aún elementos con el estilo *coruscant* de 1880, sin embargo, con una diferencia importante. La reivindicación regionalista que se reflejaba en la preferencia de los vocablos locales y dialectales del estilo *coruscant* ahora- en la fase dialéctica (1960-) era vista con sospecha pues podía conllevar un culto dogmático, que los escritores de *TXT* rechazaban en todas sus manifestaciones. Esto último incluso

---

<sup>38</sup> Publicación francesa de crítica literaria que contaba entre sus colaboradores a figuras tan célebres como Roland Barthes, Georges Bataille, Jacques Derrida, Michel Foucault y Julia Kristeva, entre muchos otros.

contempla las posturas políticas, pues era muy común la asociación entre vanguardia literaria y posiciones políticas “de izquierda”.<sup>39</sup> La postura de *TXT* abogaba pues por un espíritu crítico, que restara seriedad y solemnidad a todo tipo de discurso que quisiera instituirse como incuestionable, con el carácter de un dogma religioso. La parodia fue dentro de esta revista una gran herramienta transgresora de los discursos dogmáticos sobre la lengua francesa y la literatura que se escribe en ella. Tomando en cuenta lo anterior, analizaré en un primer momento la manera en que dentro del contexto de las problemáticas lingüísticas y literarias de Bélgica, el humor y la parodia pueden generar formas de pensamiento no dogmático; en una segunda instancia, reflexionaré sobre la función de las nociones de exceso y placer propias de esta forma de pensamiento para, en un tercer momento, estudiar cuál es la imagen de la lengua y la literatura que derivan de ello.

### 2.1 La risa como transgresión y forma de pensamiento

La revista *TXT* tuvo contacto con numerosas teorías entre las que se encuentran los trabajos del crítico literario ruso Mijaíl Bajtín y su noción de lo carnavalesco.

La concepción carnavalesca de la risa propuesta por Bajtín puede arrojar mucha luz sobre el tipo de pensamiento que subyace en la escritura “irregular” de los escritores francófonos aventuristas en Bélgica. Para examinar la concepción carnavalesca de la risa, haré principalmente referencia a la obra de Bajtín (1970), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. En ella el crítico ruso se refiere al carnaval como el mundo de la risa y de lo cómico grotesco. En su introducción a la

---

<sup>39</sup> Jean-Pierre Verheggen dentro de su estilo iconoclasta ridiculiza la figura emblemática del comunismo, Mao Tse Tung, en su libro *Vie et Mort Pornographiques de Madame Mao*.

obra, Bajtín hace un recorrido por las diferentes facetas que han adoptado, desde la Edad Media hasta el siglo XX, las formas carnalescas, incluidas las literarias, pero también las rituales o de fiestas populares, puesto que en su origen el carnaval es una manifestación cultural que rebasa la literatura. Según Bajtín ninguna manifestación literaria está tan estrechamente ligada al carnaval como el teatro cómico medieval, que dio lugar a una forma particular de lo grotesco. Esta categoría estética, anclada en una visión específica del mundo, creó un procedimiento dentro del arte: la carnavalización. El carnaval, evento de regocijo público y de derrocamiento provisorio del orden establecido, imprime a las jerarquías un carácter relativo. Uno de los ritos carnalescos que ilustra lo anterior es el de la entronización bufa del cual habla Bajtín, en el que un “loco”<sup>40</sup> que hoy llamaríamos “bufón” era nombrado rey por un día y se le disfrazaba burlescamente como tal. Al final del carnaval el “rey-bufón” era destronado en medio de burlas. También podemos encontrar una manifestación de este rito en la “Fiesta del asno” que sucedía durante el día del carnaval denominado “Fiesta de los locos”. En este caso se ataviaba a un asno no con copias burlescas de los símbolos monárquicos sino de la más alta jerarquía clerical y se recitaban versiones paródicas de los textos litúrgicos (Walter, 2017). Para Bajtín (1991) los símbolos de la entronización bufa son ambivalentes, pues expresan “la *relatividad feliz* de toda estructura social, de todo orden, de todo poder y de toda situación (jerárquica)” (p. 315). Es decir que la idea de entronamiento implica desde el inicio la del desentronamiento (p.315). El poner de manifiesto la relatividad de las jerarquías de un orden establecido, encuentra su expresión en el principio bajtiniano según el cual el carnaval sería el “mundo al revés”. En este mundo invertido, el “loco” o incluso un animal como el asno, figuras de baja jerarquía, acceden a la

---

<sup>40</sup> En francés medieval se designaba a los bufones con la palabra *fol* (*fou* en francés moderno, “loco” en español).

posición más alta de la misma; aunque temporalmente. El “loco” puede ser rey sólo por un día y debido a que la circunstancia excepcional del carnaval se lo permite, su entronización es relativa, no absoluta. El rey del carnaval volverá a su condición inferior con el desentronamiento del cual está consciente todo el tiempo, por lo que su condición es siempre ambigua. Este ritual resume para Bajtín la dinámica del carnaval que se opone a los órdenes perennes y celebra el cambio continuo (1991). En el carnaval tal como lo concibe Bajtín reina una atmósfera de familiaridad donde las fronteras jerárquicas se desdibujan, lo profano se codea con lo sagrado y lo erudito con lo popular. En dicho ambiente de familiaridad surge un nuevo lenguaje en el que también se desvanecen las fronteras entre los registros “culto” y “popular”. Las maldiciones, insultos, obscenidades, que en un discurso “elevado” se eliminarían, coexisten con su contrario dentro del carnaval.

Y, en virtud de que la risa ocupa un lugar capital en el universo del carnaval, considero pertinente acudir a las observaciones de Henri Bergson en su célebre ensayo sobre este tema, *Le rire* (1900), así como distintas aproximaciones al concepto de la risa grotesca propia de la carnavalización.

Bergson (1900), dedica una parte de su libro a definir lo cómico lingüístico. Para el filósofo francés se trata de lo cómico que el lenguaje crea y que se opone al que el lenguaje simplemente expresa; en el primer caso el efecto se logra gracias a la estructura de la frase y a la elección de las palabras, mientras que en el segundo el efecto cómico proviene del contenido de la frase (p.47). De Bergson retengo únicamente algunas definiciones, particularmente útiles para mi propósito en tanto que parten de la tensión entre lo “serio” y lo “irrisorio”, oposición vinculada con lo carnavalesco. La parodia es definida por Henri Bergson como un tipo de “transposición”, procedimiento cómico que consiste en trasladar lo que el crítico llama la “expresión natural de una idea” en un tono diferente (p. 55). En el caso

de la parodia se trata de la transposición de lo solemne a un tono familiar (p.55). La comicidad de la parodia proviene entonces de un efecto de “degradación”, como lo llama Bergson. Se trata de tomar las ideas consideradas “serias” y expresarlas con medios lingüísticos y estilísticos “triviales”. Bergson añade que el proceso contrario, la exageración, que define como la transposición de lo “trivial” a términos de lo “serio” también es una gran fuente de comicidad, sobre todo cuando la exageración es sistemática (p. 55).

La postura vanguardista de *TXT*, en palabras de Christian Prigent, (2001) ponía en el centro de la discusión la idea de la “seriedad” de la literatura: “Il n'y a rien de plus sérieux que cette absence de sérieux... De même: il n'y a rien de moins sérieux que le sérieux affiché des graves littérateurs. La littérature m'est toujours apparue comme la plus essentielle et la plus dérisoire des activités” (p. 2).

Esta concepción de la literatura como la más esencial y a la vez la más prescindible y trivial de las actividades se inserta en la dinámica carnalesca que rechaza el establecimiento de jerarquías perennes. En el carnaval están muy presentes las imágenes de la renovación y el renacimiento; la parodia y su risa grotesca son parte de ese ánimo que, como una bocanada de aire fresco, busca el renacimiento de las ideas fijadas por una “cultura oficial” que se convierten en dogmas incuestionables.

El efecto de degradación de la parodia es esencialmente carnalesco. El carnaval posee un tipo de risa propio, la risa que Mijaíl Bajtín denomina grotesca y cuya función es rebajar todo aquello que la provoca. El crítico ruso establece que la risa carnalesca posee tres características esenciales : es una risa *de fiesta*, que para este autor siempre tiene un carácter popular; es una risa *universal*, es decir que pone de manifiesto el aspecto risible del mundo entero; por último, es una risa *ambivalente*, es alegre, rebosante y al mismo tiempo, burlona. El carácter *universal* de la risa grotesca está relacionado con el carácter cósmico

que Bajtín atribuye al carnaval, esto es, el carnaval tiene un valor de concepción, de percepción del mundo.

La risa carnavalesca da lugar a imágenes del mundo cuya naturaleza grotesca reside en una caracterización incompleta de los fenómenos, tanto naturales como humanos, éstos se encuentran en un estado de cambio permanente, de metamorfosis aún inacabada dice Bajtín. Las imágenes carnavalescas muestran una dualidad donde lo viejo y lo nuevo, el principio y el fin se yuxtaponen. La imagen del mundo generada por la risa grotesca es la de un cosmos en permanente suspenso, en permanente ignorancia de lo que pasará, por ende, de inseguridad e inestabilidad (p. 33). La particularidad de la risa de la fiesta popular y universal es su cualidad de auto escarnio. Dice Bajtín de la risa: “il [le rire] est braqué sur les rieurs eux-mêmes... Il [le peuple] lui aussi, inachevé; lui aussi en mourant renaît et se renouvelle” (pp. 20-21).

De modo que la renovación de la literatura, presente en el espíritu de los escritores aventuristas, implica la parodia de la literatura misma, esto es en términos de Bajtín y de Bergson, su *degradación*. Una visión risible de la literatura y ambivalente será entonces siempre una parodia de la literatura institucional por ejemplo, pero a la vez una *auto degradación*, una postura crítica incluso respecto de la crítica misma. En palabras de Jean-Marie Klinkenberg, “même du carnaval il faut se méfier” (1996, p.33).

Para los escritores belgas francófonos críticos de la institución literaria, la risa carnavalesca funciona asimismo como una especie de escudo protector, de *garde-fou* contra el pensamiento dogmático.

Para Bajtín, otro de los rasgos fundamentales de la risa grotesca, y que casi desapareció en ciertas épocas de la historia de esta categoría estética, por ejemplo en el grotesco del romanticismo, es la relación con lo bajo corporal, con todo lo que depende, dice

el crítico ruso: “du manger et du boire, de la satisfaction des besoins naturels, de la vie sexuelle” (p. 27). La risa según Bajtín: “rabaisse et matérialise”, lo propio de la risa grotesca del carnaval es, de acuerdo al crítico: “le transfert de tout ce qui est élevé, spirituel, idéal et abstrait sur le plan matériel et corporel, celui de la terre et du corps dans leur indissoluble unité” (p. 29). Este rebajamiento operado por la risa carnavalesca, procedimiento de ridiculización de todo lo que se considera superior, inalcanzable es siempre para Bajtín regenerador.

Para Tatiana Bubnova, una de las principales estudiosas en México de Bajtín, el rebajamiento carnavalesco de la risa grotesca permite un acercamiento a ciertas ideas que de otro modo no podrían ser abordadas:

La risa permite ver aspectos de este mundo que son imposibles de percibir en su faceta seria... Lo que percibimos como jerárquicamente superior, aparece ante nosotros como distanciado reverencialmente. En una perspectiva de alejamiento, dice Bajtín, un objeto no puede ser ridículo. (Bubnova, 2009, p. 41)

La risa, entonces, además de ser transgresora puede ser una especie de cura. Esto se debe principalmente a su relación con la noción de placer. Bergson no deja de señalar en su ensayo sobre la risa que una de las funciones principales de ésta es provocar placer (1900, p. 47) y Bajtín mismo coloca a los placeres sensoriales como elementos esenciales de la risa carnavalesca. Incluso Freud (1927), en un texto que dedica al tema del humor, indica cómo la risa reivindica el placer y puede ser una especie de defensa frente a una realidad desconcertante. Frente a una instancia que se nos presenta como jerárquicamente superior; la risa resta solemnidad al objeto al que se dirige, lo vuelve cercano. Algo de lo que nos reímos, ya no es superior a nosotros, sino que se encuentra en nuestro mismo nivel mundano y, por tanto, ya no puede ser amenazador. En palabras de Freud:

La broma que constituye el humor no es lo esencial; sólo tiene el valor de una muestra. Lo esencial es el propósito que el humor realiza, ya se afirme en la persona propia o en una ajena. Quiere decir: ‘Véanlo: ese es el mundo que parece tan peligroso. ¡Un juego de niños, bueno nada más para bromear sobre él!’ (Freud, 1927, pp. 161-162).

En el caso de los escritores belgas francófonos, la realidad amenazadora a la que se enfrentan es la de la lengua francesa “universal” que excluye del “uso correcto” la variante “particular” que ellos representan (Andrée-Anne Fréchette, 2012). Su angustia es ante una visión sesgada de la lengua francesa. Los escritores francófonos se sublevan contra el establecimiento de categorías binarias, dicotomías tajantes y arbitrarias, como las de abstracto/concreto, serio/irrisorio, ignorar/saber, pulsión/razón. Categorías totalizantes que se presentan como universales y que, sin embargo, son ideológicas.

De modo que la risa como placer y como crítica termina siendo una reflexión sobre el modo en el que concebimos el mundo, pero se trata de una reflexión con un carácter muy especial. Una reflexión propia de un pensamiento no dogmático que busca desdibujar la distinción de lo “serio” y lo “risible”, lo “culto” y lo que se considera “bajo”, ya sea lenguaje coloquial, referencias “populares”. En lugar de un pensamiento rígido la risa carnavalesca busca un “pensamiento pulsional”, término de Jean-Marie Klinkenberg y que, más adelante, ilustraré con ejemplos. El pensamiento pulsional, matrimonio entre lo abstracto y lo concreto que se plantea como una alternativa a la idea de la literatura como dogma, critica la existencia de “tabúes” literarios propios de un “conservadurismo estético”.<sup>41</sup> El pensamiento pulsional se rebela contra el establecimiento de un orden perenne y aboga por un incesante proceso de muerte y renacimiento de las ideas en el que la consigna principal sea el disfrute de la

---

<sup>41</sup> Término de Pierre Bourdieu, que describe una forma de pensamiento dogmático sobre la literatura que pretende que sólo ciertos géneros literarios, ciertas figuras retóricas, ciertos temas sean considerados dignos de llamarse “literarios”.



literatura.

## 2.2 Textos de placer, textos de goce

Como mencioné anteriormente, entre las diversas consideraciones de carácter general que Bergson hace sobre la risa, está la definición de la risa como placer. Reír nos produce un placer particular. Esta noción aplicada a la literatura puede operar, al menos, en dos niveles: el placer de la escritura (autor) y el placer de la lectura (receptor del texto). Cabe la idea de que no sólo el lector ría frente a un texto cómico sino que el escritor mismo ríe cuando escribe, su práctica literaria le resulta una actividad lúdica y festiva. En *El erotismo*, Georges Bataille (1957) plantea la idea del placer por el placer mismo, cuando define al erotismo como la sexualidad que es considerada como un fin en sí pues escapa a su fin “primordial”— la reproducción— (p.8). De igual forma, el lector puede percibir en ciertos textos lúdicos la presencia de un “exceso” de elementos, algunas partes del texto parecieran estar ahí gratuitamente sin cumplir ninguna función ya sea referencial o de estructura. Los textos aventuristas ilustran una noción de exceso que es carnavalesca y, por lo tanto, ambivalente. El exceso del texto aventurista, puede ser visto como una subversión social y moral, a la vez que parece oponerse a esta crítica pues se trataría de un exceso que busca el placer por el placer, el juego del lenguaje por el juego mismo. Lo anterior implica una aspiración casi al sin sentido; de hecho otra de las acepciones del exceso se relaciona con un discurso ininteligible. Sin embargo, al exceso en la escritura, es decir a la hiperescritura, se llega tanto de forma voluntaria como involuntaria. Las dos visiones del exceso anteriormente mencionadas están presentes en las tendencias de las letras de Bélgica planteadas por Klinkenberg (1996). La postura aventurista, ante todo una crítica a la regulación del lenguaje

por la institución literaria, desembocará en textos *deliberadamente* excesivos- en cuanto a contenido (grotesco en el sentido carnavalesco) y a un uso del lenguaje que raya en lo ininteligible. Textos caóticos y lúdicos que abogan por el goce de la escritura al grado de asociar el erotismo al lenguaje: la idea del placer del lenguaje por el placer mismo, amor por la logorrea. Sin embargo esa reivindicación del placer por el placer en el lenguaje, no deja de ser subversiva, pues se erige contra la idea “cartesiana”<sup>42</sup> de la lengua francesa que transmite la francofonía idealista. La postura de la hipercorrección, por su parte, acabaría sin pretenderlo, desembocando también en una hiperescritura, no en cuanto a contenido grotesco sino en cuanto a un derroche de lenguaje, que también puede llegar a ser ininteligible. Esto es, ciertas partes del texto no cumplen una función dentro de la estructura del mismo, sino que son un despliegue de habilidad verbal, como respuesta a una necesidad de demostrar su conocimiento de la regla. Hablar del término “placer” sin embargo puede plantear dificultades, lo que me interesa es resaltar cómo la idea de placer puede ser esencial en la construcción de un texto aventurista. Primero que todo habría que notar que la noción de placer es inevitablemente contradictoria. Éste es precisamente el punto de partida de Roland Barthes en su texto, *Le plaisir du texte*. Barthes (1973) señala la ambigüedad del término *plaisir* en francés. En un sentido muy general, *plaisir* refiere al goce de los elementos “excesivos” del texto que parecen estar ahí únicamente para disfrute del escritor o del lector. Sin embargo *plaisir* también puede ser un goce específico relacionado con una práctica cómoda de la lectura- un texto que gusta por ser *facil* de leer. Barthes describe dicha ambigüedad en estos términos:

---

<sup>42</sup> El término “cartesiano” usado como adjetivo, tiene en francés una connotación peyorativa que no existe en español. *Cartésien* [cartesiano] en francés puede referir a una forma de pensamiento demasiado rígida en oposición a una más intuitiva y pulsional. Y en este sentido la utiliza el escritor belga Marcel Moreau cuando critica el “aseo cartesiano” [*toiletage cartésien*] que la institución literaria opera sobre el lenguaje.

*Plaisir du texte, texte de plaisir*: ces expressions sont ambiguës parce qu’il n’y a pas de mot français pour couvrir à la fois le plaisir (le contentement) et la jouissance (l’évanouissement). Le ‘plaisir’ est donc ici (et sans pouvoir prévenir) tantôt extensif à la jouissance, tantôt il lui est opposé. Mais cette ambiguïté, je dois m’en accommoder ; car d’une part, j’ai besoin d’un ‘plaisir’ général, chaque fois qu’il me faut référer à un excès du texte, à ce qui, en lui, excède toute fonction (sociale) et tout fonctionnement (structural) ; et d’autre part, j’ai besoin d’un ‘plaisir’ particulier, simple partie du Tout-plaisir, chaque fois qu’il me faut distinguer l’euphorie, le comblement, le confort (sentiment de réplétion où la culture pénètre librement), de la secousse, de l’ébranlement, de la perte, propres à la jouissance... Je suis donc obligé de laisser aller l’énoncé de mon texte dans la contradiction (pp.15-16).

Una vez asumida la ambivalencia inicial del término, Barthes (1973) distingue entre los textos de placer y los textos de goce. Los primeros otorgan una lectura *placentera*, “fácil” al lector, mientras que los segundos, son aquellos penetrados por la incomodidad, el cuestionamiento del lenguaje, textos desconcertantes que hacen que el lector ponga en duda los fundamentos mismos del lenguaje y el pensamiento:

Texte de plaisir: celui qui contente, emplit, donne de l’euphorie; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique confortable de la lecture. Texte de jouissance: celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu’à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage (pp.11-12).

Los textos de goce para Barthes son precisamente los textos de vanguardia (p.30). A una relación ambivalente con el lenguaje corresponde entonces una escritura ambivalente. El constante cuestionamiento, la sensación de inestabilidad es acompañada a la vez de goce, según Lise Gauvain, pues la hiperconciencia lingüística es fecunda, da lugar a creaciones inusitadas. Se trata de una especie de regocijo contradictorio en la angustia, que podemos incluso relacionar con la idea carnavalesca de la “muerte feliz” que Bajtín describe (1991). Se trata de un disfrute del cambio constante, pues la muerte en ese sentido sólo implica un

cambio de estado, con la conciencia plena de que habrá un renacimiento. Los escritores aventuristas crean entonces textos de goce que, sin embargo, están también impregnados de la idea de regocijo en el exceso de la escritura, esto es, placer en el primer sentido general que Barthes señala. De modo que la subversión que operan los textos de goce es, en términos de Barthes (1973), una *subversión sutil*, que al igual que el carnaval, no se trata de una revolución que pretenda derrocar al orden imperante para establecer uno nuevo en su lugar, sino que busca la manera de que haya innovación en la creación y creación constante, elementos insólitos, nuevas combinaciones que surjan a partir de los elementos ya existentes:

*Subversion subtile* celle qui ne s'intéresse pas directement à la destruction, esquive le paradigme et cherche un autre terme, qui ne soit pas, cependant, un terme de synthèse, mais un terme excentrique, inouï. (p. 72)

Para Barthes “el sentido no puede surgir si la libertad es total o nula; el régimen del sentido es el de la libertad vigilada” (Barthes, 1967, citado por Sarduy, 1984, p. 173) La subversión sutil ocurre dentro de ese régimen de “libertad vigilada” y es operada ante todo, por la risa, dicha transgresión aspira a la creación fecunda dentro de los límites jerárquicos, como una tentativa de desdibujarlos. Toda frase, señala Barthes, es jerárquica (se habla por ejemplo de frases subordinadas) y quien domina la lengua formula frases terminadas. Los textos de goce, sin embargo, parten de la falta de completud, de la inestabilidad en la lengua, del conflicto entre las lenguas, parten de la torre de Babel. Barthes señala que el placer (en el primer sentido general ya señalado) para el escritor, está estrechamente vinculado con la lengua materna (p. 51).

Sin embargo, para los escritores belgas francófonos, la lengua materna es precisamente aquella que provoca en el escritor la sensación de Torre de Babel. Jean-Pierre Verheggen (2001), escritor valón, ha relacionando directamente esta imagen de la confusión

de las lenguas con el gentilicio belga al preguntar: “Comment écrire... à partir, pour ce qui me concerne, de cette tour de *Balbelge*?” (p.25). El placer de la lengua materna, para los escritores aventuristas, no está dado, está siempre por venir, lo que los conduce a explorar recursos retóricos que puedan expresar lo inacabado. Barthes declara “le texte de plaisir, c’est Babel heureuse” (p. 10), esta frase puede expresar la idea de una polifonía alegre, una inversión de la imagen de la torre de Babel, que ya no sería solemne o trágica, sino que expresaría un regocijo en la multiplicidad de las lenguas. En resumen “Babel alegre”, para los escritores belgas francófonos, sería una apertura a las variantes “periféricas” del francés, equivaldría a la muerte de esa lengua unívoca e institucional, muerte que guiaría al renacimiento y renovación de la lengua francesa. Tanto para el escritor como para su lector, el texto de goce, se regocija en el cuestionamiento, en la búsqueda de nuevos significados, no en las soluciones y respuestas absolutas e inamovibles.

### 2.3 El vértigo de la escritura

El exceso es pariente de otra noción igualmente transgresora: la locura. Freud (1927) considera al humor cercano al delirio, ambos serían mecanismos de defensa contra una realidad amenazadora (p. 159). Para los escritores aventuristas francófonos esa realidad es la institución literaria francesa como ideología. Cabe recordar la definición de ideología que ofrece Allen Weiss, autor de *The Aesthetics of Excess* (1989): “Ideology is a significative system which takes a specific, limited meaning to be a universal truth, implying an absolute signified as the referent of every signifier”. (p.77). Es decir que ciertos conceptos-significados-, que Weiss llama totalizantes, se vuelven el único “referente” para los

significantes.<sup>43</sup> Las ideologías controlan *lo que significa*, aquello a lo que se refieren las palabras; y este significado se presenta entonces como incuestionable, adquiere un carácter de dogma. Jacques Dubois recalca que la institución literaria es un organismo ideológico en tanto que pretende instaurar significantes y significados privilegiados, como el de una idea unívoca sobre lo que es “literatura” y lo que no. Y toda ideología tiene su retórica. Barthes (1973), parafraseando a Kristeva, indica que toda frase acabada corre el riesgo de volverse ideológica. Una retórica de las ideologías se plantearía entonces a través de frases unívocas y acabadas. Weiss define asimismo la retórica como el arte del auto-control, con el objetivo principal de controlar intelectualmente al interlocutor (p.9). Sin embargo, como el autor lo menciona, el discurso literario también puede llevar al *descontrol* del lenguaje y a una retórica y estética del exceso: “Writing and speech can entail either mastery or dispossession — the dispossession of the self... Our discourse is always threatened by the universalizing properties of language, our words always escape us” (p.9).

La hiperconciencia lingüística de los escritores francófonos es, a fin de cuentas, esa *conciencia exacerbada* de que nuestras palabras siempre se nos escapan, como dice Weiss. El sentimiento de desposesión de lengua materna, privación del placer según Barthes, que acompaña al escritor belga francófono, genera en los escritores aventuristas formas retóricas del exceso, lo inacabado y la pérdida. Esta pérdida puede ser incluso de la razón; Jean-Pierre Verheggen usa la imagen de la logorrea (habla descontrolada asociada con ciertas enfermedades mentales) como crítica a la retórica de las ideologías, particularmente contra la ideología francófona idealista. La logorrea, un exceso en el hablar, está emparentada con la locura, una forma que al igual que la risa, opera una *subversión sutil* del pensamiento

---

<sup>43</sup> Sobre los términos “significado”, “significante”, “referente”, véase *supra* nota 29.

dogmático. El exceso en el hablar es expresado a través de ciertos recursos retóricos entre los que se encuentran algunos propios del barroquismo.

De acuerdo con Lise Gauvain (2001), éstos son los procedimientos estilísticos del barroco: “les figures privilégiées sont celles du dédoublement, du jeu de miroirs, du trompe-l'œil, des ellipses ou spirales emportées dans un mouvement générateur d'infini” (p. 112).

Mientras que la visión idealista de la francofonía transmite la idea de un mundo ordenado, y la de una lengua que casi como calca transmite ese mundo, los escritores aventuristas recurren a la estética excesiva barroquista que genera imágenes de la inestabilidad, la errancia, el infinito inasible. La “puesta en abismo” por ejemplo, figura muy común en el barroco, remite a la idea de infinito a través de un mecanismo de “muñecas rusas”. Las figuras retóricas del barroco serán aquellas del doble sentido, aquellas que dan rodeos para designar lo que se quiere decir, las enumeraciones que parecen ser infinitas.

Una de las formas más elocuentes de las escrituras del exceso es la lista. A pesar de ser una práctica presente en la literatura desde la antigüedad y con manifestaciones muy interesantes en el siglo XVI (vinculada a la noción del exceso carnavalesco con escritores como Rabelais), no se había emprendido un estudio sistemático de esta forma literaria hasta la obra de Umberto Eco, *El vértigo de las listas* (2009). Eco parte de una reflexión sobre dos pasajes de *La Ilíada*: la descripción del escudo de Aquiles y el episodio conocido como el catálogo de las naves argivas que se dirigen a la playa de Troya. En el primero, se describe de manera exhaustiva una gran cantidad de imágenes, todas, sin embargo, dentro del escudo de Aquiles. En el segundo episodio, Homero emprende una enumeración de los capitanes de los barcos y sus hombres, enumeración que se extiende por varias y varias páginas y en realidad nunca se termina. Su objetivo era sugerir la inmensidad de la imagen, el infinito, decir que la cantidad de navíos argivos era imposible de contar. Eco (2009) distingue

entonces entre la forma—representada por el escudo de Aquiles—una imagen de la enormidad pero en un mundo delimitado, circunscrito por la forma del escudo; y la lista—el catálogo de las naves—que en realidad nunca queda concluido, sólo sugiere una ininidad de objetos imposibles de ser englobados en su totalidad (pp. 9, 17). Para Eco (2009), las listas son la forma textual de la incertidumbre y la inestabilidad, propias de culturas primigenias o de culturas en crisis; cuando la realidad nos sobrepasa, cuando no podemos definir algo, enlistamos sus características (p. 18). La lista es la forma del exceso, el rechazo de la sintaxis, el regocijo en la acumulación de elementos por puro placer sonoro en algunas ocasiones. En las letanías, por ejemplo, no importan tanto los elementos nombrados como la sonoridad de los mismos, la cadencia al pronunciarlos. El énfasis en la sonoridad del lenguaje, su aspecto menos abstracto, hace que las listas se relacionen con un aspecto sensorial e incluso erótico del lenguaje. Para Barthes, el lenguaje adquiere un carácter erótico a través de la repetición- anáfora-, figura retórica recurrente en las listas, pues hay un disfrute en la presencia de elementos repetitivos, “innecesarios” dentro de una perspectiva que busca la economía de recursos lingüísticos. Eco (2009) realiza una tipología de las listas y distingue entre listas de exceso coherente y listas caóticas. Las primeras a pesar de contener elementos que pueden parecer sumamente dispares, están cohesionadas por un elemento, así sea solamente el que todos esos distintos objetos enlistados están siendo observados por una misma persona, por ejemplo (pp.282-283). El segundo caso no parece tener ninguna intención de cohesión, más bien se regocija en la acumulación y en la enumeración de elementos dispares sin ningún rastro de elemento unificador que dé coherencia (p.321). Se trata al contrario de una intención de desordenar el mundo. Los escritores francófonos aventuristas crean textos de goce, como vimos, textos desestabilizadores que, a través de recursos como la lista, señalan la artificialidad de toda categoría que se pretende cerrada e



inamovible. La lista como recurso retórico, al ser esencialmente inacabada, se rebela ante todo frente a las ideologías que se presentan como enunciados terminados. Caótica o coherente la lista es un recurso al que acuden los escritores aventuristas para expresar su mundo, un mundo en el que nada está dado de antemano, mucho menos la lengua, sólo se puede crear, crear y crear esperando que surjan nuevos significados, que la risa regeneradora renueve y permita ampliar eso que la institución llama “literatura”.

De acuerdo con Lise Gauvain, mientras que la ambivalencia carnavalesca depende finalmente de una jerarquía, *desacralizar implica lo sacro*, indica la autora, el barroco busca algo más que una crisis de sentido, aspira a la creación sin fin de sentidos posibles (2001, p. 115), más que una creación dentro de los límites, se trata de una búsqueda por desdibujarlos.

El exceso como reacción ante el vértigo de la escritura (ese sentimiento de *Tour de Babelge* que enfrentan los belgas francófonos) es un escudo contra las formas de pensamiento dogmáticas, contra la idea de que la literatura debe ser siempre solemne y mesurada. La risa grotesca del carnaval, la búsqueda del placer y del goce en los textos, la oposición de los recursos lúdicos y excesivos en el hablar operan una subversión sutil, una búsqueda de lo inesperado en la literatura, búsqueda de la que podemos encontrar una de las manifestaciones más interesantes en la obra de un autor que conjunta en su persona y obra muchas de las problemáticas que he venido planteando: Jean-Pierre Verheggen.

### CAPÍTULO III. La escritura del exceso en *Ridiculum vitae*

En una entrevista concedida a la crítica literaria quebequense Lise Gauvain, Jean-Pierre Verheggen (1942-) describe su incursión en el mundo de las letras como la de un “provinciano”. El joven escritor, nacido en Gembloux, pequeño poblado de Namur en la región valona envía a París sus primeros escritos para que el célebre poeta Louis Aragon los revise y le dé su opinión. Este gesto indica un reconocimiento por parte del escritor belga del poder de legitimación literaria de París.

Los escritores francófonos no sólo experimentan la hiperconciencia lingüística<sup>44</sup> como un fenómeno aislado de su producción literaria sino que, en ocasiones, como en el caso de Jean-Pierre Verheggen, aquella se vuelve parte de la temática de su obra, un elemento esencial para la estructura y el estilo de la misma.

Verheggen, nacido en un medio social modesto de la pequeña burguesía- considerada por Labov la más susceptible de sufrir inseguridad lingüística- es criado dentro de una lengua tachada de ilegítima, el *wallon* (Klinkenberg, 1996, p. 29). De acuerdo con Klinkenberg (1996) Verheggen recibe la formación típica del escritor belga, asiste a una *École normale* y después realiza estudios en filología románica. La lengua de la infancia, relacionada con los aspectos más íntimos de la vida, se opone así a la lengua de una carrera en las letras que aspira a un dominio de lo verbal, a la adquisición de un poder simbólico sobre la palabra (p.29). El choque entre la cultura considerada legítima y la dominada (representada por el *wallon*) hace que el escritor de Namur vuelque su reflexión hacia las problemáticas sociales

---

<sup>44</sup>Jean-Marc Moura (1999) indica que éste no es un fenómeno exclusivo de los autores francófonos, el crítico habla de la “conciencia lingüística” de los escritores “eurófonos”, cuya escritura plantea la problemática de la tensión entre diferentes lenguas (p. 43).

que operan en el lenguaje (p.29). El lugar de su nacimiento también influyó en la reflexión de Verheggen respecto de las grandes figuras de la literatura y otras artes. Para Verheggen, la provincia de Namur tiene una carga simbólica artística muy fuerte pues ahí nació el célebre Henri Michaux, fue un lugar visitado por el poeta Charles Baudelaire, y es asimismo la cuna del pintor Félicien Rops quien conoció de cerca a este último poeta e ilustró uno de sus poemarios, así como diversas obras de autores del decadentismo francés. El joven Verheggen aspirante a una carrera en las letras, como él mismo lo menciona en la entrevista con Gauvain, se sintió abrumado frente a estas tres figuras relacionadas con Namur a quienes llama “monstres sacrés” (Verheggen, 1997, p.169).

La expresión de Verheggen revela la ambivalencia de su postura frente a la noción de los *maîtres à penser*. Estas grandes figuras de la cultura que influyen en el pensamiento de otros, son imitadas y reverenciadas. A los “monstruos sagrados” ya mencionados, podríamos agregar dos poetas franceses, a saber, Arthur Rimbaud y Antonin Artaud, pues son figuras ambivalentes para Verheggen, quien los admira, pero al mismo tiempo se muestra crítico respecto de este sentimiento.

Un primer acercamiento a la trayectoria literaria de Verheggen revela que a este autor se le puede relacionar con posiciones vanguardistas dentro del campo literario, incluso respecto a otras instancias de la vanguardia. Prueba de ello es su participación junto a Christian Prigent como fundador de la revista literaria *TXT*.<sup>45</sup> La pregunta que me interesa responder aquí es: ¿cómo la obra *RV* de Verheggen puede ilustrar la idea de una *subversión sutil* frente a la ideología de la francofonía idealista? En este capítulo, estudiaré en un primer momento, de qué maneras lo carnavalesco dentro del texto de Verheggen puede ser una

---

<sup>45</sup> Sobre *TXT*, véase *supra* pp. 47-49.

“refracción”<sup>46</sup> de las temáticas de la hiperconciencia lingüística y las reflexiones sobre la institución y el campo literarios en Bélgica; en una segunda instancia reflexionaré sobre la manera en que la obra de Verheggen expresa la tensión purismo/aventurismo, para, en último lugar, hacer una aproximación a la función de la risa y lo cómico grotesco para la estética de *RV*.

### 3.1 Carnavalización y parodia

Para Bajtín (1970) la carnavalización sucede primero como una toma de conciencia: “une certaine ‘carnavalisation’ de la conscience précède toujours, les préparant, les grands revirements” (p.58). Esta toma de conciencia, el sentimiento de que la realidad misma tiene un carácter carnavalesco, es decir, está dotada de jerarquías relativas, es perceptible en la obra de Verheggen. El escritor francófono de Bélgica que comienza una trayectoria literaria debe enfrentarse a un gran número de jerarquías: entre las lenguas y sus variantes “dominantes” y “dominadas”, en su caso entre el francés estándar—norma dictada por París— y los dialectos del *wallon* (Meylaerts,1998) ; entre las instancias de legitimación de lo literario, por ejemplo entre grandes editoriales y pequeñas revistas (Bourdieu, 1991); entre los géneros literarios que la institución literaria enaltece como la poesía, mientras que relega otros como la novela policiaca o la literatura fantástica (Dubois, 2005) ; entre los registros de la lengua que se dividen en elevados, cultos y familiares o populares; jerarquía cristalizada en los diccionarios (Bourdieu, (2008). En una u otra forma la obra de Jean-Pierre Verheggen interroga todas estas jerarquías, ya sea en el contenido de los textos, o de manera no tan evidente, a través de las formas que convergen en su escritura. Su obra *RV* cuestiona en

---

<sup>46</sup> Véase *supra* nota 8.

particular las jerarquías lingüísticas y literarias. Ante la institución literaria que se presenta como un orden perenne, que erige a ciertos autores y obras como *clásicos* mientras excluye a otros; frente a la gramática que  *fija*  el uso de la lengua, los procedimientos carnavalescos se presentan como una alternativa de creación a los escritores que, como Jean-Pierre Verheggen, observan con desconfianza la existencia de dichas jerarquías.

La fórmula “*ridiculum vitae*” que da título a la obra es un ejemplo del uso burlesco del latín que predomina en todo el texto; dicho proceder es lo propio del género poético “macarrónico” inventado en Italia durante el siglo XV, el cual, en tanto que paródico, latiniza vocablos de otras lenguas con la intención de producir un efecto cómico. En el caso que nos atañe, el estilo macarrónico de Verheggen transforma la locución latina *curriculum vitae*, en *ridiculum vitae*, el efecto cómico se logra gracias a la paronomasia, es decir una semejanza sonora, entre el vocablo *curriculum* y la sonoridad en francés de la palabra “*ridicule*” a la que se le da una terminación latina. Este acto de mofa inaugural establece diferentes ejes de análisis de esta obra y de la escritura de Verheggen. *RV* se presenta entonces como una obra programática para el escritor valón: la *carrera de su vida*; un balance que el autor hace sobre su trayectoria literaria y obra. El texto, sin embargo, está lejos de ser una apología del propio autor, pues su *carrera de vida* literaria se ve de inmediato rebajada, ridiculizada y con ella todo aquello que se considere elevado o exclusivo de una élite como lo es, por ejemplo, el uso del latín. Este primer elemento burlesco es uno de los numerosos rasgos carnavalescos que impregnan *RV*.

Las jerarquías que habrán de ser invertidas en el carnaval verheggeniano son las del campo literario en el que la vanguardia es herejía (Bourdieu, 1991). Como ya vimos, la tendencia vanguardista en Bélgica se inserta en la postura aventurista, en la búsqueda de libertad en el lenguaje, la crítica a las instituciones a través del uso de estilos y figuras

considerados poco legitimados por la tradición literaria. Una de las herramientas del aventurismo es recurrir al uso de variantes lingüísticas menospreciadas como lo son los dialectos del *wallon*, variantes por lo general orales y, por lo tanto, “poco dignas” de la literatura.<sup>47</sup> El *wallon* está relacionado con los registros “bajos” o “vulgares” de la lengua puesto que uno de sus principales rasgos es la abundancia de interjecciones para maldecir. Debido a la fase en la que escribe—fase dialéctica de las letras belgas—, Verheggen está lejos de enaltecer el uso del *wallon* por sí mismo. Siempre sospechoso de la dinámica mediante la cual los discursos se vuelven absolutos, la obra de Verheggen oscila entre la parodia y la exageración, recursos que cuestionan las concepciones dogmáticas de la lengua y la literatura.

Recordemos la definición que ofrece Bergson (1900) de la parodia: se trata de la transposición de lo solemne a un tono familiar (p.55). La comicidad de la parodia proviene entonces de un efecto de “degradación”, se trata de tomar las ideas consideradas “serias” y expresarlas con medios lingüísticos y estilísticos “triviales”.

La dicotomía serio-trivial no es absoluta dentro de la obra de Verheggen puesto que, para este autor, la literatura *es a la vez la más esencial y a la vez la más prescindible y trivial de las actividades*.<sup>48</sup> Esta concepción carnavalesca de la literatura es esencial en el quehacer de Verheggen. En *RV* encontramos una parodia ejemplar de una de las formas textuales propias de la lucha por la legitimación literaria: el manifiesto.

Para los escritores belgas aventuristas la premisa es cuestionar la literatura francesa canónica y la visión idealista de la lengua francesa. En oposición a esta visión están los

---

<sup>47</sup> La distinción entre lo escrito como literario y culto versus lo oral, que la institución literaria relaciona con lo popular, es estudiada por Jacques Dubois (2005) y por Pierre Bourdieu (2008).

<sup>48</sup> Véase *supra* apartado 2.1.

planteamientos del manifiesto incluido en *RV*: el *Manifeste cochon*, (que a partir de ahora abreviaré *MC*). El título de este manifiesto es muy elocuente respecto de la posición irónica con la que Verheggen retoma las posiciones vanguardistas. Al etiquetar su texto como “manifiesto” lo presenta como algo “serio” y necesariamente lo inserta en la línea de las vanguardias, pues aquel es la forma textual por excelencia de éstas y sin embargo lo acompaña de un adjetivo como *cochon* [cochino] que, tanto en francés como en español, remite a todo aquello que es considerado sucio, indecente, vulgar. Así pues, el texto de Verheggen, con este distanciamiento cómico, se constituye como un manifiesto burlesco y por lo tanto ambivalente. El *MC* expresa planteamientos que claramente se oponen a la ideología de la francofonía como religión pero que, a la vez, son puestos en duda e ironizados, lo que le da un carácter de anti-manifiesto.

No debe sorprendernos entonces que el *MC* efectivamente cumpla su función y presente las ideas de Verheggen en cuanto a la literatura, pero en un estilo en donde el registro lingüístico de lo “coloquial” y lo “vulgar” coexiste con las referencias más “cultas”, que se convierten así en frases risibles. El *MC* tiene un tono sumamente enfático, que se traduce gráficamente en la hiperabundancia—“exceso”—de signos de admiración, rasgo omnipresente en la escritura de Verheggen. El *MC* contiene una arenga dirigida a los jóvenes con el objeto de alejarlos de la literatura institucional y enarbolar el estandarte de lo irregular.

El inicio del manifiesto va en contra de lo que Foucault (1970) llama en su texto *El orden del discurso*, el principio de control del discurso de *lo prohibido*, que se refleja en la imposición de ciertos tabúes (p.5). En el caso del escritor francófono el gran tabú es la lengua pues el discurso de la francofonía idealista propone una lengua cuyas características no están sujetas a discusión, sino que se presenta como algo inamovible. Verheggen ataca irreverentemente al discurso dominante, fomenta la desacralización de la lengua francesa.

Así empieza el *MC*:

Tout dire! Tout parler! Oser! Tout écrire! Tout sembler réussir pour mieux finir par tout rater! Tout échouer et en rire! Tout oser! ... Osez parler de tout! Osez parler de rien! Osez parler de votre langue! Parler de ses ratés! Osez parler du ratage complet qu'il y a dans la langue pour dire votre sexualité! (Verheggen, 2001, pp. 90, 93)

En *RV* se propone una redefinición de las características de la lengua francesa, la necesidad de expresar el lado sensorial e incluso sexual que puede intervenir en la práctica literaria, conceptos que se oponen a la medida y al predominio de la razón sobre la materialidad concreta; es decir a la ideología de la francofonía idealista.<sup>49</sup> Existe la intención de operar una carnavalización dentro de la lengua francesa, partir de la anquilosada lengua institucional para llegar a una lengua francesa carnavalesca. El racionalismo a ultranza, el carácter dogmático de la lengua y la solemnidad con la que el discurso de la francofonía idealista trata a la lengua francesa, buscan ser sustituidos por un sentimiento festivo y lúdico de la lengua propio de lo carnavalesco. Lo que se busca es despojar a la literatura de la majestad que la institución le da y enfatizar el lado risible y lúdico que puede tener, y parte de ello es dejar de segregar las obras que la institución considera “fallidas”. El *MC* invita a cometer “errores”: *tout échouer et en rire!* Se trata de una estética del exceso en la que la consigna principal es que no existan límites para la creación lingüística, ávida de expresar todo cuanto sea posible y de manera libre, *hay que decir todo*, propone el *MC*. Se busca también que las dicotomías como la de temas serios/temas triviales desaparezcan, el manifiesto reivindica el derecho a *hablar de todo y de nada*. Es un llamado a oponerse a la institución literaria como instrumento de regulación de la creación. Dentro del *MC* la institución literaria aparece como el dominio

---

<sup>49</sup> Recordemos como ejemplo de la francofonía idealista el texto de Senghor, anteriormente citado aquí, “Le français, langue de culture”. En este caso específico quiero remitir a la mención de Senghor del francés como la lengua ideal para expresar el pensamiento racional.



de todo lo caduco y a la vez como un sistema que, a través de un discurso como el de la “recuperación” de un autor olvidado, paradójicamente también integra las obras que en su momento eran innovadoras:

L'Académie? Vingt cadavres debout discutent l'orthographe exacte du mot macchabée! ...Tout pue, jeunes gens! Fuyez! Hâtez le pas! L'Institution nous rattrape, l'Établissement est à nos portes et l'Art Officiel nous colle au derche! Fuyons tous les Cercles... Fuyons tout! Fuyons surtout celui des Poètes Retrouvés, Gelés, Momifiés ou Assoupis, pour l'Éternité, dans les platitudes de la convivialité! Fuyez ces mammoths! Fuyez leurs mamours! Fuyez leurs moumoutes! En avant toutes! Quittez le Radada des Nouveaux Radadaïstes! (Verheggen, 2001, p. 90).

En este fragmento los miembros de la Academia son descritos como cadáveres enfrascados en discusiones bizantinas sobre la ortografía. De igual forma la palabra cuya ortografía está a discusión es la de *macchabée*, que puede hacer referencia a un pueblo de los relatos bíblicos y entonces se traduciría como macabeo, pero también es una palabra del argot-lenguaje informal- popular usada como sinónimo de “cadáver”. De cualquier modo se trata de un vocablo que reenvía a lo antiguo, decadente y que se relaciona con la muerte y la putrefacción.

El *MC* muestra así su dimensión subversiva puesto que el término *l'Académie* puede hacer referencia a cualquier Academia pero, dado el contenido del texto, parece pertinente pensar que alude más específicamente a la Académie Française, institución fundada desde el siglo XVII y cuya principal tarea es fijar el uso de la lengua francesa, así como atribuir los premios literarios.

La Academia se presenta entonces como un cementerio de la lengua, un lugar de muerte del que hay que huir a toda costa. En este fragmento viene a asociarse a la figura de la Academia una serie de conceptos abstractos dotados de características humanas, es decir personificados, lo que se traduce gráficamente mediante el uso de las mayúsculas. Todas

aquellas instancias que detentan la autoridad discursiva sobre algún tema, pero más específicamente aquí sobre el arte, la lengua y la literatura, son personificadas. La Institución, el Establecimiento, el Arte Oficial, “nos capturan” [*L’Institution nous rattrape*] “están a nuestras puertas” [*l’Établissement est à nos portes*] “se nos pegan al trasero” [*l’Art Officiel nous colle au derche*]. Mediante la personificación, estas esferas abstractas se vuelven, en el texto, entidades concretas que actúan. La consigna del manifiesto ante esta situación es huir, huir a toda prisa de los “Círculos”—en el sentido de agrupaciones como, en su momento, fueron las vanguardias—que son también personificados. El manifiesto subraya el peligro especial que representan dichos “Círculos” puesto que emiten un discurso mediante el cual “rescatan”, “reencuentran”, “redescubren” autores olvidados o marginados. Del mismo modo en que dentro de la visión de Reclus sobre el francés, un francófono tenía que ser “reconocido” como tal por Francia, la institución tiene que “reconocer” a un autor como tal para darle existencia dentro del campo literario. El *MC* se revela contra este hecho. El texto, mediante una semejanza sonora de los términos utilizados, establece que cuando la institución literaria “redescubre” poetas, en vez de darles existencia los aniquila. Al incorporarlos a un discurso institucional, al ponerles una categoría, un nombre, fijan los acercamientos a su obra, hecho que es descrito mediante varias metáforas que remiten a la idea de la muerte: poetas “congelados”, “momificados”, “dormidos para la Eternidad”. El texto exhorta a inyectar vida a la literatura, a no permitir su muerte mediante acercamientos monolíticos: *Fuyons surtout celui des Poètes Retrouvés, Gelés, Momifiés ou Assoupis, pour l’Éternité.*

Asimismo, el texto, a través de la figura retórica conocida como homeotéleuton en la cual se repiten sílabas finales similares para crear una asonancia, asocia rítmica y semánticamente las palabras *mammouths, mamours, moumoutes*. Estas palabras designan

características de los Círculos literarios, todas ellas forman parte del registro popular de la lengua francesa. El término *mamouths* designa a un animal prehistórico, pero en el registro popular en francés también puede denominar cualquier cosa que sea imponente, de gran tamaño; la palabra *mamours* se utiliza para referirse a las caricias o gestos de afección, a veces con la connotación de poca sinceridad; por último la palabra *moumoutes* es una manera coloquial de decir “peluca”, este último elemento connota falsedad y remite sobre todo a los siglos XVII y XVIII. Cabe recordar que en el siglo XVII es cuando se crea la *Académie Française*, y se escribe una de las obras paradigmáticas de regulación sobre la literatura, el *Art poétique* de Nicolás Boileau. El homeotéleuton es una figura retórica que pone el énfasis en la parte sonora del lenguaje es decir la menos abstracta, se trata de un goce del significante por el significante mismo. Esta figura es recurrente en el *Manifeste cochon*, lo que le otorga una cadencia a la lectura, el texto parece invitar a ser leído en voz alta.<sup>50</sup>

De modo que las palabras *mammouths*, *mamours*, *moumoutes*, asociadas rítmicamente, se refieren a la institución literaria como algo sumamente imponente, poco sincero y que termina por apropiarse de las figuras que pudieron ser subversivas. El uso del pronombre deíctico “nous”, en este fragmento, demuestra que el autor del *MC* se considera parte de aquellos artistas que buscan escapar a la asimilación por parte de la institución literaria con todo lo negativo que ésta trae consigo, de acuerdo con el texto.

De este modo, se relacionará a la institución literaria con términos de represión del lenguaje y de la sexualidad, indisolubles dentro de este texto. La última frase del fragmento anteriormente citado “Quittez le Radada des Nouveaux Radadaïstes!” (p.90) es un ejemplo de ello. La palabra *radada* dentro del argot es una manera de referirse al acto sexual, y es

---

<sup>50</sup> De hecho, fragmentos del *Manifeste cochon* han sido recitados en un espectáculo escénico titulado *L'Oral et Hardi* por el actor Jacques Bonnaffé, el show incluso ganó el premio *Molière de la compagnie* en 2009.

usada para crear una nueva, el término *Radadaïste*, que, sin dudas, juega con el nombre de la primera vanguardia artística del siglo XX, el dadaísmo.

Mediante la figura retórica llamada metaplasmo que consiste en alterar una palabra al añadir, suprimir o substituir partes de otros vocablos, los *Dadaïstes* se convierten en los *Radadaïstes*. Al añadir la partícula “ra” la palabra *dadaïste* contiene a la vez la palabra argótica *radada*—acto sexual—. A través de este acto tan sutil—añadir una sílaba—ocurre una degradación, una parodia de la vanguardia literaria en cuestión. Cabe mencionar que el metaplasmo es una figura menospreciada por la tradición literaria, como ejemplo conste la existencia de una obra del gramático latino Consencio titulada *Sobre barbarismos y metaplasmos*. La subversión originaria de los dadaístas se disuelve en la constitución de un nuevo grupo: los *Nouveaux Radadaïstes*, la necesidad de una nueva vanguardia da cuenta de que la etapa en la que el dadaísmo estaba vigente se ha superado. El texto plantea así la ecuación represión del lenguaje igual a represión de la sexualidad, fórmula que se hace evidente en una frase como esta: “Quittez votre Place TrouDucale! Quittez vos daromphes! Quittez vos daromphalles! Quittez vos mères infernales, propriétaires de votre corps et de l’hygiène de vos grammaires!” (p.92). Los referentes en este pasaje son el término *daromphe* y la Place Ducale, una plaza de la comuna francesa Charleville-Mezières construida a semejanza de la Place des Vosges en París. La palabra *daromphe* es también un metaplasmo, inventado por el poeta Arthur Rimbaud como una amalgama entre el término *daron(ne)* que en un registro culto del francés quiere decir padre o madre; en argot, patrón(a), y el sufijo *omphe*, también inventado por el poeta. La *daromphe* se refería a la terriblemente autoritaria madre de Rimbaud. Nuevamente a través del metaplasmo el texto convierte referentes cultos o poco conocidos en elementos risibles; al insertar la palabra *trou* [agujero] en el nombre de la *Place Ducale*, ésta se convierte en la place *TrouDucale* formando la palabra *trouduc*, en

argot, una manera de referirse al ano. Así la *Place Ducale* se vuelve un referente “obsceno” que podría ser una metáfora del purismo lingüístico o literario y la imitación de los modelos parisinos, puesto que la *Place Ducale* es frecuentemente nombrada como “la gemela” de la *Place des Vosges* en París. Asimismo podemos ver una muestra del “exceso” del texto cuando Verheggen hace un metaplasmo con el término acuñado por Rimbaud que de por sí era ya un metaplasmo. El vocablo *daromphe* se convierte dentro de *RV* en *daromphalle*, incorporando así el vocablo *phallus* [falo] y por lo tanto sexualizando la imagen de la madre autoritaria. La figura de la *daromphe* o *daromphalle* es explicitada en el texto con la mención de las “madres infernales propietarias de sus cuerpos y de la higiene de sus gramáticas” [*vos mères infernales, propriétaires de votre corps et de l’hygiène de vos grammaires!*] (p.92). Vemos aquí que la *daromphe*, es probablemente una metáfora de la institución literaria y la gramática, que ejercen su poder sobre la lengua. Ésta es dotada de corporalidad asociada a lo sexual en el texto, y se ve reprimida por el intento de apropiación de la institución y la voluntad de “depuración” de la lengua. El *MC* denuncia el mecanismo de “higiene” que la gramática pretende imponer en la lengua, “limpiándola” de todas aquellas “manchas”, “irregularidades”, palabras o referencias consideradas “obscenas”. Ante esta problemática, el *MC*, que pudo haberse subtulado *éloge de l’irrégularité*, haciendo eco a los otros apartados del texto—todos subtulados con la fórmula *éloge de...*—, expresa una posición transgresora; todas las formas de la irregularidad son aceptadas:

Soyez champêtres et enflés. Tigrés et tachetés! Corniculés! Portez des cornes! Soyez ailés! Soyez volants! Soyez fétides et rampants!... Soyez bulbeux. Soyez tubéreux! Soyez moteux comme un roploplo de brocoli. Soyez érudits. Cultivez votre jardin d’amour interdit!... Partez! Embarquez-vous pour ne plus vous taire! Prenez votre Navire Argot en désignant du doigt votre Toison pubienne!... Faites la fête aux mots pour devenir illimités!... Ayez tous les vices! Dites linguála quand on dit linguistique ou demandez: *Couscous vous dites?* quand on n’vous comprend pas!... Débutez par des pastiches parfaitement mis au point!... Devenez, vous aussi, Docteur Clitoris

Causa. Ou Ramoneur juré de votre Ramona. Ou Traducteur Judas! Ne faites, ni ne dites pas, n'importe quoi! ... Dites—et montrez-le!—que le Français est une langue large ouverte!...Opposez-leur votre colère! Poétique! Votre luxure poétique! Magnifique, la luxure poétique! Oui! Magnifique la poésie quand elle proclame sa haine de la poésie affadie! (pp. 90-94, 98)

Las formas de la irregularidad están asimismo asociadas no a la idea “universalizante” de la francofonía idealista sino a las particularidades de las regiones. Cabe recordar que Bourdieu señala que para la conformación de una lengua estándar los elementos regionales, orales y coloquiales son “purgados”. Verheggen critica el gesto según el cual el código necesario para que los escritores ingresen a la institución literaria sea “la lengua francesa” (o sea *una sola* lengua) “limpia” de todos los usos locales. Las variantes que no son “el francés de Francia” son relegadas así al rango de “patois”—palabra que designa una habla local (casi siempre rural), principalmente oral y que puede tener una connotación peyorativa.

El texto apela a los jóvenes puesto que todas las oraciones imperativas están precedidas de la frase “Tout pue, jeunes gens!” (p. 90). Se exhorta a la juventud como es posible observar en el fragmento citado, a adquirir rasgos que pertenecen al ámbito de lo animal y que pueden aludir a todo lo que desafía lo unívoco o uniforme: las manchas, las franjas, los cuernos, las alas. Estas características, son todas animales y no sólo están ligadas a la irregularidad sino que van de la mano con una dimensión del lenguaje más pulsional que racional. El *MC* invita a una toma de la palabra incesante que no vuelva jamás a un silencio represivo, *Embarquez-vous pour ne plus vous taire!*, dice el texto, una palabra carnavalesca como la describe Bajtín, exacerbada, abundante, que hace que lo “bajo” coexista con lo “alto”. El texto crea una noción que es muy carnavalesca, la de una “erudición de lo bajo”, es decir una búsqueda por borrar la distinción de lo “serio” y lo “risible”, de lo “culto”, y lo que se considera “bajo”, ya sea lenguaje coloquial, referencias “populares” y lo relacionado

con las necesidades corporales, sobre todo sexuales. Un ejemplo de ello es la transformación de los referentes del mito griego de los Argonautas que relata el periplo de Jasón y sus compañeros a bordo del navío Argo para recuperar el vellocino de oro (en francés *toison d'or*). En el *MC*, el navío Argo se convierte en el navío Argot—en el sentido de lenguaje coloquial—y la *toison d'or* en la *toison pubienne* [vello púbico], es decir se trata de una invitación a un viaje a través del registro lingüístico más “bajo” con el objetivo de recuperar una dimensión sexual del lenguaje. La noción de la “erudición de lo bajo” se manifiesta en la figura del *Docteur Clitoris Causa*. Se trata de otro ejemplo del estilo macarrónico presente en el título de la obra, que esta vez transforma la locución *Honoris causa* en *Clitoris Causa*. Así, el contenido grotesco carnavalesco, relacionado con lo pulsional, parodia uno de los mayores reconocimientos que puede otorgar un medio académico. Se trata de una desacralización completa de los rituales jerárquicos de la institución literaria. En resumen, ante los mecanismos de regularización de la lengua y la literatura, que, en este texto, equivalen a mecanismos represores que imponen tabúes, el *MC* propone una escritura de la exacerbación que encontrará su expresión ideal en la “erudición de lo bajo”. Esta noción puede identificarse con lo que Jean-Marie Klinkenberg (1996) llama un “pensamiento pulsional” y que a su vez corresponde a lo que Verheggen describe como un lenguaje “populo-lacaniano”.<sup>51</sup> La expresión ambivalente usada por Klinkenberg, a imagen del rito carnavalesco de la entronización bufa, mediante el choque de dos esferas contrarias, evidencia las jerarquías que un discurso como el de la francofonía idealista oculta y

---

<sup>51</sup> El escritor de Namur utiliza esta frase para designar su práctica de escritura, que mezcla referencias intelectuales—*lacanien*—se trae al discurso una de las figuras centrales del psicoanálisis: Lacan con referencias “populares”—*populo*—en el sentido de registro coloquial de la lengua y en el de “referencia común y conocida por muchos”. Klinkenberg (1996) describe el lado “lacaniano” de la escritura de Verheggen como la lengua de un individuo único pero que es una muestra del mundo intelectual, dotado de un vocabulario específico, propio de un grupo restringido al que no todo el mundo tiene acceso (p.30).

naturaliza, puesto que para ésta el registro “natural” del francés es el registro considerado culto.<sup>52</sup> De la misma forma en que las distintas fuerzas se contraponen y estructuran el campo literario, dentro de *RV* las figuras de represión del lenguaje asociadas a lo solemne, la medida y el racionalismo forcejean con la búsqueda exacerbada del placer por el hablar/escribir; a la “higiene” de las gramáticas y de la institución literaria, el texto opone el ejercicio de una festiva *lujuria poética*. La búsqueda de la escritura verheggiana es aquella de una oportunidad para abrir la definición de la lengua francesa. El carnaval de *RV* pugna por declarar e ilustrar un lado irrisorio de la lengua, susceptible de renovación: “Dites—et montrez-le—que le Français est une langue large ouverte!...Opposez- leur votre colère! Poétique! Votre luxure poétique! Magnifique, la luxure poétique! Oui! Magnifique la poésie quand elle proclame sa haine de la poésie affadie!” (pp. 94, 98)

Una parte importante de la ridiculización de la literatura que Verheggen lleva a cabo reside en el cuestionamiento de las jerarquías entre los géneros literarios. En el capítulo de *RV*, “La grande poésie doit toujours avoir l’air ridicule” (Verheggen, 2001, p.193), subtítulo *Éloge de la grande poésie*, Verheggen arremete contra la solemnidad de la poesía, atacando la jerarquización de los géneros, tarea de la institución literaria. De acuerdo con el discurso institucional, la poesía se ha establecido como el más sublime género dentro de la literatura, concepción ideológica y delimitada históricamente, sustentada en figuras como la del “poeta-profeta”, preconizada por Víctor Hugo.<sup>53</sup>

De acuerdo con un elemento paratextual<sup>54</sup> como lo es la inscripción del género en la

---

<sup>52</sup> Estas jerarquías están cristalizadas en los diccionarios en los que algunas palabras llevan la etiqueta de “coloquial” o “familiar” o “popular”, indicando su registro “bajo”; mientras que rara vez se indica se etiqueta a una palabra de “culto” sino que se ofrece una definición considerada “neutra”, propia de un registro “normal” de la lengua.

<sup>53</sup> Véase *supra* pp.15-16.

<sup>54</sup> En su obra *Umbrables*, Gérard Genette (2001) define la noción de “paratexto” como “aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y, más generalmente, al público” (p.7); es decir todos



portada del libro, *RV* se presenta como un texto de poesía. Esta etiqueta considerada solemne es desmentida por las numerosas referencias en el texto a los géneros relegados por la institución literaria como la novela policiaca, la crónica deportiva, los textos publicitarios y la canción.

En su estudio de las llamadas “littératures minoritaires”, Jacques Dubois (2005) hace una tipología de literaturas basada en las diferentes formas en las que se ejerce el poder de la institución literaria; si bien la producción de Verheggen, al ser de Bélgica, se inserta en las “littératures régionales”, como se mencionó en el capítulo uno, incorpora así mismo manifestaciones de las “littératures de masse”. Dubois (2005) define estas literaturas como aquellas producciones que no están dirigidas a un sector social restringido, no están dirigidas a la parte considerada “cultura” de la burguesía; tienen un vínculo con la literatura popular y están fuera del sistema literario propiamente dicho, es decir no están sujetas a sus reglas (pp. 192, 201). A pesar de ello la institución literaria se apropia de estas producciones, Dubois da el ejemplo de la inclusión de la literatura infantil, las novelas de ciencia ficción o las policiacas en la “Histoire des littératures” de la *Encyclopédie de la Pléiade* bajo el rubro de “littératures marginales” (p. 201), etiqueta que para el autor es, en sí misma, una forma de censura. Las literaturas de masa no sólo incluyen relatos ficcionales sino que, por el hecho de privilegiar la transmisión de las historias sobre las estructuras de los textos, son fácilmente transpuestas a medios como el cine o la televisión.<sup>55</sup> En estas plataformas los relatos ficcionales son presentados al mismo nivel que las noticias, los textos publicitarios, reportajes

---

los componentes que, por así decirlo, rodean al texto y que pueden contribuir a su interpretación. Entre dichos elementos se encuentran el nombre del autor, el título de la obra, el prefacio si es que lo hay o incluso la presentación de la portada. Para el ensayista quebequense Michel Biron (1994) el “paratexto” de una obra la inserta en la institución literaria.

<sup>55</sup> Para comprender este planteamiento podemos utilizar un ejemplo de la literatura latinoamericana, podemos pensar en la dificultad de adaptar al cine una obra como *Rayuela* de Julio Cortázar en la que la estructura es una parte esencial para la interpretación de la obra, es indisoluble del contenido.

deportivos, imágenes de moda, etc. Para Dubois todos estos textos también deben ser considerados como parte de las literaturas de masa (p.204). Verheggen introduce constantemente referentes de los géneros literarios “marginales”, sobre todo de autores belgas u otros de las literaturas regionales, al lado de referentes institucionales. Un ejemplo de ello es el apartado titulado “Entre Saint Antoine et San Antonio”, con la mención de *San Antonio*, una serie de novelas policíacas del escritor suizo Frédéric Dard al lado de una referencia al discurso religioso cristiano, mediante la mención de un santo de esta tradición: “Saint Antoine”. Como alusión a los géneros de la literatura de masas, en la sección “La grande poésie doit toujours avoir l’air ridicule” Verheggen retoma el estilo de la crónica deportiva para describir cómicamente un enfrentamiento entre dos figuras de la francofonía, el poeta surrealista belga Marcel Lecomte y el escritor del parnasianismo, nacido en un departamento francés de ultramar, Charles-Marie Leconte de Lisle. Versos del poema “Les éléphants” de Leconte de Lisle, como el incipit del poema “le sable rouge est comme une mer sans limite” son lanzados en el texto a la manera de un servicio de tenis e interrumpidos para dar las puntuaciones respectivas:

Poème carrément sportif, intitulé: Évolution des points, au cours du cinquième jeu, du troisième set, de la rencontre des quarts de finale, simple messieurs, des Internationaux de France à Roland-Garros, opposant Marcel Lecomte (Belgique), trente-quatrième à l’ATP, à Charles-Marie Leconte de Lisle (Île de la Réunion), tête de série n° 4.

*Un peu de silence SVP! Le sable rouge (C’est Charles-Marie Leconte de Lisle qui sert) est comme une mer sans limite. Quinze-zéro. Et qui flambe. Trente à Rien. Muet. Let. Deux balles!* (Verheggen, 2001, p. 196)

Asimismo, en el apartado de *RV* titulado “Portraits de l’artiste en portraits de l’artiste (*Éloge du portrait de l’artiste*)” encontramos varios ejemplos de referentes que expresan lo “serio” en términos de lo “irrisorio”. Este capítulo está plagado de apelaciones ridiculizantes para la

“sublime” figura del artista; los referentes cultos son degradados como en el *Portrait de l’Artiste en Hercouille*—metaplasmo que transforma a *Hercule*, el héroe griego, en *Hercouille* (palabra coloquial en francés para decir “testículo”) — *de Foire* [de feria]. Hay también una alusión a la cultura popular, con la referencia a la canción francesa y a una de sus mayores representantes: Edith Piaf. En lugar de una descripción sobre la labor de los artistas, el *Portrait de l’Artiste en très grosse Môme Piaf*, es una reescritura burlesca de la canción de Piaf “Mon légionnaire”. Los versos de la canción de Edith Piaf : “Il avait de grands yeux très clairs/Où parfois passaient des éclairs/... Il était mince, il était beau, Il sentait bon le sable chaud /Mon légionnaire!” se convierten en: “Il avait de manières fort peu cavalières, mon grand père. Il était mince. Il était beau. Il sentait bon le crottin chaud. Il lui léchait, permisssionaire, sa sous-ventrière. Il était son lèchionnaire!” (p. 150). El registro “bajo” del lenguaje impera en esta reescritura que inclusive usa imágenes escatológicas: la arena caliente [*sable chaud*] se convierte en el “excremento caliente” [*crottin chaud*]. Asimismo el *légionnaire* se convierte en el *lèchionnaire*, metaplasmo que incluye el verbo *lécher* [lamer], que en el imaginario popular tiene connotaciones sexuales. El metaplasmo funciona semánticamente gracias a la paronomasia (semajanza fonética) de las palabras que son amalgamadas, por lo que es, principalmente, una figura retórica relacionada con lo oral.

La publicidad también es un referente constante en *RV*, el texto exhorta a ver en la publicidad una fuente para la literatura: “Détournez les publicités! Dévorez du Foie Gras Rougié Baiser ou faites donner du Witzkas à votre Psychat! ” (p. 100). La marca de *foie gras* “Rougié” es asociada a la palabra *baiser* para hacer una referencia a una película popular de comedia dramática titulada “Rouge Baiser”. A la apelación, de por sí coloquial en francés, de “Psy” para referirse a un psicoterapeuta se agrega la palabra “chat” [gato] para hacer un juego con algo tan cotidiano como la marca de un alimento para gatos. La marca *Whiskas* es

transformada quizá en una alusión al ingenio, pues en el texto está escrito *Witzkas*, posiblemente un metaplasmo en el que se insertó la palabra *Witz*, que en alemán,<sup>56</sup> quiere decir ingenio.

Con todas estas alusiones a la literatura de masas y los géneros considerados marginales, *RV* parodia la literatura institucional en el sentido de Bergson, ningún material es despreciable, todo puede ser fuente de literatura, y la literatura se vuelve fuente de comicidad. En palabras de Marcel Moreau (2001), escritor belga que prologa el libro de *RV*, Verheggen escribe tanto en un estilo “populairement savant” como “savamment populaire” (p. 204). La parodia—transposición de lo solemne en el registro de lo trivial—sería “populairement savant”; mientras que la exageración- expresar lo trivial con los términos de lo serio- sería “savamment populaire” y *RV* es un ejemplo paradigmático de ambos. La noción de exageración y exceso, como veremos, es muy importante dentro de *RV* tanto a nivel temático como estructural.

### 3.2 Excès homo

Del mismo modo en que Verheggen repudia el estatus quasi sagrado que la institución literaria francesa otorga a la lengua francesa y a ciertos autores, asimismo rechaza el enaltecimiento igualmente sacralizado de los regionalismos lingüísticos, fenómeno para el que inventó el vocablo “relirégion”, metaplasmo de los términos región y religión. Para Lise Gauvain (2001), la omisión de procedimientos de traducción de los usos lingüísticos locales en la escritura de autores francófonos, denota ausencia de jerarquías entre las lenguas;

---

<sup>56</sup> El plurilingüismo es un rasgo muy recurrente en *RV*.

mientras la traducción de regionalismos indica al lector la presencia de dos sistemas lingüísticos diferentes (p. 106) en tensión. En *RV* encontramos un ejemplo de estas explicaciones de la lengua local, en el siguiente pasaje:

Je crois qu'écrire aujourd'hui, c'est plus que jamais repartir de la Cantilène de sainte Eulalie—le texte de Saint-Amand, de commencement et de première polyphonie!— jusqu'aux théories de Jacques Lacan en passant par la cane (c'est le féminin de Lacan et le nom wallon du sexe de la femme) de Jeanne, comme la célébrait Brassens dans les brasseries et autres caves peu vaticanes! (Verheggen, 2001, p. 136)

En este pasaje encontramos una explicación de un término del *wallon* mezclada con una serie de referentes variados que convergen en la escritura de Verheggen. Por un lado, tenemos la alusión a la historia literaria, con la mención de *La Cantilène de sainte Eulalie*, texto del siglo IX, considerado el primer texto literario en lengua francesa, y que fue encontrado cerca del actual territorio belga. En el pasaje hay también una referencia al psicoanálisis con la mención de Jacques Lacan. Dentro de esta mezcla dispar, el *wallon* no es enaltecido, por el contrario, viene a restarle seriedad al referente intelectual—Lacan—al relacionarlo con un término sexual (“la cane”, término *wallon* para el sexo de la mujer) y con la canción popular “Jeanne” del cantautor francés Georges Brassens. De modo que el *wallon* sólo es un recurso más al servicio de los propósitos lúdicos del texto. El hecho de que haya un mecanismo de traducción del término *wallon* utilizado da cuenta de una conciencia, por parte del autor, de que el texto puede ser leído por una audiencia no local y pone énfasis en la oposición entre el *wallon* y el francés de Francia.

Tanto la religión de la francofonía que equivale a la veneración del discurso lingüístico y literario francés, resumida en la frase de Pierre Dumont: “on entre en francophonie comme on entre en religion” (1990, p. 36), como la “reli-région” son susceptibles de ser ridiculizadas en *RV*. Verheggen hará entrar en el “mundo al revés” el

vocabulario religioso que se ha utilizado para legitimar la concepción idealizada de la lengua y la literatura francesas. El carnaval medieval mismo se inserta en un contexto religioso, es común su descripción como “válvula de escape”, periodo breve de excesos y placeres permitidos por la institución religiosa, previo a los cuarenta días de recato y mesura de la cuaresma. El vocabulario religioso del que fue dotado el discurso sobre la lengua francesa será retomado y *desviado* por Verheggen. El texto recurre esta vez a la exageración pues para expresar su propuesta de práctica literaria, Verheggen hace uso de figuras retóricas menospreciadas por la tradición literaria en los términos más solemnes posibles: los de la religión. Lo anterior sucede en el capítulo “Excès homo” de *RV*, estructurado a la manera de un *credo*—plegaria que enumera los dogmas de la fe cristiana al repetir la fórmula “Creo en...”—, aquí un fragmento:

Je crois, en effet, en Dieu le Calembour, fiente du Saint-Esprit... Je crois en sainte Équivoque. En saintes Phonie et Synecdoque. Je crois en sainte Tautophonie et sainte Glossolalie... Je crois en saint Kakemphaton qu’il ait tété son père dur à ‘cuir’ ou non. Je crois en sainte Périssologie et sainte Permutation... Je crois en saint Pléonasme... Je crois aux figures de rhétorique les plus magnifiquement grotesques! ... Je crois qu’on parlera bientôt en français c.f.a. plutôt qu’en Français Ford Coppola... Au fond, je suis comme saint Tuba! Je veux d’abord enfiler mon tuyau dans le corps troué des mots avant que d’en faire mon credo... Je crois plus à ce petit miracle révélé par une seule bourde de vocabulaire—volontaire ou involontaire!— qu’au lamentable spectacle de cent mille Mirenculés de Lourdes en train de rendre grâce à saint Larousse ou saint Petit Robert. (Verheggen, 2001, pp. 128-130, 133).

Este pasaje hace un uso burlesco de la forma del credo puesto que se trata más bien de un anti-credo, un texto que va precisamente en contra de los dogmas, de manera más específica en contra de la lengua y la literatura como dogmas. El discurso que venera la lengua e intenta colocarla en un pedestal de seriedad sacralizada se ve cristalizado en los diccionarios; estos guardianes de “lo correcto” se convierten en los “santos” del discurso de la francofonía

idealista, en *RV* se habla de “saint Larousse ou saint Petit Robert”.<sup>57</sup> Estas formulaciones ponen en ridículo la tendencia lingüística de hipercorrección tan frecuente en Bélgica, tierra de las gramáticas que buscan preservar el *Bon Usage*<sup>58</sup> (“uso correcto”) de la lengua. En un gesto irreverente y de auto escarnio, el texto de *RV* transforma el *Bon Usage* en la *Usagée Bobonne* (p. 147). La palabra *bobonne* es una forma del lenguaje infantil que significa “sirvienta” y también puede ser una forma peyorativa de decir “ama de casa”, mientras que *usagé* denomina algo desgastado. El texto de *RV* hace así escarnio de la tendencia purista pues la gramática es menospreciada y denominada como algo caduco. El apartado ya citado “Excès homo” subtítulo *Éloge de la démesure*, da cuenta de una escritura deliberadamente excesiva, tanto en el sentido del contenido grotesco carnavalesco como en el sentido de un derroche del lenguaje. El capítulo tiene una estructura de enumeración- enumeración coherente en términos de Umberto Eco,<sup>59</sup> puesto que sí existe un elemento cohesionador, se trata de una lista de figuras retóricas que hacen gala de repeticiones innecesarias, inversiones, múltiples sentidos, juegos de sonoridades, transmitiendo así una dimensión sensorial del lenguaje. El texto exhibe un goce en el exceso de estas figuras, pues las califica de “magníficamente grotescas”. Algunas de las figuras retóricas en cuestión son el “calembour”, “contrepet”, “équivoque”, “tautophonie”, “glossolalie”, “kakemphaton”, “persissologie”, “pleonasme”, “permutation”; entre muchas otras. Algunas como la glosolalia están relacionadas con la locura y otras, como el pleonasma y la tautofonía, se regocijan en las

---

<sup>57</sup> Dos de los diccionarios más célebres de la lengua francesa.

<sup>58</sup> Véase *supra* nota 18.

<sup>59</sup> Las listas y enumeraciones están presentes en varias secciones de *RV*, incluso hay un capítulo completo del texto que es solamente una lista titulada *Liste de personnes que j'ai aimées*. Se trata de una acumulación de palabras del argot, que sobre todo refieren a términos sexuales. Los términos están escritos con mayúsculas como si se tratara de nombres propios, como si se tratara de personas. El único elemento cohesionador de los elementos de la lista es el título, todas son palabras queridas del autor. La lista es bastante larga lo que da cuenta de un goce por el derroche del lenguaje.

repeticiones voluntariamente *innecesarias*: texto de placer y placer de la lengua: logorrea.<sup>60</sup> Estas figuras no son ejemplos del *génie français* de claridad y precisión, son las figuras retóricas de la irregularidad, no siguen la dinámica de la eficiencia, sino del derroche, del exceso del hablar o escribir, sólo por placer. La escritura como un ejercicio cuyo principal fin es el placer nos presenta una imagen ambivalente de la imagen del autor dentro del texto. Un autor que quiere experimentar la escritura y la lengua francesa como experimentaría la sexualidad. Una lengua que se disfruta y no una lengua a la que el escritor está sujeto como a un precepto religioso inquebrantable. Esta lengua se asume como algo carnavalesco, está inacabada, con una voluntad de eterno cambio, asimismo la propia imagen del autor dentro del texto se encuentra sometida a los procedimientos carnavalescos de auto-representación lúdica. El “ecce homo”, expresión utilizada para designar al Jesucristo sufriente, se convierte en el alegre rey-bufón del carnaval, del exceso, “excès homo”:

Voilà l’homme que je suis... Le bouffon nimbé, non pas de sa gloria in excelsis et caetera, mais de sa ridicule gloriole de trop excessif idiot. Voilà l’excès homo! L’excès en personne. Le Bouffon-Roi qui veut nous décliner son ridiculum vitae... Je crois qu’au commencement le Verbe était franchement désopilant! Je crois qu’il n’avait pas besoin de se faire chair pour moins se faire chier! Je crois qu’il s’amusait. Je crois qu’il était heureux!... Je préfère cette atmosphère de carnaval... fût-elle obscène et caricaturale, à tout cet univers de crimes et châtements! (pp. 126, 134-135).

Resaltaré varios elementos del pasaje anteriormente citado; primero la presencia de lo carnavalesco como un tema dentro de *RV*. La temática del carnaval se hace presente en el texto a través de una alusión directa a una figura de lo carnavalesco, el texto alude al rito de la entronización bufa, estudiado por Bajtín, con la mención del Bufón-Rey. Aunado a esto el texto refiere explícitamente al término “carnaval”, en una frase que remite tanto a obras de

---

<sup>60</sup> Este tema es tan importante en el texto que hay un capítulo entero titulado *Éloge de la logorrhée*.



creación como de crítica literaria, una práctica recurrente en la obra de Verheggen. La frase “prefiero esta atmósfera de carnaval, ya sea obscena o caricaturesca, a todo ese universo de crímenes y castigos” [*Je préfère cette atmosphère de carnaval... fût- elle obscène et caricaturale, à tout cet univers de crimes et châtements!*], además de retomar características del estudio de Bajtín sobre el carnaval, alude a la novela *Crimen y castigo* de Dostoyevski. Esta referencia es interesante puesto que, como se verá, la obra de Dostoievsky que estaría más cercana a una estética del dolor que a una festiva, no se opone del todo a la estética de *RV*. Hay dos estéticas en cuestión, aparentemente contrapuestas, una obscena, burlesca y festiva asociada al carnaval y otra asociada a la angustia y el dolor. Éstas han sido identificadas asimismo con las dos reacciones frente a la hiperconciencia lingüística: la hipercorrección o purismo y el aventurismo. La hipercorrección estaría representada en el título “crimen y castigo” y alude inclusive a la idea de la regulación lingüística como una tortura, puesto que refiere a la dinámica de vigilancia y condena de los “usos incorrectos” del francés, impuestos por la institución literaria. Lise Gauvain (1997) compara la estética aventurista con la del purismo y se refiere a las poéticas aventuristas como impregnadas de: “un sentiment de la langue plus proche de la fête carnavalesque et de l’esthétique baroque que d’un purisme étriqué et doloriste. Poétiques irriguées par le sens du ludique et du transitoire” (p.13).

La afirmación de Klinkenberg (1996) respecto a que la obra de Verheggen en general da cuenta de una tensión entre las estéticas purista y aventurista es también válida para *RV*, tensión que podría expresarse como una convivencia problemática entre ambas tendencias, una unión contradictoria condensada en un metaplasmo al que propongo llamar “avenpurismo”.

Los posicionamientos ya citados del *MC* que reivindican la irregularidad lingüística

y literaria, y sobre todo la manera tan enfática como son expresados, la necesidad de una dimensión lúdica, sensual e irrisoria, da cuenta también de una conciencia exacerbada, una *hiperconciencia* de las posturas contrarias. La estética purista, la inseguridad en la lengua, de la que una estética del dolor no queda excluida, también tiene cabida en la obra de Verheggen, aunque siempre a través de un trabajo “irregular” sobre el lenguaje. El estatus problemático de la lengua francesa se hace patente en la escritura verheggeniana. *RV* abunda en expresiones que relacionan a la lengua con sentimientos de angustia, de incomodidad y depreciación. En el texto podemos encontrar expresiones que asocian la lengua con la discapacidad: “N’ayez pas honte de vous reconnaître languedicapés!” (Verheggen, 2001, p. 100); con un sentimiento de ansiedad: “languexiété” (p.115) o incluso con la idea de tortura: “les supplices que leur inflige la langue classique” (p.127). En otro texto, *Artaud Rimbur*, que ha sido editado junto con *RV* encontramos una fuerte imprecación en contra del autor del *Arte poética*, Nicolás Boileau, como ya mencionamos, una figura ejemplar del discurso purista sobre la lengua francesa en el siglo XVII: “je te hais Boileau, Boiteux” (Verheggen, 1990, p.45). La idea del purismo relacionado con la discapacidad vuelve en esta frase en la que Boileau, por una semejanza sonora es renombrado Boiteux [cojo]. Asimismo en este texto se enfatiza el carácter escurridizo, casi indefinible que puede tener la lengua para los escritores francófonos en situación de hiperconciencia lingüística, sentimiento al que se añade la conciencia del carácter sagrado que se le ha dado: “la langue,... Mais nom de Dieu de nom de Dieu, il reste que c’est un lieu non lieu qui a un sacré poids!” (p. 38). En un texto más antiguo incluso, la lengua es directamente relacionada con la violencia: “M’violence, c’est m’violangue” (Verheggen, 1978, p. 109) También encontramos la expresión del enorme peso simbólico que, para los escritores francófonos, ejercen ciertas figuras literarias admiradas al grado de ser consideradas la expresión misma de la literatura: “Car ce sont nos mythes, et qui durent!

nos mythes de Littérartaud ou de Littérarthur! Et qui nous fixent ou qui nous tuent! Nos mythes d'être un jour, on se le jure, l'Artaud ou l'Arthur de l'an deux-millien! / Ou rien!" (Verheggen, 1990, p. 40).

Toda ideología tiene su retórica, una retórica de frases acabadas que se presentan como absolutas (Barthes, 1973). De la misma forma en que la institución literaria excluye ciertos géneros literarios las figuras retóricas también están sometidas a un proceso de inclusión y exclusión por parte de la tradición literaria. Este es el caso del calambur. Dicha figura, que, además, se relaciona con lo cómico, aparece un sinnúmero de veces dentro de *RV* y, al igual que el metaplasmo, es considerada de muy mal gusto por toda una larga tradición literaria y crítica, que va desde el clasicismo del siglo XVII hasta la obra de escritores como Víctor Hugo. El calambur es un juego de palabras en el que las sílabas homófonas se distribuyen de modo que cambie el sentido de la frase o palabra a la que pertenecen, por tanto, su efecto reside en la sonoridad. Uno de los numerosos ejemplos de esta figura lo encontramos en el primer capítulo de *RV* escrito en forma de una carta titulada "Entre Saint-François-Xavier de Verviers et la vulgarité. *Éloge de Madame le Professeur*". El título hace referencia al nombre de un liceo situado en Verviers, dentro de la *Wallonie*. Dicha misiva crea toda una situación burlesca en la que el autor de la carta adopta la posición anónima de un "nosotros" para dirigirse a una profesora del colegio mencionado y así cancelar su participación en el espectáculo titulado "Écrits-vains" en el que, según el texto, se proponía a los estudiantes la lectura de escritores belgas. La carta reprueba la vulgaridad de los textos de tales escritores, particularmente la de los textos de Jean-Pierre Verheggen. El título "Écrits-vains" es un calambur que separa las sílabas de la palabra fonéticamente idéntica *écrivains*, y agrega las letras *t* y *s* cuyos sonidos se omiten al pronunciarla, para dar un sentido burlesco al nombre del espectáculo que transforma la sublime figura de los

*écrivains* [escritores] en la figura ridícula de los *écrits-vains* [escritos vanos]. Abundan los discursos que consideran al calambur una figura retórica de poco valor literario. El diccionario *Trésor de la Langue Française* incluso contiene una acepción peyorativa del término “calambur” como “mal juego de palabras”. El mismo Henri Bergson lo considera un medio poco válido para alcanzar la comicidad lingüística:

Il y a bien des moyens d’obtenir ici l’interférence, c’est-à-dire de donner à la même phrase deux significations indépendantes qui se superposent. Le moins estimable de ces moyens est le calembour. Dans le calembour, c’est bien la même phrase qui paraît présenter deux sens indépendants, mais ce n’est qu’une apparence, et il y a en réalité deux phrases différentes, composées de mots différents, qu’on affecte de confondre entre elles en profitant de ce qu’elles donnent le même son à l’oreille. Du calembour on passera d’ailleurs par gradations insensibles au véritable *jeu de mots* [énfasis mío]. (Bergson, 1900, p. 54)

Verheggen incluso retoma explícitamente una de las frases que se han utilizado para menospreciar al calambur. Víctor Hugo escribe en su novela *Los miserables*: “Le calembour est la fiente de l’esprit qui vole” (1862, p.340). Con un tono sumamente enfático la frase equipara esta figura retórica al excremento. El tono escatológico de la cita, que para Víctor Hugo era despectivo, seguramente fascinó a Verheggen. Esta cita es reescrita dentro de *RV*, transformada en una nueva frase que hace un uso burlesco del vocabulario religioso antes mencionado. Es un ejemplo de la exageración (Bergson, 1900), pues una figura “trivial”- el calambur- es expresada en el término más solemne de todos: Dios. El calambur, *excremento del espíritu* en la frase de Hugo, se vuelve en el texto de Verheggen, el *Dios Calambur, excremento del Espíritu-Santo*. Esta presencia explícita del discurso crítico sobre la lengua y la literatura, es uno de los rasgos más importantes de *RV*, un texto plagado de múltiples referencias tanto a discursos teóricos sobre la francofonía, principalmente, pero igualmente a otros temas literarios. *RV* alude también al tema de la competencia lingüística del francés

frente al inglés, y sugiere una apertura a las otras variantes lingüísticas del francés: “Je crois qu’on parlera bientôt en français c.f.a. plutôt qu’en Français Ford Coppola...” (Verheggen, 2001, pp. 128-130, 133). El pasaje puede remitir a la francofonía africana mediante la mención de las siglas c.f.a., denominación de la moneda de muchísimos países africanos, excolonias francesas—*Franc CFA—Franc de la communauté financière d’Afrique*. Se alude al inglés y quizás también a la idea de E.U.A. como potencia lingüística que transmite su idioma al mundo a través de herramientas como el cine de Hollywood, pues se alude al cineasta norteamericano Francis Ford Coppola, que se convierte en “Français Ford Coppola”. Ante la situación de la competencia lingüística del inglés, el texto de *RV* parece proponer una renovación del francés que pasaría por una apertura a todas sus variantes.

Otra reflexión sobre la francofonía está presente en el capítulo *Éloge de la logorrhée* que reescribe casi palabra por palabra la situación expresada por Dumont. El “on entre en francophonie comme on entre en religion” de Dumont (1990, p.36) se convierte aquí en: “Avec moi, pour ne jamais entrer en poésie comme on entre en religion” (Verheggen, 2001, p. 167). El llamado “Avec moi” expresa un llamado a todos aquellos escritores que quieran formar parte de la fiesta carnavalesca de la lengua presente en *RV*. Contra aquellos que son devotos de “saint Larousse ou saint Petit Robert”, el *Éloge de la logorrhée* lanza un llamado, al goce del “error” lingüístico y la deformidad: “Avec moi, Stropiats de l’harmonie! Pied-bots de la grandiloquence!”. Apelación sin embargo, ambivalente, pues como se pudo constatar, en *RV*, también encontramos rasgos de la depreciación lingüística. El llamado a combatir los signos del purismo parte justamente de la constatación inicial de padecerlo, aunque sea a pesar de uno mismo.

### 3.3 Risa, delirio y erotismo

En una entrevista para Radio Univers, Jean-Pierre Verheggen califica su estilo de escritura como *meláncomique* y comenta:

Il y a d'abord une dérision, une auto-dérision, on se prend pas vraiment au sérieux tout en étant très sérieux dans le travail... Moi je suis un auteur mélancomique, comme je dis, c'est-à-dire que j'ai une mélancolie naturelle, c'est une espèce de *spleen* comme ça et puis je le traite, le guéris en quelque sorte par la dérision et par l'humour. (Verheggen, 2013).

En el texto de *RV* podemos encontrar asimismo elementos de auto escarnio. Este texto da cuenta de una hiperconciencia no sólo de la lengua, sino también de la posición de los escritores belgas en el campo literario y de las contradicciones que pueden surgir de ella. Como ejemplo de ello podemos citar el hecho de, que a pesar de que a Verheggen se le presenta con frecuencia como un autor “transgresor”, también ha recibido algunas legitimaciones como el hecho de ser publicado en Gallimard, una de las más prestigiosas editoriales francesas o la atribución del Grand Prix de l'Humour Noir, por *RV* y el conjunto de su obra; o ser miembro del *Conseil supérieur de la Langue française* en Bélgica. A este respecto, Verheggen responde que incita a conocer la lengua a profundidad para poder romper sus reglas, su posición como hemos visto, es ambivalente. En palabras de Jean-Marie Klinkenberg (1996): “même du carnaval il faut se méfier” (p.33); no se trata de invertir las jerarquías para que una sustituya a la otra, es por ello que el auto escarnio es esencial dentro del texto de *RV*. En el *MC*, encontramos una exhortación a ironizar incluso lo que estamos leyendo, se busca incitar al lector a reírse del tono fanfarrón [*rodomont*] del texto.

La fiesta de las palabras, el humor, la ironía pretende derivar en una toma incesante de la palabra, se la trivializa para que no se vuelva ni eterna ni absoluta, a la manera del

cuerpo que se encuentra en permanente proceso de cambio, el lenguaje debe ser cambiante y estar sujeto a la ironía:

Faites la fête aux mots pour devenir illimités!...Narguez—déjà!—le ton rodomont de mes exhortations! Gaussez-vous de mon volontarisme! Raillez mon activisme! Persiflez mon volontarisme militant! Détournez mes slogans! Inventez!... Ironisez! Vous n’ironiserez jamais assez! Ironisez sur ma propre ironie! C’est la vie! (Verheggen, 2001, pp.93, 100).

La concepción grotesca del cuerpo es decir aquella que pone de relieve lo bajo corporal, da lugar a la creación de un lenguaje carnalesco en el que abundan dice Bajtín (1970): “grossières, imprécations et jurons dont l’importance est exceptionnelle... grossières et imprécations obscènes humilient celui auquel elles sont destinées suivant la méthode grotesque c’est-à dire qu’elles l’expédient dans le bas corporel” (p.37). No es de extrañar entonces que, en varios de los ejemplos ya citados de los mecanismos cómicos de Verheggen, encontremos términos relacionados con las necesidades corporales sobre todo sexuales.

En *RV* incluso está presente la idea de las palabras mismas como un cuerpo, algo humano; en ese sentido se convierte en algo que no se venera con una distancia reverencial, en términos de Bubnova, sino que es algo totalmente tangible, sujeto al error y la transformación: “Je veux d’abord enfiler mon tuyau dans l’corps troué des mots avant que d’en faire mon credo” (Verheggen, 2001, p.130). En esta cita las palabras son un cuerpo del que el escritor goza, no son amenazadoras y no son objeto de veneración religiosa, no son objeto de un “credo”. La dimensión erótica del lenguaje se manifiesta incluso tipográficamente. Marcel Moreau, al igual que el lector, constata la omnipresencia del signo de admiración dentro del texto de *RV*; en su prólogo, titulado elocuentemente *Aux orifices du Verbe*, Moreau afirma que la *lujuria poética* de la que habla Verheggen permea incluso en

este signo de puntuación y afirma que los signos de admiración de la escritura verheggeniana son en realidad, “signos de interrogación con una erección”:

Me frappe d’abord, quand je le lis, toute la ‘fraîcheur’ de son point d’exclamation, sa ‘nouveauité’. Il n’en est pas comme les autres. En fait, c’est un point d’interrogation qui bande. Le phénomène est assez rare pour qu’il soit signalé. Ailleurs, le point d’exclamation m’ennuie, ou il m’irrite. Ici aucun doute: j’ai affaire à un redressement luxurieux de la forme interrogative. Ce désir ponctué est de bon augure. Il nous annonce la concupiscence d’un homme et de son écriture (Moreau, 2001, p.10)

Para Bajtín, el uso carnavalesco del lenguaje es ante todo positivo porque crea una atmósfera de libertad que permite la innovación y la renovación, en suma la creación de nueva vida. La idea de la lengua como un cuerpo deriva asimismo, dentro del texto de Verheggen, en un énfasis de la dimensión más concreta del lenguaje: su sonoridad. Algunos de los juegos de palabras que provocan risa al momento de leer *RV* dependen completamente de la sonoridad. Podemos encontrar un ejemplo de esto en la sección titulada *Portrait de l’Artiste en Traducteur Judas*, que consta de una serie de traducciones burlescas de locuciones latinas y otras frases en otros idiomas, algunas reales y otras tantas inventadas. La locución latina que califica uno de los honores académicos más grandes, *Honoris causa* es traducida en este apartado como “C’est la faute à la nourrice” (p. 165), traducción burlesca que sólo puede comprenderse cuando se lee la locución latina en voz alta y con la entonación típica del francés; la palabra *Honoris* pronunciada de esta forma se asemeja sonoramente a la palabra “nourrice” en francés, mientras que el vocablo *causa* se asemeja sonoramente a la palabra *cause* en francés como en la expresión *à cause de*, lo cual permite entender la “traducción” de la locución como “C’est la faute à la nourrice”. El énfasis en la dimensión concreta y corporal del lenguaje, incluso modifica el comportamiento del lector frente al texto. Debido a este uso tan específico del lenguaje, para *entender* el texto, el lector de *RV*



se ve obligado a *pronunciar* en voz alta las frases, a hacer consciente el papel del cuerpo en el acto de hablar, experimentando lo que Klinkenberg llama “pensée pulsionelle”.

El escritor francófono belga en situación de hiperconciencia lingüística vive en carne propia las jerarquías de la institución literaria, y mediante una *toma de conciencia* ligada intrínsecamente a su condición de inestabilidad en la lengua, se ve obligado a relativizar dichas jerarquías. Una carnavalización de la conciencia antecede a la carnavalización estética dice Bajtín. Las imágenes de lo carnalesco permiten expresar el universo jerarquizado al que el escritor francófono belga se enfrenta. Sin embargo, para Lise Gauvain (2001) la ambivalencia carnalesca permanece a pesar de todo, deudora de las jerarquías (p. 115). Pude constatar de hecho, que muchos de los términos aquí utilizados y relacionados con la dinámica carnalesca del “mundo al revés” son dicotomías: serio/trivial, popular/culto, ignorar/saber, populista/laciano, pensamiento/pulsión, uso correcto/error, puro/vulgar, festivo/tormentoso, purismo/aventurismo. Se trata sin embargo de dicotomías que como la del Rey-Bufón, son siempre ambivalentes, no se busca una solución absoluta, o una lucha en la que se establezca la superioridad definitiva de una sobre otra. La tensión entre los elementos, el estatus problemático de la lengua, son explotados y enriquecidos en *RV*; se vuelven un campo fértil para la creación. Todas las figuras reverenciadas se banalizan,<sup>61</sup> los *maîtres à penser* se convierten para Verheggen (2001) en *maîtres à dépenser*, figuras que no hay que reverenciar sino explotar, “sacarles el jugo” por así decirlo, siempre manteniendo una postura crítica. La lengua y la literatura, de las que se resalta su aspecto pulsional incitan al lector a salir de una lectura pasiva, a gozar el texto, se vuelven algo que derrochar, de lo cual obtener placer. Se trata de un atentado a la visión idealista del lenguaje y la literatura,

---

<sup>61</sup> Esto incluye desde luego las figuras del discurso religioso. *RV* también puede ser analizado como un texto iconoclasta en el sentido de anti veneración de figuras religiosas.

en busca de una nueva manera de creación, incesante, exacerbada y fuente de risa y placer. La frase de Moreau respecto de los signos de admiración como “signos de interrogación con una erección” podría ilustrar la idea de la escritura “melancómica” de Verheggen. El *spleen* del que habla el escritor en la entrevista, esa melancolía y desesperanza, así como el sentimiento de desconfianza hacia el lenguaje (anclado en las problemáticas lingüísticas y del campo literario en Bélgica) bien podrían estar representados por el signo de interrogación.

Este signo de duda es sin embargo *curado* por la idea del placer y el humor dentro del lenguaje. El auto escarnio, elemento esencial de la risa grotesca da cuenta de una postura lúcida frente a la dinámica del campo literario. *RV* no es un manifiesto en busca de una gran revolución, es una invitación a la risa, al juego incesante, a no volver a un silencio represivo, a nunca ver a la lengua y a la literatura como lejanos e inquebrantables preceptos religiosos, es un texto que ilustra una *subversión sutil* en términos de Barthes. La carnavalización dentro de *RV* se regodea en la multiplicidad de formas de aproximarse a la lengua y a la literatura, se trata de una búsqueda incesante de significados y de significantes. A fin de cuentas la trivial seriedad y la seria trivialidad de *RV* expresan una necesidad por la posibilidad de enriquecimiento de la lengua y la literatura en lengua francesa, que resultaría de la apertura a lo que Verheggen llama *l'inouïversel*, metaplasmo entre la palabra *inouï* (increíble) y *universel* (universal).

Recordemos que para Barthes el objetivo de la subversión sutil es crear elementos nuevos, insólitos, “inouïs”. La noción de lo *inouïversel* alude la increíble pluralidad de voces, culturas y cosmovisiones de los hablantes del francés en las distintas zonas del mundo que podrían renovar la lengua francesa, y contradice el concepto “universal” de la lengua francesa que transmite la francofonía idealista. Lo *inouïversel* es el goce de la torre de Babel, de la polifonía, pues el texto se regocija en la mestizaje del “francés puro” no sólo con las

variantes “ilegítimas” del mismo sino con muchas otras lenguas como el inglés, el italiano, el español o el alemán. *RV* es una invitación a la risa, al juego y al viaje, un viaje incesante por las palabras en el que el único equipaje necesario es de mucho humor y amor por la literatura.

## Conclusiones

Dado que el objetivo general de este estudio era explorar la cuestión del carácter transgresor de la literatura, puedo concluir que un texto es transgresor siempre respecto a un contexto específico. Aquí se trató del caso particular de la francofonía en Bélgica. La francofonía nace, a fines del siglo XIX, como una etiqueta que pretende englobar contextos sociales, económicos, políticos, lingüísticos y literarios muy dispares entre sí, todos unidos bajo el estandarte del uso del francés. Desde entonces se trataba, sin embargo, de un concepto totalizante y parcial vinculado a una concepción esencialista del idioma francés (Dumont, 1990). Para matizar la categoría, se dividió en “francofonía del norte”—Bélgica, Suiza y Canadá—; y “francofonía del sur”—Antillas, África y Asia—. La noción de francofonía permite cuestionar los supuestos sobre el francés y la literatura que se escribe en ese idioma y, en este sentido, no está distanciada de los estudios postcoloniales que buscan reflexionar sobre las condiciones de producción de los textos, según Jean-Marc Moura (1999). En particular, permite pensar la relación de los escritores con su lengua de escritura. La mayor parte de los escritores francófonos tiene una relación conflictiva con el idioma francés, ya sea porque le fue impuesto o porque lo siente como una “carga simbólica”. El vínculo escritor-lengua francesa para la francofonía norte, ha sido estudiado especialmente por la crítica quebequense Lise Gauvain (1997) a través de su noción de *surconscience linguistique*, que traduje como “hiperconciencia lingüística”.

El francés ha sido objeto de muchos discursos de poder simbólico, se alaba al “genio francés”, y este idioma es considerado por muchos (como Senghor) *lengua de cultura*. La idea de que un idioma tiene cualidades intrínsecas es, sin embargo, esencialista y reductora. Definir siempre implica parcializar, *inclure* ciertos rasgos y *exclure* otros; algo puede ser

definido a partir de lo que *no es*. El campo literario, noción del sociólogo Pierre Bourdieu, entiende la literatura como una esfera más de la sociedad, esfera autónoma con sus propias jerarquías. La lucha por la legitimación literaria, es decir por la autoridad para decidir lo que es y lo que no es literatura es lo que estructura al campo literario. Ahora bien, el proceso mediante el cual, la literatura se convierte en una disciplina autónoma, con sus propias reglas, sus propios rituales, su propio código de acceso—una lengua estándar—, y sus propios “premios” y “castigos” es lo que Jacques Dubois (2005) llama la constitución de una institución de la literatura. Algunos países sin embargo, debido a su contexto, no pudieron desarrollar por completo una institución literaria propia. Éste es el caso de Bélgica. Bourdieu establece que Bélgica es una nación independiente a cuanto a política pero dependiente en cuanto a literatura (1997). La historia de este territorio, marcada por los diversos dominios de las grandes monarquías europeas y la convivencia de varias lenguas en el mismo territorio, así como la relación de competencia y mezcolanza entre ellas, hacen que Bélgica pueda ser descrita con la imagen de la Torre de Babel. El mismo Verheggen ha aludido a esta idea describiendo el sentimiento de incomodidad en la lengua que se vive en Bélgica, como la dificultad de escribir a partir de la *tour de Babelge*.

El lamento por la pérdida de una lengua originaria en la que todos se comunicaban sin fronteras fue, por ejemplo, una idea recurrente en el discurso de los escritores que, durante la fase centrífuga de las letras belgas, abogaban por una asimilación cultural con Francia bajo el argumento de la existencia de una lengua y pasado comunes en el que las fronteras políticas no habían existido (Meylaerts, 1998).

Es sintomática la cantidad de revistas literarias en Bélgica y textos como el de Verheggen, que giran en torno a la gramática y a la retórica. Son textos cuyo tema explícito es metalingüístico, es decir, lenguaje que habla sobre el lenguaje en sí, literatura que habla

de la literatura misma (Barthes, 1964, Jakobson, 1963, citado por Chanady, 1987). La realidad literaria de Bélgica, altamente jerarquizada, se presta a ser expresada por los escritores transgresores a través de una estética carnavalesca. Puesto que, como Bajtín (1970) lo indica, la carnavalización literaria empieza por una carnavalización de la conciencia, las imágenes carnavalescas permiten analizar tanto los elementos que pertenecen a las realidades materiales de los textos como sus manifestaciones literarias específicas. La estética carnavalesca, sin embargo, al ser siempre ambivalente, problematiza la idea de una crítica tajante por lo que me interesaba detectar estrategias particulares de transgresión así como definir el tipo de transgresión que ocurre en un texto aventurista.

Desde la perspectiva del campo literario, los textos aventuristas y transgresores son los textos de vanguardia. En este estudio constaté que lo que podría parecer una realidad externa a los textos se concreta en ellos particularmente a través de un estilo lingüístico particular, el uso de cierto tipo de figuras retóricas y otros recursos estilísticos como la lista. En el caso de los textos aventuristas, la reacción ante el contexto de Bélgica, se ve “refractada” (Bourdieu, 1991) en el uso sistemático de formas “ilegítimas” del lenguaje: la parodia, la exageración, las figuras retóricas que remiten al lado concreto del lenguaje y estrategias- como las listas- cuyo propósito es que los textos parezcan inacabados, y, por lo tanto, no absolutos.

La parodia y la exageración funcionan como un escudo protector contra la “colonización simbólica” que la Institución francesa ejerce sobre Bélgica, de acuerdo con Bourdieu. Un objeto al que se reverencia en la distancia nunca puede ser ridículo, como comenta Tatiana Bubnova (2009), por ello la parodia degrada, trivializa la solemnidad de la literatura institucional. La exageración denuncia asimismo el carácter irrisorio de ciertas jerarquías, en este caso las que asimilan literatura y religión, como las del discurso

institucional que excluye incluso ciertas figuras retóricas. La expresión de Verheggen “Dios Calambur”, al llevar a cabo una exageración, denuncia cómo el discurso se polariza, evidencia lo ridículo que puede llegar a ser, mantener las jerarquías a ultranza. El hecho mismo de hablar de “figuras retóricas de prestigio” me pareció interesante pues se trata del estatus social del lenguaje, de cómo el lenguaje que usamos delata nuestra posición en el mundo, y cómo los textos delatan la posición de sus autores en el campo literario.

Verheggen además es un buen caso para analizar, puesto que ofrece una perspectiva lúcida sobre las vanguardias y la escritura transgresora. La postura vanguardista de una revista como lo fue *TXT*, cofundada por Verheggen, me pareció adecuada por estar distanciada en el tiempo de una época marcada por el nacionalismo, ofrecía una visión más autocrítica. En su momento, las vanguardias aspiraron a una redefinición del quehacer literario mismo y transmitían una fuerte crítica a las instituciones, abogando por la creación, si no de nuevas instituciones, por lo menos de instancias- pequeñas editoriales, revistas- para cuestionar a la Institución literaria con la intención de que funcionaran como contrapesos.

Retomo aquí una frase de la artista plástica contemporánea Mónica Mayer que me parece describir muy bien el efecto transgresor de la hiperescritura: la idea es “lubricar el sistema artístico” (2016, p.163). La imagen que subyace a esto puede ser sexual y también puede reenviar a la imagen de una maquinaria, y me parece una analogía adecuada para el quehacer de Verheggen. El escritor de Namur con su hiperescritura no busca entonces derrocar el sistema, él pertenece a la fase dialéctica de las letras belgas, una fase en la que ya no hay posturas absolutas y los nacionalismos no impiden a un autor editarse en París, esto último ya no es sinónimo del ocultamiento de su origen belga. Ése es el gran distanciamiento de Verheggen respecto a los escritores aventuristas, del estilo *coruscant* por ejemplo, que aún tenían tintes nacionalistas. A Verheggen no le interesan los regionalismos *per se*, le importan

por la dimensión pulsional, por el registro familiar del lenguaje, pues su lucha ante todo es contra los dogmas lingüísticos y literarios, es una lucha contra la literatura como ideología.

La ideología, según Allen Weiss (1989), es un sistema de significación controlado en el que un concepto parcial se impone como “verdad universal”, marcando así los límites dentro de los que *debe ser entendido* un término específico. La literatura como ideología no es otra que la institución literaria (Dubois, 2005), pues se trata de tomar una cierta definición de la práctica literaria, que excluye determinadas manifestaciones, géneros literarios, usos lingüísticos y figuras retóricas (por lo tanto es parcial) y elevarla al rango de la *única* definición de literatura. Todo lo que no entre dentro de esos límites, ya no es literatura o es menospreciado al ponerle una etiqueta como “literatura regional” o “marginal” (Dubois, 2005).

Frente a este contexto, la noción de exceso (presente incluso desde cómo concibe Gauvain la hiperconciencia lingüística, *como una conciencia exacerbada y fecunda* del estatus problemático de la lengua en sí) resultó ser un buen hilo conductor de esta reflexión. El exceso está presente en la estética carnavalesca y también en otro tipo de mecanismos estilísticos como la perífrasis o la enumeración, mecanismos barroquistas. Frente a un discurso “purificador” y “purista” de la lengua, el exceso es doblemente transgresor. Se considera un exceso lo que es “inaceptable” moral o socialmente pero también lo que es “ilegible”, la escritura que parece aspirar al absurdo, que acumula tantos elementos que se vuelven difíciles de comprender. El exceso comparte los rasgos anteriormente mencionados con la locura, ambos son críticas de las formas de pensamiento rígido y dogmático, en suma ideológico. Verheggen incluso declaró en una entrevista que escribe para evitar la locura, frase que también Bataille ha escrito; su texto ilustra la paradoja de evitar la locura imitando la locura. Recordemos que la logorrea, elemento que en *RV* concentra la idea del placer por



el lenguaje—*éloge de la logorrhée*—es considerada una manifestación de ciertas enfermedades mentales. La escritura del exceso en *RV* es la escritura de un “loco” por la literatura y el lenguaje. La imagen del “loco” del carnaval medieval incluso se hace explícita en el texto cuando se afirma que el autor de *RV* es un “Rey-bufón”. El exceso y la locura transgreden la característica moral de la medida, atribuida al francés en discursos como el de Senghor, en su texto “Le français langue de culture”, ejemplo paradigmático de una concepción esencialista del “francés”. La idea del “justo medio”, desaparece en el texto aventurista que explota los recursos extremos: términos muy viejos—arcaísmos—, o muy nuevos—neologismos—, igualmente muy coloquiales o muy cultos. Tiene asimismo una idea de “desperdicio” del lenguaje que se opone a la medida y que es, por definición, erótica, placer por el lenguaje en sí. En esto Verheggen se distancia de Camille Lemonnier, por ejemplo. Lemonnier exponente del estilo *coruscant* sobre todo en el léxico, declaraba que primero convenía *exagerar* la extensión de su vocabulario para después sólo conservar los elementos expresivos (Lemonnier citado por Delsemme, 2004). Verheggen, sin embargo, no discrimina a las palabras, cualquier palabra, incluso la más menospreciada, tiene potencial expresivo.

Todas las estrategias lingüísticas puestas en acción por este tipo de texto son, sin embargo, ambivalentes; el aventurismo, en el caso de Verheggen no está alejado del sentimiento de depreciación lingüística. Al contrario, parte de ahí, no se puede transgredir algo de lo que no se es consciente. El escritor de Namur justamente parte de la *hiperconciencia*; de ahí la idea de su escritura “melancómica”, de la risa en la literatura como una “cura” o “mecanismo de defensa” frente a los dogmatismos. La risa sanadora no muestra *una única verdad* sobre la literatura, sino que dice alguna verdad parcial sobre el contexto al que se aplique.

Sin embargo las estrategias estilísticas ambivalentes, la parodia, la exageración, la lista, el calambur y el metaplasmo, propias de la escritura del exceso, no buscan una revolución en el sentido de que no aspiran a una transformación completa del orden establecido. No buscan derrocar a ciertas figuras de autoridad para erigir otras en su lugar.

La hiperescritura de Verheggen y la reivindicación del placer en el quehacer literario acaban siendo una “subversión sutil” (Barthes, 1973) pues no deja de estar supeditada a toda una estructura compleja de jerarquías—institución literaria—. A fin de cuentas la libertad del carnaval es una “libertad vigilada” una libertad con límites. Barthes (1967, citado por Sarduy, 1984) dice que el sentido sólo puede surgir en esa “libertad vigilada” que no es, ni absoluta, ni nula. Estas condiciones de escritura no hacen sino acrecentar la creatividad de los escritores belgas francófonos. La reflexión sobre el lenguaje en sí mismo, sobre las bases mismas del quehacer literario enriquece su producción. En este sentido es que, a mi parecer, debemos entender la noción de *surconscience linguistique* de Lise Gauvain. La riqueza, la exacerbación, la fecundidad surge de una hiperconciencia de los límites “infranqueables”, de las reglas “absolutas” que la institución establece sobre la literatura, que tienen que plantearse como tales para que los escritores quieran transgredirlos. No se trata de borrar los límites sino en todo caso de jugar lo más posible dentro de ellos, expandirlos, y así cuestionarlos señalándolos con el dedo, señalando su carácter de límite arbitrario. Lo anterior puede ser visto como una estrategia literaria barroca, la idea de la mise en abyme [*puesta en abismo*], literatura dentro de la literatura, o pintura dentro de la pintura como en el cuadro de *Las meninas* de Diego Velázquez. En él vemos al propio pintor como objeto de su cuadro, con su pincel en mano, refiriendo dentro de la pintura al acto mismo de pintar. La *puesta en abismo*, así como la enumeración que Eco estudia, remite a la idea del infinito, a la idea de muñecas rusas, serie interminable. La alusión a la pintura no es, de hecho, arbitraria. Existe

una estrecha relación entre las vanguardias en Bélgica y las artes plásticas, a tal grado que, para Michel Biron (1994), la marca distintiva del surrealismo belga es la relación inseparable palabra-imagen. El esfuerzo de Verheggen por resaltar la materialidad del lenguaje puede verse desde esta perspectiva, incluso como una tentativa de hacer la lengua francesa más “plástica”, de resaltar su potencial para generar “imágenes”. Así pues en *RV*, el constante énfasis en usar figuras que asocian semánticamente las palabras a través del ritmo al pronunciarlas (como el homeotéleuton o la enumeración misma), contribuye a generar una imagen de infinito, de falta de completud. La cadencia del texto de *RV* hace que éste parezca nunca terminar y explota la idea del lenguaje como un viaje interminable—*éloge du voyage à travers les mots* (Verheggen, 2001). La idea de la *puesta en abismo* en la literatura, la idea de literatura que habla de literatura, que a su vez habla de literatura, etc. remite asimismo a la idea de infinito y permite repensar la historia literaria. Verheggen desmitifica la idea de *un solo* origen y *un solo* futuro para la literatura. En el texto de *RV* se alude al más antiguo de los textos literarios en francés *La Cantilène de Sainte Eulalie*, texto que es calificado de “polifónico” (Verheggen, 2001) pues de hecho se inspira de un himno escrito por un poeta romano. Incluso el origen de la literatura en francés es ya una reescritura. Se trata pues de abogar por una apertura a otras voces, en el caso de Verheggen a otras voces de la francofonía y de otras latitudes. Apertura a lo “inouïversel”, el término contrarresta la falsa universalidad del discurso de la francofonía idealista. Verheggen clama que el futuro de la literatura es “escribir en belga” (1997) sinónimo entonces de escribir en una lengua mestiza, irregular que busca nuevos e insólitos—*inouïs*—significados y significantes. La apertura a otras lenguas y a todas las variantes de una lengua que retoma ideas para la literatura de todas las fuentes posibles, incluso las que se consideran “menores” es lo que puede mantenerla viva y renovada. Cabe recordar que Verheggen concibe su escritura esencialmente como una

reescritura (1997). La intertextualidad es central para su idea del quehacer literario; para el escritor de Namur, un texto existe siempre respecto a otros como parte de una estructura compleja. No se trataría entonces de un carnaval acotado por el tiempo, como era el carnaval medieval, sino de un carnaval constante. Verheggen transgrede así incluso la idea misma del carnaval, hasta del carnaval hay que desconfiar (Klinkenberg, 1996), la “muerte feliz”—el recocijo en la muerte porque se sabe que viene la renovación—debe poder aplicarse a todo, incluso a su propia producción. Verheggen (2001) invita, asimismo, al lector a burlarse de su propio texto, a ponerlo en duda y ver sus matices: “Ironisez sur ma propre ironie!” (p. 100). Verheggen propone con su escritura del exceso una muerte feliz de la literatura: que ninguna creación vuelva a ser nunca perenne, que la literatura pierda solemnidad para que sea cuestionada y por lo tanto renovada permanentemente. Reverenciar el carnaval sería una contradicción, además la trayectoria de Verheggen en el campo literario demuestra que él también acepta la contradicción. Uno de los autores más “trangresores” también ha sido legitimado por premios y editoriales: ha sido publicado en Gallimard, ganó el Grand Prix de l’Humour Noir, precisamente por *RV* así como por el conjunto de su obra; es miembro del *Conseil supérieur de la Langue française* en Bélgica, y ha sido profesor de francés por muchísimo tiempo. De dicha contradicción obtenemos, sin embargo, una lección: aquél que, con su risa, puede derribar los pilares de la lengua y la literatura los ha cargado antes sobre sus hombros.

## Bibliografía

- Almeida, M. (2002). "Seguridad e inseguridad lingüísticas en la sociolingüística laboviana". En J. D. Luque-Durán, A. Pamies - Bertrán y F. J. Manjón-Pozas (eds.), *Nuevas tendencias en la investigación lingüística* (pp. 351-60). Granada: Granada Lingüística.
- Bajtín, M. (1970). *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Francia: Gallimard.
- \_\_\_\_\_ (1991). "Carnaval y literatura". (Rincón C. Trad.), *Revista ECO*, 129 311-338. Bogotá. Recuperado el 12 de mayo de 2015, de: <http://es.scribd.com/doc/68254332/Mijail-Bajtin-Carnaval-y-Literatura#scribd>.
- Barthes, R. (1964). *Essais critiques*. París: Seuil.
- \_\_\_\_\_ (1973). *Le Plaisir du texte*. París: Seuil.
- Bataille, G. (1957). "Introducción". *El erotismo* (pp.8-18). Recuperado el 6 de julio de 2017, de <http://sicapacitacion.com/librospsicologia/El%20erotismo%20%20Georges%20Bataille.pdf>
- Bergson, H. (1900) *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Recuperado el 6 de julio de 2017, de [http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson\\_henri/le\\_rire/le\\_rire.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/le_rire/le_rire.html)
- Biron, M. (1994). *La Modernité belge. Littérature et société*. Quebec: Labor y Presses de l'Université de Montréal.
- Bourdieu, P. (1991). "Le champ littéraire". *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 89, 3-46. doi: 10.3406/arss.1991.2986
- \_\_\_\_\_ (1997). "Champ littéraire et rapports de domination". [Entrevista con Jacques Dubois, autor de *L'institution de la littérature*]. *Textyles Revue des lettres belges de langue française*. N° 15. *L'Institution littéraire*, 12-16.
- \_\_\_\_\_ (2008) *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos* (Esperanza Martínez, trad.) (3ª. ed.). Madrid: Akal.
- Bubnova, T. (2009). "La filosofía de la risa: M.M. Bajtín". En *Ironizar, parodiar, satirizar. Estudios sobre el humor y la risa en la lengua, la literatura y la cultura* (pp.27-50). México: Eón.
- Carrera-Sabaté, J. (2005). "Inseguridad lingüística y cambio fonético en catalán Noroccidental". *Estudios de Sociolingüística* 6(1), 65-86. Recuperado el 31 de julio de 2016, de <http://stel.ub.edu/labfon/sites/default/files/2005-1.pdf>
- Chanady, A. (1987). "Une métacritique de la métalittérature: quelques considérations théoriques".

*Études françaises*, vol. 23, n° 3, 135-145. doi: 10.7202/035732ar

- Delsemme, P. (2004). "Le style coruscant, mouture belge de l'écriture artiste des Goncourt". *www.bon-a-tirer.com. Revue littéraire en ligne*. No. 11, 1-11. Recuperado el 17 de mayo de 2017, de <http://www.bon-a-tirer.com/volume11/pd.html>
- Dubois, J. (2005). "L'institution de la littérature" (Rev. Ed.). Bruselas: Labor.
- Dumont, P. (1990). "Francophonie, Francophonies". *Langue française*. Vol. 85 N°1, 35-47. *Les représentations de la langue: approche sociolinguistique*. doi : 10.3406/lfr.1990.6176
- Eco, Umberto. (2009). *El vértigo de las listas*. Italia: Lumen.
- Foucault, M. (1992). *El orden del discurso* (Alberto González Troyano, trad.) Buenos Aires: Tusquets. Recuperado el 31 de julio de 2016, de [https://monoskop.org/images/6/62/Foucault\\_Michel\\_El\\_orden\\_del\\_discurso\\_1992.pdf](https://monoskop.org/images/6/62/Foucault_Michel_El_orden_del_discurso_1992.pdf)
- Fréchette, A-A. (2012). *Réflexions sur le repli identitaire et les stratégies d'ouverture dans les littératures francophones du nord* (Tesis de maestría, Université du Québec). Recuperado el 6 de junio de 2016, de <http://depot-e.uqtr.ca/6166/1/030358705.pdf>
- Freud, Sigmund. (1927). "El humor". En *Obras completas Sigmund Freud*. Volumen 21 (1927-31). (pp.157-162). Argentina: Amorrortu ediciones. Recuperado el 31 de mayo de 2017, de <http://www.bibliopsi.org/docs/freud/21%20-%20Tomo%20XXI.pdf>
- Gauvain, L. (1997). "D'une langue, l'autre. La surconscience linguistique de l'écrivain francophone". En *L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens* (pp.5-15). París: Karthala.
- \_\_\_\_\_ (2001). "L'imaginaire des langues: du carnavalesque au baroque (Tremblay, Kourouma)". *Littérature, Les langues de l'écrivain*. N°121, 101-115. doi : 10.3406/litt.2001.1046
- Genette, G. (2001). "Introducción". *Umbrales* (pp.7-18). México: Siglo XXI editores.
- Hasquin, H. (1989). "Quelle révolution en 1830?". *Revue de l'Université de Bruxelles. À l'enseignement de la Belgique Nouvelle*. 3-4, 35-39. Recuperado el 1 septiembre de 2016, de [http://digistore.bib.ulb.ac.be/2011/DL2503255\\_1989\\_3\\_4\\_000\\_.pdf](http://digistore.bib.ulb.ac.be/2011/DL2503255_1989_3_4_000_.pdf)
- Hugo, V. (1862). *Les misérables*. Quebec : La Bibliothèque électronique du Québec. Recuperado el 6 de septiembre de 2017 de <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Hugo-miserables-1.pdf>
- Jakobson, R. (1963). "Linguistique et poétique". En *Essais de linguistique générale* (pp. 213-222). Nicolas Ruwet (trad.). París: Minuit. Recuperado el 6 de julio de 2017, de

<http://www.ultramuros.ca/documents/Jakobson-Theo-de-la-communication.pdf>

Klinkenberg J-M. (1981). “La production littéraire en Belgique francophone: esquisse d'une sociologie historique”. *Littérature, L'institution littéraire II*. N.44, 33-50. doi: 10.3406/litt.1981.1360

\_\_\_\_\_ (1996). “L'aventure linguistique, une constante des lettres belges: le cas de Jean-Pierre Verheggen”. *Littérature* N°101. *L'écrivain et ses langues*, 25-39. Recuperado el 8 de noviembre de 2014, de [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt\\_0047-4800\\_1996\\_num\\_101\\_1\\_2392](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1996_num_101_1_2392).

\_\_\_\_\_ (2002). “La légitimation de la variation linguistique”. *L'Information Grammaticale*, N. 94, 22-26. doi: 10.3406/igram.2002.2667

López Morales, L. (1995). “Letras belgas en francés”. En *Literatura francófona I: Europa* (pp. 13-16). Laura López Morales (comp. notas y trad.). México: Fondo de Cultura Económica.

Mayer, M. (2016). “‘Lubricar el sistema’ y otros dilemas feministas artísticos y curatoriales: Amelia Jones en diálogo con Mónica Mayer”. En *Mónica Mayer. Si tiene dudas... pregunte: una exposición retrocolectiva*. México: RM. Recuperado el 21 de noviembre de 2017 de <http://muac.unam.mx/cms/resources/publicaciones/catalogo/1481881706folio040monicamayersitienedudaspregunte.pdf>

Meylaerts, R. (1998) “La construction d'une identité littéraire dans la Belgique de l'entre-deux guerres”. *Textyles Revue des lettres belges de langue française*. N° 15. *L'Institution littéraire*, 17-32.

Moura, J-M. (1999). *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. París: Presses Universitaires de France.

Prigent, C. (2001). “Passage des avant-gardes” [Entrevista con Fabrice Thumerel]. P.O.L Éditions. , 1-10. Recuperado el 26 de junio de 2017, de <http://www.pol-editeur.com/ouverturepdf.php?file=002-passages-des-avant-gardes.pdf>

\_\_\_\_\_ (2009). “D'une époque l'autre: TXT dans le temps”. [Entrevista con Bénédicte Gorrillot] ,43-54. Recuperado el 25 de agosto de 2016, de <http://www.ieeff.org/fpc7bgprigentwebdigit.pdf>

Provenzano, F. (23-25 noviembre 2005) “Les concepts. Définitions et repérage du champ de la francophonie”. En *La voie de la francophonie*, Seminario llevado a cabo en Sèvres, Francia. 1-17. Recuperado el 25 de agosto del 2016, de

<https://es.scribd.com/document/81186848/Provenzano-Francophonie>

Quaghebeur, M. (1990). "Entre image et babil". En *Un pays d'irréguliers* (pp. 109-130). Bruselas: Labor.

Reclus, O. (1886). *France, Algérie et colonies*. París: Hachette. Recuperado el 31 de julio de 2016, de <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k75061t>

Renouprez, M. (2006). *Introducción a la literatura belga en lengua francesa. Una aproximación sociológica*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz. Recuperado el 8 de septiembre de 2017 de [https://books.google.com.mx/books?id=hK6sPrbW-IC&pg=PA100&lpg=PA100&dq=Les+Avantardes+litte%CC%81raires+en+Belgique+:+au+confluent+des+arts+et+des+langues+\(18801950\)&source=bl&ots=v7DA6Oe5F&sig=W1dosbmDweZx4PDdfPwRzDy0ROU&hl=es419&sa=X&ved=0ahUKEwj9baxrpHWAhWmhFQKHb0VCOsQ6AEIwTAH#v=onepage&q=Les%20Avantgardes%20litte%CC%81raires%20en%20Belgique%20%3A%20au%20confluent%20des%20arts%20et%20des%20langues%20\(1880-1950\)&f=false](https://books.google.com.mx/books?id=hK6sPrbW-IC&pg=PA100&lpg=PA100&dq=Les+Avantardes+litte%CC%81raires+en+Belgique+:+au+confluent+des+arts+et+des+langues+(18801950)&source=bl&ots=v7DA6Oe5F&sig=W1dosbmDweZx4PDdfPwRzDy0ROU&hl=es419&sa=X&ved=0ahUKEwj9baxrpHWAhWmhFQKHb0VCOsQ6AEIwTAH#v=onepage&q=Les%20Avantgardes%20litte%CC%81raires%20en%20Belgique%20%3A%20au%20confluent%20des%20arts%20et%20des%20langues%20(1880-1950)&f=false)

Saussure, F. (1916). *Cours de linguistique générale*. París: Éditions Payot. Recuperado el 6 de julio de 2017 de [https://monoskop.org/images/f/f1/Saussure\\_Ferdinand\\_de\\_Cours\\_de\\_linguistique\\_generale\\_Edition\\_critique\\_1997.pdf](https://monoskop.org/images/f/f1/Saussure_Ferdinand_de_Cours_de_linguistique_generale_Edition_critique_1997.pdf)

Sarduy, S. (1984) "El barroco y el neobarroco". En *América Latina en su literatura*. (pp. 167-184). México: Siglo XXI editores.

Senghor, L-S. (1962). "Le français, langue de culture". *Esprit* No. 311. *Le Français, langue vivante*, 837-842. Recuperado el 31 de julio de 2016, de <http://www.esprit.presse.fr/archive/review/article.php?code=32919&folder=0>

Stengers, J. (1989). "La Belgique, un accident de l'histoire?". *Revue de l'Université de Bruxelles. À l'enseigne de la Belgique Nouvelle*. 3-4, 17-34. Recuperado el 1 septiembre de 2016, de [http://digistore.bib.ulb.ac.be/2011/DL2503255\\_1989\\_3\\_4\\_000\\_.pdf](http://digistore.bib.ulb.ac.be/2011/DL2503255_1989_3_4_000_.pdf)

Trudgill, P. (2003). *A Glossary of Sociolinguistics*. Edimburgo: Edinburg University Press. Recuperado el 31 de julio de 2016, de [https://books.google.com.mx/books?id=F5ffKI4qrEwC&printsec=frontcover&dq=Trudgill,+a+glossary+of+sociolinguistics&hl=es&sa=X&redir\\_esc=y#v=onepage&q=dialect&f=false](https://books.google.com.mx/books?id=F5ffKI4qrEwC&printsec=frontcover&dq=Trudgill,+a+glossary+of+sociolinguistics&hl=es&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=dialect&f=false)



- Verheggen, J-P. (1978). *Le degré zorro de l'écriture*. París: Christian Bourgois Éditeur TXT.
- \_\_\_\_\_ (1997). "L'inouïversel". [Entrevista con Lise Gauvain]. *L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*. París: Karthala, 163-182.
- \_\_\_\_\_ (2001) *Ridiculum vitae*; précède par Artaud Rimbur. París: Gallimard.
- \_\_\_\_\_ (6 abril 2013). "Jean-Pierre Verheggen. La joie de parler". [Entrevista para Radio Univers. Audio en Podcast]. Recuperado el 20 de noviembre de 2016, de <http://www.radio-univers.com/jean-pierre-verheggen-la-joie-de-parler/>
- Walter, P. (Marzo de 2017). "La risa ritual". En *Hacia una mitología de la risa medieval*. Seminario llevado a cabo en el Instituto de Investigaciones Filológicas (IIFL) de la UNAM, Ciudad de México.
- Weiss, A. (1989). *The aesthetics of excess*. Nueva York: State University of New York.