

NYDIA PINEDA DE ÁVILA

DE LA IMPRENTA A LA PLUMA: CENSURA  
EN *LES ETATS ET EMPIRES DE LA LUNE*

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

MÉXICO, MMIX



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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

*A mis padres valientes*

*A mis hermanas selenitas*

*A los maestros que inspiraron este viaje*

*Para Alejandro, que me trajo de vuelta*

## Índice

<b>Punto de partida: el descubrimiento del otro Cyrano .....</b>	<b>4</b>
<b>Capítulo I. La invención de Cyrano como autor de una <i>histoire comique</i> .....</b>	<b>17</b>
<b>Capítulo II. <i>L'autre monde</i>: los manuscritos clandestinos .....</b>	<b>35</b>
<b>Capítulo III. El Paraíso mutilado: un ejemplo de censura religiosa en <i>L'autre monde</i>: .....</b>	<b>52</b>
<b>Capítulo IV. A modo de epílogo: Cyrano más allá del mito.....</b>	<b>74</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>79</b>

## Punto de partida: el descubrimiento del otro Cyrano

El nombre de Cyrano de Bergerac, dado a conocer por Edmond Rostand, es un hito de la cultura popular francesa; yo narraré otra historia, la del devenir de una obra escrita por un libertino, un viaje a la Luna. Este estudio busca reflexionar acerca de las condiciones de producción, publicación, censura y recepción de *L'autre monde ou États et Empires de la Lune*, una novela escrita hacia 1649 por Cyrano de Bergerac.

Según documentos parroquiales, el autor de *L'autre monde ou États et empires de la Lune* se llamó Savinien Cyrano. Nació en París en 1619 y murió en Sannois en 1655. No era gascón, como dice el mito, aunque sirvió en un regimiento de gascones. Su familia materna pertenecía a la nobleza venida a menos, que guardaba el nombre, la casa y las relaciones con la corte. Era muy devota. Aunque la formación inicial de Cyrano fue en retórica, con jesuitas, dejó el *collège* cerca de los veinte años para acercarse al círculo no-académico de Pierre Gassendi. Formó parte de un grupo de jóvenes desbocados, que escribían poesía y novelas burlescas. Era homosexual, probablemente ateo; un *libertin* tanto en afinidades intelectuales como sexuales.<sup>1</sup> Le son atribuidas una comedia, *Le Pédant Joué*, una tragedia, *La Mort d'Agrippine*, un volumen de obras breves conocido como *Lettres Diverses*, y dos relatos de viajes, *L'autre monde ou États et empires de la Lune* y *États et empires du Soleil*. La autoría de Cyrano de Bergerac en los *Entretiens*

---

<sup>1</sup> La biografía de Cyrano ha sido completamente revisada por Madeleine Alcover en el primer apartado de su edición crítica. Cfr. Madeleine Alcover, *Les États et Empires de la Lune et du Soleil*, p.XV-LXXXIV.

*pointus*, *Les Mazarinades*, y *Fragment de Physique* aún no está comprobada.<sup>2</sup> Las dos utopías de Cyrano, textos diegéticamente encadenados, han sido editadas de manera conjunta desde 1663. Actualmente, se conocen bajo el título *Histoire comique des États et Empires de la Lune et du Soleil*.<sup>3</sup> Sin embargo, en este trabajo me ocuparé únicamente del episodio lunar, el primero en ser publicado, el único del que se conocen versiones manuscritas.

Siguiendo la tradición de la literatura cómico-realista, la versión impresa de este relato conocido bajo el título *Histoire Comique des États et empires de la Lune de Monsieur de Bergerac*, publicado en 1657, narra en primera persona los avatares de un ingenioso parisino inquieto por comprobar que la Luna es un mundo poblado como la Tierra. Desde su casa, diseña un aerostato con botellitas de rocío que, con el calor del Sol, habrían de elevarlo más allá de la atmósfera. Una mañana, habiéndose atado numerosos envases al cuerpo, emprende el viaje. Mientras se eleva, la Tierra gira y el aventurero, tras varias horas en el aire, cae en Québec. Escapa de los aborígenes, se encuentra con oficiales del ejército del virrey, y es llevado a la corte. La acogida es amable, aunque el viajero, por haber llegado desde los cielos, es juzgado como mago. Para defenderse, mantiene largas conversaciones sobre la nueva astronomía de Copérnico y Galileo con el virrey. Es mantenido preso en una torre y se dedica a la construcción de una nueva máquina que ha de llevarlo a la Luna. El día de San Juan, el ejército del virrey decide usar la nave del viajero como leña para la gran fogata. Desesperado por salvar su nave, el aventurero decide montar en ella y despegar. La pólvora con que se encendía la hoguera

---

<sup>2</sup> *Idem*, p. XLVIII.

<sup>3</sup> Me referiré al texto establecido por Madeleine Alcover, *Les États et Empires de la Lune et du Soleil*, Paris, Honoré Champion, 2005.

llega hasta la nave, y la propulsa, como cohete, por el cielo. Después de días en el aire, el viajero llega a la Luna. Transita por ella como por un hermoso jardín, en compañía de un guía. El recorrido lo lleva eventualmente a un lugar poblado de gigantes; el primer guía ha desaparecido y es sustituido por un demiurgo, el alma de Sócrates, encargado de asistirlo en los distintos momentos de su viaje. El parisino tiene numerosas aventuras en la Luna: primero es expuesto como animal de circo, tras ser salvado por su *demon*, es llevado a la corte, enjuiciado, puesto en libertad. En cada episodio se sorprende de las costumbres, el lenguaje, y los modos de conocimiento e intercambio en la Luna. Tiene largas discusiones filosóficas y científicas con distintos personajes en cada lugar que visita. Por momentos le parece que la Luna es su mundo al revés. Poco a poco, se ve obligado a defender su fe cristiana frente a los dogmas de los selenitas. Hacia el final del trayecto, reconoce que los esplendores de ese territorio no son más que una tentación del diablo, y decide regresar a la Tierra invocando a Cristo.

La valoración de esta obra estuvo ligada desde su origen al mito de su autor, que proviene del prefacio de la primera edición de la obra. Cyrano fue retratado como un espadachín de temperamento de fuego y como un hombre de letras que vivió sin mecenas, libre de compromisos intelectuales. En el prefacio de la primera edición de *Les États et Empires de la Lune* también se expuso que Cyrano, al final de su vida, reparó las conductas libertinas de su juventud. Ésta no es la única referencia a la vida de Cyrano en el siglo XVII. Gilles Ménage<sup>4</sup> (1613-1692), le dedicó dos menciones en su *Menagiana*,

---

<sup>4</sup> Los textos de Ménage, Nodier y de Gautier fueron reunidos por Laurent Calvié en *Cyrano de Bergerac dans tous ses états*.

publicado en 1693. Una de ellas expone que Cyrano estaba loco al momento de escribir su viaje a la Luna:

Je crois que, quand il fit son voyage dans la Lune, il en avait déjà le premier dans sa tête. Il est mort fou. La première marque qu'il donna en public de sa folie fut d'aller à la messe, à la merci, à midi, en haut de chausses et bonnet de nuit, sans pourpoint.<sup>5</sup>

Las escasas ediciones de *États et Empires de la Lune* en el siglo siguiente –tres a lo mucho– indican cuán determinante pudo ser el dictamen de Ménage en los lectores del siglo XVIII. Charles Nodier, el primero en exhumar la figura de Cyrano en el siglo XIX, afirma que Voltaire, enlistaba a este autor dentro del catálogo de los escritores locos.<sup>6</sup>

La imagen de Cyrano de Bergerac más conocida hoy en día gracias a la obra de Edmond Rostand fue forjada a lo largo del siglo XIX por los críticos literarios. Este momento de la recepción de Cyrano permite apreciar cómo permea la ideología romántica en la construcción de un mito nacional.

En el siglo XIX, Cyrano de Bergerac renació para la historia oficial de la literatura francesa. Probablemente su teatro haya sido lo más leído y apreciado durante la década de los treinta y cuarenta; las reediciones de *Les États et Empires de la Lune et du Soleil*, a mediados de siglo, demuestran que la atención se dirigió poco a poco hacia los viajes fantásticos, de los que se valoraba tanto las paradojas filosóficas, como el espíritu de anticipación científico (no es de extrañarse si consideramos que en esta época escribía prolíficamente Jules Verne). Las cartas gozaban de menor fama por estar asociadas al juego retórico y la degradación cómica. Durante casi todo el siglo XIX, la fantasía, la

---

<sup>5</sup> *Idem*, p.14.

<sup>6</sup> *Idem*, p. 25.

imaginación y la poesía fueron consideradas como los ejes temáticos de la obra de Cyrano. Su fama *in crescendo* se refleja en la correspondencia de Gustave Flaubert<sup>7</sup>, quien escribió a Louise Colet « Je lis dans ce moment une charmante et belle chose, à savoir *Les États et Empires de la Lune*, de Cyrano de Bergerac. C'est énorme de fantaisie et souvent de style. »<sup>8</sup>

Charles Nodier fue el primer crítico del siglo XIX en consagrar un espacio de su obra al autor de *Les États et Empires de la Lune*. Su artículo intitulado “Cyrano de Bergerac” conoció cuatro reimpresiones desde su primera publicación en agosto de 1831 en *La Revue de París*: en 1938 fue retomado por el *Bulletin du Bibliophile*, en 1839 por la *Revue des Deux Mondes*, y en 1841, la casa Techener lo editó como texto independiente bajo el título *Bonaventure Despereirs et Cyrano de Bergerac*<sup>9</sup>. En este artículo Nodier se propone rescatar la imagen de un autor poco leído y opacado por el mito de la locura. A lo largo de sus párrafos revisa todas las obras conocidas de Cyrano, así como la biografía del autor tal como fue heredada por el siglo XVII y XVIII. El crítico enfatiza sobre todo en el talento, la capacidad inventiva, y la originalidad desplegada en todas sus obras.

Después de una disquisición acerca de la importancia del azar en la posteridad del artista, Nodier comienza su retrato de Cyrano a partir del verso del *Art Poétique* de Boileau: “J’aime mieux Cyrano et sa burlesque audace / Que ces vers où Motin se morfond et nous glace”. Para integrar a Cyrano en una nueva tradición, era necesario

---

<sup>7</sup> Uno de los tres ejemplares de la primera versión impresa de *Les États et Empires de la Lune* perteneció a Flaubert. Este ejemplar, junto con el de Harvard no fue censurado en el prefacio y brinda datos acerca de las condiciones de la muerte de Cyrano. Cfr. Alcover, p.CXX.

<sup>8</sup> Flaubert, *Correspondance, lettre 436 à Louise Colet*.

<sup>9</sup> *Apud*, Laurent Calvié, p.37.

deconstruir este dictamen literario basado en una condena moral. En ningún momento Nodier intenta explicar las posibles connotaciones del juicio de Boileau en el contexto de la segunda mitad del siglo XVII; su descuido viene posiblemente de un rechazo al monumento del mundo de Louis XIV edificado por Voltaire. Como seguidor de la crítica romántica, parte de que la vieja escuela literaria ha rechazado a los autores más valiosos de Francia. Su interés es reconstruir una nueva tradición literaria, y para esto es necesario demoler a las autoridades críticas que edificaron la anterior.

Nodier interpreta el adjetivo *burlesque* impuesto por el teórico del clasicismo: es un calificativo peyorativo que toca tanto a la personalidad como a la escritura de Cyrano; pero aunque pretende escapar al encuadre clasicista, responde enjuiciando moralmente:

Le jugement est resté, mais il est incomplet et, qui pis est, il est faux : Cyrano a de l'audace dans le burlesque, mais il en a partout [...] L'aspect sous lequel il faut considérer Cyrano est beaucoup plus large. C'étoit un talent irrégulier, inégal, capricieux, confus, répréhensible sur une multitude de points; mais c'étoit un talent de mouvement et d'invention.<sup>10</sup>

Entre líneas, un lector del siglo XXI puede sospechar de esta afirmación. Pareciera como si Nodier aprovechara el calificativo *burlesque* de Boileau para sostener una acusación propia. Al comentar el fragmento descontextualizado del *Art poétique*, acusa a Cyrano de una falta de rigor y consistencia en su estilo. A pesar de ello, deja clara su admiración por la capacidad inventiva del escritor, implícita en el calificativo *audace*.

Detenerse en lo que Nodier considera como grietas o imperfecciones en la obra de Cyrano abre una ventana para identificar el programa de lectura que busca imponer este crítico. El artículo “Cyrano de Bergerac”, escrito en un tono ensayístico, busca, desde la

---

<sup>10</sup> *Apud*, Laurent Calvié, p. 97.

primera línea, elevar la opinión personal de Nodier hacia categorías universales. El texto se sostiene en el temperamento vindicativo y una emotividad ambigua que se mueve entre lo condescendiente y lo vanaglorioso. Esta actitud del escritor que se difumina entre los análisis morales de citas descontextualizadas, entre datos biográficos de Cyrano, es la que subyace en la crítica literaria decimonónica. Como miembro de una generación de artistas que proponía un credo distinto al del encorsetado clasicismo, Nodier encontró, al margen de la tradición del *Grand Siècle*, a un autor capaz de ser leído como un antecedente del ideal romántico. Cyrano de Bergerac, con su fama de loco y amante de la libertad, fue un candidato adecuado para este propósito.

En 1834, *La France Littéraire* encargó al poeta Théophile Gautier incluir a Cyrano de Bergerac en una de seis exhumaciones literarias, donde figurarían François Villon, Scailion de Virbluneau, Théophile de Viau, Pierre de Saint-Louis y Saint-Amant. Un año más tarde, Théophile agregó a su retablo de escritores olvidados los nombres de Colletet, Chapelain, Scudéry y Scarron. Este grupo de escritores extra-oficiales de la historia literaria fue reunido en un volumen intitulado *Les Grottesques*, publicado por Desessart en 1844. Bajo la pluma de Gautier, Cyrano figura como un duelista de palabras con un temperamento de fuego. El poeta se declara un profundo admirador de sus agudezas del lenguaje, *les pointes*, que dominan toda su obra:

Les ouvrages de Cyrano sont un recueil de lettres sur différents sujets qui sont des espèces d'amplifications où la bizarrerie du style dispute à la recherche des idées –c'est le genre pointu et précieux à sa plus haute expression, mais il y brille un feu surprenant et une fécondité d'invention prodigieuse [...]<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> *Idem*, p. 146.

Las reflexiones de Théophile Gautier también se encaminan hacia la revaloración de la audacia. Sin embargo, van más allá: si bien para Nodier la escritura de Cyrano no se salva del todo del atributo *burlesque*, para Théophile, el calificativo *burlesque* es resultado de una lectura injusta e insensible; nada en Cyrano es *burlesque*. Todo en él, vida y obra, es audaz:

Nous avons beaucoup insisté sur cette audace et cette témérité de Cyrano, d'abord parce que, depuis Horace et même à dater de bien plus haut, les poètes se sont fait une réputation de couardise on ne peut plus méritée, et que nous sommes bien aise d'en trouver un qui ait du courage et soit homme quoique poète ; ensuite, parce que cette audace et cette témérité n'abandonnait pas Cyrano lorsqu'il quittait l'épée pour la plume; le même caractère de hardiesse extravagante et spirituelle se retrouve dans tous ses ouvrages .<sup>12</sup>

En esta sutileza que separa la lectura de Nodier y la de Gautier veo el afianzamiento de una lectura romántica. Sostengo esta hipótesis al releer las siguientes palabras de Gautier, donde la configuración del héroe romántico ya es evidente: « je ne sais si la valeur de l'esprit et la passion dépendent de la configuration du nez: toujours est-il que Cyrano était vaillant, spirituel et passionné. »<sup>13</sup>

Tanto Nodier como Gautier reescribieron la biografía de Cyrano como si se tratara de una novela en tercera persona, con un narrador omnisciente cuya focalización permitiera infundir verosimilitud al retrato. Ninguno de estos dos críticos buscó en los archivos de París referencias de primera mano para sustentar sus afirmaciones; para ellos, Cyrano seguía siendo gascón, amante de los duelos, defensor de sus amigos, muerto por un golpe en la cabeza: un héroe de la literatura francesa que merecía el reconocimiento que le fue negado en su tiempo. La reconstrucción de la biografía de este autor se nutre

---

<sup>12</sup> *Idem*, p. 131.

<sup>13</sup> *Idem*, p. 135.

sin duda del prólogo de la primera versión impresa de la *Les Etats et Empires de la Lune*, sobre todo para las referencias a su educación, su medio intelectual y muerte; toma de la *Menagiana* las anécdotas relacionadas a la supuesta locura del escritor, y expurga de la obra de Cyrano indicios que parecen autobiográficos; sin embargo, es imposible distinguir qué parte de lo referido nació de la elaboración del biógrafo, y qué parte proviene de una fuente secundaria. Nodier y Gautier, y más tarde Paul Lacroix, también conocido como el *Bibliophile Jacob*, buscaron fundar una autoridad y defender ciertos valores como la libertad y el genio, relacionadas al romanticismo por la historia literaria tradicional.

En 1858, en la nota biográfica que acompaña a la edición más importante de *Les Etats et Empires de la Lune* del siglo XIX, la única revisión detenida del texto y de la biografía desde el prefacio de Le Bret en 1657, el editor Paul Lacroix no se detiene en retratar a Cyrano casi como a un discípulo de Novalis:

Il [Cyrano] aimait la solitude et il avait en lui ce profond sentiment des beautés de la nature qu'on trouve si rarement chez ses contemporains [...] Mais ce qui le préoccupait surtout, c'était ce qu'il appelait la musique de la nature, ces mille bruits vagues et indéterminés qui troublent le silence des forêts et qui ressemblent à des murmures, à des plaintes, à des voix ; car, pour lui, les herbes, les arbres, les pierres, les eaux, était des êtres vivants et à demi raisonnables.<sup>14</sup>

Paul Lacroix fue el primero en sugerir que el estilo *pointu* de este autor era una afronta a la ortodoxia de su tiempo. Puntalmente, afirma que el texto transcrito en la *Histoire comique des États et Empires de la Lune*, desde su primera edición en 1657 era una versión truncada de un original perdido. Culpa a la *confrérie de l'index* de la pérdida del manuscrito autógrafo y la censura del impreso. Para justificar esta hipótesis, en el

---

<sup>14</sup> *Idem*, p.197.

prefacio de su edición incluye una carta de Louis Monmerqué, entonces director de la biblioteca del Arsenal y el primer editor de cronistas del siglo XVII como Madame de Sévigné y Tallemant des Réaux, donde se atestigua la existencia de un manuscrito no expurgado de *Histoire comique des états et empires de la Lune*:

Il y a plus de vingt ans [...] que j'ai acquis un manuscrit des Etats et Empires de la Lune du singulier C. de B. dans lequel les passages retranchés et dont l'absence est indiquée par des points, se trouvent, sans que le sens éprouve d'interruption. Je le publierai, dès que j'aurai achevé de payer mon tribut à Madame de Sévigné...Cyrano faisait partie d'une coterie prétendue philosophique, avec d'autres littérateurs du temps, sur laquelle je lèverai quelques voiles...Publiez donc votre édition sans moi et sans mes manuscrits : je viendrai après vous et je profiterai de vos recherches.

Tout ce que je puis vous dire, c'est que les passages retranchés dans les Etats de la Lune, outre certaines bizarreries propres à Cyrano, sont les avant-coureurs de la philosophie du dix-huitième siècle, dont les auteurs n'ont cherché qu'à nier et à repousser toutes les bases religieuses.

Mon manuscrit est du temps de Bergerac, je ne serais pas éloigné de croire qu'il est de sa main ; mais je n'ai jamais vu une lettre écrite et signée par lui. Quand je le publierai, les morceaux inédits seront, je pense, imprimés en caractères italiques, pour les faire mieux distinguer des autres, sauf les observations de mon éditeur, qui pourrait demander de simples guillemets.<sup>15</sup>

El hecho que Monmerqué no haya querido compartir su tesoro demuestra que el coleccionista sabía el valor del objeto bajo su custodia. Monmerqué falleció antes de publicar una edición crítica basada en el manuscrito mencionado. Su biblioteca fue vendida en 1864, y en 1890 la Biblioteca Nacional de Francia la adquirió de un particular. Dentro de los volúmenes, se encontraron dos cuadernos manuscritos, que reproducen tres de las siete obras atribuidas a Cyrano de Bergerac: el primero, más lujoso que el segundo, contiene la comedia *Le pédant joué* seguido de *Lettres*, fuertemente censurado en el impreso intitulado *Oeuvres Diverses* de 1654, lleva el título de la

---

<sup>15</sup> Paul Lacroix, *Histoire comique des Etats et Empires de la Lune et du Soleil par Cyrano de Bergerac*, p. IX-XI.

comedia; el segundo lleva por título *L'autre monde* y contiene una versión integral de *Les États et Empires de la Lune*.<sup>16</sup>

La entrada de estos dos documentos a la Biblioteca Nacional de Francia provocó un giro importante en los estudios sobre Cyrano de Bergerac. En particular, modificó por completo la lectura tradicional de *Les États et Empires de la Lune* pues el cuaderno manuscrito mostraba que los pasajes que fueron expurgados del impreso contenían críticas muy fuertes de los dogmas de la Providencia, negando incluso la existencia de Dios. Fue evidente que, a mediados del siglo XVII, circulaban al menos dos versiones muy distintas de la obra de este autor: la versión impresa y la manuscrita. Comenzó entonces una búsqueda exhaustiva de documentos de primera mano en archivos de bibliotecas y parroquias para desentrañar quién había sido Cyrano, más allá del mito romántico.

En 1910, Leo Jordain anunció la existencia de otro manuscrito de *Les États et Empires de la Lune*. Se encontraba en la Biblioteca Estatal de Munich, y también reproducía las lagunas censuradas del impreso. Once años más tarde, la primera edición crítica del manuscrito de París, que lleva por título *L'autre monde ou les États et Empires de la Lune*, fue publicada por Frédéric Lachèvre. En 1995, Margaret Sankey de la Universidad de Sydney dio a conocer el tercer manuscrito que se conoce de esta obra.

Cuando descubrí la compleja historia de la fijación del texto de *Les États et Empires de la Lune* me pareció indispensable volver hacia la materialidad de la obra, a sus primeros lectores. La idea de consultar los manuscritos y un ejemplar de los primeros

---

<sup>16</sup> Madeleine Alcover, p. CII.

impresos, existentes en la Biblioteca Nacional de Francia, me pareció una manera de viajar al momento fundacional de esta obra. La experiencia resultó increíblemente estimulante. La familiaridad del impreso, la homogeneidad de los tipos, el carácter concluso e inamovible del texto quedan relegados al consultar un manuscrito del siglo XVII. Como quien visita una iglesia barroca deteniéndose en el color de la piedra, la textura de las columnas y la naturaleza de la luz, los manuscritos de Cyrano llamaron mi atención hacia el trazo, el color, grosor y tamaño del papel, hacia las distintas tintas presentes a lo largo de los folios. Se despertó en mí la conciencia de la rareza del lenguaje revelado en las formas arcaicas del manuscrito. La impresión que surge de la consulta de un impreso de la misma época es enteramente otra: pareciera que cada soporte material contiene una obra distinta. También resulta evidente que cada una fue leída de manera distinta por lectores de una misma época. Las preguntas que surgieron de la consulta del manuscrito de París y luego del impreso de la obra de 1657 son el origen de este trabajo.

El sintagma “de la imprenta a la pluma” que encabeza el título de este trabajo quizás despierte cierta sospecha: ¿no es acaso la pluma quien precede a la imprenta en la producción de una obra? La estructura de mi trabajo sigue el orden inverso a dicho proceso. La recepción de la obra impresa es el punto de partida de este trabajo.

En el primer apartado de este estudio me detengo en la versión censurada de *États et empires de la Lune*, producida bajo el título *Histoire comique des états et empires de la Lune de Monsieur de Bergerac* para hablar del estatus de la novela y del modo cómico de la escritura a mediados del siglo XVII. Analizaré el título y el prólogo para demostrar cómo éstos mediaron en la recepción de la obra impresa tras su publicación.

En el segundo capítulo me planteo diversas preguntas a partir de los tres manuscritos existentes de *États et empires de la Lune*. En particular, evoco mi experiencia en los manuscritos de la Biblioteca Nacional de Francia, buscando estrechar lazos con los otros dos manuscritos de *L'autre monde* existentes en Munich y Sydney. El análisis de los manuscritos permite imaginar la vida de un documento clandestino a lo largo de casi tres siglos; quiénes fueron sus lectores y en qué contextos pudieron circular.

En el último capítulo, ejemplifico, mediante la comparación del pasaje del paraíso en su versión impresa y manuscrita, la censura religiosa ejercida sobre la obra. Me parece importante destacar que en las imágenes omitidas del pasaje del paraíso, se oculta la parodia sobre la localización del Paraíso en la Luna, debate extendido por Europa tras el descubrimiento del Nuevo Mundo y difusión de la Nueva Astronomía. Por otra parte, los pasajes censurados invitan a reconstruir a Cyrano como un libertino de su tiempo.

En el estado actual de los estudios cyranianos, las investigaciones de Madeleine Alcover, francesa que emigró a Texas al final de los años sesenta y dedicó su vida a una cacería detectivesca para reconstruir la imagen de Cyrano de Bergerac, muchas veces confrontando la tradicional crítica académica francesa, fueron una guía indispensable durante mis lecturas.

## Capítulo I

### La invención de Cyrano como autor de una *histoire comique*

En diciembre de 1656, un año después de la muerte de Cyrano de Bergerac, el editor Charles de Sercy obtuvo el privilegio del rey para la publicación de la obra *Histoire comique des Etats et Empires de la Lune de Monsieur de Bergerac*, que le daba el derecho de reproducir la obra por un periodo de cinco años. En marzo de 1657 el volumen fue impreso en el taller de este editor.<sup>1</sup> Esta versión de la novela de Cyrano proviene de un manuscrito compuesto por el texto del manuscrito de París, por la primera parte y, por la segunda, del texto contenido en los manuscritos Munich-Sydney<sup>2</sup>. Los pasajes que parodiaban escenas bíblicas o donde se confrontaba el dogma cristiano, así como toda acusación directa a personas conocidas de la época, presentes en los tres manuscritos conocidos de *L'autre monde*, fueron eliminados de la versión impresa de esta novela desde 1657 hasta 1910, cuando Leo Jordan publicó la primera edición completa de la obra, a partir del manuscrito de París y de Munich, en 1910.

La crítica ha negado la importancia de la primera versión impresa del viaje lunar de Cyrano por tratarse de una versión incompleta y mediada por la ortodoxia del régimen de Louis XIII. Sin embargo, yo sostengo que esta versión es un ejemplo muy ilustrativo

---

<sup>1</sup> Alcover, *Idem*, p. CXIX.

<sup>2</sup> *Idem*, p.CXXXVI.

de cómo se ejercía la censura en los años inmediatos a la Fronde<sup>3</sup> y un documento de base para entender la recepción de Cyrano de Bergerac a lo largo de casi tres siglos; la versión impresa de Charles de Sercy también ilustra cómo fue tratada, a mediados del siglo XVII, la figura de un autor (Cyrano es un caso entre tantos) que se pronunciaba al margen de los cánones del *Grand Siècle*.

Quisiera comentar con mayor detalle esta mediación de la industria editorial en la conformación de los géneros y su recepción comenzando por el privilegio de la obra: la segunda década del siglo XVII fue un momento clave de la historia de la censura en Francia. Después de la Fronde el régimen monárquico debió reunir todas sus fuerzas para garantizar el orden en el reino, y la industria editorial fue considerada un lugar estratégico para el ejercicio de control de las ideas. Cualquier obra con privilegio debía pasar bajo el escrutinio de un consejo de teólogos de la Universidad de París, quienes reportaban directamente al Primer Ministro del rey<sup>4</sup>. El espacio de la ortodoxia era muy estrecho. La censura del manuscrito de *L'autre Monde* debe entenderse en este contexto de control religioso.

El título de la obra revela una intervención importante del editor en la imagen de la obra. Como señala Madeleine Alcover en su *Essai de titrologie*<sup>5</sup>, los títulos son espacios estratégicos del texto colmados de marcas ideológicas, impuestos para atraer a

---

<sup>3</sup> La Fronde fue una revuelta en contra del poder monárquico de Louis XIII, representado por el cardenal Mazarin, que se dio entre 1649 y 1655. Los príncipes de la corte tomaron partidos diversos en contra del rey en protesta por las políticas absolutistas impuestas por el cardenal. El periodo fue muy rico en publicaciones panfletarias satíricas contra el rey y sus allegados.

<sup>4</sup> Roger Chartier et Henri-Jean Martin, *Histoire de l'édition française*, p. 469.

<sup>5</sup> Madeleine Alcover, *Essai de titrologie*, p. 75.

un determinado sector de lectores. La mención *histoire comique* en el título responde a una estrategia comercial: en el contexto de las políticas editoriales como la de Charles de Sercy, que gozaba del favor de la corona y de cierta fama como editor de poesía burlesca, esta etiqueta servía para referirse a un relato ingenioso de aventuras, con valor de pasatiempo que, quizá por su estilo alejado de las normas clásicas de verosimilitud, unidad de tiempo, espacio y acción, gozaba de una gran aceptación del público y era un excelente negocio. Se sabe que en 1651 Scarron obtuvo mil libras por su manuscrito de *Le roman comique* y once mil libras por su *Virgile Travesti*.<sup>6</sup> Sólo la primera suma permitía alquilar, por un año, una casa en el barrio *Le Marais* de París.<sup>7</sup>

Me parece importante detenerme en las implicaciones de una *histoire comique* a mediados del siglo XVII. *Histoire*, en el contexto editorial podía, sin mayor mediación crítica, pasar como sustituto de *roman*, un espacio muy solicitado por los lectores, aunque polémico para los teóricos. En oposición a la prosa de los escritos históricos y la epopeya, el *roman* pertenecía al escalón más bajo de los géneros literarios. Según la lectura dominante de la poética de Aristóteles durante esta época, este género se consideraba como la puesta en prosa de temas bajos, es decir mundanos y populares; se ocupaba de objetos como el amor y las pasiones, y se nutría principalmente de la imaginación. No se trataba aquí de la imaginación romántica, sintética y creadora, sino de la imaginación que, desde la tradición platónica, era juzgada sinónimo de falsificación. En una época en que la Contrarreforma centraba sus esfuerzos en brindar una liturgia unificada a sus feligreses, ejercitar la imaginación implicaba un alejarse de la interpretación canónica de

---

<sup>6</sup> Lucien Febre y Henri Martin, *La aparición del libro*, p. 186.

<sup>7</sup> Nathalie Grande, *Le roman au XVIIe siècle*, p. 15.

las escrituras. En su revisión sobre el estatus de la novela en el siglo XVII, Nathalie Grande recuerda cómo el jansenista Pierre Nicole prevenía a los potenciales lectores de novelas de las intenciones de sus autores, a quienes acusaba de ser envenenadores públicos y homicidas espirituales<sup>8</sup>.

Aunque la novela era muy mal vista por la crítica académica y teológica, tenía una gran aceptación entre el público lector y un enorme potencial mercantil. Conforme transcurría el siglo XVII, tanto la cantidad de autores como de lectores de *romans* iba en aumento. El auge de la novela en Francia en esta época repercutió de manera determinante en las prácticas de lectura. De los *amphithéâtres* de la universidad, a los jardines de la corte o las aulas del *collège*, la lectura empezó a ocupar el tiempo libre de los aristócratas, hombres y mujeres, instalados en ciertos barrios de la ciudad, que se reunían en salones y gozaban de esa actividad deliciosa y edificante llamada ocio. Más adelante, la burguesía más acomodada, en busca de estatus social, adoptó este pasatiempo, y hacia 1650, hasta la burguesía media se volvió consumidora de este género. Leer novelas se volvió un asunto de moda y de divertimento; su mercado cautivo se hizo cada vez mayor. Como consecuencia, el precio del *roman* fue disminuyendo, y formatos como el pequeño duodécimo en que se imprimió *Histoire Comique des Etats et Empires de la Lune de Monsieur de Bergerac*, que permitían transportar la obra discretamente y leerla en lugares íntimos, se volvieron cada vez más frecuentes en las librerías.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> *Idem*, p. 13.

<sup>9</sup> *Idem*, p. 17.

Por otra parte, mediante el título impuesto a la novela, el editor establecía una conexión entre la obra de Cyrano y *A Man on the Moon* del obispo inglés Francis Godwin<sup>10</sup>, traducido al francés en 1648 por Jean Boudouin<sup>11</sup>. Este texto picaresco, originalmente publicado en Inglaterra por un anónimo, relata la huida de un español, Domingo Gonzáles, hacia las Indias tras la amenaza de morir en un duelo. Tras un naufragio, debe permanecer en una isla (esto recuerda la mirada del colonizador de *Robinson Crusoe* de Defoe, quien describió un viaje a la Luna en 1705<sup>12</sup>) poblada de gansas. Durante su estancia, el viajero utiliza su ingenio para entrenarlas y convertirlas en un mecanismo de transporte aéreo. Atado a sus aves y sentado en una “máquina”, Gonzales conoce el placer de volar. El episodio en la isla termina con la llegada de un barco mercantil, que se dirige a España. El viajero decide llevar consigo sus gansas, y gracias a ellas logra escapar durante un asalto de piratas. Las aves se elevan hasta aterrizar en la Luna tras un viaje de once días. Domingo Gonzales reconoce inmediatamente que se encuentran sobre la superficie lunar. Descubre que este astro está poblado y encuentra estructuras legales, jerarquías sociales y prácticas religiosas semejantes a las de la Tierra. Como en la utopía de Moro, la Luna era un reino sin crímenes ni vicios debido a la perfección del sistema, sus gobernantes y habitantes. Los selenitas nacidos imperfectos eran enviados a la Tierra. Como Luciano de Samosata en sus *Historias Verdaderas*, Godwin se detiene en la descripción de los habitantes: eran gigantes, su lenguaje era musical y polifónico, acostumbraban fumar mucho y su piel era

---

<sup>10</sup> Francis Godwin, *The Man in the Moon or A discours of a voyage thither by Domingo Gonsales* [sic] *Thy speedy Messenger*, Logaston Press, Herefordshire, 1996, p.1-43.

<sup>11</sup> Francis Godwin, *L'homme dans la lune ou le voyage chimérique fait au Monde de la Lune, nouvellement découvert par Dominique Gonzales* [sic], *Avanturier Espagnol, autrement dit le Courier Volant*, trad. Baudouin, François Piat et I. Guignard, 1648.

<sup>12</sup> Daniel Defoe, *The Consolidator or Memories of Sundry Transactions from the World in the Moon*, 1705, puede consultarse en The Gutenberg Project: <http://gutenberg.net>

del mismo tono que el tabaco. La población lunar era cristina y se distinguían en rango e inteligencia según su estatura. En el relato de Cyrano, los selenitas también eran gigantes y su lenguaje es muy semejante a aquel descrito en el relato de Cyrano; en la versión de Charles de Sercy, el viaje, asimismo, está envuelto en un discurso devoto. La novela de Godwin conoció un gran éxito al ser publicada. Es muy probable que Cyrano la haya leído, pues en el episodio de la corte lunar su narrador se encuentra con el héroe de Godwin. Eliminando los pasajes subversivos de la novela de Bergerac, el editor de su obra pensó que lograría el mismo éxito editorial que la obra del inglés.

Sin embargo, más allá de la estrategia comercial del impreso, en un contexto letrado, una *histoire comique* tenía connotaciones más subversivas que las de un relato picaresco; era un modo de escritura *romanesque* que afirmaba el valor heurístico de lo cómico frente al canon impuesto por el clasicismo. Este mecanismo narrativo tiene que ver, sin duda, con el redescubrimiento de la *Historia Verdadera* en el siglo XVI, donde Luciano ilustra que la ficción es una mentira, pero que ésta sirve para desmontar los mecanismos retóricos de los discursos de autoridad reinantes. Un enlistado de *histoires comiques* anteriores a la obra póstuma de Cyrano, demuestran que la idea de lo cómico estaba permeado de una actitud crítica del escritor frente a su mundo. En 1612, apareció la obra *Histoires Comiques* de François Souhait; de 1623 se conoce la obra *Premières journées, fragments d'une histoire comique* de Théophile de Viau; el mismo año Sorel dio a conocer *Histoire Comique de Françon*, que conoció su versión definitiva en 1633 bajo el título *La vraie histoire comique de Françon*; en 1648, del mismo autor, fue

publicada la obra *Polyandre, histoire comique*; en 1650 apareció la obra colectiva *Parasite mormon, histoire Comique*.<sup>13</sup>

El prefacio de la última edición de *l'Histoire Comique de Francion* de Sorel ilustra ampliamente su idea sobre esta modalidad de escritura. En palabras del autor el empleo del modo cómico endulza y embellece la sátira, del mismo modo en que el boticario disfraza el sabor desagradable de un medicamento agregándole azúcar. Por otra parte, continúa este novelista, la *histoire comique* se asemeja a un palacio, que esconde tras su atractiva arquitectura a censores y jueces implacables:

Il faut que j'imité les Apoticaire qui sucent par le dessus les breuvages amers afin de les faire mieux avaler. Une satyre dont l'apparence eust été farouche eust diverty les hommes de sa lecture par son seul tiltre. Je dirai par similitude que je montre un beau palais, qui par dehors a apparence d'estre remply de libertés et de délices, mais au dedans duquel l'on trouve néanmoins, lorsque l'on n'y pense pas, des severes Censeurs, des Accusateurs irreprochables, et des Juges rigoureux.<sup>14</sup>

La idea de Sorel se sostiene en la conjunción de dos tradiciones: la corriente estética de su tiempo, sustentada en la lectura del *Arte poética* de Horacio, que defiende la expresión natural, *la vérité de la peinture*. Según Sorel esta naturalidad lo obliga a mezclar registros y estilos dentro del texto para retratar la diversidad del mundo. Por otra parte, el teórico recurre a la tradición del *roman satirique* de Luciano y Petronio, que se proponían denunciar los vicios a través de la risa. La novela picaresca española también inspiró el proyecto narrativo de Sorel. La *histoire comique* es realista en oposición a la prosa idealista del *roman héroïque*; aunque busca la verosimilitud, el retrato no es realista en el sentido de la novela decimonónica; lo que es realista en esta literatura es la mirada que

---

<sup>13</sup> Cf. Jean Serroy, *Roman et réalité. Les histoires comiques au XVIIe siècle*. p 418.

<sup>14</sup> Charles Sorel, *Histoire Comique de Francion* (Livres I-VII), p.46.

construye la ficción: la invención y la alegoría son recursos permitidos mientras el fin último sea fijar una denuncia de los vicios de la época, es decir, edificar al lector.

Más allá de su proyecto narrativo, Sorel está muy consciente de que este tipo de escritura conlleva el riesgo de ser malinterpretada como una lectura de pasatiempo. Desde la presentación de su obra, duda de que sus lectores sean capaces de comprender la sátira implícita entre las líneas de lo cómico:

Jamais je n'eusse fait veoir ceste piece, sans le desir que j'ay de monstrier aux hommes les vices ausquels ils se laissent insensiblement emporter. Neantmoins j'ai peur que cela ne soit inutile : car ils sont si stupides pour la pluspart, qu'ils croiront que tout cecy est fait plus tost pour leur donner du pasetemps que pour corriger leurs mauvaises humeurs. Leur asnerie est si excessive que lorsqu'ils oyent le conte de quelqu'un qui a esté trompé, ou qui a fait quelque sottie action, ils s'en prennent à rire au lieu qu'ils en devoit pleurer, en consideration de la brutalité de leurs semblables et de la leur qui n'est pas moindre. C'est icy une philosophie qui n'est jamais venue dans la cervelle de tous nos vieux resveurs ; je me doute bien que comme ceux qui ont un verre peint devant les yeux ne peuvent veoir les choses en leur propre couleur, presque tous ceux qui liront mes escrits ayant le jugement offusqué feront toute une autre estime de mes opinions, qu'ils ne debvroient.<sup>15</sup>

La estrategia editorial de Charles de Sercy comprueba que el temor de Sorel de ser malinterpretado no estaba fuera de lugar. La apuesta del editor parisino era, en efecto, hacer pasar la obra de Cyrano como un texto inofensivo, sin otra intención que el divertimento. Sin embargo, de manera menos voluntaria, la mención de *histoire comique* en título del impreso de 1657 insertaba la obra dentro de la tradición defendida por Sorel. La lectura que hace Sorel de Cyrano en su *Bibliothèque françoise* de 1684 demuestra cómo *Les Etats et Empires de la Lune*, aún censurada, traspasó la *grille de lecture* impuesta por el editor, para recuperar su lugar dentro de la literatura cómico-satírica del siglo XVII:

---

<sup>15</sup> *Idem*, p.45.

On y peut joindre les *Œuvres de Sieur de Bergerac Cyrano* contenant ses Lettres qui sont fort diuertissantes, son Pédant Ioué, Comédie en Prose, & son Histoire comique des Estats et Empires de la Lune. On auoit veu il y auoit quelque temps la Traduction d'un liure qui traitoit du Monde de la Lune, où un Espagnol disoit auoir esté transporté dans une Machine par de certains Oyseaux ; mais nostre Autheur Francois pretend y auoir esté enleué par des bouteilles pleines de Rosée & qu'il auoit veu set Espagnol, lequel il contredit en de certaines choses, comme n'ayant pas bien obserué ce qui se trouuoit en ce pais là. C'étoit là encherir sur le Songe de Kepler, grand Astrologue, qui a decrit toutes les apparences de la Lune, & sur le Liure d'un Philosophe moderne appelé le *Monde dans la Lune*, & sur les Cartes qu'on a fait de cet Astre, ou toutes les tâches sont prises pour des Îles, ou pour des grands continens de terre ferme, diuisez en Provinces, ausquelles on a donné des noms. Le sieur de Cyrano a encore fait un Livre *des Estats et Empires du Soleil*, où il se figure d'estranges Regions. De tels caprices donnent beaucoup de plaisir à qui les lisent.<sup>16</sup>

La noticia de la obra que nos brinda este pasaje es interesante para entender cómo fue recibida por este lector profesional, autor de sátiras, que vivió a lo largo del siglo XVII. Al destacar los discursos dentro de los cuales la obra pudo ser entendida por sus contemporáneos, Sorel identifica qué parte de lo cómico proviene de los discursos de su tiempo; lo que, en sus propios términos, introduciría aspectos realistas en la ficción. Reconoce la traducción de la novela de Godwin como una fuente directa, con la cual, según Sorel, Cyrano conversa y enriquece intertextualmente; el contexto de la nueva astronomía no se considera lejano, incluso se menciona el *Somnium Astronomicus* publicado hasta 1638, varios años después de la muerte de Kepler. Al hablar del filósofo moderno, Sorel se refiere a John Wilkins, quien escribió *The discovery of a New World in the Moon*, traducido al francés en 1655. Sorel también se refiere a los mapas de la Luna que circularon durante todo el siglo XVII por Europa desde la publicación del *Siderius Nuncius* de Galileo Galilei en 1609; Cyrano muy probablemente tuvo noticias de los mapas lunares realizados por Pierre Gassendi. Destaca el mecanismo de las botellitas de

---

<sup>16</sup> Charles Sorel, *Bibliothèque Française*, p. 190-191.

rocío empleado para ascender a la Luna, uno de los momentos más memorables de la obra, y concluye la reseña de este texto subrayando el placer que provoca su lectura. No obstante, es necesario recordar que el contexto en que Sorel inserta su reseña es precisamente el capítulo sobre el desarrollo de la *histoire comique* a lo largo de su siglo, y lo que esta modalidad de escritura significa para el teórico. Ante todo, lo que plasma Sorel, es que la obra de Cyrano pertenece a una corriente de escritura donde lo cómico vela una denuncia a los vicios de una época.

Así como la inclusión de *histoire comique* en el título de la novela de Cyrano implicaba una estrategia de ventas asociada a la popularidad de un género cómico, la mención del nombre de Cyrano responde también a una inquietud editorial. Alcover asegura que la inclusión del nombre de Cyrano en el título recuperaba la reputación escandalosa del nombre del autor para fines comerciales<sup>17</sup>; era un gancho para atraer a los que festejaron sus *belles impiétés* o el tono de las *pointes burlesques* de sus *Oeuvres Diverses*.

En 1654, Charles de Sercy había publicado dos volúmenes del mismo autor. El primero llevaba por título *La mort d'Agrippine*, y el segundo, *Oeuvres diverses*, que contenía una serie de cartas intitoladas *Lettres*, seguida de la comedia *Le pédant joué*. Ambas son ediciones lujosas, *in-quarto*, con bellos frontispicios que llevan impresas las armas del duque de Arpajon, a quien las obras son ofrecidas. La elegancia de estos dos tomos y la dedicatoria a este mecenas, que pasó a la historia, gracias a las *Historiettes* de Tallemant de Réaux, por ignorante y superficial, podría sostener la imagen de Cyrano

---

<sup>17</sup> Madeleine Alcover, *Idem*, p. 84.

como un escritor de salón, que mantenía relaciones frívolas en busca de recompensas económicas, o de un escritor de moda, guardián de las normas de equilibrio y armonía codificadas por el clasicismo. Esta imagen es sin duda sugerida por el retrato de Cyrano incluido al inicio de *Oeuvres Diverses*, descrito de la siguiente manera por Madeleine Alcover:

Sur un fond hachuré, il représente l'auteur, sans perruque, le cou largement dénudé et le buste *drapé à l'antique* (rejet du contexte historique de son temps), la tête tournée et légèrement inclinée, les lèvres esquissant un sourire : l'expression est très différente de celle qui figure dans le portrait de 1662, également de Heince et gravé par le Doyen, où l'auteur est enfermé dans un médaillon tressé et enrubanné.<sup>18</sup>

No obstante, las pruebas materiales de censura encontradas tanto en el manuscrito de *Le pédant joué y Lettres*, como en distintos ejemplares impresos de *Oeuvres Diverses*; los pocos registros de la recepción de la *Mort d'Agrippine*, como el comentario de Boisrobert, evocado por Tallemant, confirman que Cyrano de Bergerac fue un escritor polémico para su tiempo:

Un fou nommé Cyrano fit une pièce de théâtre intitulée *La mort d'Agrippine*, où Séjanus disait des choses horribles contre les dieux. La pièce était un véritable galimatias. Sercy qui l'imprima dit à Boisrobert qu'il avait vendu l'impression en moins de rien : Je m'en étonne, dit Boisrobert. –Ah ! Monsieur, reprit le libraire, il y a de belles impiétés.<sup>19</sup>

Boisrobert, el interlocutor de Charles de Sercy en este pasaje, no sólo fue un colaborador leal del Primer Ministro y una de las cabezas detrás de la fundación de la *Académie Française*; este escritor, a quien Richelieu compensó con un título eclesiástico, fue

---

<sup>18</sup> Madeleine Alcover, *États et Empires de la Lune et du Soleil*, p. LVII.

<sup>19</sup> *Apud, Idem*, p.LX.

conocido por sus escándalos sexuales dentro y fuera de la corte. Que este diálogo provenga del editor de Cyrano y de una personalidad como Boisrobert no es trivial; indica que Cyrano estaba bajo la mira de los intelectuales más cercanos a Richelieu, pero que existía un margen de tolerancia hacia su persona. Por un lado, el editor, que gozaba del favor de la corona, sabía del provecho comercial que podía extraer de una obra subversiva; desde la publicación de las obras de 1654 y la reproducción del retrato de Cyrano de Bergerac se había esforzado en construir, siempre a su favor, la imagen de un autor que pudiera incluir en su colección de escritores de género burlesco, entendido en su aspecto menos subversivo. Por otro lado, una figura camaleónica como Boisrobert quizás encontraba deleite en el estilo de Cyrano a pesar de las proposiciones textuales, que podría juzgar impías. Para vender una obra, el editor Charles de Sercy manipuló la imagen del Cyrano y creó una leyenda. En medio de la vasta producción de novelas, tomando en cuenta que la industria editorial crea objetos mediados por el formato, la dedicatoria, el prólogo y hasta la tipografía, cabe preguntarse dónde queda la imagen del escritor.

En la edición de *Histoire comique des Etats et Empires de la Lune de Monsieur de Bergerac*, un pequeño in-12, no hay rastros de la participación del autor: el tamaño del libro corresponde a una estrategia editorial que privilegiaba el formato pequeño, el título de la obra, distinto al de los tres manuscritos, fue probablemente impuesto por el impresor-librero; la imagen de Cyrano de Bergerac expuesta en el prólogo está mediada por los intereses de quien lo firma.

El prólogo de la primera versión impresa de *Les États et Empires de la Lune* determinó la imagen de Cyrano hasta finales del siglo XIX. La larga noticia bibliográfica insertada en el texto narraba la vida de un mosquetero amante de las letras, fiel defensor de sus amigos, de temperamento iracundo y, sobre todo, un hombre libre en sus ideas. A pesar de haber tenido conductas libertinas en su juventud, tras un golpe fatal en la cabeza, este hombre de armas y letras se había arrepentido y muerto como buen cristiano: «enfin, le libertinage, dont les jeunes gens sont pour la plupart soupçonnés, lui parut un monstre, pour lequel je peux témoigner qu'il eut depuis cela toute l'aversion qu'en doivent avoir ceux qui veulent vivre chrétiennement.»<sup>20</sup> Esta síntesis de la vida de Cyrano de Bergerac acompañó todas las reediciones de la obra, desde la primera publicación hasta la de 1858. El catálogo de la Biblioteca Nacional de Francia deja ver más de doce reimpressiones. Es así que, durante dos siglos, el narrador del viaje a la Luna fue asociado a la biografía del autor expuesta en el prefacio de la novela. Éste es el origen del mito romántico de Cyrano.

El prólogo es atribuido por la crítica a Henri Le Bret que, desde la publicación de *Oeuvres diverses*, pudo ser asociado al autor de *Histoire comique des États et Empires de la Lune* por su mención en la inscripción latina del retrato de Cyrano. Ahí se le presentaba como uno de sus más antiguos amigos. Hasta la fecha, Le Bret también es considerado responsable de la edición y reescritura del impreso. La imputación viene de los críticos del XIX y se ha mantenido hasta la fecha. Paul Lacroix acusó a Le Bret en su edición de 1858 y en su estudio sobre la evolución de la novela en el siglo XVII, publicado en 1981, Jean Serroy, acusa a Le Bret de traicionar la obra de Cyrano en todo

---

<sup>20</sup> *Idem*, p. 491.

sentido : « [Le Bret] en publiant un texte qu'il ne se contente pas de trahir par les multiples coupures qu'il y pratique, mais dont il cherche encore à minimiser la portée, en le maintenant, par un titre qu'il juge sans conséquence, dans le domaine de la simple plaisanterie. » <sup>21</sup>

Se sabe poco de Henri Le Bret (c.1617-1710); documentos eclesiásticos dicen que se ordenó cura en 1656 y fue nombrado *grand prévôt* de la catedral de Montauban en 1663; escribió la historia de esta ciudad y pasó a la historia por su intolerancia hacia los protestantes. En la biblioteca del Arsenal existe un volumen de su correspondencia sin fechar llamado *Lettres diverses*, donde se menciona a Cyrano y su texto sobre la Luna. Una de las cartas de este tomo, dirigida a él, es, salvo por la noticia biográfica, casi idéntica al prefacio de 1657. Esta carta, aunque presenta serias dificultades de la interpretación tanto cronológicas como de autoría, indica que Le Bret no es el único autor del prefacio<sup>22</sup>.

El prólogo se divide en dos partes: la primera contiene un discurso inestable y contradictorio que, por un lado, reflexiona acerca del carácter cómico y fantasioso de la obra, y por otro, sugiere que los motivos expuestos en la obra son serios y verosímiles, tratados desde la Antigüedad por distintas tradiciones filosóficas que se han planteado la posibilidad de habitar la Luna. La segunda parte corresponde a la noticia biográfica del autor antes comentada.

Pareciera más bien que existen dos voces en el prólogo: una que quiere disminuir la carga ideológica del texto, y otra, que propone una interpretación filosófico-científica

---

<sup>21</sup> Jean Serroy, *Roman et réalité*, p. 419.

<sup>22</sup> Madeleine Alcover, « Critique d'attribution », p.295-314

del relato de Cyrano. Cabe destacar que ambas lecturas de la obra sobrevivieron hasta el siglo XIX. El descubrimiento de que el prólogo no se debe únicamente a la pluma de Le Bret podría explicar esta ambigüedad. Por otra parte, considero importante destacar que la ambigüedad entre lo cómico y lo serio es completamente intencional en el texto escrito por Cyrano: la coexistencia de lo fantástico y lo serio es, en gran medida, el mecanismo que detona la ironía en el discurso. Sin embargo, la ironía no está presente en el prólogo.

En la primera página del prólogo, el narrador subraya la intención cómica y fabulatoria de la obra, y procura evitar que la crítica encuentre ideas serias en ella. Asegura que la falta de cuidado en ciertos pasajes del texto (no indica cuáles) se debe a una falla de origen, es decir, a la falta de seriedad del escrito, que no de la edición. En última instancia, dice el prólogo, la obra no obedece a un proyecto circunspecto; apoyándose en los prejuicios de la época, el autor del prólogo asegura que el relato debe ser tomado tan sólo como *roman* o *fable*:

Peut être toutefois que, sans mettre ces choses en considération, le critique, qui ne se dément jamais, biaisant au reproche qu'il pourrait encourir s'il attaquait un mort, changera seulement d'objets et prétendra me rendre caution de l'évènement de ce livre, sous ombre que je me suis donné le soin de son impression. Mais j'appelle, des à présent, de son sentiment à celui des sages, qui me dispenseront toujours d'être responsable des faits d'autrui et de rendre raison d'un pur effet de l'imagination de mon ami, qui lui-même n'aurait pas entrepris d'en donner de plus solides que celles qu'on rend ordinairement des fables et des romans .<sup>23</sup>

Este mismo narrador enseguida revela que el lector se encontrará con una obra colmada de lagunas. Afirma que él mismo no se dio a la tarea de completar los pasajes faltantes él mismo por falta de tiempo, de talento y estilo, y que los puntos suspensivos distribuidos a

---

<sup>23</sup> *Apud*, Madeleine Alcover, *Les États et Empires de la Lune*, p. 480.

lo largo de las páginas indicarán el lugar del texto ausente. El estado mutilado del texto se explica como la consecuencia de un robo en el cofre de Cyrano en tiempos de su convalecencia. Este argumento muy cuestionable tiene que ver con el deseo de opacar la reputación de la figura libertina del autor y disfrazar la censura. Por otra parte, dotaba al texto de un enigma. El texto presentado era como una pieza antigua de gran valor, que no llega íntegra al *cabinet de curiosités*. Su estado fragmentario lleva implícito una historia digna de ser contada. Los puntos suspensivos presentes en *Histoire Comique des États et empires de la Lune de M. de Bergerac* justificaron la creación del mito de Cyrano y aseguraron un éxito comercial:

J'avoue toutefois que, si j'eusse eu le temps, ou que je n'y eusse pas prévu de très grandes difficultés, j'aurais volontiers examiné la chose, de sorte qu'elle aurait semblé peut-être plus complexe ; mais j'ai appréhendé d'y mettre ou de la confusion ou de la difformité, si j'entreprenais d'en changer l'ordre ou de suppléer à quelques lacunes, par le mélange de mon style au sien, dont ma mélancolie ne me permet pas d'imiter la gaîté, ni de suivre les beaux emportements de son imagination, la mienne, à cause de sa froideur, étant beaucoup plus stérile. C'est une disgrâce qui est arrivé à presque tous les ouvrages posthumes, où ce qui se sont donné le soin de les mettre au jour ont souffert de semblables lacunes, dans la crainte (s'ils en avaient entrepris le supplément) de ne pas cadrer à la pensée de l'auteur. Ce de Pétrone sont en ce nombre là ; mais on ne laisse pas d'en admirer les beaux fragments, comme on fait les restes de l'ancienne Rome.<sup>24</sup>

Por deslíz o intención, la alusión a Petronio, envuelta en este pasaje cargado de justificaciones, es una referencia a la tradición satírica defendida por Sorel y seguramente conocida por Cyrano. Sin embargo, el narrador no lleva sus comentarios en este sentido.

Enseguida, la voz del narrador da un giro en su discurso y se dedica a explorar las ideas filosóficas que coinciden con el relato cyraniano, el prólogo pide al lector que entienda la referencia a ciertas autoridades antiguas y modernas:

Je dirai seulement, par forme de manifeste en sa faveur, que sa chimère n'est pas si absolument dépourvu de vraisemblance, qu'entre plusieurs grands hommes anciens et

---

<sup>24</sup> *Idem.*

modernes, quelques-uns n'aient cru que la lune était une terre habitable ; d'autres qu'elle était habitée ; et d'autres plus retenus, qu'elle leur semblait telle.<sup>25</sup>

A continuación, a modo de disertación tradicional, enumera los ejemplos. En el grupo de pensadores que justifican teóricamente la imagen de la luna como un mundo habitable desfilan Heráclito, Xenófanes, Anaxágoras, Mersenne, Gilbert, Henri Leroy, François Patrice, Helvetius, y Gassendi. Tras una breve síntesis de las ideas de estos hombres, finalmente, el prólogo deslinda la intención narrativa de Cyrano de la seriedad del proyecto filosófico y científico de éstos. La novela debe entenderse como una ficción, no como defensa de un sistema (lo cual conlleva fuertes implicaciones teológicas); es el resultado de la imaginación del autor, que toma una hipótesis de su tiempo y explora sus posibilidades en la ficción:

Tout cela, lecteur, te peut faire connaître que M. de Bergerac ayant eu tant de grands hommes de son sentiment, il est d'autant plus à louer, qu'il a traité plaisamment une chimère dont ils ont traité trop sérieusement : aussi avait-il cela de particulier, qu'il croyait qu'on devait rire et douter de tout ce que certaines gens assurent bien souvent aussi opiniâtement que ridiculement.<sup>26</sup>

Esta aseveración puede ser entendida desde varios puntos de vista. En primer lugar, tomando en cuenta el contexto del siglo XVII donde cualquier discurso intelectual debe cuidar sus formas frente a la ortodoxia religiosa, podría parecer que el prólogo defiende a Cyrano de la mirada de la Inquisición. Pero al plantear que Cyrano dudaba de los discursos de su tiempo, que la duda era propiamente la fuente de su ficción, el narrador nos dice algo que refleja el espíritu de este escritor: Cyrano compartía una forma de pensar el mundo propia de ciertos hombres de letras del siglo XVII afines a la actitud

---

<sup>25</sup> *Idem*, p.481.

<sup>26</sup> *Idem*, p.483.

crítica de Montaigne. En su estudio sobre el escepticismo, Popkin afirma que varios herederos del pensamiento de Montaigne fueron cooptados por el Estado monárquico francés, y dieron luz a un fideísmo religioso que apoyaba a la Contrarreforma. En otro contexto, sin embargo, el escepticismo era interpretado como una forma de separación del dogma religioso, una forma de libertinaje espiritual, como aquel denunciado un siglo anterior por Calvino en su carta contra los anabaptistas.<sup>27</sup> ¿En qué contexto se podía interpretar el escepticismo de Cyrano a mediados del siglo XVII?

El narrador del prólogo cuida de no dejar cabos sueltos: al final de su disertación, considera de la escritura cyraniana no debe interpretarse más allá de un mero ejercicio de ficción. Se mantiene cauteloso al alejarse de cualquier asociación con la escritura de Cyrano: defiende el ingenio de la obra, traza su filiación con otros textos y reconoce las autoridades sobre las cuales se funda la obra; sin embargo, afirma que él no defiende ninguna postura, sino que para él, independientemente del discurso, el funcionamiento del universo es un tema que sólo corresponde a Dios.

La responsabilidad del prólogo frente a la obra de Cyrano es muy ambigua en comparación, por ejemplo, con el prólogo de la *Historie comique de Françon*. Ahí Sorel, renunciando a la posibilidad de infundir mayor validez a su obra a través de la autoridad de un tercero, aclara él mismo la intención de su texto. Esto confirma cuán determinante era este espacio textual para la recepción de las obras. El prólogo era, dentro de la tradición del género representado por Sorel, un lugar estratégico para dignificar la *histoire comique*. Es notable la responsabilidad que manifiesta frente a su escrito, y cómo

---

<sup>27</sup> Jean-Claude Margolin, « Libertins, libertinisme et « libertinage » au XVIe siècle », p.5.

reprocha a sus editores las erratas y omisiones de la impresión<sup>28</sup>. No sucede lo mismo en la versión impresa de la novela de Cyrano, donde los distintos narradores del prólogo, eliminan la carga ideológica de la obra exhortando al lector a llevar a cabo una lectura moral y pidiendo disculpas por un texto plagado de fantasías destinadas a la mera diversión.

A modo de conclusión, quisiera recalcar que las aseveraciones de los críticos que minimizan la importancia de la edición de 1657 deben ser tomadas con precaución. Es cierto que las implicaciones más subversivas de la obra fueron borradas; sin embargo, existen en esta edición aún muchos indicios de cómo la obra pudo ser entendida en su tiempo y quiénes pudieron ser sus lectores. Por otra parte, a pesar de la mutilación y de la ambigua mediación del texto, la actitud crítica de este *roman* dista mucho de haber sido eliminada de esta edición. La etiqueta que le fue dada por Charles de Sercy no sólo responde a una estrategia comercial. La *histoire comique* atribuida a Cyrano cumple plenamente, a pesar de la censura, el proyecto literario defendido por Sorel y sugiere abiertamente el potencial satírico que debió leerse entre líneas hasta el descubrimiento del manuscrito de París.

---

<sup>28</sup> Charles Sorel, *Idem*, p. 49.

## Capítulo II

### *L'autre monde*: los manuscritos clandestinos

De 1657 a 1678, año de la última reimpresión de la obra en el siglo XVII, *Les États et Empires de la Lune* se reimprimió diez veces. Fue un éxito editorial tan grande que la casa editora de Antoine de Somaville, que publicaba sobre todo novedades literarias<sup>1</sup>, produjo una versión pirata de la obra en 1662.

En contraste con el gran número de ejemplares que se conservan de este periodo, sólo se conocen tres manuscritos de esta obra; uno se encuentra en la Biblioteca Nacional de París (NAF 4558), el segundo en la Biblioteca Estatal de Munich (Gall. 419), y el tercero, cuya versión diplomática fue publicada hasta 1995, es propiedad de la Universidad de Sydney y se encuentra en la Biblioteca Fisher de la misma (RB Add. Ms. 68). Estos manuscritos contienen la versión no censurada del impreso de 1657.

La diferencia entre el título del impreso de 1657 y de los tres manuscritos conocidos delata, de antemano, una censura. *L'autre monde ou États et empires de la Lune*, sustituido por *Histoire comique des États et empires de la Lune* en el impreso, admitía, en el contexto del siglo XVII, varias lecturas: en primer lugar, *L'autre monde* remitía a un imaginario antiguo donde la Luna era considerada un mundo alterno a la Tierra, un espejo, un espacio imaginario donde era posible imaginar una vida libre de las ataduras de la Tierra. En el imaginario cristiano, correspondía a la idea del Paraíso. Este

---

<sup>1</sup> Roger Chartier et Henri-Jean Martin, *Histoire de l'édition française*, p.481.

título invitaba al lector erudito a establecer una asociación entre la Luna descrita por Galileo como un mundo semejante a la Tierra, los territorios americanos (ese otro mundo desconocido hasta finales del siglo XV que fue instaurándose muy lentamente en el imaginario de Europa), y la idea de la Providencia cristiana. La contraposición de *L'autre monde* con *États et Empires de la Lune* por medio de la conjunción *ou* insinuaba cierta ironía detrás del título. El ensamblaje de discursos provenientes de distintos espacios culturales confrontaba a la autoridad que los enunciaba, y conllevaba una fuerte crítica al antropocentrismo del pensamiento europeo de la época.

Los textos manuscritos, en particular el de París, son considerablemente más largos que el impreso: contienen una versión más extendida del primer episodio lunar, conocido como el pasaje del Paraíso, un diálogo entre el narrador y el hijo del anfitrión de la pensión lunar acerca de la inexistencia de Dios, completamente omitido del impreso y un final que concuerda diegéticamente con el inicio de *États et Empires du Soleil*.

La colación hecha por Madeleine Alcover en su reciente edición crítica de *L'autre monde* concluye que los manuscritos de Munich y Sydney están emparentados, mientras que el manuscrito de París, por ser más largo y coherente, puede ser una copia de la versión más corregida de la obra hecha por Cyrano. Las variantes entre los manuscritos radican en gran medida en diferencias de vocabulario, lo cual finalmente conlleva a una diferencia en el tono de ciertos pasajes. Madeleine Alcover ha indicado que ciertos pasajes del manuscrito del París son menos burlescos<sup>2</sup>, menos cifrados que en las

---

<sup>2</sup> Nédélec ha dedicado un estudio importante al estatus de burlesco a mediados del siglo XVII. El estilo burlesco consiste en acumular en una misma secuencia textual, un léxico que normalmente se excluye. Juega a ser un estilo descuidado, incongruente en su tono, a un mal hablar a propósito. El trabajo es a menudo un juego de proverbios y metáforas comunes. A la escritura burlesca le corresponde lo

versiones de Munich y Sydney. Por su rareza y poca circulación, estos manuscritos pueden ser catalogados como clandestinos.<sup>3</sup>

¿En qué contexto se explica que una misma obra sea tan distinta en sus versiones manuscritas? En el siglo XVII, la imprenta no era el único medio de publicación. Las diferentes prácticas de escritura manuscritas que se conocen de este siglo ilustran que existía un espacio indeterminado entre las distintas etapas de la constitución de un texto, desde la génesis hasta su fijación definitiva<sup>4</sup>. El manuscrito, en sus infinitas presentaciones, brindaba numerosas ventajas frente al medio impreso.

En primer lugar permite mantener una circulación más controlada del texto, protegiéndolo de llegar a manos de lectores no deseados. Este control resguardaba a la obra de la censura y al mismo tiempo aseguraba que los secretos de las pequeñas sociedades no fueran sometidas a cualquier interpretación. No era requisito que un autor tuviera interés en imprimir y comercializar su obra. Adicionalmente, el manuscrito también era un formato más económico y flexible que el impreso. Su conformación en cuadernos permitía una escritura a varios tiempos; la posibilidad de quitar e insertar hojas permitía volver el texto y corregirlo. En los distintos manuscritos que se tienen del siglo XVII se puede ver que los textos nunca son versiones definitivas; ya en circulación

---

fragmentario y discontinuo. Es un registro cómico basado en la ironía, que implica una autodenostación constante del texto mismo. Establece con el lector un pacto de lectura paradójica. Esta modalidad de escritura es una rebelión en contra de la tendencia de los críticos contemporáneos que se empeñan en codificar toda representación literaria. En el viaje a la Luna, dice Nédélec, el empleo del adjetivo burlesco implica siempre una inversión del punto de vista que provoca la risa pues revierte un orden consagrado y universalmente admitido. De esta inversión resulta siempre la degradación. *Cfr. Nédélec, Les États et Empires du burlesque*, p. 15-22.

<sup>3</sup> La descripción de los manuscritos de Munich y Sydney ha sido extraída del análisis de Madeleine Alcover. *Cfr. Madeleine Alcover, Les États et Empires de la Lune et du Soleil*, CX-CXVI.

<sup>4</sup> Maigne, « Le manuscrit comme absolu », p.17.

siguen siendo completados o corregidos, ya sea por sus autores, lectores o copistas.<sup>5</sup> Esto explica que en los acervos de las bibliotecas distintas versiones contemporáneas de una misma obra puedan ser consultadas. Las distintas versiones manuscritas que se conservan de la obra de Cyrano de Bergerac ilustran también cómo las prácticas de escritura variaban en esta época, según el contexto de reproducción de las obras.

En las formas de circulación de los manuscritos del siglo XVII se encuentra una clave para entender su recepción. En la secuela de *l'Autre Monde* intitulada *Etats et Empires du Soleil*, el narrador-viajero cuenta que, a su regreso de la Luna, se dirige a Toulouse para hospedarse unos días con su amigo M. De Colignac. Por petición de su anfitrión, encantado por la anécdota de su viaje astral, inicia la redacción de sus memorias. Conforme va llenando sus cuadernos, su amigo los lleva a distintos círculos de la sociedad de Toulouse para presumirlos y entretener. Cuenta el narrador que así nació su fama como escritor, y que los grabadores de retratos, aun antes de conocerlo, se disponían a hacer el suyo. Narra también cómo los cuadernos de su manuscrito fueron reproducidos y vendidos por los buhoneros por toda la ciudad. Más adelante, Cyrano cuenta que el efecto que tuvo su libro entre quienes lo leyeron causó tanta polémica, que la fama de la obra creció notablemente. Algunos lectores incluso creyeron que el autor del relato, quien, por la redacción del texto en primera persona, fue confundido con el viajero, era un discípulo de Satán. Por esta razón fue acusado de mago y encarcelado. Roger Chartier, subrayando este pasaje,<sup>6</sup> afirma que Cyrano transforma en ficción las condiciones de circulación de su propia obra.

---

<sup>5</sup> *Idem*, p.21.

<sup>6</sup> Roger Chartier, “Libros parlantes y manuscritos clandestinos. Los viajes de Dyrcona”, p.117.

En efecto, la lectura en voz alta de manuscritos autógrafos servía para sembrar la fama del autor entre distintos públicos. Una vez probado el éxito de la obra entre una audiencia, los amigos cercanos del autor le podían pedir copias de la obra para leerla en privado o difundirla en otros círculos. En una nota al pie de página del mismo fragmento, Madeleine Alcover llama la atención acerca de cómo este pasaje describe al pie de la letra la forma de circulación manuscrita de la época. Gassendi, en una carta a Peiresc, le hace saber que su trabajo sobre la filosofía de Epicuro avanzaba cuaderno por cuaderno, y que la manera de compartir los avances era haciendo copiar fragmentos para enviárselos a sus amigos.<sup>7</sup> Los tres manuscritos podrían provenir de un contexto semejante. Las diferencias entre ellos pueden deberse a que cada manuscrito estaban destinado a un círculo de lectores distinto. Se podría pensar que cada uno apreciaba diferentes tipos de formato. Ambos podrían ser distintos tipos de *authorial publications*, como dice Chartier,<sup>8</sup> es decir publicaciones basadas en manuscritos del autor. Las diferencias en el texto podrían explicarse si consideramos que una misma obra puede tener, a lo largo del tiempo de su redacción, distintas versiones. Vale la pena recordar que en el siglo XVII es difícil hablar de una obra concluida o de una versión definitiva.

En junio de 2006, obtuve una acreditación de la Biblioteca Nacional de Francia para consultar el manuscrito de París. Este documento lleva el título de *L'autre monde ou les estats et empires de la lune* (NAF 4558). Es un octavo encuadernado en piel que mide 175mm x 110 mm x 25 mm. La cubierta, brillante y oscura es posiblemente más reciente

---

<sup>7</sup> Alcover, *Idem*, p. 167.

<sup>8</sup> Chartier, *Idem*, p. 119.

que el papel. Contiene 160 folios, de los cuales los tres primeros no están numerados. El manuscrito está compuesto por dos tipos de papel. El primero, delgado y pálido, es el de los tres primeros folios; el segundo, más opaco y grueso, está numerado del 1 al 152, con la repetición del 79. Nada indica que esta numeración sea obra del copista. Se perciben dos marcas de agua que, según las investigaciones de Madeleine Alcover, permiten fechar este manuscrito entre la cuarta y quinta década del siglo XVII.<sup>9</sup>

Se perciben cuatro manos en el manuscrito. En el verso del primer folio hay comentarios provenientes de tres manos. El primero se encuentra en lo alto de la página, al extremo izquierdo. Su origen se desconoce: una pluma gruesa de tinta negra difícil de descifrar parece indicar un precio en *livres tournois* (se lee tt), una palabra indescifrable, y abajo, “livre rare et veil. Il i a trios exemplaires en France”. El segundo comentario, debido seguramente a Deullin, de quien la BNF obtuvo el manuscrito en 1890<sup>10</sup> –dice: “Payé f.66.70. Vente Monmerqué no. 3851. Mars 1861”. El tercer comentario, escrito en una tinta café y letra pequeña, parece ser de la mano de Montemerqué:

Ce livre a été écrit sous Louis XIII. Il y est fait mention de Tristan l’Hermite, poète attaché à Gaston.

Il est de Cyrano de Bergerac, mais je serais étonné qu’il eût été imprimé tel qu’il est ici, car il y a des passages bien hardis pour l’époque.

Il a été imprimé dans les oeuvres de Cyrano de Bergerac, t.1er p.288, éd. Amsterdam, 1710, mas avec des grands retranchements que la hardiesse du livre et plus souvent son impertinence nécessitaient. Cette circonstance donne de la curiosité à ce petit mss.

---

<sup>9</sup> “ Les deux contremarques du manuscrit, « Couronne/p, cœur, M en cartouche/raisin » et « G, petit losange, B dans un cartouche à oreilles » apparaissent dans les documents des années quarante et cinquante, d’où l’on peut conclure que la date de 1651 inscrite sur la page de titre des *Lettres*, est très probablement celle du manuscrit (R. Gaudriault, *Filigranes*, pp. 291 et 309) » *Apud*, Alcover, *Les États et Empires de la Lune et du Soleil*, p. CII.

<sup>10</sup> *Idem*.

J'indiquerai avec des guillemets [*guillemets* está tachado y reemplazado, con la misma letra aunque en tinta negra, por *en les soulignant*] les passages retranchés à l'impression.

El recto del segundo folio contiene un poema en octosílabos firmado R de P, y en el verso del folio está escrito un soneto cuyo encabezado indica “Auteur du même au même”:

Ton esprit qu'en s'en vol nul obstacle n'arreste,  
Descouvre un autre monde à nos ambitieux,  
Qui tous esgallement respirent sa conqueste,  
Comme un noble chemin pour arriver aux cieux

Mais ce n'est point pour eux que la palme s'apreste,  
Si j'estois du conseil des destins et des dieux  
Pour prix de ton audace on chargeroit ta teste  
Des couronnes des Roys qui captivent ces lieux

Mais non je m'en dedis l'Inconstante fortune  
Semble avoir trop d'Empire en celuy de la Lune  
Son pouvoir ny paroist que pour tout renverses

Peut estre verrois tu dans ces demeures mornes  
Des le premier instant ton Estat s'Eclipser  
Et du moins chaque mois en retressir le bornes

La obra comienza en el recto del cuarto folio. La distribución del texto sobre la página es ordenada y continua. El número de líneas por página varía entre 21 y 23. Los márgenes son muy pequeños, los superiores miden entre 8 y 6 mm, los inferiores entre 15 y 18 mm, los izquierdos entre 10 y 15 mm, los derechos entre 18 y 29 mm. La caligrafía

cursiva, casi molde, de una misma tinta café, de trazo grueso poco estilizado y muy legible, es compacta, entre 2 y 4 mm. Las palabras se inscriben siempre separadas, de igual modo que las letras. El texto contiene *remarques*, que indican, al verso del último folio de cada cuaderno, tres o cuatro palabras del cuaderno siguiente. El manuscrito contiene una ortografía arcaica, no siempre coherente. No se emplea el acento circunflejo, pero sí, de manera impredecible, el grave y el agudo. La división silábica no sigue una regla.

La distribución del texto sobre el papel es bastante limpia y clara. Entre el folio 1 y el 152 están corregidas algunas erratas, al parecer por la misma mano del copista. El texto contiene marcas posteriores que no indican una corrección rigurosa, sino intentos de modernización de la ortografía y, en algunos casos, de reconstrucción de la sintaxis por medio de conjunciones de subordinación *que*. No hay texto entre comillas, ni subrayado como indica el comentario de Monmerqué, sino corchetes (a veces se abren y no se cierran) que intentan ubicar el contenido de las lagunas marcadas en el impreso. Este trabajo de edición al parecer fue abandonado. No se perciben indicios de mutilación material y el final está señalado por un símbolo semejante a una f, escrito con la misma tinta que el resto de la obra.

En el primer folio del manuscrito de París, *bienheureux* fue puesta entre corchetes por algún propietario antiguo de este documento que tenía en cuenta las variantes del impreso de 1657. Esta palabra había sido elidida de todas las versiones impresas de *États et empires de la Lune* conocidas antes de la publicación del texto manuscrito. La omisión de este vocablo proveniente del campo semántico religioso anuncia al lector del manuscrito el tratamiento que se dio a la obra en su versión impresa: todas las referencias

directas a la religión cristiana fueron eliminadas, lo que en el manuscrito aparece como *prêtre* fue cambiado por *docte* en el impreso, *religion* por *controverse*, la palabra *miracle* del manuscrito desaparece en numerosas ocasiones del impreso.

El prejuicio de que la lectura del manuscrito *L'Autre Monde* me revelaría la intimidad de la obra, como puede suceder con los manuscritos de algunos escritores modernos, fue enteramente derrumbado durante la primera consulta.<sup>11</sup> El manuscrito de París no corresponde a la idea del manuscrito flexible que guarda la impresión del tiempo, como una memoria de redacción que el escritor tiene consigo mismo o con el exterior. A pesar de las distintas manos que se perciben en él, tampoco corresponde al manuscrito completado a lo largo del tiempo por una comunidad, como es el caso del manuscrito de Tallemant de Réaux.<sup>12</sup> No es un documento que calque la práctica de la conversación ni que rinda cuenta del trabajo en proceso de la obra y el ingenio del escritor, como sucede con los manuscritos de *Les Misérables* de Victor Hugo.

La apariencia tan impersonal del manuscrito de París presenta serias dificultades de interpretación. La experiencia de haberlo leído me inspiró más preguntas que respuestas. La idea del autor como un creador inquieto que deja sus huellas digitales en el papel, que derrama la tinta y que, cuando ya no sabe qué escribir, dibuja o practica su firma en una hoja en blanco; es decir, el creador como persona con acta de nacimiento

---

<sup>11</sup> Quisiera recordar las palabras de Bernard Beugnot « Le dix-septième frotté de génétique ne manque pas d'occasions de rêves [...] Chimères qui représente autant de frustrations ; mais qui peut-être sont aussi entachées d'anachronisme, projetant sur le XVIIe siècle des préoccupations, des interrogations et des processus que les écrivains de la modernité, souvent soucieux d'archiver eux-mêmes leurs dossiers, nous ont rendus familiers sans que nécessairement ils correspondent en tous points aux usages classiques ». Bernard Beugnot, « Pratiques de l'écriture au XVIIe siècle », p. 40

<sup>12</sup> Vincenette Maigne, « Le manuscrit comme absolu », p.24.

está totalmente borrada del manuscrito. ¿Cómo entender esta ausencia? En primer lugar, distinguiéndola: aceptando que Cyrano de Bergerac no es quien enuncia esta obra. El texto contenido en el manuscrito de *L'autre monde* está mediado, en primer lugar por un soporte material: papel, tinta, tamaño del formato. En segundo lugar, un copista poco letrado aparece en la rareza de la ortografía y las faltas gramaticales. En tercer lugar, por las marcas que han dejado en él algunos de sus lectores.

Este manuscrito pudo ser creado a imitación de un documento impreso de acorde a la moda editorial parisina en tiempos de la Fronde; pareciera que la letra pequeña y corta, el espacio regular entre caracteres, la distribución ordenada del texto sobre las líneas, la cantidad regular de líneas en cada página, la supremacía del texto sobre el papel, y las *remarques*, corresponden al formato del octavo, muy común en París a mediados del siglo XVII. La claridad del formato, semejante a uno impreso, pudo haber sido concebido con la intención de provocar la sensación de distanciamiento entre el autor y el lector, en un afán por transmitir el contenido de manera más directa e inmediata, como un panfleto, o como una burla de la literatura devota tan producida a mediados del siglo XVII. Se ha señalado la importancia que tuvo el desarrollo de la imprenta en la literatura de denuncia; la apariencia casi mecánica de este manuscrito podría bien suscribir a esta obra en dicho universo. Este manuscrito pudo ser transcrito y puesto en circulación por un grupo más bien marginal, quizás escritores que participaron en la Fronde. Estas hipótesis surgen tras de tres años de haber estudiado detenidamente el manuscrito. Responderlas requiere de otro espacio y de una mayor investigación de archivo que espero pueda realizar en un futuro.

Para mi sorpresa, el catálogo de la BNF contenía otro manuscrito de Cyrano de Bergerac, un cuarto elegante encuadernado en piel con grabados dorados en la cubierta y en el canto que contiene *Le Pédant Joué* seguido de *Lettres diverses* (NAF 4557). El tomo lleva el título de la comedia. Su cubierta mide 235mm x 175mm y su canto es de 33mm. El cuaderno contiene 209 folios de papel claro y delgado del siglo XVII. El texto está escrito en tinta negra proveniente de una sola mano. Su caligrafía, amplia y estilizada, acentúa las colas de las consonantes. El amplio interlineado y la letra privilegian la estética de la página y no la economía del papel. En él se perciben indicios materiales de censura.

Al inicio del manuscrito *Le pédant joué* faltan tres hojas. La primera página describe, en la letra de Monmerqué, las condiciones de su compra:

J'ai trouvé ce ss. le 18 avril 1833 auprès de s. Sulpice. La comédie de *Pedant Joué* y est plus complète que dans les imprimés (v. l'édition de Paris. 1661 et les œuvres de Cyrano de Bergerac. Amsterdam. 1710 2 vol. Petit in-8°)

Les lettres sont aussi plus complètes que dans les imprimés. On y trouve les noms de plusieurs de ceux auxquelles Cyrano les a adressées.

Il y a même quelques unes des lettres contenues dans ce volume qui n'ont pas été imprimées. Une des plus curieuses parmi les inédites est celles contre un jésuite assassin de médecin, dans laquelle Cyrano fait une sorte de profession de foi.

On a malheureusement « coupé » quelques feuillets à la fin du volume.<sup>13</sup>

La mención, en otra caligrafía de pluma más fina indica “Payée f.36.80 Vente Monmerqué no. 4005 Mars 1860”. Las siguientes cuatro páginas fueron cortadas con una navaja, y la de *Le Pedant Joué Comédie en Prose Par Mons. de Bergerac* comienza en el folio 9. En el folio 94 comienza la segunda obra del volumen, *Lettres de Monsieur de*

---

<sup>13</sup> NAF 4557, f.1.

*Bergerac 1651*. La obra termina en el folio 209; enseguida se distinguen restos de hojas cortadas. Nos damos cuenta de que la numeración es posterior a la escritura puesto que, en el siguiente folio, se continúa la notación sin tomar en cuenta las hojas ausentes; la letra de Montmerqué indica “On a coupé ici un grand nombre de feuillets”. En el siguiente y último folio del volumen se deja ver una marca de agua. En el verso, con una letra de la misma mano que la del manuscrito pero con tinta café más clara se ven varios ensayos de letras M, y la inscripción “de la quitter”. Éste era seguramente el último folio del tomo puesto que no se ven más hojas arrancadas. Este manuscrito da pistas para entender el tipo de censura que sufrió *Les Etats et Empires de la Lune*. En la sección del cuaderno que lleva por título *Lettres Diverses* se encuentran textos que no fueron incluidas en la versión impresa de la obra, publicada en 1655 por Charles de Sercy. Éstos contienen acusaciones violentas en contra de la religión. En particular me llamó la atención una carta cuyo *incipit* cifra *Contre un jesuite médisant et assassin*, que contiene acusaciones muy semejantes a las que se encuentran a lo largo de los pasajes censurados del impreso del manuscrito de *États et empires de la Lune*. Esto refuerza la idea que la censura ejercida sobre toda la obra de Cyrano fue ante todo, religiosa. Los censores no eliminaron los diálogos que acerca de la nueva astrología, las teorías del magnetismo y el vacío que sostiene el narrador con los selenitas durante el viaje. Los pasajes censurados son acusaciones irónicas contra los representantes de la autoridad eclesiástica, interpretaciones licenciosas de los discursos de legitimación de la religión del Concilio de Trento.

El manuscrito *Le pédant joué* refleja una práctica de escritura manuscrita muy distinta a la que se presenta en el manuscrito de *L'autre monde*. A pesar de lo mutilado

conserva rasgos que podrían considerarse como los de una escritura personal. Al decir esto no me refiero a la práctica de un diario o a un borrador. Este manuscrito produce la sensación de ser un documento único, no una copia a diferencia del manuscrito antes mencionado. El nombre del copista podría estar cifrado en la letra M, el espacio entre caracteres, las colas de las letras, la escritura afilada, los encabezados con letras capitales muy ornadas hacen pensar en un lector-copista cercano. La claridad de la caligrafía permitiría compartir la lectura con una pequeña sociedad. La caligrafía estilizada pudo pertenecer a un hombre educado, con confianza y soltura para hacer pruebas de tinta en el mismo cuaderno donde transcribía la obra. Considero probable que el volumen haya sido copiado por alguien que lo incluiría en su biblioteca particular. Me he detenido en la impresión que me ha suscitado este bello documento, pues la que emana del manuscrito *L'autre monde* es, como he dicho arriba, completamente distinta. Me parece importante destacar cómo dos manuscritos posiblemente contemporáneos de obras del mismo autor pueden ser tan distintos a la vista y al tacto. ¿En qué contexto se explican estas diferencias? ¿Por qué medios circulaban los diversos tipos de manuscritos? ¿Quiénes eran sus lectores y qué relación pudo existir entre ellos y el autor de la obra transcrita a mano?

Los otros dos manuscritos que contienen versiones no expurgadas de *Les États et Empires de la Lune* tampoco son documentos autógrafos. Como el manuscrito de París, no revelan claves acerca del proceso de creación de la obra, de las decisiones estilísticas tomadas por el autor como podría hacerlo un borrador. Los manuscritos restantes ayudan

más bien a completar un cuadro de distintos copistas y lectores que se relacionan con el texto no-censurado.

El manuscrito de Munich (Gall. 419), segundo en ser descubierto, lleva un título ligeramente distinto al de París: *L'autre monde ou les Empires et États de la Lune*. El nombre de su autor no aparece en el texto, habiendo únicamente una H en la esquina superior derecha del verso del último folio. Madeleine Alcover afirma que el manuscrito era atribuido a un tal Hélie, y que éste fue el motivo de su descubrimiento tardío, en 1908, por Leo Jordain. El manuscrito es un cuarto que mide 210 x 160 mm. y contiene 115 folios numerados. El texto abre desde el primer folio. Un sello que recubre parte del primer párrafo indica que el volumen perteneció anteriormente a la Biblioteca Palatina. El documento es entonces anterior a 1803-1804, cuando esta biblioteca fue trasladada de París a Munich. El manuscrito de Munich, al parecer casi de las mismas proporciones que el de Sydney, presenta el mismo texto que éste, pero con faltas de ortografía graves.<sup>14</sup>

Por último, el manuscrito de Sydney, que lleva el mismo título que el de Munich, *L'autre monde ou les Empires et États de la Lune*, es un cuarto de 170 x 228 mm. de 131 folios. El texto está copiado sobre hojas rayadas de un extremo al otro. Una de las tres filigranas encontradas en el manuscrito permiten datar el papel entre 1646 y 1652, es decir, antes de la muerte de Cyrano. Este manuscrito, comprado por la Universidad de Sydney y dado a conocer por Margaret Sankey en 1992, contiene indicios importantes de su historia y permite imaginar el tipo de circulación de un manuscrito clandestino.

---

<sup>14</sup> *Idem*, p.CX.

Los primeros tres folios del manuscrito ayudan a trazar la genealogía de los propietarios. La marca de recepción más clara en este manuscrito proviene de Lachèvre, quien lo adquirió en octubre de 1939, según el ex-libris del primer folio. El comentario de este crítico inscrito en el tercer folio, reconoce la rareza del volumen y su importancia para clasificar a Cyrano como un precursor del espíritu enciclopedista del siglo XVIII:

Ce ms. est précieux et ceci, sans aucune exagération; il est un des trois connus qui renferment le texte intégral de Voyage dans la Lune de Cyrano de Bergerac dont l'édition tronquée a paru en 1657.

Le premier de ces mss. est à la Bibl. nat. ; le second, à la Bibl. de Munich ; le troisième, celui-ci, donne le texte de Munich mais sans les fautes grossières qui déparent ce dernier Ms.

Par son Voyage dans la Lune Cyrano de Bergerac est l'initiateur de l'esprit philosophique, nettement anti-chrétien, hostile naturellement à la tradition et dédaigneux de l'expérience. Avec Geoffroy Vallée, il est le précurseur des Encyclopédistes. À leur suite le monde moderne est entré dans la chimère. L'éclipse complète du bon sens date du XVIIIe siècle et on peut dire que, depuis, le sens des réalités a disparu.<sup>15</sup>

En retrospectiva, las marcas indican que antes de Lachèvre, el manuscrito perteneció a Thomas Phillipps (1792-1872), inglés, anticuario y coleccionista de libros raros y manuscritos, cuya biblioteca contaba con alrededor de 40 mil impresos y 60 mil manuscritos. En el primer folio, en la esquina superior derecha, “Phillipps ms/799” es la clasificación del manuscrito en la biblioteca de este noble; sus armas se encuentran impresas al centro del recto del segundo folio. Margaret Sankey atribuye la entrada del manuscrito a la biblioteca de Phillipps en 1824. Tras la muerte de este bibliómano, su nieto Thomas FitzRoy Fenwick supervisó la venta de su biblioteca. Este proceso tomó más de cincuenta años.

---

<sup>15</sup> *Idem*, p. CXIV.

Durante la Revolución francesa y hasta la Restauración, Charles Chardin, un coleccionista de libros antiguos, fue el propietario del manuscrito antes que Thomas Phillipps. El manuscrito de *L'autre monde* aparece en el catálogo de venta de su biblioteca en 1811 y 1823.<sup>16</sup> Su nombre aparece en el segundo folio del manuscrito. En el catálogo de 1811, el manuscrito de *L'autre monde* aparece bajo el rubro *Theologie*, en la subcategoría *livres heterodoxes*, junto con *La béatitude des chrétiens* de Geoffroy Vallée, *L'heptaplomères* de Bodin, y estaba valuado en doscientos francos, un precio bastante elevado a comparación de los otros catorce tomos de esta sub-categoría.<sup>17</sup>

En la parte superior izquierda del primer folio, el comentario “le Dr. Ant. Louis/est le réel inventeur/de la guillotine” se refiere a Antoine Louis, coleccionista y cirujano conocido al final del reinado de Louis XVI. El catálogo de su biblioteca, vendida en

---

<sup>16</sup> Reproduzco una nota extraída del catálogo de venta de la Internacional League of Antiquarian Booksellers (ILAB), <http://www.ilab.org/db/detail.php?booknr=305378751> , consultado el 13 de abril 2009:

“CATALOGUE de Livres Précieux, Manuscrits et imprimés sur peau-vélin, du Cabinet de M. \*\* (= M. Charles Chardin).

Bibliophile collection with many books printed on vellum Paris, L'Imprimerie de Leblanc, 1811. 8vo.Orig. wrappers, uncut. VI, 179, (1 blank) pp. Rare sale catalogue of a collection of precious books, manuscripts and books printed on velum of the library of a great bibliophile of the old school, the bookseller Charles Chardin. Already in 1772 he offered for sale the *Cabinet des livres rares et singuliers de M. Filheul*, which were his own books, but for which he used the name of his wife. During the French Revolution he held several speeches as "citoyen de la section de Brutus", yet he was accused of being a traitor sold to the English, because he had a rich library of an Englishman for safe-keeping. The "section of Brutus" gave him on 18 November 1793 an eloquent certificate of civic spirit, and he was released by the Revolutionary Tribunal before 14 April 1794. He was always busy buying and selling his books, only wanting the finest for himself. The catalogues he issued proved that he possessed pieces of great value. He had in his possession the Psalter of S. Louis, which came from the hands of Grandduke Nicholas and went to the Royal Library of Louis XVIII. The present sale catalogue lists no less than 590 manuscripts, among which are 82 Eastern manuscripts. Dibdin discussed Chardin at length in his *Bibliographical tour through France and Germany*. He then lived in the rue Ste-Anne, no. 19, but he was ill and unable to work at his collections any more. De Bure announced a sales of his books for 9 February 1824 and the next days. Chardin was also a famous collector of porcelain, drawings, paintings, etc. Good copy. Quérard II, 132; not in Blogie; not in Taylor, *Book catalogues, their varieties & uses*. Second ed.; not in Pollard. EUR 2,950.00”

<sup>17</sup> Alcover, *Idem*, p.CXV.

1792, permite comprobar que el manuscrito estuvo en su posesión antes de Chardin, y por veintiocho años. Él mismo anota en el tercer folio :

Louis. Secrétaire perpétuel de l'Académie Royale de chirurgie, professeur Royale des écoles, chirurgien consultant des armées du Roi &e [sic] a acheté ce manuscrit [...] 40tt. Au passage du portail de St. André des arts le 21 8bre 1765.

Voyés pages 54. 55. 58.

L'auteur d'un bout à l'autre sent le fagot et M, de Voltaire avec sa philosophie de l'histoire et son dictionnaire philosophique n'en est qu'un réchauffeur.<sup>18</sup>

Es interesante notar cómo, al igual que Lachèvre, este lector entienda a Cyrano como un precursor del espíritu crítico del siglo XVIII. Sin embargo, en el catálogo de venta de su biblioteca de 1793, el libro fue puesto inocentemente bajo el rubro *Chronologie et Histoire Universelle*.<sup>19</sup>

El propietario más antiguo identificable en el manuscrito es L. Faroard, mencionado hasta arriba del segundo folio, y, justo arriba del nombre Chardin. Madeleine Alcover sospecha que Faroard podría ser el cuñado o el sobrino de Chapelain, lo cual indicaría que el primer dueño del manuscrito provenía del círculo de Gassendi.

Considerando las características físicas del manuscrito de Sydney descritas por Margaret Sankey y referidas por Alcover, concluyo que este documento es el que más puede decirnos acerca de la recepción de un manuscrito clandestino. Parece estar dirigido a un medio que apreciaba formatos más grandes y elegantes, posiblemente a un bibliotecario anfitrión de un salón. En tiempos de Cyrano, la biblioteca fue un espacio muy importante para la cultura fuera de la universidad, pues permitía el acceso a libros

---

<sup>18</sup> *Idem*, p. CXIV-CXV.

<sup>19</sup> *Idem*, p. CXVI.

que pocos individuos podían costear. Eran espacios privados que se encontraban en las casas de los aristócratas o burgueses más acomodados. Si el manuscrito de Sydney perteneció al medio de Gassendi, como sugiere Alcover, es, efectivamente, un documento que refleja las prácticas de escritura y lectura en torno a las bibliotecas más importantes de París, como las de Louis XIII, Richelieu y Mazarin. En el siguiente capítulo comento la relación que Cyrano pudo haber tenido con los eruditos que se reunían en las bibliotecas reales de París.

### Capítulo III

#### El Paraíso mutilado: un ejemplo de censura religiosa en *L'autre monde*

Quisiera recordar la afirmación atribuida a Henri Le Bret que aparece en el prólogo de la primera versión impresa de *États et Empires de la Lune*: “enfin, le libertinage, dont les jeunes gens sont pour la plupart soupçonnés, lui parut un monstre, pour lequel je peux témoigner qu’il eut depuis cela toute l’aversion qu’en doivent avoir ceux qui veulent vivre chrétiennement.»<sup>1</sup> Esta sentencia justifica un texto que, pasado por la censura y mutilado, parece la obra de un autor cristiano. Los tres manuscritos transmiten una sensación distinta. Ahí aparece un narrador que se burla de cualquier referente de la institución religiosa y que entabla diálogos donde se niega rotundamente la existencia de Dios. El *libertinage* que el prólogo de Le Bret y el censor del texto pretendían enmascarar resurge bajo la caligrafía de los tres copistas. En este capítulo quisiera detenerme en el episodio del Paraíso para ilustrar cómo se ejerció la censura religiosa en *États et Empires de la Lune*. Quisiera asimismo aclarar cuál es la acepción de *libertinage* que la versión censurada del texto se proponía disolver.

Para situar al lector, daré una pequeña sinopsis de cómo llega el narrador a este punto del relato:

---

<sup>1</sup> *Idem*, p. 491.

Tras debatir, a la salida de una fiesta, acerca de la naturaleza de la Luna, el narrador regresa a su casa. Sobre su mesa, encuentra un libro abierto donde se habla de la existencia de ciertos demiurgos que comunican al mundo lunar con el terrenal. El narrador interpreta este hallazgo como una señal, y decide inventar un mecanismo para ascender por sí mismo hasta la Luna. Se encierra en su casa varios días para inventar una nave hasta que, finalmente, una madrugada sale a su jardín con botellitas de rocío atadas al cuerpo, en espera de que, por atracción del Sol, éstas lo eleven hacia la Luna. Su ascenso se interrumpe en el cielo de Québec. El viajero cae y es llevado por los soldados hasta el virrey. Con él conversa acerca de las teorías del heliocentrismo, de los movimientos de los planetas, la pluralidad de mundos, el universo infinito y la corrupción del Sol. Considerado un mago, es puesto en prisión y ahí construye una nave a base de cohetes para llegar a la Luna. El día de San Juan, emprende el viaje por accidente. El ascenso por el espacio astral termina cuando, después de varios días, cae en un jardín, que inmediatamente identifica con la Luna.

Poco después de la narración del alunizaje, el impreso y el manuscrito discrepan. El impreso narra cómo un hombre guía al viajero por el jardín. Sus diálogos están interrumpidos por los puntos suspensivos que se anuncian en el prólogo atribuido a Le Bret. El episodio se vuelve poco comprensible y, sobre todo, intrascendente dentro de la línea posterior de la narración. En los tres manuscritos, el episodio del jardín lunar es, en cambio, indispensable para comprender la intención irónica de relato: es una especie de palimpsesto bíblico, donde el Génesis, el mito del diluvio y la historia de los patriarcas son interpretados literal e históricamente, y reducidos *ad absurdum*. El viajero parisino recorre el jardín lunar en compañía de un profeta y en su conversación aparecen

personajes del Antiguo Testamento como los protagonistas de distintos viajes astrales. El ascenso de casi todos ellos se explica como consecuencia de un desprendimiento espiritual del mundo terreno. La ironía es el mecanismo que articula el pasaje.

El profeta Elías es el guía del narrador en su recorrido por el paraíso. François Moreau, en su lectura de este pasaje, ha subrayado la importancia de que Cyrano haya elegido al profeta Elías como hilo conductor del relato. En el siglo XVI, Calvino, en su *Contre le secte fantastique et furieuse des libertins qui se nomment spirituels* denuncia la herejía de la orden de los *Carmes*, que reconocía a Elías como su fundador espiritual.<sup>2</sup> Además del guía, en el manuscrito aparecen Adán y Eva, como los primeros pobladores de la Luna. Tras probar el fruto prohibido, fueron expulsados hacia la tierra. El profeta Enoc, junto con Acab, hija de Noé, y Juan el Bautista también son enlistados dentro de los pobladores del Paraíso lunar. Cada uno tiene una historia de ascenso distinta, proveniente de una lectura burlesca del texto bíblico.

A continuación me detendré en los fragmentos que fueron censurados en el impreso, siguiendo la línea diegética del relato presente en los manuscritos.

La primera censura importante de este pasaje corresponde al momento en que el narrador cae en la Luna justo encima del árbol de la vida, dándose cuenta enseguida de que se encuentra en el Paraíso:

par bonheur ce lieu-là était, comme vous le saurez bientôt, le Paradis terrestre, et l'arbre sur lequel je tombai se trouva justement l'Arbre de Vie. Ainsi vous pouvez bien juger que sans ce miraculeux hasard, j'étais mille fois mort.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> François Moreau, *Idem*, p. 425.

<sup>3</sup> Cyrano de Bergerac, *Idem*, p. 31.

En la versión impresa, las menciones *paradis terrestre*, *Arbre de Vie* y *miraculeux* han desaparecido.<sup>4</sup> De esta manera, se censura toda referencia al espacio donde se desarrolla el episodio. Esta omisión disuelve completamente la intención paródica del texto. Los lectores del impreso no pudieron imaginar tan sólo un espacio fantasioso como aquel retratado por Cyrano en un paisaje de su carta “Maison de campagne”.

En las versiones manuscritas, el rol de Elías consiste en revelar al viajero la identidad y las condiciones de viaje de los otros pobladores del Paraíso: Adán, Eva, Enoc, Acab, hija de Noé, y Juan el Evangelista. Sus palabras también advierten al narrador de un cambio de perspectiva. El lugar donde se encuentra no es el Paraíso lunar, sino el Paraíso terrenal: para los habitantes de ese astro, la Tierra es considerada como su Luna. En esta inversión burlesca del punto de vista antropocéntrico se sostiene la ironía del texto:

[...] cette terre-ci est la lune que vous voyez de votre globe et ce lieu-où vous marchez est le Paradis, mais c'est le Paradis terrestre où n'ont jamais entré que six personnes : Adam, Eve, Enoch, moi qui suis le vieil Élie, saint Jean l'Évangéliste et vous.<sup>5</sup>

El impreso, al eliminar por completo este diálogo, borra el efecto cómico provocado por la inversión del punto de vista Luna-Tierra, así como la posibilidad de cualquier asociación entre el jardín de Elías y el de los personajes del Génesis.

Enseguida, Elías relata la aventura del primer hombre mencionado en las Escrituras, Adán, que mediante un sincretismo pagano-cristiano, es asociado por el narrador a la figura de Prometeo. Elías afirma que este personaje voló hacia la Tierra

---

<sup>4</sup> Cyrano de Bergerac, *Histoire comique des États et Empires de la Lune par Monsieur de Bergerac*, p.29.

<sup>5</sup> Cyrano de Bergerac, *Les États et Empires de la Lune et du Soleil*, p. 35.

gracias al poder de su imaginación cuando cometió el pecado original. Para no estar solo, llevó consigo a Eva; ella era incapaz de volar con el poder de su mente y debió sujetarse a la costilla de su compañero. El planeta donde aterrizaron era, para ellos, la Luna.

Elías procede a explicar las condiciones del alunizaje de Enoc, que decidió buscar el Paraíso del cual era originario su ancestro, Adán; capturó el humo de los sacrificios que subía hacia los cielos en dos vasijas cerradas herméticamente y se las ató bajo las axilas. El humo, atraído naturalmente hacia Dios, lo llevó hasta la Luna. La anécdota toma como punto de partida el relato del Génesis que narra la ascensión de este patriarca hacia el cielo por obra de un milagro divino. La versión cyraniana, sin embargo, se aleja del relato bíblico omitiendo la intervención divina y explicando el ascenso a través de un método mecánico. El resultado es una versión completamente profana del significado de los holocaustos según el Viejo Testamento:

[...] la terre bienheureuse dont *jadis Adam*, son aïeul, lui avait tant parlé. *Toutefois comment y aller (l'échelle de Jacob n'était pas encore inventée)? La grâce du Très-Haut y suppléa, car elle fit qu'Enoch s'avisa que le feu du ciel descendait sur les holocaustes des justes et de ceux qui était agréables devant la face du Seigneur, selon la parole de sa bouche : « L'odeur des sacrifices du juste est montée jusqu'à moi ».*

*« Un jour que cette flamme divine était acharnée à consumer une victime qu'il offrait à l'Eternel, de la vapeur qui s'exhalait il remplit deux grands vases qu'il luta hermétiquement, et se les attacha sous les aisselles. La fumée aussitôt, qui tendait à s'élever droit à Dieu et qui ne pouvait que par miracle pénétrer du métal, poussa les vases en haut, et de la sorte enlevèrent avec eux ce saint homme. Quand il fut monté jusqu'à la lune, et qu'il eut jeté les yeux sur ce beau jardin, un épanouissement de joie quasi surnaturel lui fit connaître que c'était le paradis terrestre où son grand-père avait autrefois demeuré.<sup>6</sup>*

El impreso ofrece una versión mucho más breve:

---

<sup>6</sup> *Idem*, p.36-37 (las cursivas son mías; indican la parte del texto que fue eliminado del impreso).

la terre bienheureuse dont son ayeul, lui avait tant parlé et dont personne n'avoit encore observé le chemin : mais son imagination y supplea, car, comme il eut observé...il remplit deux grands vases qu'il luta hermetiquement & se les attacha sous les esselles.<sup>7</sup>

En este pasaje se ilustra cómo la censura eliminó las alusiones a la escritura bíblica y todas las palabras relacionadas con la religión. La omisión no sólo disuelve la interpretación burlesca del ascenso de Enoc hacia el cielo (Génesis V, 24); también trastoca uno de los grandes símbolos cristianos de la literatura de la Contrarreforma, incluido en el éxito editorial de François de Sales, *Introduction à la vie dévote*: la escalera del Génesis, XXVIII, 12-16, que se le aparece a Jacob en un sueño, uniendo el cielo y la tierra. Madeleine Alcover ha identificado que la escala de Jacob era ampliamente citada por los poetas burlescos: Dassoucy, en su *Ovide en belle humeur* llama a sus personajes *échelles-cieux*. La audacia de Cyrano consiste en proponer una lectura absolutamente literal del símbolo, sugiriendo que esta escalera debió ser inventada en un momento histórico preciso: posiblemente, después del ascenso de Enoc.

Más adelante en el relato del manuscrito, Elías se dispone a narrar la historia de Acab, la hija de Noé,<sup>8</sup> Primero, la ironía se construye sobre una interpretación totalmente literal del mito del diluvio, unida a la idea profana que relaciona a la Luna con el movimiento de las mareas: el arca de Noé, por la elevación de la marea, se encuentra con la Luna y Acab, la hija de Noé, decide nadar hacia ella. Las mujeres, siguiéndola, se lanzan tras la borda y los animales van detrás. Los hombres se oponen a este movimiento y logran regresar a todos al arca, salvo a Acab, quien se refugia en una cueva lunar. El manuscrito continúa su versión burlesca del Génesis narrando el encuentro sexual entre el

---

<sup>7</sup> Cyrano de Bergerac, *Histoire comique des États et Empires de la Lune par Monsieur de Bergerac*, p.38.

<sup>8</sup> Cyrano de Bergerac, *Les États et Empires de la Lune*, p. 38-41.

patriarca Enoc y Acab. Tienen hijos, que el guía Elías nombra “impíos”, pero Enoc, insatisfecho con el matrimonio, decide abandonarlos, dejando tras de sí una pequeña sociedad matriarcal. El relato del manuscrito sigue a Enoc en su peregrinaje por el jardín lunar. Elías narra cómo el santo durante un día de pesca encontró una manzana caída del árbol de la ciencia del conocimiento en su anzuelo. Al morderla le fue revelado el camino al Paraíso.

En el *Génesis* no se menciona a ninguna hija de Noé; Cyrano inventa a este personaje a partir del dicho ancestral de que las mujeres son lunáticas y de la imagen de la mujer bíblica rebelde y desobediente. La relación entre el patriarca y la hija de Noé resulta de una interpretación blasfema del sacramento del matrimonio y de la descendencia de los patriarcas del Antiguo Testamento. Según Poulouin<sup>9</sup> este pasaje también subraya la insuficiencia del texto bíblico para explicar la existencia de América y el origen de su población. Si consideramos esta lectura, se podría establecer aun otra conexión con el viaje a la Luna del inglés Francis Godwin, que narra que los selenitas son pobladores americanos de tez morena y fuman tabaco, pues la Luna se comunica con América por la cima de su monte más elevado. Cyrano es sin duda uno, entre muchos autores satíricos, que se inspiraron en las imágenes del Nuevo Mundo y sería interesante explorar más a fondo qué imágenes extraídas de las relaciones de viajes del siglo XVII nutrieron la literatura satírica de esta época. Este pasaje, que en el manuscrito va de la línea 553 a la 612, fue enteramente eliminado del impreso. En él se ilustra ejemplarmente la escritura burlesca de Cyrano, que amplifica un episodio bien conocido de la tradición

---

<sup>9</sup> Claudine Poulouin, « « Dieux avait encore une fois recloué le soleil aux cieux... » Cyrano iconoclaste », p. 55.

cristiana insertando escenas moralmente inconcebibles dentro de la misma, colocando al mismo nivel lo sagrado y lo profano.

Enseguida, tanto las versiones manuscritas como las impresas coinciden en la narración del ascenso de Elías, salvo por la mención de la inspiración divina. En los manuscritos, un ángel le dice a Elías que debía ir al Paraíso para adquirir la sabiduría del universo; en el impreso no se mencionan las motivaciones del viaje. La narración se centra en la descripción del mecanismo que permitió le a Elías acceder a la Luna. El carro de acero que volaba por la manipulación de un imán correspondía bien a las exigencias de la narración ingeniosa anunciada por el título *Histoire comique*. El pasaje del Paraíso en el impreso se detiene cuando Elías termina de narrar su aterrizaje. Las líneas 681-861 del manuscrito de París fueron elididas.

El último fragmento del episodio del Paraíso, presente únicamente en las versiones manuscritas, continúa con una interpretación muy profana del significado de la serpiente que tentó a Adán y Eva. Continúa el monólogo de Elías: el día siguiente de su llegada al jardín lunar, encontró el Árbol de la vida, que le otorgó la eterna juventud; poco tiempo después, dice el patriarca, la serpiente desapareció de sus entrañas:

Je ne vous représenterai point l'étonnement dont me saisit la rencontre des merveilles qui sont céans, parce qu'il fut à peu près semblable à ce dont je vous viens de voir consterné. *Vous saurez seulement que je rencontraï, dès le lendemain, l'Arbre de Vie par le moyen duquel je m'empêchai de vieillir. Il consuma bientôt et fit exhaler le serpent en fumée.*<sup>10</sup>

El viajero pregunta a qué serpiente se refiere su guía, y éste le responde que Dios, para castigar al hombre por haber escuchado a la serpiente, y a ésta por haber inducido al

---

<sup>10</sup> Cyrano de Bergerac, *Les Etats et Empires de la Lune*, p. 43.

hombre a comer del Árbol del conocimiento, los condena a vivir juntos. La serpiente vive prisionera del cuerpo del hombre y éste debe acostumbrarse al dolor físico que le provoca ser la morada de un animal insaciable. Esta versión escatológica de la serpiente, conocida como la *serpent-andoullique*, fue mencionada por Rabelais en su *Quart Livre*<sup>11</sup> y posiblemente era una imagen común en la literatura burlesca de la época. Cyrano propone una interpretación mucho más licenciosa en voz de su viajero parisino:

En effet, lui dis-je en l'interrompant, j'ai remarqué que comme ce serpent essaie toujours à s'échapper du corps de l'homme, on lui voit la tête et le cou sortir au bas de nos ventres. Mais aussi Dieu n'a pas permis que l'homme seul en fût tourmenté ; il a voulu qu'il se bandât contre la femme pour lui jeter son venin, et que l'enflure durât neuf mois après l'avoir piquée. Et pour vous montrer que je parle suivant la parole du Seigneur, c'est qu'il dit au serpent, pour le maudire, qu'il aurait beau faire trébucher la femme en se raidissant contre elle, qu'elle lui ferai enfin baisser la tête.<sup>12</sup>

En una nota, Alcover ha interpretado este pasaje como una variación muy licenciosa del versículo III, 15 del *Génesis* “Celle-ci te blessera à la tête et toi tu la blesseras au talon”, que la Iglesia interpretaba como el origen de la promesa mesiánica. Además, dice Alcover, la relación entre la serpiente y la mujer referida por el viajero se burla de la representación iconográfica de la serpiente a los pies de la virgen.<sup>13</sup>

Tras la discusión en torno a la naturaleza de la serpiente, Cyrano aprovecha el discurso de Elías para yuxtaponer creencias paganas y religiosas acerca de la Luna. Coexisten ángeles y brujas, la gracia divina es blanca y negra como la magia, las meditaciones de los santos repercuten en los fenómenos naturales, como milagros inútiles: Elías ilustra al viajero acerca de las virtudes contradictorias del árbol del

---

<sup>11</sup> *Idem*, p.44.

<sup>12</sup> *Idem*, p.45.

<sup>13</sup> *Idem*.

conocimiento. La cáscara de sus frutos provoca el olvido, mientras que su pulpa llevaba a la iluminación. La pulpa del fruto, dice Elías, lo llevó a conocer el ángel que le anunció su viaje al Paraíso. Su serafín era el custodio del jardín, y la luz que emanaba de su espada evitaba la entrada de las brujas al Paraíso. Enseguida, Enoc se aparece en el jardín. El viajero y el guía lo siguen hasta una pequeña choza donde el patriarca lleva a cabo sus meditaciones. La choza contiene hilos de algodón, que vuelan por el aire otoñal en la Tierra. La estricta disciplina del santo les exige que se retiren de su morada, y Elías se dispone a narrar las circunstancias del ascenso del último poblador del Paraíso, Juan el Evangelista, cuando el narrador interrumpe con un discurso que reproduce paródicamente el relato religioso mantenido por Elías desde el inicio del recorrido:

A ce mot, je ne sais pas comment le diable s'en mêla, tant y a que je ne pus m'empêcher de l'interrompre pour railler :

Je m'en souviens, lui dis-je. Dieu fut un jour averti que l'âme de cet évangéliste était si détachée qu'il ne la retenait plus qu'à force de serrer les dents. Et cependant l'heure, où il avait prévu qu'il serait enlevé céans, était presque expiré ; de façon que, n'ayant pas le temps de lui préparer une machine, il fut contraint de l'y faire être vite, sans avoir le loisir de lui faire aller.<sup>14</sup>

Este momento es el clímax del episodio lunar. El discurso del viajero simula al de los libertinos enjuiciados desde el siglo XVI por Calvino, que se caracterizan por su escepticismo y su ejercicio de libre exégesis de la tradición bíblica. Cyrano reproduce una parodia de los relatos de Elías, ahora en voz del narrador-viajero. El viajero se vuelve un nuevo Adán-Prometeo burlesco, que explora un territorio por accidente, confundido en el lenguaje de los pueblos y en sus usos, completamente abandonado por Dios. En la reescritura del *Génesis*, Cyrano identifica la impostura religiosa y se monta en ella para

---

<sup>14</sup> *Idem*, p. 49.

disparar la ficción; recreando a los patriarcas como personajes de un relato picaresco, disloca las voces que sustentan la autoridad de la tradición judeocristiana.

El pasaje del Paraíso presente en los manuscritos muestra que el blanco de la ironía era el desmontaje de los discursos de autoridad de la religión oficial. En la versión impresa de 1657, la libre apropiación del mito religioso del *Génesis* era inaceptable; establecer en un mismo nivel el mito sagrado y la ficción, desafiar las jerarquías que los distinguía era una profanación.

Al distinguir la censura ejercida en el impreso (omisión de palabras, de pasajes, y reescritura), el lector que coteja el manuscrito puede identificar una escritura que invierte las jerarquías e interpreta libremente los espacios discursivos desocupados por la exégesis bíblica. El desmontaje del discurso bíblico se lleva a cabo mediante una lectura literal, una reducción, y después, por amplificación del mito bíblico mezclando elementos paganos a la idea de la Providencia divina. La narrativa burlesca de Cyrano convierte lo que es considerado culturalmente como fundamento en un juego de retórica.

El Paraíso en la Luna de la escritura cyraniana debe entenderse como una imagen irónica de distintos discursos pertenecientes a un contexto específico. En primer lugar, la posibilidad de habitar la Luna era un lugar común desde tiempos del helenismo, sobre todo en el contexto religioso. En el siglo XVII, el debate sobre la localización del paraíso lunar se había cerrado.<sup>15</sup> Por un lado, prevalecía una corriente de pensamiento que, siguiendo la tradición evocada por Isidoro de Sevilla, defendía la existencia de un Paraíso en la Luna; los defensores de los descubrimientos de Galileo donde la Luna era descrita

---

<sup>15</sup> Moreau, « Dyrcona exégète ou les réécritures de la Génèse selon Cyrano », p. 422.

como un astro geográficamente semejante a la Tierra, negaban esta posibilidad. Por otro lado, algunos astrónomos como Kepler no rechazaban la posibilidad de que la Luna estuviera poblada. En medio de esta discusión, la idea del viaje espacial sirvió como discurso para moderar entre la ciencia y la teología.

En la primera mitad del siglo XVII, en toda Europa proliferaron discursos espaciales escritos por hombres de diversos orígenes: desde científicos, como Kepler, que ilustró sus teorías místicas y científicas sobre la luna en su *Somnium* (1609), y el italiano Francesco Lana que publicó el primer diseño de una nave espacial en su *Prodromo* (1670); pasando por los teólogos ingleses educados en Oxford, Francis Godwin (1562-1633), autor del relato fantástico *A Man on the Moon* (c.1578-1610, publicado póstumamente en 1638) y John Wilkins (1614-1672), que escribió *A Discourse Concerning a World on the Moon* (1638), así como el jesuita alemán Athanasius Kircher que dedicó dos tratados al tema: *Itinerarium Extaticum* (1656) e *Iter extaticum secundum* (1657). Cyrano, en su propio viaje lunar, parodia tanto la postura de la ciencia como la de la teología.

En el contexto más cercano a Cyrano, dos obras pudieron nutrir su parodia del Paraíso lunar. La obra de John Wilkins<sup>16</sup>, publicado anónimamente en inglés y traducido en 1648 al francés, recrea la discusión en torno a la ubicación espacial del paraíso y concluye, sosteniendo la validez de las teorías copernicanas, su posible existencia sobre la Luna. Tras una revisión de la tradición escolástica y renacentista que defiende la pluralidad de mundos y la habitabilidad de otros planetas, sobre todo, de la Luna, Wilkins

---

<sup>16</sup> Wilkins, John, *Le Monde dans la Lune divisée en deux livres. Le premier prouvant que la lune peut estre un Monde Le seconde que la terre peut estre une Plantette*. Trad. la Montagne, Rouen, 1655.

pretendía demostrar que las teorías copernicanas son asuntos independientes de la fe. Su texto culmina argumentando la posibilidad de desarrollar una ingeniería aeronáutica capaz de llevar al hombre hasta la superficie de la Luna venciendo las limitaciones del peso, la distancia, el frío, y el aire. La posibilidad del viaje, nos dice Wilkins, abriría horizontes insospechados para el comercio, el arte y la política, de igual forma que lo hizo la colonización de América:

Y así, uno que tuviera una gran imaginación sería más capaz de poner en marcha el gran beneficio y placer que reportaría un viaje tal. Y si consideráis lo extraordinario de las personas, lenguas, arte, política y religión de estos habitantes, junto con el nuevo comercio que podría iniciarse con aquellos lugares, en resumen, si consideráis el placer y el beneficio de los últimos descubrimientos en América, debemos concluir que está inconcebiblemente más allá aún.<sup>17</sup>

La preocupación de Cyrano por mostrar los mecanismos de ascenso a la Luna, su parodia de la localización del Paraíso y su descripción de la cultura selenita, sugieren una posible intertextualidad entre su obra y la de Wilkins. Sin embargo, dicha intertextualidad pudo ser indirecta, es decir, por mediación de otros lectores que conocían la obra del clérigo inglés. Cyrano pudo haber conocido las propuestas de Wilkins en un salón literario.

Dos años antes de que el tratado de Wilkins fuera traducido al francés. S. Bochart, escribió una obra llamada *Géographie sacrée*, que proponía demostrar la localización del paraíso y aclarar cuestiones teológicas sobre el origen del Nuevo Mundo, apoyándose en una lectura del mito del Diluvio. Este trabajo representa la postura de los llamados geógrafos sacros, quienes decían que era posible llegar al Paraíso lunar en vida, siendo este lugar un espacio simbólico revelado a través del cuidadoso estudio de las escrituras.

---

<sup>17</sup> John Wilkins, *El descubrimiento de un nuevo mundo en la luna*, p. 121 en *Viajes a la Luna. De la fantasía a la ciencia ficción*. Edición de Carlos García Gual. Biblioteca ELR ediciones : Madrid, 2005.

Los geógrafos sacros tenían conciencia de que su discurso estaba amenazado por los experimentos de la Nueva Ciencia. Esto los llevó a depurar sus argumentos y a justificarlos desde la autoridad de la tradición bíblica. La lectura del texto sagrado fue su método de exploración del universo. El geógrafo sacro partía de la afirmación de que no existe una *terra incognita*, sino tan sólo caminos olvidados para llegar al Paraíso. Sostenía que la distancia histórica entre Dios y los hombres, impuesta desde la Caída de Adán y Eva, había borrado los senderos que permitían acceder a la claridad del texto, a la iluminación espiritual, y finalmente, al Paraíso. Bastaba con leer el texto sagrado a través de una perspectiva iluminada por la fe, es decir, por el Espíritu Santo, para recobrar el conocimiento que lleva al Paraíso.<sup>18</sup> La recreación del Paraíso hecha por Cyrano se basa justamente en una exégesis de las escrituras; pero a diferencia de los geógrafos sacros, su exégesis es literal hasta el absurdo. El símbolo religioso es tratado como un disparador de la ficción.

Alcover sugiere que Cyrano, en compañía de Chapelain y Dassoucy<sup>19</sup>, conoció el círculo de los hermanos Dupuy entre 1641 y 1643. La integración de Cyrano a este grupo explicaría por qué Cyrano abandonó sus estudios de retórica en el *Collège Lisieux*, optando por una educación crítica de la metafísica tradicional, abierta a las discusiones de las nuevas ciencias astronómicas y físicas. Bochart era asistente asiduo de las reuniones de este círculo, y es verosímil que la obra de Wilkins también fuera difundida ahí. Muchas de las discusiones filosóficas, como aquellas donde se habla del vacío y del

---

<sup>18</sup> Claudine Poulouin, « « Dieux avait encore une fois recloué le soleil aux cieux... » Cyrano iconoclaste », p. 50.

<sup>19</sup> Alcover, p. XXXV.

atomismo, presentes en su obra, provienen posiblemente de las tertulias auspiciadas por los Dupuy.

Los hermanos Pierre y Jacques Dupuy, bibliotecarios de Louis XIII, acogían en su casa a un número importante de eruditos, filósofos y viajeros. El círculo de estudio que albergaban era conocido como *l'Académie Putéane*. Tres de los integrantes más importantes de este círculo eran Gassendi, La Mothe Le Vayer y Naudé.<sup>20</sup> Pierre Gassendi (1592-1655) era astrónomo, físico, filósofo y teólogo. Fue maestro en el *Collège Royal*, publicó varios trabajos donde exponía el epicureísmo bajo una óptica fideísta, dibujó varios mapas lunares, y fue el guía intelectual de *l'Académie Putéane*. La Mothe Le Vayer (1588-1672) fue uno de los escépticos más representativos de su tiempo. Nutrió su erudición clásica de la gran producción de literatura de viajes de su época. Era un intelectual del sistema, integrante de la *Académie française*, preceptor del hermano de Louis XIII, Philippe d'Anjou y bibliotecario de Richelieu. Su obra consiste de varios diálogos donde realiza una crítica del consentimiento universal, poniendo en evidencia el rol de los prejuicios, los hábitos, la educación, y las contradicciones de diversos sistemas filosóficos. Gabriel Naudé (1600-1653), educado en Italia en la filosofía de Cremonini, fue el bibliotecario de Mazarin. En su obra estudió el problema de cómo los Estados erigen pensamientos religiosos para conservar el poder.

Desde los estudios de René Pintard, a los miembros de *l'Académie Putéane* se les ha conocido como *libertins érudits*.<sup>21</sup> Aunque Pintard reconoce que es muy complicado

---

<sup>20</sup> *Idem*, p.120.

<sup>21</sup> El calificativo *libertin*, aunque etimológicamente proviene de *libertus*, el esclavo romano emancipado, fue difundido en el siglo XVI como sinónimo de hombre irreligioso. El primer uso importante que se le reconoce se encuentra en las acusaciones hechas por Calvino a los Anabaptistas. Las denuncias de Calvino

hablar de una unidad en este grupo, se podría considerar, siguiendo la lectura de su discípulo Antoine Adam, que la actitud crítica de los *libertins* estaba permeada de un escepticismo heredado de Montaigne. Los escritos de este grupo cuestionan los juicios universales, las fábulas detrás de la superstición, la idea de la divinidad y los milagros. Según Adam, los libertinos evidenciaban el juego político que promovía la superstición para mantener dominados a los pueblos.<sup>22</sup> Los *libertins érudits* eran opositores no sólo de la ortodoxia religiosa, sino también de la metafísica aristotélica. No suscribían ninguna corriente filosófica, aunque sin duda, el escepticismo de Montaigne nutre su visión del mundo.<sup>23</sup> René Pintard estudiaba a un grupo de intelectuales que llamó los *libertins érudits* del siglo XVII. Encontró que el manuscrito de *L'autre monde* compartía las ideas y el pensamiento crítico de Gassendi, La Mothe Le Vayer, Chapelain, y Naudé. Durante la segunda mitad del siglo XX, una importante línea de investigación sobre Cyrano de Bergerac surgió de los estudios de Pintard; los críticos formados en su escuela se han dedicado a desentrañar el carácter libertino de la obra de Cyrano. La presencia de los discursos científicos y filosóficos fue entendida en términos de influencia y genealogía y se reclamó un lugar para este autor dentro del epicureísmo, escepticismo, o materialismo francés del siglo XVII. Antoine Adam afirmó en la introducción a su antología *Les libertins au XVIIe siècle*:

Notre époque est en train de découvrir que sous des apparences un peu étonnantes, il [Cyrano de Bergerac] cache l'esprit le plus sérieux, et que peu d'hommes de son temps se

---

iban en contra de la libertad sexual y moral de este grupo; distinguía dos tipos de libertinos: los *libertins sexuels* y los *libertins spirituels*. La falta mayor del segundo grupo era imponer sin límite sus especulaciones filosóficas, es decir, su razón, a la interpretación del Evangelio. Cfr. Jean-Claude Margolin, « Libertins, libertinisme et "Libertinage" au XVIIe siècle »

<sup>22</sup> Antoine Adam, *Les libertins au XVIIe siècle*, p.12-14.

<sup>23</sup> Richard Popkin, *El escepticismo desde Erasmo hasta Spinoza*, p. 144.

sont aussi passionnément attachés aux problèmes de la philosophie et la religion [...] Il ne reste donc, pour étudier la pensée de Cyrano, que les *États et empires de la Lune*.<sup>24</sup>

Los estudiosos contemporáneos del *libertinage érudit* como Jean Cavaillé<sup>25</sup> han insistido en que el elemento más distintivo de este grupo era su retórica de la disimulación, detrás de la cual había un pensamiento heterodoxo radical, incluso ateo.<sup>26</sup> Charles Darmon afirma que el discurso de estos intelectuales se sostenía en el empleo de la ironía y la paradoja:

L'ironie, en contexte libertin plus encore qu'ailleurs, dévoile en voilant, simule et dissimule, déjoue la censure par ses mouvements insaisissables entre le sérieux et le ludique. Surtout, on en a eu quelques exemples, l'ironie, par sa subtilité même, fait le tri parmi les lecteurs, en fonction du degré de compréhension dont ceux-ci seront capables à son égard. Et ce qui vaut pour l'ironie vaut sans doute pour l'ensemble des figures majeures de la rhétorique dont use et abuse un écrivain comme Cyrano.<sup>27</sup>

Desde esta perspectiva, Darmon, ha clasificado a Cyrano como un expositor de la retórica libertina.

Sin embargo, considero que es importante subrayar que, a pesar de que Cyrano compartía con los *libertins érudits* cierta retórica de la ironía, la actitud con que lo hace es completamente distinta. La actitud crítica de los *libertins érudits* no era militante, ni siquiera abierta. Varios miembros de la *Académie putéane* se cobijaban en el estado absolutista. Sus escritos, en efecto defienden el régimen monárquico y no atacan

---

<sup>24</sup> Antoine Adam, *Les libertins au XVIIe siècle*, p.159.

<sup>25</sup> J.P. Cavaillé desarrolla este tema en *Dis/simulation. Jules César Vanini, François la Mothe Le Vayer, Gabriel Naudé, Louis Machon et Torquato Acetto. Religion, morale et politique au XVIIe siècle*, Paris, Champion, 2002.

<sup>26</sup> Henry Phillips, *Church and Culture in Seventeenth Century France*, p.227.

<sup>27</sup> Charles Darmon, *Le songe libertin*, p.73

directamente los dogmas del cristianismo; lo evaden, ejemplifican la impostura religiosa en contextos distintos.

El uso de la ironía era posiblemente una práctica cultural de la época, empleada en distintos contextos. Mi inquietud por separar a Cyrano del grupo de la *Académie putéane* se sostiene en los estudios de algunos críticos anglosajones como Popkin y Phillipps, que sospechan del carácter heterodoxo de los *libertins érudits*. Ellos enfatizan que el *libertinage érudit* se desarrolló en el espacio de la controversia religiosa, sobre todo, en el medio de la Iglesia galicana, la tradicional institución religiosa de Francia aliada a la monarquía, que mantenía cierta independencia del Concilio de Trento. El mismo Gassendi provenía del medio galicano de clérigos y magistrados,<sup>28</sup> Los estudios de Popkin sobre el escepticismo en el siglo XVII proponen que los *libertins* formaron parte del escepticismo fideísta nacido de la rama más erudita de la Contrarreforma, es decir, que eran cristianos sinceros.<sup>29</sup> Desde este punto de vista, se entiende que los *libertins érudits* encontraron un espacio para ejercer una fe crítica entre los estrechos límites de la ortodoxia.<sup>30</sup> La afirmación de la crítica tradicional francesa de que los *libertins* eran ateos enmascarados, según Phillipps está enteramente basada en algo que ellos nunca dijeron, en un discurso silencioso y, por lo tanto, sujeto a ser colmado por los prejuicios del crítico y de su época:

The main problem with Pintard's analysis is that all too often he uses a vocabulary and expresses attitudes which take the orthodoxies – or what should have been the orthodoxies – of his own age (a charge he makes against others in the essay prefacing the 1983 edition of his work). Pintard clearly has little time for what he regards as the anti-Christian views of his authors. One of the most bizarre of his judgments, given the aggressive environment of the Catholic Reform in the first half of the seventeenth century, is that such writers and

---

<sup>28</sup> Henry Phillips, *Idem*, p.235

<sup>29</sup> Richard Popkins, *Idem*, p.171

<sup>30</sup> *Idem*, p. 231.

thinkers very largely kept their subversive thoughts to themselves or expressed them in a coded way, rather than being open about them. He is particularly scathing about “les mécréants en soutane”, presumably those in orders like Gassendi, who, unlike the “clergé honnête”, in their école de sainteté”, preferred their “école d’hipocrésie.”<sup>31</sup>

Tomando en cuenta esta interpretación, resulta fundamental esclarecer la actitud más bien provocativa, es decir, abiertamente blasfematoria, que se encuentra expresada en los textos de Cyrano, en particular, en los pasajes censurados de su relato lunar.

La diferencia entre la actitud de Cyrano y la de los *libertins érudits* incluso parece sugerida en *États et Empires de la Lune*. La Mothe y Gassendi son incluidos dentro de la lista de hombres con los que el *démon de Socrate* dice haber tenido contacto durante su estancia en la Tierra: “J’ai fréquenté pareillement, en France, La Mothe Le Vayer et Gassendi : ce second est un homme qui écrit autant en philosophe que ce premier y vit.”<sup>32</sup> En un artículo reciente, Didier Kahn<sup>33</sup> ofrece argumentos suficientes para considerar que la aparente simpatía del texto por estos personajes debe ser tomada como una ironía. Estos eruditos, según su lectura, tampoco escaparon a las acusaciones del autor de *Les États et Empires de la Lune*. Furtière, recuerda Kahn, incluía en su definición de *philosophe*, la siguiente acepción: « PHILOSOPHE, se dit quelquefois ironiquement d’un homme bourru, crotté, incivil, qui n’a aucun égard aux devoirs & aux bienséances des la société civil. »<sup>34</sup> En el mismo sentido, desde la Antigüedad y en el contexto de la obra de Cyrano, la expresión *écrire en philosophe*, dice Kahn, significa escribir mal, de manera oscura, sin estilo.<sup>35</sup> El elogio del *Démon de Socrate* debe entonces ser interpretado como

---

<sup>31</sup> Henry Phillips, *Idem*, p.229.

<sup>32</sup> Alcover, *Les États et Empires de la Lune et du Soleil*, p. 57-58.

<sup>33</sup> Didier Kahn, « Les apparitions du démon de Socrate parmi les hommes », p. 515.

<sup>34</sup> *Idem*, p.515.

<sup>35</sup> *Idem*, p.516.

un equívoco. La lectura de Didier Kahn de este pasaje brinda elementos muy importantes acerca de cómo la ideología del autor puede percibirse desde las marcas textuales de su obra.

Sin duda, Cyrano está muy influido por el espíritu crítico de *L'Académie Putéane*, sobre todo por su método de desmontaje de los discursos de autoridad a través de la ironía y la paradoja; sin embargo, sería difícil demostrar que la disimulación es un mecanismo presente en *L'Autre Monde*. Como hemos visto, los pasajes que fueron censurados en la versión impresa de esta obra se mofan abiertamente de la existencia de Dios y de la Providencia.

Cyrano fue, a diferencia de los *libertins érudits* un marginal, un ateo considerado loco, censurado por el estado.<sup>36</sup> A diferencia de los *libertins érudits*, Cyrano no disfrazaba su crítica. En su discurso no censurado, la ironía es abiertamente combativa contra los dogmas de la institución cristiana. Si quisiéramos entender esta actitud en términos de los censores de la época, Cyrano sería mucho más cercano al *libertin* que denuncia Le Père Garrasse en su obra *La Doctrine curieuse des Beaux esprits de ce temps du R. P. François Garasse*, publicada en París en 1623, escrito en el contexto del juicio de Théophile de Viau. En este volumen de más de mil páginas, el jesuita ilustra el perfil de un *libertin* muy distinto al *libertin érudit* de *l'Académie Putéane* descrito por Pintard. El *libertin* de Garasse es aquel que se deja llevar por los excesos sensuales, se libra al alcohol, al sexo, prefiere llevar una vida cuyos principios no se rijan por la moral

---

<sup>36</sup> François de Graux, « En enfant perdu, remarques sur la folie de Cyrano », p.551.

cristiana.<sup>37</sup> Existen varios tipos de libertino; aquel considerado como el más peligroso es el ateo, homosexual y poeta:

J'appelle impies et athéistes ceux qui sont plus avancez en malice ; qui ont l'impudence de proférer d'horribles blasphèmes contre Dieu ; qui commettent des brutalités abominables ; qui publient par sonnets leurs exécrables forfaits ; qui font de Paris une Gomorrhe ; qui font imprimer le Parnasse satirique ; qui ont cette avantage malheureux qu'ils sont si desnaturez en leur façon de vivre qu'on n'oseroit les réfuter de poinct en poinct de peur d'enseigner leurs vices et faire rougir la blancheur du papier.<sup>38</sup>

Un aspecto que definía a este ateo blasfemo era, según Garasse, la manera en que articulaba su discurso. Uno de los mecanismos más recurrentes en éste era el empleo de *la pointe*, es decir, el equívoco. Este mecanismo retórico recuerda a *la agudeza* de la cual habla Gracián<sup>39</sup>:

[Vanini] Ayant fait l'ouverture de ses pointes, il commença à montrer l'étaupe ; peu à peu il lâchait des maximes dangereuses, ambiguës, à deux revers, jusqu'à ce que ne pouvant plus contenir le venin de sa malice, il éclata tout à fait et prononça de si étranges blasphèmes contre la sacrée humanité de Jésus Christ que Francon confessa depuis [...] qu'il mit deux fois sa main sur son poignard pour lui plonger dans le sein.<sup>40</sup>

Este pasaje se refiere a Jules Vanini (1585-1616), quemado vivo en la plaza de Toulouse tras uno de los juicios de la Inquisición más recordados en el siglo XVII en Francia. La evolución del discurso de Vanini según es narrado por Garasse procede exactamente de la misma manera que el del narrador de Cyrano en el Paraíso lunar. No es de extrañarse, pues que el episodio de la Luna haya sido uno de los pasajes más mutilados de la obra. La mutilación y reescritura debió suceder bajo un contexto religioso que conocía los métodos de identificación de un *libertin* referidos por el *Père Garasse*. Incluso es posible

---

<sup>37</sup> Apud. Antoine Adam, *Les libertins au XVIIe siècle*, p.40.

<sup>38</sup> *Idem*, p.41.

<sup>39</sup> Para una mayor exploración entre *la pointe libertine* y la agudeza de Gracián, recomiendo el estudio de Charles Darmon *Le songe libertin. Cyrano de Bergerac d'un monde à l'autre*. En el segundo capítulo Darmon realiza una comparación entre la retórica libertina y la retórica de Gracián.

<sup>40</sup> Apud. Charles Darmon, *Ibid*, p.65.

considerar que, dado lo sonado que fue el caso de Vanini, el episodio fue concebido como una respuesta a las acusaciones de Garasse y como un homenaje a la retórica libertina.

Sin embargo, debido al complejo sistema de censura instaurado después de la Fronde, es muy difícil identificar quién y en qué condiciones precisas se llevó a cabo la mutilación de los manuscritos de *États et Empires de la Lune*. Alcover incluso ha propuesto la posibilidad de que Cyrano haya hecho circular los manuscritos sin intención de publicarlos y que, más tarde, bajo la presión de un medio devoto familiar, haya participado en su propia censura, como fue probablemente el caso de los ejemplares impresos de sus *Oeuvres Diverses*. Al respecto, afirma :

[...] dans l'état actuel des connaissances, il est impossible d'affirmer si Cyrano avait l'intention de livrer à l'impression son roman, car, dans l'affirmative, il aurait alors compris que le passage de la clandestinité au « grand public » nécessiterait de nombreux coups de sabre.<sup>41</sup>

Independientemente del autor de la censura, regresar a este episodio de la literatura ilustra un aspecto de la obra de Cyrano de Bergerac que muchas veces es tomado a la ligera por la crítica: Cyrano es no sólo un expositor de ideas, un defensor de la ciencia, sino un burlador de los lugares comunes de su tiempo, de la retórica que sostenía los discursos de autoridad. Era un personaje muy incómodo dentro del contexto devoto en que le tocó vivir. No sería aventurado sospechar que detrás de la demolición que hace del discurso religioso Cyrano expresara la visión de un ateo cuya arma era precisamente la lenguaje; *la pointe*, las agudezas retóricas construidas a partir de la ironía, son en su obra una afirmación de principios, no un mero juego de retórica.

---

<sup>41</sup> Madeleine Alcover, *Les États et empires de la Lune et du Soleil*, p. CXLII.

## Capítulo IV

### A modo de epílogo: Cyrano más allá del mito

El siglo veinte vertió en la figura de Cyrano todas las modas y corrientes posibles: Cyrano ha sido filósofo epicúreo, relativista, hedonista, materialista; expositor de ideas científicas, pensador hermético-cabalístico, y poeta posmoderno. Al mismo tiempo, fue considerado un hombre de biografía brumosa, siempre un personaje ambiguo. Maurice Blanchot, en su famoso artículo sobre Cyrano publicado en *Tableau de la littérature française* invita a reconocer, sobre todo, al escritor en su juego con el lenguaje. Le resulta muy difícil atribuir una posición filosófica estable a la obra de Cyrano, pues dice que en él, las palabras, en constante movimiento, desbordan a las ideas. Las leyes del discurso cyraniano son leyes que sólo responden a su universo ficticio, a sus necesidades como narrador. Considero que esta interpretación, que sin duda denota las preocupaciones teóricas de una época que me es cercana, resume la manera en que yo entendí a Cyrano durante mis primeras lecturas de su obra. Consideraba que el viaje a la Luna era ante todo el motivo disparador de una ficción capaz de poner a prueba de la imaginación las discusiones científicas y filosóficas de una época. A pesar de que la vena cómica de la obra me pareció evidente desde la primera lectura, confieso que me pareció muy difícil entender con qué seriedad debía entender las múltiples referencias intertextuales que encontré en la obra: la ironía no me pareció evidente.

Tras estudiar el paso del manuscrito al impreso entiendo que comprender la ironía es un aspecto pragmático del discurso que no sobrevive necesariamente los cambios de tiempo y de paisaje. Para entender las implicaciones ideológicas de *Les États et Empires*

*de la Lune* me fue indispensable recurrir al contexto de su enunciación, reflexionar acerca de la ambigua situación del escritor de *romans comiques* en el siglo XVII, descubrir la mediación que se daba entre el proceso de escritura y de lectura.

Antes de desarrollar una teoría acerca de cómo se crea la ficción cyraniana, de las implicaciones metafóricas, simbólicas o estilísticas de su viaje a la Luna, creo muy importante tratar de identificar cómo este autor fue leído, es decir, censurado, por sus contemporáneos. Los pasajes censurados implican un espacio de controversia y de confrontación entre Cyrano y su época: el análisis aquí expuesto subraya que la censura fue sobre todo religiosa. Los debates acerca de la nueva astrología expuestos en varias ocasiones no fueron –a diferencia de como lo sucedido en tiempos de Galileo –omitidos del impreso. Los pasajes del manuscrito que no permanecieron en el impreso son las burlas a la institución religiosa y a sus dogmas, es decir, aquello que podía condenar a Cyrano como ateo.

El viaje a la Luna y las imágenes del mundo al revés eran lugares comunes en el barroco, y el motor de la obra cyraniana, a diferencia de lo que ha expuesto la crítica del siglo XX, fue, en mi opinión, más que ilustrar un pensamiento científico a través de la ficción, el deseo de crear un espacio de confrontación a través de la ironía.

Ahora bien, la asociación entre Cyrano y la retórica de la ironía de los *libertins érudits*, tema muy recurrente en la crítica actual<sup>1</sup> debe ser tomada con precaución. Es importante distinguir la similitud entre los mecanismos narrativos empleados por Cyrano y por escritores como Naudé y La Mothe Le Vayer, pero lo es aún más detenerse en el

---

<sup>1</sup> Véase Charles Darmon, « Ironie et relativisme: remarques sur leurs affinités diffuses dans l'horizon du libertinage érudit et dans les fictions cyraniennes » pp. 399-406.

valor de las afinidades. El uso de la ironía y la paradoja son una práctica cultural en tiempos de la Fronde, y esto no significa que Cyrano fuera un *libertin érudit*. La evidente censura de la ironía en su obra, a diferencia de la ironía ejercitada por los *libertins érudits*, es mucho más combativa. No disimula sino que evidencia una postura política (la crítica hacia la moral religiosa en su tiempo era una confrontación política, dirigida a personas concretas por acciones concretas). Tras este recorrido propongo entender a Cyrano dentro de un contexto histórico específico: la persecución de “libertinos” dentro de la Contrarreforma francesa sustentada por el absolutismo monárquico de Mazarino; no como un *libertin érudit* en términos de Pintard, que, en mi opinión representa un esfuerzo de la crítica francesa por construir una tradición de pensadores heterodoxos anti-clericales anteriores a la Revolución Francesa.

Tras este recorrido por los avatares de *États et Empires de la Lune* me parece importantísimo tener en cuenta que la escritura siempre ha sido un riesgo tomado por individuos que vivieron bajo ciertas circunstancias históricas. Escribir jamás ha sido un acto impune ni seguro. Las obras le deben su sobrevivencia al azar, al fanatismo de ciertos lectores, a las necesidades de un Estado, pero también al valor de un escritor que pudo llevar un texto a término. Tanto la historia literaria oficial como la censura actúan borrando a este autor. Difuminan los rasgos individuales de una obra para resaltar similitudes con otras y demostrar categorías, eliminan contextos. El caso de censura de Cyrano de Bergerac debe ser uno entre muchos enterrados bajo el mito de un siglo XVII donde reinaban las reglas de la *bienscéance*.

La censura ha estado ligada a la escritura desde su origen. Antes de descubrir manuscritos o versiones impresas mutiladas que lo demuestren, muchos lectores atentos

han sospechado, leyendo entre líneas, la existencia de miles de pasajes ausentes. *Le bibliophile* Jacob sospechó que algo importante faltaba a *États et empires de la Lune*, algo que no coincidía con el tono cómico inofensivo deseado por un primer editor; afirmó que un órgano religioso aliado al Estado era responsable de la censura de dichos pasajes. Aunque su propia edición crítica no colma las lagunas de los puntos suspensivos puestos en la edición de Charles de Sercy, la importancia de la labor del bibliófilo radica en haber defendido su intuición. Hipótesis osadas como la suya han abierto vías para que se descubran eslabones perdidos en la historia literaria.

¿Con qué ojos se puede interpretar aquello que ocupa el lugar de un antiguo vacío? Una vez descubierta la censura, es importante saber cómo interpretar las líneas que alguna vez brillaron por su ausencia. La respuesta inmediata y sincera es que leemos a partir de quienes somos, con las herramientas que tenemos. La interpretación no siempre va de la mano de la responsabilidad. Si algo encuentro valioso en la labor del investigador literario es que no puede eludir este problema.

La historia de la interpretación de *États et Empires de la Lune* ayuda a entender cómo una nación construye su literatura nacional, los valores que defiende, los estilos que acepta y los que rechaza. Esta obra siempre ha ocupado una postura incómoda y paradójica: censurada en el siglo XVII, fue también vendida como pan caliente; denostada por Voltaire por ser la obra de un loco, muy probablemente le inspiró su propio viaje astral; en el siglo XIX, Charles Nodier hablaba de un estilo infantil, exagerado, y de una narración poco fluida, pero evidentemente envidiaba su audacia; cuando el texto íntegro al fin fue encontrado, críticos importantes como Frédéric Lachèvre no pudieron evitar realizar una lectura moral; al siglo XX le costó trabajo aceptar que Cyrano no

bromeaba al hacer un elogio de la homosexualidad en varios pasajes de su obra. Y es que es muy difícil fijar la imagen de un escritor marginal. Incluso ahora, al término de esta tesis, escribir sobre él podría parecer una traición.

Para evitar este pensamiento, considero que es muy importante leer la obra de Cyrano de Bergerac tomando en cuenta cómo fue ultrajada su imagen a la hora de su muerte; cómo su obra fue mutilada. Me parece indispensable tener muy en cuenta precisamente qué pasajes de su obra fueron amputados y por qué; cómo fue que su obra íntegra sobrevivió, bajo qué etiquetas, y a qué precio.

La censura que sufrió la obra de Cyrano eliminó la manera en que el texto construye sus referencias: por omisión o reescritura, en la primera edición de *Les États et Empires de la Lune* se difumina la ironía con la que el autor critica su contexto, es decir, la *doxa* de la monarquía francesa y la Contrarreforma. Este aspecto de la obra sobrevive en los manuscritos, se intuye cuando la caligrafía es el vehículo de la idea. Cyrano ilustra al escritor en su combate con el lenguaje y los lugares comunes de su tiempo, aspecto que lo acerca en gran medida al *philosophe* del siglo XVIII: al hombre de ideas que está abierto a la polifonía de discursos, en una búsqueda constante por forjarse una opinión propia, más allá de los modelos clásicos y de los lugares comunes. Los escasos propietarios de los manuscritos de *États et Empires de la Lune* en el siglo XIX, y aun a principios del XX valoraron a Cyrano en este sentido. Esto nos dice cuán importante es recurrir a los diversos soportes materiales de un texto para buscar respuestas más allá de los juicios admitidos por la historia literaria, para rescatar el valor de la intuición y de la mirada histórica en la labor del investigador.

## Bibliografía

### Manuscritos

Cyrano de Bergerac, *L'autre monde ou états et empires de la Lune* (Bibliothèque Nationale de France Fonds Fr. Nouv. Acq. 4558

---*Pédant joué et Lettres diverses* (Bibliothèque Nationale de France, Fonds Fr. Nouv. Acq. 4557)

---L'autre monde ou les empires et états de la Lune (Bayerische Staatsbibliothek, Gall. 419)

--- L'autre monde ou les empires et états de la Lune (University of Sydney, Fischer Library, RB Add. Ms. 68)

### Impresos

Cyrano de Bergerac, *Histoire Comique des États et empires de la Lune par Monsieur de Bergerac*, Paris, Charles de Sercy, 1657

---*Histoire comique des Etats et Empires de la Lune et du Soleil par Cyrano de Bergerac*, Nouvelle édition revue et publiée avec des notes et une notice historique par P.L. Jacob, Bibliophile. Paris, Adolphe Delahays, 1858.

---*Les États et empires de la Lune et du Soleil (avec le Fragment de Physique)*, Édition critique, textes établis et commentés par Madeleine Alcover, Paris, Champion, 2005

## Bibliografía secundaria

Alcover, Madeleine, « Statistique et critique d'attribution : l'édition posthume des Etats et Empires de la Lune » en *Littératures Classiques* 53, 2004, pp. 295-315.

---« *Cyrano in carcere* », *Papers on French Seventeenth Century Literature* XXI, 41 1994, pp. 393-418.

---« Essai de titrologie: les récits de *Cyrano de Bergerac* », *Libertinage et philosophie au XVIIe siècle*, no. 1, 1996, p.75-94.

Adam, Antoine, *Les libertins au XVIIe siècle*, Paris, Editions Buchet/Chastel, 1964.

Beugnot, Bernard, « Pratiques de l'écriture au XVIIe siècle : du manuscrit à l'imprimé », en *Écrire aux XVIIe et XVIIIe siècles. Genèses de textes littéraires et philosophiques*, Paris, CNRS, 2000.

Cavaillé: « Qu'il y ait un Dieu...je vous le nie tout à plat » contexte théorique et enjeux pratiques des arguments athéistes du Fils de l'hôte », en *Littératures Classiques*, 53, 2004 pp. 65-74.

Chartier, Roger, « Libros parlantes y manuscritos clandestinos. Los viajes de Dyrcona » en *Inscribir y borrar. Cultura escrita y literatura (siglos XI.XVIII)*, Buenos Aires, Katz, 2006.

Chartier, Roger et Jean-Henri Martin, *Histoire de l'édition française*, Paris, Fayard, 2005.

Clavié, Laurent, *Cyrano de Bergerac dans tous ses états*, Toulouse, Anacharsis, 2004.

Darmon, Jean Charles, *Le songe libertin. Cyrano de Bergerac d'un monde à l'autre*, Paris, Klincksieck, 2004.

--- « Le démon du paradoxe : énigmes et défis d'un grand jeu libertin » en *Littératures Classiques*, 53, 2004 pp. 5-17.

--- « rhétorique du songe, fictions heuristiques et politiques de la « grimace » : *Cyrano* sur les traces de Quevedo, de Kepler et de Campanella » en *Littératures Classiques*, 53, 2004 pp. 173-208.

---« Ironie et relativisme : remarques sur leurs affinités diffuses dans l'horizon du libertinage érudit et dans les fictions cyraniennes » en *Dissidents, excentriques et marginaux de l'Âge classique. Autour de Cyrano de Bergerac*, Paris, Honoré Champion, 2006.

---« L'athée, la politique et la mort : variations sur « des belles impiétés » en *La morte d'Agrippine*. Fougères, Éditions Encre Marine, 2005.

Grande, Nathalie, *Le Roman au XVIIe siècle. L'exploration du genre*, Rosny, Bréal, 2002.

Febvre, Lucien et Henri-Jean Martin, *La aparición del libro*, México, CONACULTA, 2005.

Lanini, Karine, "Aventures et avatars du texte des États et Empires de la Lune" en *Lectures de Cyrano de Bergerac. Les États et Empires de la Lune et du Soleil*, Rennes, Presse universitaires de Rennes, 2004, p.121-131.

Maigne, Vincenette, « Le manuscrit comme absolu » en *Écrire aux XVIIe et XVIIIe siècles. Genèses de textes littéraires et philosophiques*, Paris, CNRS, 2000.

Moureau, François, « Dyrcona exégète ou les réécritures de la Genèse selon Cyrano », en *Le théâtre des voyages. Une scénographie de l'Âge classique*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005.

Nédelec, Claudine, « Cyrano et sa « burlesque audace » », en *Littératures Classiques* 53, 2004, pp. 253-271.

Nodier, Charles, « Cyrano de Bergerac », *Bulletin du Bibliophile*, no. 8, 3a série, octobre, 1838.

Phillips, Henry, *Church and Culture in seventeenth-century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

Popkin, Richard, *La historia del escepticismo desde Erasmo hasta Spinoza*, México, FCE, 1983.

Poulouin, Claudine, « « Dieux avait encore une fois recloué le soleil aux cieus... » Cyrano iconoclaste », en *Littérature Classiques*, 53, 2004 p. 21-38.

Requemora, Sylvie, « Voyage astral et récit de voyage dans Les États et Empires de la Lune et du Soleil », en *Lectures de Cyrano de Bergerac. Les États et Empires de la Lune et du Soleil*, Rennes, Presse universitaire de Rennes, 2004 p.197-216.

Serroy, Jean, *Roman et réalité. Les histoires comiques au XVIIe siècle*, Paris, Librairie Minard, 1981.

Sorel, François, *Histoire Comique de Francion* (Livres I-VII), Paris, GF-Flamarion, 1979.