

# *Técnicas de escritura del “fabliau”*

**Dulce M<sup>a</sup> González Doreste**

*Universidad de La Laguna*

## ***Presentación***

Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación **oralidad y escritura en la narrativa medieval francesa** que lleva a cabo el equipo de trabajo formado por los profesores José Oliver Frade, M<sup>a</sup> Pilar Mendoza Ramos y quien suscribe. El objetivo es el estudio en un amplio corpus de textos narrativos medievales que abarcan un periodo comprendido entre los siglos XII y XIV- de la influencia que sobre la escritura, entendida ésta en su sentido más amplio, ejerció una larga tradición de oralidad.

Se trata, en definitiva, de analizar desde esta perspectiva una serie de peculiaridades textuales que sólo podrán ser comprendidas en su plenitud si las examinamos en relación con su proyección oral, ya sea porque el texto procede de una tradición oral y/o porque ha sido concebido para la comunicación oral, es decir para la lectura y, por tanto, para la audición.

Un estudio de esta índole tiene el interés de acercarnos de algún modo al receptor de dichos textos, lo que trae consigo una nueva forma de apreciar la obra: no sólo desde el punto de vista de su consideración como objeto de arte, sino desde el efecto estético que supuestamente ejerció sobre el auditor.

La mayor parte de los trabajos sobre la oralidad en los textos medievales que se realizaron entre los años 50 y 75 se centraron en en el estudio del estilo formulario, único criterio que definía y delimitaba toda «literatura oral», por oposición a la «literatura escrita». Muchas fueron las objeciones que este tipo de conclusiones levantaron y hoy comúnmente se admite que el estilo formulario no es una marca segura de oralidad.

A este propósito P. Zumthor manifiesta que la oralidad debe ser tratada globalmente y que todo razonamiento basado en un único tipo de observaciones o, de lo contrario, aislado en un nivel único de análisis fracasa.

Atendiendo a estas consideraciones, nos proponemos emprender el estudio de los indicios de oralidad en nuestro corpus desde una amplia perspectiva que comprende al menos tres niveles de análisis bien diferenciados: dos intrínsecos al propio texto, el nivel lingüístico y el nivel literario -atendiendo al efecto estético que el texto produce sobre su receptor-, y el tercero referido a su intertextualidad.

Este último aspecto presenta un doble interés en tanto que la oralidad imprime a la escritura una serie de reglas tradicionales que cada texto actualiza-

rá según los niveles de estilo, los géneros o el fin propuesto al discurso. Desde este punto de vista, el estudio de la intervocalidad abrirá una nueva perspectiva a la tan traída y llevada cuestión de los géneros medievales. La noción de género, en lo que se refiere a las numerosas formas de narrativa breve, pierde así toda su importancia, relegada por el interés que trae consigo reconstruir y explicar la oralidad que está presente en el texto, lo que realmente nos permitirá apreciarlo en toda su dimensión informativa y artística.

Los estudios emprendidos han constatado la existencia de la presencia oral en los textos, ahora creemos, haciéndonos eco de las palabras de Zumthor, que es necesario interpretarla, explicitarla. Tomando, pues, la oralidad -o dicho de otra forma, la presencia de la voz en los textos- como un hecho, partimos del supuesto de que la oralidad es un factor de cohesión no sólo textual, en la medida que supone una serie de conductas y modalidades discursivas comunes que se actualizan en un sistema de representaciones, sino también social, en cuanto que los receptores deben participar de un mismo código para interpretar e identificar los signos de dicho sistema.

Nos limitaremos en una primera fase del trabajo a analizar un corpus que estará formado por un conjunto de *romans* en verso de tema cortés de los siglos XII y XIII y una amplia selección de *fabliaux* de los siglos XIII y XIV.

Obviamente, el peso de la oralidad en el *roman* no es tan específico como en la canción de gesta y suponemos que los indicios de oralidad textuales se irán debilitando en relación con los *fabliaux*.

Siguiendo los pasos propuestos por Zumthor en su obra *La lettre et la voix de la littérature médiévale*, así como inspirándonos, de forma flexible, en otras propuestas metodológicas modernas como pueden ser los postulados de la estética de la recepción o el análisis del relato, analizaremos en nuestros textos, con el fin de descubrir en ellos toda su potencialidad en su difusión oral, los aspectos que, a grandes rasgos, expresamos a continuación:

1.- Lo que llamaremos tópicos de la oralidad, es decir todas aquellas referencias existentes en el interior del texto que hacen alusión a su procedencia de una tradición oral o que hablan en ese mismo sentido de otros textos. Así como algunas expresiones que sólo pueden explicarse dentro del marco de actualización del texto en el acto de su representación por medio de la voz.

---

<sup>1</sup> HUCHET, J.-Ch: «De la perversion en littérature», *Poétique*, n° 71, 1987, pp. 271-290.

<sup>2</sup> MÉNARD, Ph.: *Les fabliaux. Contes à rire du moyen âge*, París, P.U.F. 1983. Vid. pp. 87-107.

<sup>3</sup> BIRGE VITZ, E.: «Vie, légende, littérature. Traditions orales et écrites dans les histoires des saints», *Poétique*, n° 72, 1978, PP. 387-402.

2.- En algunos textos, especialmente en los *romans*, determinadas figuras retóricas en cuanto que pensamos que muchos recursos del estilo oral proceden de la retórica.

3.- Los procedimientos de versificación, ya que cualquier ruptura o alteración pueden ser provocadas intencionadamente para producir un efecto eficaz con el fin de retener la atención del auditor (cf. «la brisure du couplet dans *Erec et Enide*», de Jean Frappier).

4.- La estructura de los textos, ya que su partición puede estar condicionada por los tiempos de lectura.

5.- La organización temporal del relato, es decir, las relaciones temporales entre relato e historia. Dentro de este apartado se estudiarán las intervenciones del autor, las escenas dramáticas (es decir el discurso en estilo directo e indirecto), las iteraciones, etc.

6.- Lo que llamaremos estética de la repetición, es decir, los procedimientos de recurrencia semántica y de repetición de fonemas, de estructuras sintácticas etc., así como la materia paremiológica y las técnicas de su utilización.

Aunque reconocemos que el objetivo es ambicioso, pensamos que en dos años el trabajo que nos proponemos puede estar acabado casi en su totalidad. Tenemos la intención de analizar en el primer año la parte del corpus correspondiente a los *romans* y a los *Lais*. Los «fabliaux» y las *nouvelles* del siglo XV serán objeto de estudio en el segundo año. Las *nouvelles* del siglo XVI, y algunas del XV, serán tratadas a lo largo de todo este periodo.

Dentro de este contexto los tres investigadores que constituimos el equipo que lleva a cabo este trabajo presentaremos en el Coloquio las comunicaciones que siguen a continuación.

### ***Las técnicas del “fabliau”***

Actualmente parece unánimemente reconocida la importancia de la oralidad en la tradición literaria medieval, tanto en su naturaleza, como en sus funciones propias; de la misma forma que tampoco se pone en entredicho la Edad Media como lugar de resonancia de la voz. El problema no está tanto en demostrar la existencia de lo que Zumthor llama una sociedad teatralizada, es decir, una sociedad, en la cual se erige la omnipresencia de la voz, sino en explicitar, en interpretar la presencia de la voz en los textos. Pues se da la paradoja, cuando pretendemos establecer las relaciones entre la oralidad y escritura en la edad media, que éstas deben ser analizadas a través de documentos escritos, es decir, a través de los textos literarios que han llegado hasta nosotros en sus diversas formas y variantes.

Uno de los aspectos más atractivos, en mi opinión, de la literatura medieval, y al mismo tiempo más enojoso desde el punto de la investigación, es el

hecho de la propia inconsistencia de la materia objeto de estudio, puesto que sus dos fundamentos, autor y texto, son para el medievalista moderno dos ficciones. El autor, dice Jean-Charles Huchet, es

«un nom qui arrime dans la langue le sujet que l'écriture a produit. Le texte: la trace tardive et figée dans l'écrit d'un procès oral, d'un moment de poésie où la chaleur de la voix d'un jongleur et la ferveur de l'écoute de son auditoire faisaient résonner la langue dans toute sa plénitude» <sup>1</sup>.

Más que ningún otro «género» (y el empleo de este término es puramente convencional) el *fabliau* encuentra su medio de difusión por excelencia en la recitación pública en plazas, ferias, lugares de peregrinaje, cortes señoriales, etc.

En cuanto al modo de transmisión de estas historias, todo hace pensar, a juzgar por los testimonios de los propios textos examinados por Philippe Ménard, que tanto las fuentes escritas, como la tradición oral han jugado un importante papel en la conservación del *fabliau*. Sin embargo, sus autores -ya fueran poetas, clérigos o juglares- siempre tuvieron presente que sus textos estaban destinados a ser recitados públicamente por una tercera persona, por un juglar en la mayoría de los casos, que, por otra parte, modificaba a su antojo el texto que le había sido confiado <sup>2</sup>. De este modo, tanto los *fabliaux* que proceden de una tradición de oralidad, como aquellos que fueron compuestos por un poeta, apoyándose en una fuente escrita, llevan implícitos en ellos la impronta de la voz, lo que confiere al texto una serie de procedimientos característicos de la narración oral.

Es fácil concebir, dice Evelyn Birge Vitz a propósito de las contaminaciones sufridas por la literatura hagiográfica, que en una cultura de tradición narrativa oral, como la de la Europa medieval, todas las historias se combinan, se mezclan y se reproduzcan, reconociendo en ello un principio de lo que denomina «la diversité dans l'uniformité», característico de la tradición del cuento folklórico <sup>3</sup>. Así pues, no es de extrañar que hayan llegado hasta nosotros varios *fabliaux* que explotan un mismo tema, con más o menos alteraciones -tanto temáticas como estructurales-, de autores y épocas diferentes; así como distintas variantes de un mismo *fabliau*, aceptadas o rechazadas, total o parcialmente, por la crítica moderna.

<sup>1</sup> HUCHET, J.-Ch: «De la perversion en littérature», *Poétique*, n° 71, 1987, pp. 271-290.

<sup>2</sup> MÉNARD, Ph.: *Les fabliaux. Contes à rire du moyen âge*, París, P.U.F. 1983. Vid. pp. 87-107.

<sup>3</sup> BIRGE VITZ, E.: «Vie, légende, littérature. Traditions orales et écrites dans les histoires des saints», *Poétique*, n° 72, 1978, PP. 387-402.

En este sentido es particularmente ilustrativo el llamado tema del «berceau», elemento central de dos célebres *fabliaux*: *De Gombert et des deux clercs*, cuyo autor es Jean Bodel, y *Del meunier et des deux clercs*, anónimo; tema que además fue explotado por el autor de *Les Cent Nouvelles nouvelles* y por Chaucer en sus *Canterbury Tale's* («Reeve's Tale»); además de constituir también el argumento central de un cuento del *Decamerón* (IX, 6) y una fábula de La Fontaine.

Limitaremos el marco de esta comunicación al análisis de ambos *fabliaux*, para de esta forma atenernos a nuestro título y, por otra parte, respetar el tiempo que nos ha sido asignado. Esperamos, en un próximo trabajo, abordar las variaciones sufridas por este mismo tema en el resto de las obras citadas.

1 Parece tarea imposible delimitar la fecha de composición de cada uno de los *fabliaux*. La bibliografía especializada no suele ir más allá de situarlos en su conjunto como producciones de finales del siglo XIII y principios del XIV. Especial interés tendría para este análisis conocer la datación de nuestros *fabliaux* y más concretamente establecer cuál de los dos fue compuesto antes. Si bien Jean Rychner cree que el *fabliau* de Jean Bodel es anterior al *Del meunier et des deux clercs* <sup>4</sup>, Philippe Ménard lo niega categóricamente <sup>5</sup>. No me detendré, pues, en estériles especulaciones sobre este problema, sino que me atendré a los elementos objetivos de los que disponemos y que no son otros que los textos y sus variantes <sup>6</sup>.

Ambas historias narran los amores de dos clérigos con la mujer y la hija de un «vilain» que les ha hospedado en su casa. La peripecia nocturna de los dos curas queda al descubierto por la mañana, gracias a una serie de equívocos provocados por el cambio de lugar de la cuna del bebé. En ambos *fabliaux*, el vilain -que en uno de ellos es un taimado molinero-, además de cornudo termina siendo apaleado.

Si bien los puntos comunes entre ambos textos son numerosos, su comparación pone también en evidencia una serie de diferencias temáticas y -más importante aún- una concepción diferente de la construcción del relato.

En *De Gombert...*, Jean Bodel va a lo esencial de los hechos. Cuatro versos bastan para presentar el tema del *fabliau* y a sus dos personajes protagonistas, que piden alojamiento en casa del «vilain», sin que se explique el motivo que los ha llevado hasta allí. Se pasa, pues, directamente y sin preámbulos a la

<sup>4</sup> RYCHNER, J.: *Contribution à l'étude des fabliaux. Variantes, remaniements, dégradations*, t. 1, *Observations*, Neuchâtel-Genève, Droz, 1960, pp. 103-109.

<sup>5</sup> MÉNARD, Ph.: *Fabliaux français du Moyen Âge*, t. 1, Genève, Droz, 1979, pp. 148.

<sup>6</sup> Seguiremos para «De Gombert et des deus clers», la edición de Pierre Nardin (*Jean Bodel. Fabliaux*, Paris, Nizet, 1965) y para «Del meunier et des .II. clers», la de Philippe Ménard (*Fabliaux français du Moyen Âge*, Genève, Droz, 1979).

intriga de la historia. La acción, conducida por un narrador en tercera persona, se desarrolla rápidamente, sin detalles superfluos que desvíen al auditor de la intriga principal y única de la narración. De esta forma, en los cincuenta primeros versos Jean Bodel describe resumidamente la llegada de los dos curas a la vivienda de Gombert, las miradas de deseo que intercambian con las dos mujeres, la disposición de las camas en la habitación y la acción de uno de los dos clérigos que, inopinadamente, toma la arandela de la que cuelga una sartén (más tarde comprenderemos cuáles son las aviesas intenciones que le han guiado). El narrador guía el relato, deteniéndose tan sólo en describir aquellos detalles que van a cumplir una función en el desarrollo de la intriga. Su descripción va a ser interrumpida estratégicamente por las intervenciones del autor en primera persona o por alocuciones directas al público.

Así, un «je» ficticio introduce una pequeña digresión poética, verdadero artificio retórico que revela la maestría de Bodel y su talento poético, no exento de ironía. Estos versos parecen destinados a disculpar la astucia que uno de los curas está tramando para conseguir ser aceptado en el lecho de la joven. Dicen así:

«Et je di qu'amor de pucele,  
Quant faus cuer n'i est ententis,  
Est sor totes amors gentis,  
Com est li ostour au cerqueil» (vv. 18-21)

(Y yo digo que amor de doncella, cuando se entrega sinceramente, es, por encima de todos los otros amores, amor gentil, de la misma forma que el azor se comporta con el cernícalo).

Un poco más adelante, en el verso cincuenta, un «Or oiez com il li avint» previene al público de que se aproxima un momento importante del relato y que algo sustancial, que va a provocar un giro inesperado en la intriga del relato, va a suceder.

Las escenas dramáticas son hábilmente emplazadas para introducir un cambio en el tono del relato, evitando así su monotonía. La narración se detiene y el narrador cede la palabra a los propios personajes que entablan diálogos entre ellos, que, sin duda, van a provocar la hilaridad del público que escucha la historia. Como, por ejemplo, el que se desarrolla entre Gombert y el cura que yace a su lado, que de vuelta de la cama de la muchacha se acuesta en la suya, y creyendo hablar con su compañero se jacta de sus peripecias amorosas, descubriendo de esta forma todo el embrollo que había pretendido mantener oculto. Descubrimiento que da toda su razón de ser a este *fabliau*.

Finalmente, el narrador describe la terrible paliza que ambos clérigos propinan al pobre Gombert y la moraleja que el público debe extraer de la historia que acaba de oír:

«Ceste fable dit por essample  
 Que nus hons qui bele fame ait,  
 por nule proiere ne lait  
 Jesir clerc dedenz son ostel,  
 Que il ne li face autre tel.  
 Qui bien lor fet sovent le pert,  
 Ce dit le fabel de Gombert» (vv. 186-192)

(Esta fábula dice como ejemplo que ningún hombre que tenga bella mujer, no debe dejar por ninguna oración, yacer a un clérigo en su casa, para que no le pase otro tanto. Quien bien les hace, con frecuencia sale perdiendo. Eso dice el *fabliau* de Gombert).

Con esta moraleja quedan patentes las intenciones de Bodel al componer este *fabliau*, al mismo tiempo que justifica la sobriedad del relato que se reduce, tal y como explica el mismo Bodel, a la categoría de un ejemplo, cuya finalidad es la de alertar especialmente a los maridos de hermosas mujeres sobre las libidinosas intenciones del clero. Al mismo tiempo, Bodel tampoco olvida el fin último del género que ha escogido y prodiga en su relato las situaciones cómicas que provocarán la risa del público, que, de esta forma, ve cumplidas sus expectativas como auditor de un *fabliau*.

El autor anónimo del *fabliau* de *Del Meunier et des .II. clers* pone desde un principio mucho más interés que Bodel en dar a su historia un desarrollo lógico y coherente, sin que ningún detalle de la narración quede sin la debida justificación, asegurando así que su historia sea recibida y aceptada como absolutamente verosímil. De esta forma, el narrador expone en los primeros versos la situación desesperada de los dos pobres clérigos que buscan la forma de poder comer y de ganarse la vida honradamente. Una exclamación del narrador («c'est damage a la povre gent!» v.8) supone un sutil juicio de valor sobre los dos protagonistas de la historia que trata, desde un primer momento, de ganar la simpatía del público hacia ellos. Los dos curas deciden pedir dinero para comprar trigo y pedir prestada una burra para trasladar el cereal hasta un molino para molerlo y hacer pan con la harina obtenida, convirtiéndose así en honrados panaderos. Por este motivo llegan al molino, donde el molinero y su mujer les roban el trigo sin que los curas se percaten de que han sido ellos. Sin saber qué hacer y sintiéndose muy desgraciados, los dos curas vuelven al molino para pedir alojamiento al molinero, que no queriendo perjudicar más a los clérigos, les concede alojamiento y comida por esa noche.

Este largo preámbulo, justificativo de los hechos que van a suceder después, ocupa unos cien versos que aumentan la extensión del relato y que,

como ya he dicho, no figuran en el texto de Bodel. Llegados a este punto, es decir, una vez dentro de la vivienda del «vilain» los dos curas, el desarrollo de la historia va a transcurrir paralelamente en los dos *fabliaux*, aunque con ciertas variaciones entre uno y otro. En ambos casos, la cena consta prácticamente de los mismos ingredientes, pan, leche y queso, alimento este último que es relacionado en la edad media con la sexualidad y con la locura. En ninguno de los dos revela el narrador las intenciones del clérigo cuando coge la anilla que cuelga de la pared. Pero este objeto, aunque servirá al mismo fin, adquirirá distinto valor en uno y otro *fabliau*. En *De Gombert...* la anilla se convierte, merced a la oscuridad, en un valioso anillo gracias al cual el cura obtendrá los favores de la muchacha. En *Del Meunier...* su anónimo autor dará a la vulgar arandela unas propiedades relativamente más valiosas y convincentes, pues el anillo tendrá la virtud de convertir por la mañana en casta doncella a la mujer que lo llevare en su dedo, por más ligera y casquivana que haya sido durante la noche. Propiedades mágicas que, sin duda, están justificadas por las mayores dificultades que el cura de este *fabliau* tendrá que superar para llegar hasta la muchacha, a la que su padre, en un vano intento de preservar su virtud, encierra todas las noches bajo llave en un arcón.

En ambos casos, el segundo clérigo, que en un principio mantiene una actitud más prudente, se decide a actuar movido por los deseos que le despierta el goce de su compañero. El ardid del «berceau» se desarrolla de forma parecida en ambos cuentos, al igual que el desenlace, aunque lógicamente en el *fabliau* del molinero la paliza que le propinan a éste viene motivada por el robo de que han sido objeto los dos clérigos, descubierto finalmente por la mujer. En este *fabliau* no faltan tampoco las interpelaciones que el narrador dirige al público, llamando la atención de éste en momentos significativos de la intriga. Pero lo verdaderamente llamativo de este *fabliau* es la abundancia de escenas dramáticas que el autor prodiga a lo largo de la historia, de tal forma que casi todas las secuencias culminan en diálogos o en monólogos hablados, lo que conlleva un menor protagonismo del narrador en tercera persona, que cede constantemente la voz a los personajes de la historia.

En *De Gombert...*, con una extensión de 192 versos, el discurso directo ocupa el 26% de los versos, es decir la cuarta parte del texto, y los versos narrados en primera persona, el 3%. La proporción del discurso directo en el *fabliau* de *Del meunier...*, que tiene una extensión de 322 versos, es mucho mayor, alcanzando un 42,5% del texto, es decir, casi la mitad de éste, mientras que el porcentaje de los versos en primera persona no es significativo, ocupando tan sólo un 0,5% del texto.

Sin embargo, es curioso constatar que en ambos *fabliaux* y en la parte central del relato común a las dos historias, el discurso en estilo directo se produce en los mismos



momentos de la intriga y lo protagonizan los mismos personajes, que con palabras diferentes reproducen casi el mismo mensaje. Así, la muchacha rechaza en un principio al cura que pretende acostarse con ella, lo que da lugar a una extensa intervención de éste para convencerla, dándole al anillo el valor y propiedades que ya hemos mencionado. También la esposa del villano interviene para expresar lo satisfecha que ha quedado de la inusual actuación de su marido durante la noche y para advertirle que los dos curas están golpeándose.

La comparación de ambos *fabliaux* pone en evidencia algo más que la simple constatación de la explotación de un mismo tema por los dos autores, y es una diferente concepción de la construcción del relato y quizá una finalidad diferente de éste.

Jean Bodel, poeta medieval que cultivó con éxito la mayor parte de los géneros literarios medievales, construye un breve relato con una técnica y una finalidad preconcebida. Bodel va a lo esencial de los hechos sin detenerse en detalles superfluos que distraigan al auditor de la intriga central de su relato, el cual abocará en una curiosa moraleja que se mantiene en el tono ligero en el que ha transcurrido el resto de la narración. La utilización del discurso directo es equilibrada, dentro de lo que se supone es un género narrativo, y persigue, además de romper la monotonía del relato, proporcionar a éste un efecto cómico propio del género; sin olvidar que las partes dialogadas se suceden en los momentos más álgidos de la intriga. Algunos autores, como Luciano Rossi, han querido ver el origen del *fabliau* ligado al nombre y a las invenciones de Jean Bodel, teoría un tanto arriesgada y exclusivista que se contradice con la contaminación genérica y la intertextualidad propia del periodo medieval. No obstante, sí creo legítimo reconocer las aportaciones de este gran poeta medieval y su talento poético, que se manifiesta también en los *fabliaux* que ha compuesto. En este sentido me parece fundamentada la reflexión de Rossi sobre la técnica de Bodel, que por su oportunidad y a modo de resumen de lo dicho, cito a continuación:

Derrière l'apparente facilité avec laquelle se déroulent les récits, derrière l'apparente fragilité de leur charpente, on découvre un programme très complexe et une technique digne de l'auteur du miracle et de la chanson de geste. Ce que Jean Bodel introduit dans l'art de la narration brève, c'est justement ce principe de la contamination des sources et des styles qui, au XIV<sup>e</sup> siècle, sera poursuivi et achevé par Boccace <sup>7</sup>.

El anónimo autor del *fabliau* del molinero muestra un gran interés, desde los primeros versos, por construir una historia verosímil, perfecta-

---

<sup>7</sup> ROSSI, L.: «L'oeuvre de Jean Bodel et le renouveau des littératures romanes», *Romania*, t. 112, 1991, pp. 312-360.

mente coherente, en la que no se deja ningún detalle al azar, sino que todos los acontecimientos se suceden con una intencionada lógica. No le interesa sacar conclusiones de esta historia, simplemente contarla y lograr con ello un momento de esparcimiento para su público, al que mantiene plenamente interesado, merced a la «puesta dramática» de la historia. El discurso directo constituye el medio principal de la animación dramática. Los personajes toman la voz con tal frecuencia que la mayor parte de la intriga se desarrolla de forma teatralizada. No se puede negar el interés de este autor por darle a su historia un carácter especial, dotándola de un marcado sentido del espectáculo, que nos permite imaginar con claridad una actualización de este texto por medio de la intervención del cuerpo, del gesto y de las inflexiones de la voz.

No existe por parte de su autor ninguna intención de extraer una lección de la historia narrada. Ésta acaba ahí, en el momento en que el jugador da por finalizada su declamación. Su única preocupación es que el público haya oído una historia divertida y bien construida, con un principio y un desarrollo coherente que conduzca la historia hacia un desenlace lógico y esperado. En este sentido es significativa la repetición de un verso, casi idéntico, en tres ocasiones a lo largo del texto. Así, al principio del poema, uno de los curas exponiendo al otro sus planes le dice:

«Et il m'an querra les deniers  
molt longuemant et volantiers  
jusqu'a la feste de saint Johan,  
por nos giter de cest mal an.» (vv. 39-42)

(Y el me prestará el dinero de buen grado hasta la fiesta de san Juan, para podernos recuperar de este mal año).

A lo que el otro le responde:

«Il nos est tres bien avenu,  
car j'ai un mien frere ensemant  
qui a une grasse jumant.  
Je la prendrai, pran lo setier,  
et si devandron bolangier.  
L'an doit tote endosser,  
por soi de cest mal an giter» (vv.44-50)

(Eso nos conviene pues yo tengo también un hermano que tiene una hermosa yegua. La cogeré, tomaremos camino, y de esta forma nos convertiremos en panaderos. Debemos comprometernos a ello, para podernos recuperar de este mal año).

El *fabliau* se cierra de forma categórica con este verso: «qu'il se sont do mal an gité» («ellos se han recuperado del mal año»).

Este tipo de reiteraciones, tan propias de un estilo oral, no son, sin embargo, bien admitidas por los críticos modernos, como es el caso de Philippe Ménard, quien en su edición considera la repetición de esta secuencia un tanto enojosa, comentando finalmente que se trata de simples modificaciones del verso 42 o de una anticipación del último verso.

Sin embargo, parece probable que la reiteración del verso constituya un recurso del autor, mediante el cual intenta dar al relato un final coherente y que responda a las expectativas de recuperación de los clérigos que abre al principio de la historia. En este sentido y no como una pesada repetición, como argumenta Bernard Cerquiglini, deben ser examinados los procedimientos reiterativos del texto medieval, rescatando así toda una tradición oral cuyos efectos pasan a la escritura. A este respecto son particularmente expresivas las palabras de este autor, recogidas de su obra *Éloge de la variante*:

«Une écoute attentive -dice- qui se délivre du mépris moderne pour la redite, fait apparaître, quel que soit le genre considéré (de l'épopée au fabliau, du récit en vers au roman de prose) un ensemble de procédés, figures et motifs dont la séquence est signifiante»<sup>8</sup>.

Por razones de tiempo y de economía no puedo detenerme en el análisis de las distintas versiones de estos dos *fabliaux*, como era mi intención. Sin embargo, no quiero terminar sin hacer mención de una serie de hechos que me parecen significativos.

El texto de Jean Bodel se encuentra en tres manuscritos diferentes<sup>9</sup>, de los que Nardin, para su segunda edición siguió el H, al que él mismo describe como «manuscrito incierto», mientras que para la primera se había decidido por el A, prácticamente ilegible desde el verso 104.

Las ambigüedades de H son corregidas por el editor en un intento de paliar los errores del escriba:

<sup>8</sup> CERQUIGLINI, B.: *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil, 1989.

<sup>9</sup> Ms. A: París, Bibl. nat. ms. 837, fol. 210vº a 211vº. Ms. B: París, Bibl. nat. ms. 2168, fol. 240 vº a 241 vº. Ms. H: Berlín, Bibl. royale, coll. Hamilton, ms. 251. fol. 10d a 11d.

«En reproduisant ce manuscrit -dice-, nous avons apporté aux défailances du scribe, signalées plus haut, les corrections nécessaires»<sup>10</sup>.

Las variantes del manuscrito A, con respecto al texto de H, no parecen ser simples errores o pequeñas modificaciones introducidas por un copista, sino que toman el carácter de desviaciones considerables desde un punto de vista cuantitativo, aunque no alteran la estructura del *fabliau* en su conjunto.

En efecto, de los 192 versos que componen el texto de H, 130 de ellos se ven modificados en la versión ofrecida por el manuscrito A; y más de la mitad de esas variantes no son meros cambios de palabras, ni simples variaciones en la grafía, sino que afectan a un hemistiquio completo y, en repetidas ocasiones, alcanzan el verso entero.

El *fabliau* de *Del Meunier et des .II. clers* se conserva en dos manuscritos<sup>11</sup>, de los cuales el manuscrito C es considerado por Ménard «un texte dégradé», por lo que sólo la versión B merece ser editada, aunque no está exenta de imperfecciones. Esta versión, de menor extensión, consta de 296 versos, es decir, 26 versos menos que la versión del manuscrito B, lo que le ha valido el calificativo de «version squelettique» por parte de Jean Rychner, fundamentando así su tesis de que estas versiones disminuídas se explican por una transmisión memorial deficiente. En última instancia, Rychner intenta demostrar que las distintas versiones de un texto se deben al hecho de estar destinadas a públicos diferentes, admitiendo de esta forma la existencia de versiones aristocráticas, frente a versiones burguesas o populares<sup>12</sup>.

Para Philippe Ménard las cosas no son tan simples:

«Il n'est pas possible d'attribuer systématiquement à un public populaire -dice Ménard- les négligences, les insouciances ou les vulgarités du remanieur. Il y aurait quelque injustice dans une semblable vision des choses»<sup>13</sup>.

En todo caso, nada permite afirmar al comparar las dos versiones de este *fabliau*, que una de ellas responda a las expectativas de un público aristocrático o popular. Pero tampoco, la multitud de variaciones registradas de un manuscrito a otro pueden ser consideradas simplemente variantes degradadas de un texto original, sino que pueden ser atribuidas, en parte, a la forma de transmisión oral de estos textos. En muy pocas ocasiones la crítica textual

<sup>10</sup> Op. cit. p.46.

<sup>11</sup> Ms. B: Bibl. de Berna, ms. 354, fol. 164 vº a 167 rº. Ms. C: fol. 50 vº a 51 rº.

<sup>12</sup> Vid. BOUTET, D.: *Les fabliaux*, París, P.U.F., 1985, pp. 29-32.

<sup>13</sup> *Les fabliaux. Contes à...*, p. 100.

y filológica ha podido distinguir el texto original del conjunto de versiones de un mismo texto y en la mayoría de los casos es difícil decidir cuál es la «bonne leçon», pues la propia intertextualidad de la obra medieval impide reducirla a un texto único y definitivamente establecido.

Vienen al caso en este punto -y ya para cerrar mi intervención- las consideraciones de Hans-Robert Jauss a este respecto, pues, de alguna manera, resumen el propósito de este trabajo:

«La obra xparticular, en la tradición literaria medieval, no puede considerarse, por lo general, ni como forma lograda de una sola vez, cerrada en sí misma y definitiva, ni como producción de un autor tan original que no deba compartirla con ningún otro» <sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> JAUSS, H.-R.: «El lector como instancia de la nueva historia de la literatura», en *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros, 1987, pp. 59-85.



## ***"Bête infernale"... "Fille abandonnée"*** ***La prostituta: el dolor en femenino***

**Rosa Delia González Santana**

*Universidad de Las Palmas de Gran Canaria*

Según Pitágoras existió un principio positivo que creó el orden, la luz y el hombre, y un principio negativo que creó el caos, las tinieblas y la mujer.

Aunque en nuestros días este argumento pueda parecernos más próximo a la leyenda, no deja de ser cierto que durante siglos muchos hombres, e incluso muchas mujeres, creyeron en él como si se tratara de una verdad absoluta.

El tiempo, las costumbres, la moral y diferentes creencias religiosas fueron dejando como legado una actitud represora con respecto a la mujer. Sobre este aspecto M<sup>a</sup> Asunción González de Chávez (p.74), aporta una explicación: la mujer sería una fuerza incontrolable, como la naturaleza.

[...] (en tanto generadora y cuidadora, y en tanto que objeto de amor y deseo) [la mujer] puede ser completamente controlada y en este sentido los ritos, los mitos y los tabúes en torno a las mujeres [...] dan cuenta de un profundo temor y de la necesidad masculina de neutralizar lo que es percibido como una oscura potencia. De este modo, la mujer es representada como intrínsecamente peligrosa y potencialmente dañina y como aquélla que debe ser evitada, mantenida a distancia.

La mujer, considerada y mantenida como objeto y propiedad, aparece en documentos literarios e históricos representada bajo una dualidad casi genérica: la mujer-amor, a la que el placer sexual le era negado, frente a la mujer-placer: la tan conocida oposición ángel y monstruo dentro del universo sexual femenino.<sup>1</sup> La primera vendría a estar presentada por la madre y/o la esposa, cuyo "pecado" carnal quedaría borrado a los ojos de la iglesia y de la sociedad por ese fruto, el hijo, o bien por la total sumisión y obediencia al esposo; la segunda, estaría representada principalmente por la prostituta, y en muchos casos se haría extensivo a las madres solteras.

---

<sup>1</sup> Cuando hablo de "universo sexual femenino", me refiero a toda una serie de parámetros de comportamientos definidos mayoritariamente por los hombres desde épocas remotas.

Por otra parte, en cuanto a esta dicotomía ángel/monstruo en particular, merece especial interés el análisis que ha realizado Nancy Armstrong en *Deseo y ficción doméstica. Una historia política de la novela*, Ediciones Cátedra, Universitat de Valencia, Instituto de la Mujer, Madrid, 1991 (título original *Desire and Domestic fiction*, 1987, Oxford University Press Inc.).

Según un estudio realizado por Henri d'Almérás (p.32), en enero de 1870, aproximadamente la época que aparece novelada en *Nana*, 120.000 mujeres vivían de la prostitución en París, de las que 3.656 estaban inscritas, y añade una noticia sobre la vida bulliciosa de las calles de París, en donde la prostituta era un elemento habitual más:

Tolérés par la police, qui se montrait alors assez débonaire [...] d'innombrables petits industries de la rue, des saltimbanques, des professionnels ou des vertueuses du trottoir \_ montreurs de chiens savants, charmeurs d'oiseau, musiciens au rabais,[...] toute une armée de quinze à vingt mille individus qui <<ne savaient pas le matin comment ils dîneraient le soir>>, une armée minable et pittoresque qui, dès l'aurore, se répandait dans Paris.

El comercio del sexo evolucionó distinguiendo categorías como sucede con cualquier artículo que se pone en venta, la clasificación de estas mujeres puede llegar a ser extensa y a veces difícil de distinguir. Se observan los siguientes grados: la prostituta principiante era llamada la *grisette*, seguida de la *cocodette* y de la *cocotte*, verdaderas profesionales, de situación económica estable (D'Almérás, 216):

La cocodette était à la cocotte ce que l'amateur est au professionnel. La cocotte était ouvertement boutique d'amour ou de quelque chose d'approchant, mais là aussi il y avait des degrés et des variétés. La cocotte débutait souvent comme grisette. La grisette, très jeune, avec les candeurs et les illusions et la faculté d'enchantement payée par le plaisir qu'on lui donnait et ne demandait pas autre chose. Elle avait d'ailleurs un métier qui lui fournissait le pain quotidien. L'amour formait le dessert.

A continuación la *lorette*, también llamada la *camélia*, quien normalmente tenía un "amante de corazón"; cuando caía en la degeneración de acumular y dilapidar fortunas, se las llamaba *chameau*<sup>2</sup>.

En general el rango alcanzado por una prostituta venía dado por su vestimenta, las joyas que poseía, los inmuebles (el hotel particular, por ejemplo); por el estatus de sus amantes y por la cantidad de hombres que se arruinaban por ella.

Observamos pues que la mujer pública se ha ganado un puesto en la sociedad, no es un estatus honorable, pero se hace fuerte en su posición: maneja bienes materiales (cosa que no podían hacer las mujeres honestas y casadas, por ejemplo<sup>3</sup>), se hacen en cierto modo respetar por sus amantes y conquistan



posiciones de poder a través de las bajas pasiones de sus clientes, y acceden así de forma indirecta a la vida política, social y económica del país.

La doble moralidad que caracteriza la sociedad burguesa del siglo XIX y la ensombrecida aristocracia arremeten públicamente contra estas mujeres; sin embargo, entre la clientela de las *lorettes*, las *cocottes* y las mujeres *galantes*

---

<sup>2</sup> La clasificación es aún más extensa. Según la *Histoire de la Galanterie (Bourgeoisie et Libertinage)*, t. VII de Jules Beaupré, la escala sería la siguiente: la *grisette*, suele ser una trabajadora, amiga de los estudiantes (también llamada *femme légère*, prácticamente no cobra por sus atenciones sexuales, su nombre se debe al paño que usaban estas mujeres para hacer sus vestidos, el sargo, de color gris y muy económico); a continuación están las *filles de barrières* o *à soldats*, trabajan en la calle donde encuentran sus clientes (soldados principalmente); las *filles en carte*, también trabajan en la calle pero están inscritas en un registro por lo que están obligadas a someterse a un control médico (ya han sido detenidas por la policía); las *filles en numéro* ejercen en las casas de tolerancia. En las castas superiores de la prostitución encontramos la *lorette* (nombre inventado por el crítico Nestor Roqueplan, en 1840, el origen del nombre está en que estas mujeres se paseaban con sus amantes por el barrio de Notre-Dame de Lorette), se diferencia de las anteriores porque frecuenta todas las clases sociales, es generalmente aceptada, es típicamente parisina, mientras que la *grisette* se encuentra en París y en provincias; las *femmes galantes*, normalmente actrices, también llamadas *femmes à parties* (pues “reparten” su tiempo entre varios amantes).

La categoría *chameau* no aparece aquí, pero sería equivalente a la *lionne* de la clasificación de Bernard Briaïs, en *Grandes courtisanes du Second Empire* (Librairie Jules Tallandier, paris, 1981). El autor atribuye este nombre a Nana, la trata además de *courtisane*, es decir, la prostituta que ya ha alcanzado el más alto estatus y fortuna.

Resulta bastante evidente el sobrenombre de *lionne*, en cuanto que la prostituta de lujo dilapida \_devora\_ la fortuna de sus amantes: sin embargo no he encontrado explicación alguna para *chameau*, insulto que Nana dirige a Rose Mignon, cuando ambas se disputan los hombres ricos de París.

Según D'Améras, la prostituta *chameau* sería un <<animal à châte, à capote et à brides, disant et faisant tout sur commande. Peu sobre, quoique se contentant comme nourritue de pièces d'or>>. Rose Mignon, llegaba incluso a tomar los amantes de dos en dos, su propio marido se encargaba de dirigir el “negocio”. Nana, por el contrario tenía múltiples amantes y no seguía los consejos de ningún proxeneta.

El “arreglo” doméstico de los Mignon puede parecernos extraño. Sin embargo José Deleito y Piñuela recoge en su estudio *El desenfreno erótico* (pp. 23-40) referencias a la consideración del adulterio en España durante el siglo XVII, y cita las obras de autores de la época como Piñeyro, *Pratilogía*; Santos, *Día y noche de Madrid*, en los que se constata como práctica muy habitual el “alquiler” de mujeres casadas tolerado y a veces incluso fomentado por los propios maridos.

<sup>3</sup> El Código de Napoleón es claro a este respecto: el hombre tiene la supremacía sobre la propiedad privada. En *Nana* existe un ejemplo, cuando la condesa Sabine Muffat recibe una herencia de un pariente muerto y desea vender, no puede hacerlo sin la firma de su esposo. Llegan pues a un acuerdo, el conde firma y se reparten los beneficios de la venta de la propiedad, sin embargo, previamente su esposo ha podido despilfarrar sus riquezas pagando los servicios de Nana sin el consentimiento de su esposa.

difícilmente se encuentran carboneros, panaderos, o “domésticos”, al menos no como clientes habituales (éstos si acaso podían entrar en el círculo privilegiado de la dama en cuestión como “amante corazón”, o como diversión pasajera, pero nunca como mantenedores), luego son los ricos los que pagan sus vestidos y sus joyas; y son éstos mismos los que cumplen con sus obligaciones religiosas, preservan la virginidad de sus hijas hasta el matrimonio y vigilan celosamente la conducta sexual de sus esposas: son los caballeros virtuosos que en la intimidad de las habitaciones de “paso” hacen entrega de sus fantasmas y obsesiones eróticas: primero utilizan a estas mujeres dominados por una necesidad física y a veces psíquica, y después reniegan de ellas, rehuyendo también de esta forma el reconocimiento de sus flaquezas y de su animalidad.

En *Nana*, de Emile Zola, hay un ejemplo de esta actitud hipócrita. Recordemos la escena en que Vandeuvres fuerza al conde Muffat a “recordar” que ha estado en casa de la cómica (Zola, 97):

- \_ Mais je ne connais pas cette dame, murmura-t-il.
  - \_ Voyons, vous êtes allé chez elle, fit remarquer Vandeuvres .
  - \_ Comment! Je suis allé chez elle. Ah! oui, l'autre jour, pour le bureau de bienfaisance. Je n'y songeais plus... N'importe, je ne la connais pas, je ne puis accepter.
- Il avait pris un air glacé, pour leur faire entendre que cette plaisanterie lui semblait de mauvais goût. La place d'un homme de son rang n'était pas à la table d'une de ces femmes.

Aunque esta dualidad admitida de forma manifiesta parezca incongruente, en opinión de Simone de Beauvoir (p.505):

[...]: son <<immoralité>> est nécessaire à l'harmonie de la société morale respectée par les hommes. L'exemple le plus flagrant de cette duplicité, c'est l'attitude du mâle en face de la prostitution: c'est sa demande qui crée l'offre; j'ai dit avec quel scepticisme dégoûté les prostituées considèrent les messieurs respectables qui flétrissent le vice en général mais montrent beaucoup d'indulgence pour leurs manies personnelles; cependant, on considère comme perverses et débauchées les filles qui vivent de leur corps, et non les mâles qui en usent. [...]:<sup>4</sup>

Si la prostitución fue tolerada con cierta discreción, o hipocresía, fue porque la organización a la que obedecía la sociedad, al mismo tiempo que la condenaba como práctica viciosa en la mujer, la reconocía a su vez necesaria para el hombre: <<Las prostitutas son los sacrificios humanos sobre el altar de la monogamia>>

diría Schopenhauer; y <<Tipo supremo del vicio, ellas son el guardián más activo de la virtud>>, afirmaría Lecky<sup>5</sup>. Siguiendo en esta misma línea, Beauvoir (p. 430) llama la atención sobre la poca consideración humana que presta la sociedad a estas mujeres, cuya existencia parece predestinada a conservar la honestidad de otras mujeres y a saciar los deseos insatisfechos de algunos hombres.

La grande différence entre elle [femme mariée et prostituée], c'est que la femme légitime, opprimée en tant que femme mariée, est respectée en tant que personne humaine; ce respect commence à faire sérieusement échec à l'oppression. Tandis que la prostituée n'a pas les droits d'une personne, en elle se résument toutes les figures à la fois de l'esclavage féminin.

Ahora bien, aparte del mundo galante, de los teatros, la ópera, también al margen de esta pretendida "legalidad moral", que ha servido para llenar las páginas de tantas novelas y libros de historia, existió una realidad de la que no hablan todos los escritores y que no siempre mencionan los historiadores.

Si nos remontamos al origen de estas *lorettes*, *lionnes*, *courtisannes*, encontramos en muchos casos a jóvenes seducidas. Casta de mujeres "paria", que viven sumidas en la pobreza, a menudo sin domicilio fijo, que pasan su vida entre el miedo a ser detenidas por la policía, el miedo al dictamen médico que puede recluirlas en un hospital, el miedo a la brutalidad de sus clientes, a veces incluso al maltrato de sus compañeros habituales<sup>6</sup>, están expuestas a enfermedades venérea, etc. Sus vidas son vidas mutiladas, donde el afecto y seguridad son el miembro cercenado desde la infancia o la adolescencia, su medio natural es la miseria, los bajos fondos; su futuro, un horizonte estrecho y sombrío.

Estas mujeres se dedicaban a la prostitución sin sacar gran partido, apenas el sustento diario; solían ser jóvenes que desde una temprana edad habían sufrido el

---

<sup>4</sup> L2a cita continúa con una anécdota muy interesante desde el punto de vista de la doble moral:<<[...] à la fin du siècle dernier, la police découvrit dans une maison close deux fillettes de douze à treize ans; il y eut un procès où elles déposèrent; elles parlèrent de leurs clients qui étaient des messieurs importants; l'une d'elles ouvrit la bouche pour donner un nom. Le procureur l'arrêta précipitamment: *Ne salissez pas le nom d'un honnête homme!* Un monsieur décoré de la Légion d'honneur demeure honnête homme du moment où il déflore une petite fille, il a ses faiblesses, mais qui n'en a pas? Tandis que la petite fille qui n'accède pas à la région éthique de l'universel [...] joue sa valeur morale dans la région contingente de la sexualité: c'est une perverse, une dévoyée, une vicieuse bonne pour la maison de correction>>.

<sup>5</sup> Citados por Beauvoir, p.170.

<sup>6</sup> <<Enfin, beaucoup de filles sont les maîtresses, ou plutôt les victimes, d'individus sans moyens d'existence bien définis; elles les nourrissent et les entretiennent avec les ressources que leur procure leur métier>> (Beaupré, 44).

#### IV Coloquio de la Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española

abandono de sus padres o de los familiares que la tenían a su cargo; otras pertenecían a familias desintegradas (por la muerte o ausencia de sus miembros); o a familias numerosas con vicisitudes económicas, en las que el padre o la madre no dudaban en utilizar a la hija para contribuir a la economía familiar; jóvenes que habían sido seducidas y abandonadas por sus amantes después de un período de convivencia, o después de haber mantenido relaciones sexuales, a veces expulsadas por esta razón de sus hogares, o bien rechazadas por el propio núcleo familiar a causa de un embarazo fuera del matrimonio. Para conocer con mayor precisión las circunstancias desafortunadas que conducían a la prostitución durante el siglo XIX, concretamente en París, reproducimos a continuación los datos recogidos por Parent-Duchâtelet (p.94) sobre la situación familiar y económica de las prostitutas:

CAUSES DÉTERMINANTES	NÉES À PARIS	DANS LES CH.-L.	DANS LES S.-PRÉE.	DANS CAMP.	DANS LES PAYS ÉTRANG.	TOTAL
Excès de la misère; dénuement absolu	570	405	182	222	62	1441
Perte des pères et mères; expulsion de la maison paternelle; abandon complet	647	201	157	211	39	1255
Pour soutenir des parents vieux et infirmes	37	0	0	0	0	37
Aînées des familles, n'ayant ni père ni mère pour élever leurs frères et sœurs et quelques fois des neveux et nièces	29	0	0	0	0	29
Femmes veuves ou abandonnées pour élever une famille nombreuse	23	0	0	0	0	23
Venues des provinces pour se cacher à Paris, et y trouver de ressources	0	187	29	64	0	280
Amenées à Paris et abandonnées par des militaires, des commis, des étudiants, et autres personnes	0	185	75	97	47	404
Domestiques séduites par leurs maîtres et renvoyées par eux	123	97	29	40	0	289
Simples concubines pendant un temps plus ou moins long, ayant perdu leurs amants, et ne sachant plus que faire	559	314	180	302	70	1425
TOTAL	1.988	1.389	652	936	218	5.183

Es evidente que carecían de educación. No habían sido preparadas para ganarse la vida de mejor manera, y no tenían muchas oportunidades. Cuando la necesidad de alimento y cobijo se acentuaba, la esperanza de encontrar un puesto en el servicio doméstico se convertía en un sueño inalcanzable. La salida más inmediata, y que casi nunca fallaba, era la prostitución. Como diría Simone de Beauvoir (p. 431):

En effet, dans beaucoup de cas, la prostituée aurait pu gagner sa vie par un autre moyen: mais si celui qu'elle a choisi ne lui semble pas le pire, cela ne prouve pas qu'elle a le vice dans le sang: plutôt cela condamne une société où ce métier est encore un de ceux qui paraît à beaucoup de femmes le moins rebutant.

Si estamos de acuerdo con el argumento de Beauvoir (p.96) sobre que la consciencia que la mujer tiene de sí misma no viene definida únicamente por su sexualidad, sino que la mujer refleja una situación que depende de la estructura económica de la sociedad, que a su vez traduce el grado de evolución técnico que ésta ha alcanzado, admiteremos también la existencia de una gran contradicción entre progreso social y mejora de la condición humana a lo largo del siglo XIX: la sociedad en general lucha por alcanzar mejoras en varios aspectos: trabajo, salario, educación, reparto de la riqueza... Asistimos al progreso del hombre, sobre todo del hombre burgués, quien accede al mundo de la política, al incipiente desarrollo industrial, a la enseñanza obligatoria en colegios e institutos; tiene igualmente acceso a nuevos puestos de trabajo, como es atender la clientela en los comercios (las mujeres también podían realizar estas tareas cuando el negocio era familiar), etc. Toda esta “libertad, igualdad y fraternidad” estaba más al alcance del ser humano de sexo masculino; la mujer también participa pero a través de éste, como madre y esposa.

En líneas generales, en el siglo XIX el hombre consiguió nuevas conquistas en el plano económico y mayores libertades en el plano jurídico y político; la mujer, como tantas veces se quedó atrás, estancada. La mayoría se sometió al orden establecido, algunas, pocas, se afiliaron a grupos feministas que abogaban por esos derechos igualitarios, promesas emblemáticas de una lejana Revolución Francesa, durante la cual en las barricadas de París, una mujer valía lo mismo que un hombre en la lucha por conseguir unas libertades y unos derechos que no le serían reconocidas hasta dos siglos después.

El progreso del hombre y el estancamiento de la mujer suponen un retroceso de ésta, un aumento de la separación y la desigualdad en la situación social de los individuos pertenecientes a uno y otro sexo. Esta carencia de medios

económicos propios, y carencia al mismo tiempo de capacidad para auto-proporcionárselos, sumen a la mujer en una pobreza y una miseria que la conducen a la prostitución.<sup>7</sup>

El Estado manifiesta su deseo de controlar este comercio, pero lejos de poner los medios para erradicarla, creando una sociedad sana desde muchos puntos de vista, se convierte en cómplice clandestino de la doble moral, en provecho siempre del sector masculino, que busca fuera de su alcoba conyugal prácticas sexuales prohibidas por la moral social y religiosa, dictadas ambas por ellos mismos: de esta forma, no se desarrolla una política laboral, económica, jurídica, familiar, etc, que proteja a la mujer contra la miseria, sino que al contrario: se constituye la *police des mœurs*, se crean los registros de control policial, se fomentan las mancebías o *maisons de tolérance*, de forma que a quien se protege es al consumidor o usuario del servicio de la prostitución.

La prostituta, rica o pobre, es la antítesis de la mujer honesta, y es al mismo tiempo un escudo que protege a la mujer “virtuosa” de los gustos sexuales de un marido exigente. En opinión de Mandeville<sup>8</sup>:

Il est évident qu'il existe une nécessité de sacrifier une partie des femmes pour conserver l'autre et pour prévenir une saleté d'une nature plus repoussante.

Ahora bien, ha hablado la historia, ¿y la literatura? Las creaciones literarias que nacieron al amparo del naturalismo pretendían ser una copia exacta de la realidad; de hecho, Emile Zola, en cuya novela *Nana* analizaremos el rol de la prostituta, tomaba notas y realizaba detallados *dossiers* antes de redactar sus novelas. Concretamente, para *Nana*, se sabe que tomó varios modelos reales, y que muchas escenas se corresponden con sucesos históricos comprobables.

Ahora bien, ¿hasta qué punto el documento literario es fiable para un lector que desea al mismo tiempo adquirir conocimientos de una época, un aspecto social, etc?

En lo que a la condición femenina se refiere, en la creación literaria de la época, se observa que muchos escritores realistas y naturalistas titularon sus novelas con nombre de mujer y presentaron protagonistas femeninas; sin embargo estos personajes principales no emprenden cruzadas, ni se enfrentan a dragones invencibles, ni son héroes de guerra... son personajes que se mue-

---

<sup>7</sup> Según Parent-Duchâtelet (p.431): <<De toutes les causes de la prostitution, [1857], aucune n'est plus active que le manque de travail et la misère qui est la conséquence inévitable des salaires insuffisants>>.

<sup>8</sup> Citado por Beauvoir, p. 429.

ven en la vida misma, sus enemigos: la miseria y los prejuicios; son como la Catherine de *Germinal* dispuesta a prostituirse a cambio de un mendrugo de pan, en las entrañas de una mina y al borde de la muerte. Ejemplo literario que demuestra que la prostituta no nace, la prostituta se hace, o quizá podríamos incluso aventurarnos a afirmar que a la prostituta la hacen una sociedad y unas circunstancias.

Emile Zola, concretamente, a lo largo de su extensa creación literaria, la genealogía de la familia Rougon-Macquart, expone toda una detallada tipología femenina y masculina. En lo que respecta a la primera, abundan sobre todo las mujeres perversas, viciosas, perdidas, enfermas, histéricas, neuróticas, etc. Sólo en contados casos, nos presenta algún modelo de virtud o inocencia<sup>9</sup>.

Desde su posición de novelista y periodista, cree necesaria la educación de la mujer y la escolaridad obligatoria para niños y niñas.

En muchas páginas de sus novelas denuncia la miseria y la promiscuidad que muchas veces conducen a las adolescentes a situaciones dramáticas e irreparables. Por su preocupación social, y en especial, por su interés en la cuestión femenina, es considerado un escritor feminista por muchos críticos.

Anna Krakowski, cito como ejemplo (p. 50), afirma que este autor juzga con la misma severidad a hombres y mujeres, considerándolo un adelanto con respecto a sus colegas contemporáneos. También declara que:

Zola veut voir la femme affranchie non seulement de la domination arbitraire du sexe fort, mais aussi de ses propres préjugés, de ses propres faiblesses et surtout du mythe de sa toute puissance romanesque.

Con respecto a la postura feminista del autor como una actitud generalizada a lo largo de su obra, podemos estar de acuerdo; sin embargo, *Nana* representa un paso atrás en su trayectoria progresista en la consideración de la naturaleza femenina, y en su deseo de liberar a ésta de los prejuicios morales que impiden su pleno desarrollo intelectual y social.

Emile Zola, que desdeñó los mitos y condenó la opresión ejercida sobre la mujer, escribió una novela de aproximadamente quinientas páginas cuyo tema principal es la vida de una prostituta, que al igual que una “mosca de oro”, revoletea, llega a posarse sobre los hombres de las clases elevadas, los corrompe, los conduce a la perdición y de esta forma, repitiendo la misma operación de contagio una y otra vez, llega a convertirse en un símbolo: Nana es la decadencia del Segundo Imperio, es en sí misma el corrompido Segundo Imperio.

En una obra anterior, en *L'Assommoir* (1877), Nana aparece como una adolescente que vive en la miseria, en el seno de una familia señalada por las taras hereditarias, el alcoholismo y la degeneración moral. El medio y la he-

---

<sup>9</sup> Es el caso de Denise Baudu, de *Au Bonheur des Dames*

rencia genética ya han decidido el camino que seguirá la joven; en esta novela asistimos a su primera aventura amorosa: las consecuencias irreparables no se hacen esperar, en la otra novela que lleva su nombre, Nana aparece con 18 años, es madre de un niño de dos años que está lisiado; y se dedica a la prostitución y a representar papeles insignificantes en el teatro, donde al carecer de talento y de formación, sólo aprecian su cuerpo desnudo sobre la escena: es la representación de la mujer objeto, la mujer pasión, el deseo, la lujuria, etc. No se trata de un mito nefasto de la feminidad, Nana es una creación femenina que reúne en sí los peores mitos atribuidos a mujeres malvadas, además del propio mito del autor: “la mosca de oro.”

En más de una ocasión los hombres la persiguen, la cubren de regalos, dinero, flores, etc.; muchos, casi todos los que aparecen nombrados en la novela, llegan a proponerle matrimonio, a lo que ella se niega. Como cortesana de lujo, exige un precio elevado por sus servicios, los amantes son libres de abandonarla, pero una pasión absurda y poderosa les impide alejarse de ella, y es Nana quien los despiende cuando ya están completamente arruinados.

En esta novela, donde las comediantes “redondean” su sueldo gracias a la prostitución, se quitan los amantes las unas a las otras, todo indica que el verdadero objeto de comercio es el hombre y no la mujer, ya que ellos poseen algo tanpreciado como el sexo, es decir, el dinero: cuanto más rico es el hombre, más interés habrá en conseguirlo. Pero estos hombres, en su mayoría aristócratas aburridos, o reprimidos, políticos, militares o burgueses, buscan por su propia voluntad la ruina<sup>10</sup>.

A lo largo de esta novela, los peores calificativos recaen sobre la mujer, el hombre más parece una víctima. ¿Qué ocurre con estos hombres? El ejercicio de su libre voluntad \_ arruinarse en los brazos de una prostituta \_ no puede ser justificado de forma moral ni digna, luego si esta subyugación se explica como el resultado de un hechizo demoníaco, la culpabilidad masculina se excusa de forma “irracionalmente” razonable, pues una voluntad anulada deja de ser culpable; con lo

---

<sup>10</sup> Como es el caso de La Faloise, quien nada más heredar de un tío fallecido, corre y solicita varias veces a Nana ser su amante, en dos meses se arruina, pero es feliz, pues su nombre ha salido en dos ocasiones asociado al de Nana en “Le Figaro”, y por esta razón se siente muy *chic*: Paris ya ha oído hablar de él...

<sup>11</sup> <<[...] sa nuque où des cheveux roux mettaient une toison de bête>> (Zola, 36); <<Tout d'un coup, dans la bonne enfant, la femme se dressait, inquiétante, apportant le coup de son sexe, ouvrant l'inconnu du désir. Nana souriait toujours, mais d'un sourire aigu de mangeuse d'hommes>> (Zola, 47); <<Nana avait pris possession du public et maintenant chaque homme la subissait. Le rut qui montait d'elle, ainsi qu'un bête en folie [...]>> (Zola, 48); <<Nana, confusément, était le diable, avec ses rires, avec sa gorge et sa croupe, [...]>> (Zola, 159); <<Elle demeurait seule debout, au milieu des richesses abattues à ses pieds. Comme ces monstres antiques dont le domaine était couvert d'ossements, elle posait les pieds sur des crânes; [...]>> (Zola, 457).



que volvemos siempre a los ancestrales argumentos mágicos y prodigiosos, manejables según la subjetividad de cada cual. Recordemos todas las metáforas que relacionan a Nana con los monstruos, con el demonio, etc.<sup>11</sup>

El hecho de que el autor haya elegido a una mujer para representar un régimen político degenerado, que sea ella la portadora de la bajeza, no deja ser curioso en un escritor como Zola. La descripción de los amantes de Nana como seres débiles, poseídos por una fuerza demoníaca nos remite de nuevo a todo esa cultura de miedo y oscuridad que siempre ha rodeado a la mujer, y que de hecho existe en la actualidad en pueblos en estado aún primitivo.

Nana es en realidad una mujer soñada, o quizá una mujer “pesadilla” puesto que encarna los temores masculinos de todas las edades frente al misterio del sexo y la feminidad<sup>12</sup>. Abundan a lo largo de la novela descripciones de ésta deformadas por la mirada masculina. Nada más empezar, uno de los personajes afirma: <<Nana est une invention de Bordenave>> (Zola, 22), el empresario del teatro sabe que la joven no tiene talento, y sabe también que tiene un cuerpo deseable, así que la convierte en la *Blonde Venus*; su sola presencia sobre el escenario provoca estados de ansiedad en los hombres. Ella no hace nada, no dice nada, tan sólo se muestra (Zola, 49):

Fauchery voyait devant lui l'échappé de collègue que la passion soulevait de son fauteuil. [...] Vandevures, très pâle, les lèvres pensées, le gros Steiner, dont la face apoplectique crevait, Labordette lorgnant d'un air étonné [...], Dagueuet dont les oreilles saignaient et remuait de jouissance. [...] Muffat [...] la face marbrée de taches rouges; [...] les yeux du marquis de Chouard étaient devenus deux yeux de chat, [...].

La posesión del conde Muffat por Nana se realiza a través de éste mismo y de su incapacidad de controlar su deseo: <<Lorsqu'elle ferma l'oeil droit et qu'elle passa le pinceau, il comprit qu'il lui appartenait>> (Zola, 160)<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Existe un fragmento dentro de la novela que nos pone en relación con el mundo onírico: <<Georges ne disait rien, mais il flambait, ses cheveux blonds envolés, ses yeux bleus luisaient comme des chandelles, tant le vice où il marchait depuis quelques jours l'allumait et le soulevait. Enfin, il entra, il entra donc dans tout ce qu'il avait rêvé.>> (Zola, 97).

<sup>13</sup> La mirada de Nana no tiene ningún poder en sí, en todo caso, su poder “mágico” no va más allá del que los propios hombres le confieren. Por otra parte, esta imagen de Nana con un sólo ojo nos recuerda a los monstruos tipo Medusa que poseían nada más que uno.

Otros fragmentos hacen también alusión a esta naturaleza monstruosa de Nana obedeciendo a una ensoñación masculina: las descripciones de la *mouche d'or*; las escenas de alcoba en las que Muffat libra una obsesiva batalla interior entre el miedo y el deseo: <<Muffat la contemplait. elle lui faisait peur [...]. C'était la bête d'or, inconsciente comme une force, et dont l'odeur seule gâtait le monde. Muffat regardait toujours, obsédé, possédé, au point qu'ayant fermé les paupières pour ne plus voir, l'animal reparut au fond des ténèbres, grandi, terrible, exagérant sa posture [...] >> (Zola, 226).

El teatro de las *Variedades* parece un universo aparte, donde miserables y señores son los unos y los otros proscritos de sus respectivos mundos. La vulgaridad de los ricos se nos muestra en su búsqueda de vicio y diversión, a veces perversión; la vulgaridad del pueblo en su servilismo consentido a tales demandas.

La prostituta adquiere un poder que la agiganta y que la aleja de la naturaleza humana, constituyéndose definitivamente en ese ser de ficción que conocemos.

Luego, ¿qué hay de real entre la bestia infernal y la mujer perdida; entre el “modelo” y la creación literaria? Parece que entre historia y novela existe “algo” que no se cuenta, o de la que se habla muy poco. Tenemos unos textos literarios que nos representan mujeres perversas y felices en medio del desorden moral y social, unas mujeres que ya lanzadas al mundo de la prostitución disfrutaban con su vida galante<sup>14</sup>. Pero estos libros, por muy realistas o naturalista que pretenden ser, nos presentan unas mujeres que obedecen a una obsesión o ensoñación masculina, ellas no son el mal en sí, son la representación del mal como concepto o idea que surge en la mente del escritor, una mente masculina. Nana, como representación femenina, es todo aquello que muchos hombres burgueses de su época buscaban: una joven desenvuelta, sin tabúes sexuales dispuesta a convertir en realidad las fantasías eróticas de sus amantes; y al mismo tiempo, todo lo que podían temer: esa insaciable sexualidad femenina despierta y consciente de su poder<sup>15</sup>, un poder subyugante que logra invertir los roles sexuales y sociales hasta entonces establecidos: en este caso son las mujeres las que establecen las reglas del juego, puesto que la prostitución parece un juego en el que se intercambian los amantes con facilidad e incluso familiaridad. Apenas se profundiza en el lado dramático de la prostitución miserable. Algunos fragmentos hacen alusión a ésta, como la descripción de la clientela habitual del local de la Tricon, donde se encuentran “des pauvres filles crottées” (Zola, 262); más adelante, cuando Satin, que está acostumbrada a hacer la calle, advierte a Nana de los peligros de las redadas, el autor aporta a través de este personaje una visión de la “baja” prostitución:

Les agents, pour avoir des gratifications, arrêtent le plus de femmes possible; ils empoignent tout, ils vous faisaient taire d'une gifle si

---

<sup>14</sup> Un ejemplo clásico es el capítulo “Le monde et le demi-monde” de *La vie parisienne sous le Second Empire* (D’Almérás, 200-279), en el que da noticias de algunas mujeres “galantes”, cómo captaban fortunas y cómo las dilapidaban, sin embargo no se detiene mucho en describir la vida de las prostitutas de la calle.

<sup>15</sup> En oposición a la sexualidad “dormida” — ¿adormecida, neutralizada — o “ignorada” de las mujeres “honestas”.

l'on criait, certains d'êtres soutenus et récompensés, même quand ils avaient pris dans le tas une honnête fille.(p. 276)

En otras ocasiones el autor deja hablar libremente a sus personajes femeninos Satin, Nana, Clarisse, incluso Madame Lérat y Madame Maloir, sobre su desprecio hacia los hombres y el hastío de su “profesión”<sup>16</sup>, aunque quizá el discurso más interesante sea la protesta rebelde de Nana contra la sociedad por la consideración que tiene de la mujer pública (Zola, 456):

Nom de Dieu! Ce n'est pas juste! La société est mal faite. On tombe sur les femmes, quand ce sont les hommes qui exigent des choses... Tiens! je puis te dire ça, maintenant: lorsque j'allais avec eux, n'est-ce pas? eh bien! ça ne me faisait pas plaisir du tout. Ça m'embêtait, parole d'honneur! <sup>17</sup>

Aquellas más de 120.000 mujeres registradas en 1870, tenidas por vagabundas, no vivían probablemente rodeadas de comodidades, muchas habían sido detenidas en redadas callejeras; las que tenían su hotel particular estaban fuera del alcance de la policía y muchas veces incluso contaban con la protección de clientes influyentes. El medio les era agresivo, pero podían protegerse de él.

Y esta crónica del desamparo, ¿cómo se traduce en las letras...? Apenas a través de algunas líneas, insignificantes, si tenemos en cuenta la riqueza de detalles acerca de los aspectos malignos sobre la naturaleza femenina que inundan muchas páginas, y en las que en el mejor de los casos, se abandona la postura censora para abrazar con un paternalismo dudoso las teorías sobre locura e histeria con las que etiquetaban y condenaban a toda naturaleza femenina diferente de la establecida como “normal”.

---

<sup>16</sup> Zola, 61, 69, 137, 171, 257 y 275.

<sup>17</sup> Efectivamente es posible que realmente no sintiera más placer que el de la dominación de aquéllos que por riqueza, educación y estatus social estaban por encima de ella y que sus devaneos y constantes cambios de amantes se debieran a esa venganza de los miserables que se menciona en una ocasión.

Desde luego la réplica “rebelde” de Nana resulta un argumento muy coherente en cuanto que ataca la doble moral casi “institucionalizada” de la época; aunque debemos reconocer que su efectividad queda prácticamente anulada por dos causas: primeramente, quien lo dice es una mujer perdida, de mala reputación, degenerada física y moralmente (es una neurótica) que ha hecho daño a mucha gente; en segundo lugar porque toda esta protesta viene motivada por una necesidad de autodefensa, de rechazo hacia su posible responsabilidad en la muerte de Georges.

Partimos de que la mujer es el gran personaje anónimo de la historia. Aquella de- la-que/sobre-la-que se habla, pero también aquella a la que/sobre-la-que se calla.

Beauvoir afirma que “toute l’histoire des femmes a été faite par les hommes”; no nos atreveríamos a negar de una forma tan absoluta, pues ejemplos hay que contradicen su afirmación, como es el caso de Emilia Pardo Bazán en España quien se ocupó mucho de la condición femenina; aunque sí admitiremos que gran parte ha sido contada por los hombres, algunos (muchos) atrapados en un complejo entramado de prejuicios.

Hasta principios del presente siglo se cuestionaba en medios religiosos y culturales la existencia del alma y de la capacidad intelectual de la mujer. Sin embargo, aunque poseía una inteligencia equivalente a la del hombre, se veía abocada a no tener horizonte, a no tener siquiera derecho a soñar con tener un horizonte: si era rica, no podía disponer libremente de sus bienes; si carecía de recursos, no podía marchar a “hacer fortuna”; no podía cultivar su inteligencia con el fin de ofrecer sus servicios como médico, o profesor (como mucho le estaba permitido ser institutriz); no podía manifestarse libremente en el mundo de las artes, casi todo lo que lograba era a través de los hombres de su familia. En el peor de los casos, la mujer que pertenecía al estamento más bajo de la sociedad asumía su propia inferioridad, y el sufrimiento le parecía incluso inherente a la feminidad, reforzada esta creencia por el mito de Eva, la obsesión del pecado, etc.

Al igual que se ha hablado de caos y tinieblas en femenino, podemos hablar de dolor y de miseria también en femenino, o lo que es lo mismo, de una feminización de la miseria y del dolor. Una historia que quizá no aparece con demasiada frecuencia en las novelas, que a veces se recoge ligeramente en los libros de historia.

Como dijera Beauvoir (p.378), las mujeres no son “ni demonios ni esfinges, sólo seres humanos que algunas estúpidas normas sociales han reducido a una semi-esclavitud”.

*Medusa, vagina dentata, mantis religiosa, Eva*, etc. Si despojamos a la mujer de todos los mitos que han creado esta aureola de malignidad, lo que nos queda es un ser humano privado de derechos y de piedad, atrapado entre los fantasmas del deseo y los fantasmas del miedo... de otros seres humanos.

Rimbaud vaticinó que:

<<Les poètes seront! Quand sera brisé l’infini servage de la femme, quand elle vivra pour elle et par elle, l’homme \_jusqu’ici abominable\_ lui ayant donné son renvoi, elle sera poète elle aussi! La femme trouvera l’inconnu [...]

Emile Zola profetizó casi con estas palabras que: <<Tant que la femme souffrira, le monde ne sera pas sauvé.>><sup>18</sup>

Rimbaud y Zola fueron dos escritores célebres. Sus respectivas defensas de la condición femenina han quedado patentes en los versos del primero y en las novelas del segundo. No tan conocidos serán los versos de Clémence Robert publicados en 1839, bastante antes de que nacieran sus colegas<sup>19</sup>:

Je suis femme.  
Née ici je mourrai. Jamais l'heureux voyage  
ne viendra de son aile ouvrir mon horizon.  
Je ne connaîtrai rien du monde de passage  
au de-là de ce mur qui borne ma maison [...]  
Je suis femme.  
Je resterai dans mon enclos  
aux âges dont il reste un sillon de mémoire  
je ne pourrai jamais revivre par l'histoire.  
Pas un mot qui parle pour moi.  
Je suis femme.

No era una joven seducida y abandonada, ni una prostituta-bestia infernal, era una poetisa, condenada a otro tipo de miseria por ser mujer, la miseria intelectual.

### **Bibliografía**

ALMÉRAS, HENRI D', *La vie parisienne sous le Second Empire*, Éditions Albin Michel, Paris, 1933.

AMSTRONG, NANCY, *Deseo y ficción doméstica. Una historia política de la novela*, Ediciones Cátedra, Universitat de Valencia, Instituto de la Mujer, Madrid, 1991 (título original *Desire and Domestic fiction*, 1987, Oxford University Press Inc.).

BEAUVOIR, SIMONE DE, *Le deuxième Sexe*, vol. I-II, Éditions Gallimard, collection Folio-essais, Paris 1949.

DELEITO Y PIÑEIRO, JOSE, *El desenfreno erótico*, Alianza Editorial, colección Alianza Cien, S.A., Madrid, 1995.

DUBY, GEORGES; PERROT, MICHELLE, (bajo la dirección de) *Historia de*

---

<sup>18</sup> *Travail* (Zola, 352), citado por Krakowski, p.247.

<sup>19</sup> Clémence Robert, *Paris Silhouettes*, colección de poesías, Paris, 1939, citada en *Historia de las mujeres* (Fraisie y Perrot, 455).

***IV Coloquio de la Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española***

*la mujeres*, vol. 4 (s. XIX, bajo la dirección de Geneviève Fraisse et Michelle Perrot), Ediciones Taurus, Madrid, 1993,

GONZÁLEZ DE CHÁVEZ, MARÍA ASUNCIÓN, *Cuerpo y Subjetividad femenina. Salud y Género*, Siglo Veintiuno Editores, S.A., Madrid, 1993.

KRAKOWSKI, ANA, *La condition de la femme dans l'oeuvre de Zola*, Éditions A.-G. Nizet, Paris, 1974.

PARENT-DUCHÂTELET, ALEXANDRE, *La prostitution à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle*, Éditions du Seuil, Paris, 1981.

REY, PIERRE-LOUIS, *La femme*, Éditions Bordas, collection Les thèmes littéraires, Paris, 1972.

ZOLA, ÉMILE, *Nana*, Édition de Gallimard, collection Folio, Paris 1977.