

LA MÁXIMA COMO HÁBITO ESTILÍSTICO Y HUELLA DE ESCRITURA EN LA *RECHERCHE*

Carles Besa Camprubí¹
Universitat Pompeu Fabra

RESUMEN: El presente artículo examina, en primer lugar, uno de los prejuicios más resistentes de la historia de la literatura -concretamente, el principio de la autonomía genérica- a la luz de las polémicas relaciones mantenidas entre los géneros de la novela y de la máxima. En efecto, la construcción de una intriga y unos personajes es considerada por gran parte de los teóricos y críticos de la literatura como una operación incompatible con la práctica de la escritura sentenciosa -incompatibilidad que parece derivar de una visión empirista de la novela todavía vigente. En segundo lugar, hacemos un repaso de aquellos componentes que en la Recherche “cubren” o “recuperan” la escritura misma de la máxima. Diríase que Proust, consciente de la mala prensa de que goza el género, hace plausible la gran presencia de máximas en su novela convirtiéndolas ya sea en un hábito estilístico (una práctica espontánea de Marcel como narrador), ya sea en una huella artística (una señal que exhibe que el narrador está ya preparado para escribir la obra soñada).

RÉSUMÉ: Notre article examine, en premier lieu, l'un des préjugés les plus tenaces de l'histoire de la littérature -en particulier le principe de l'autonomie générique- à partir des rapports controversés entre les genres du roman et de la maxime. En effet, si la construction d'une intrigue et d'un ensemble de personnages est considérée par la théorie et la critique littéraires comme une opération incompatible avec la pratique de l'écriture sentencieuse, cela dérive en grande partie d'une conception empiriste du roman encore en vigueur aujourd'hui. En deuxième lieu, nous relevons les composantes qui dans la Recherche “recouvrent” ou “apprivoisent” l'écriture de la maxime. On dirait que Proust, conscient de la mauvaise presse du genre, justifie le poids de la maxime dans son roman en transformant la forme brève soit en une disposition stylistique (une pratique spontanée de Marcel en qualité de narrateur), soit en une empreinte artistique (une trace exhibant que le narrateur est déjà mûr pour la création de l'oeuvre rêvée).

1. Novela y Máxima: una relación difícil

La idea de que el género de la novela no obedece a reglas estrictas y de que su poder de metamorfosis hace de él el más abierto e indisciplinado de todos los géneros

1. Profesor de lengua y literatura francesas en la Facultad de Humanidades. C/ Ramon Trias Fargas, 25-27. 08005 Barcelona. Tel. (93) 542 26 60. Fax: (93) 542 16 20. E-mail: carles.besa@huma.upf.es.

se ha convertido ya en un tópico. Sin embargo, a pesar del unánime reconocimiento de dicha versatilidad y de dicha libertad, no es menos cierto que buena parte de la teoría y la crítica literarias pecan de reduccionismo al suscribir a una concepción básicamente “empirista” de la novela. Según esta concepción, la inclinación existencial que desde siempre ha tenido el género sería incompatible con el esencialismo propio de otros tipos de escritura radicalmente diferentes, y en concreto la escritura gnómica, cuyo principal vehículo de expresión es la sentencia moral o máxima. Este género es a menudo tachado de improductivo por cuanto ignora la representación de la realidad en beneficio de su conceptualización, sustituyendo el orden de la mimesis por el orden de la significación. Así, un especialista como Todorov (1975: 417-418)² toma como ejemplo de frases no referenciales en una novela las máximas de *Adolphe*, para afirmar que en la lectura entendida como construcción dichos enunciados no deben ser tenidos en cuenta, puesto que no participan de los parámetros del tiempo, el modo y la visión. No menos conservador se muestra Claudio Guillén en el muy notable capítulo que dedica a la “genología” en *Entre lo uno y lo diverso* (141-181), al definir la máxima com un anticuerpo -un contragénero- dentro del cuerpo de la novela -se notará el acento lúgubre de la analogía entre la máxima y la muerte-, una “ocurrencia” que introduce una “presencia inquietante” con la que pocos autores habrían sabido negociar (y cita a propósito Musil, el último Camus y Austina Bessa Luis). Como se ve, considerar la “representación” como emblema único de la ficción narrativa conlleva limitar esta última a no ser más que un correlato textual del arte de la imagen. Esta asimilación desafortunada (e inconfesada por la mayoría de los críticos) entre literatura y cine predestina la máxima a una triste suerte. En efecto, no es casual que la versión fílmica de un relato condene al exilio toda propuesta sentenciosa: en virtud de su carácter irrevocablemente lingüístico, la máxima, en una película, sólo puede ser conservada con la ayuda de dos procedimientos que todo espectador encontraría artificiales: su reinscripción en los márgenes de la pantalla, o bien su verbalización por parte de un personaje o una voz en *off*.³

A decir verdad, no es que falten testigos o muestras de la posible convergencia entre novela y máxima; sin embargo, hay que reconocer que dicha convergencia parece guiada, las más de las veces, por una extraña manía rectificativa interesada en dejar muy claras las fronteras que separan ambos géneros. Veamos algunos ejemplos.

En 1939, Jacques de Lacretelle escribía, en su *Tableau de la littérature française* (1962: 30-33), que La Rochefoucauld no era un moralista, sino “un romancier, le pre-

2. Las cifras entre paréntesis remiten a las páginas de los textos citados. Si no indicamos lo contrario, todas las cursivas son nuestras.

3. Como muy bien ha mostrado François Jost (1983) -sin duda uno de los mejores teóricos en narratología cinematográfica- la voz en *off* “llena” la imagen de todo aquello que le falta: formula los análisis psicológicos que el rostro del actor no puede expresar por sí solo y construye una narración completa correlativamente a la escena; por ello, el narrador en *off* puede actuar como testigo o intérprete.

mier en date de nos romanciers. Chacune de ses maximes est une intrigue découverte”. Y preconizaba un método consistente en inventar una historia a partir del bosquejo de una máxima -o bien, inversamente, en acomodar una historia a una máxima: “un fait divers découpé dans un journal et adapté à une maxime de La Rochefoucauld, voilà un très bon point de départ pour un roman”. No hay duda de que la idea según la cual cualquier máxima es convertible en un anécdota y cualquier anécdota ajustable a una máxima tiene su interés, pues da a entender que la forma breve podría ser un embrión o un motor productivo, un estímulo para la creación⁴. Pero al dejar claro que máxima e intriga no provienen de la misma fuente y no conviven en el mismo texto si no es por colage, Lacretelle parece delimitar muy claramente el terreno que deben ocupar una y otra. El crítico se permite incluso crear un pequeño relato para ilustrar (lo cierto es que muy mediocrementemente) una máxima famosa de La Rochefoucauld -“Il n’y a guère de gens qui ne soient honteux de s’être aimés quand ils ne s’aiment plus” (La Rochefoucauld 1964: 412)-, con la finalidad, sin duda, de “recuperar” a este “romancier manqué” que fue el insigne moralista.⁵ Ciertamente, Gide (1939: 1019), ofendido ante la prolijidad de ciertos autores -aquellos que poco o nada tienen que decir-, apuntaba con acierto en su *Journal* (el 2 de enero de 1931) que “La Rochefoucauld eût sans doute été bien malavisé, en délayant en romans ses *Maximes*”.

La misma manía rehabilitadora de Lacretelle y de Huxley en relación con La Rochefoucauld y de Imbert en relación con La Bruyère inspira a Camus y a Barthes al hablar, respectivamente, de Chamfort y, de nuevo, de La Bruyère. Así, en su prefacio a las *Maximes et Anecdotes* de Chamfort, publicado por primera vez en 1944, Camus

4. Se trata de una opinión manifestada por muchos autores. Así, Huxley (1925: 72-75) afirma que no le sorprendería que “many novelists turn to the *Maximes* for suggestions for plots and characters”, y que no podemos leer a Proust “without being reminded of the *Maximes*, or the *Maximes* without being reminded of Proust ... What are all the love stories in *À la recherche du temps perdu* but enormous amplifications of these aphorisms”; Huxley concluye sin embargo con un juicio a nuestro entender desafortunado -por la relación de primacía y subordinación genérica que comporta: “Proust is La Rochefoucauld magnified ten thousand times”.

También Imbert (1985) cae en la misma normativa depuradora al hablar de Stendhal -quien habría “purgé le La Bruyère dans le Roman” (51)-, apartando la máxima y la reflexión en favor de la novela, y dando a este orden de preeminencia el sello institucional: “Il y a quelques années, je proposai, comme sujet de leçon à l’Agréation des Lettres modernes le sujet: ‘Éléments de création romanesque dans les *Caractères*’. La candidate me donna la plus heureuse des surprises” (41, n. 30).

5. Citamos en nota el texto en cuestión: “Ils s’étaient donné rendez-vous dans le même jardin où ils s’étaient si souvent rencontrés deux ans plus tôt. Il y arriva le premier et s’assit sur un banc, près d’un gros buisson rebondi qui le masquait à demi de l’entrée.

Elle ne le vit pas tout de suite quand elle pénétra dans l’allée, leur allée. Elle marchait vite mais sans impatience, et par la crainte visible d’avoir, en arrivant trop tard, décalé sa fin de journée. Il la laissa avancer sans faire de signe, éprouvant une joie perfide à voir cette silhouette égarée et qui dansait toute seule. Il lui semblait que, de tout l’univers, elle seule n’avait pas reverdi cette saison. Quand elle approcha et qu’il distingua son visage, il eut la sensation de quelque chose de dur et de fibreux qui lui mit comme un goût amer dans la bouche.

Heureusement que la dernière fois déjà il ne l’avait pas serrée dans ses bras. Il eût préféré se sauver”.

(1990) se afana en convertir al moralista en novelista; partiendo de la premisa de que “nos plus grands moralistes ne sont pas des faiseurs de maximes, ce sont des romanciers” (1099), Camus imagina la novela inconfesada del autor -el cual es parangoneado con Stendhal y contrapuesto a los modelos (negativos) de La Rochefoucauld y de Vauvenargues-, no sin detallar los ingredientes (los lugares comunes) del género: el argumento, el protagonista, el resto de los personajes, el marco y las situaciones... Camus concluye con atrevimiento -y con una simplicidad inhabitual y algo pusilánime- que si Chamfort no ha escrito ninguna novela es “parce qu’il n’aimait ni les hommes ni lui-même” (1107)! No es difícil adivinar, además de los prejuicios ideológicos que guían la visión camusiana de la literatura (Chamfort es el emblema de la revolución suicida, mientras que La Rochefoucauld y Vauvenargues lo son de la aristocracia pactista), el ánimo autojustificador de Camus, quien cede muy a menudo a la escritura sentenciosa y parece temer las acusaciones que pueden derivarse de esta inclinación. También Barthes (1964), consciente de su propia vena aforística y de la ideología conservadora que parte de la crítica atribuye al género, parece defenderse (pero escudándose como siempre tras el rigor cientifista) en su prefacio a *Les Caractères*: la obra de La Bruyère sería “un livre de *fragments*”, forma que ocuparía un lugar intermedio entre

la maxime qui est une métaphore pure, puisqu’elle *définit* (voyez La Rochefoucauld: *l’amour propre est le plus grand des flatteurs*) et l’anecdote, qui n’est que récit: le discours s’étend un peu parce que La Bruyère ne saurait se contenter d’une simple équation ...; mais il cesse bientôt dès qu’il menace de tourner à la fable (234; las cursivas pertenecen al texto).

No queremos aquí ahondar en las implicaciones epistemológicas relativas al valor y la función de cualquier proposición o enunciado (sean particulares o universalizadores). Parece claro, sin embargo, que el empirismo adolece de cierta inopia conceptual en lo que se refiere al género de la máxima, al negarle sistemáticamente cualquier prioridad cognoscitiva a partir del axioma de que la adquisición del conocimiento tan sólo puede derivar del *hic et nunc* de las sensaciones. En este sentido, Geoffrey Bennington, en su rico ensayo *Sententiousness and the Novel* -escrito bajo la influencia de Derrida-,⁶ reclama que sea tenida en cuenta la plataforma legislativa en que se basa cualquier discurso. La razón aducida por Bennington es que la “sentenciosidad” es connatural al lenguaje mismo, el cual no existiría sin la posibilidad de establecer

6. Bennington tiene el coraje de no disimular su filiación desconstruccionista, sino que la exhibe con cierta autosatisfacción por medio de una complicada *mise en abîme*. Y ello desde parte del aparato titular, del que tanto ha hablado el propio Derrida: *Laying down the Law*, reza el subtítulo de *Sententiousness and the Novel*, jugando hábilmente con el concepto de repetición (en este caso, fonética, al menos); como es sabido, para Derrida la repetición se ve sometida a la ley -y a una ley que subyuga desde el título, operador como pocos de la norma.

una identidad -una abstracción o propiedad común- entre dos ideas o representaciones. El espacio del lenguaje no se “abriría” sin esta abstracción, sin ese hacer derivar lo común de lo propio, decía ya el autor años antes (Bennington 1981) alegando un verso de *De Arte Poetica* de Horacio.⁷ Naturalmente, la intervención violenta de lo jurídico afectaría también a cualquier metalenguaje, por lo que la crítica debería empezar a preocuparse seriamente por la fuerza legislativa de su propio discurso. Estamos pues ante la irremediable circularidad o ecuacionalidad (tan saludada por la desconstrucción) entre lo literario y lo no literario -lo que está dentro y lo que está fuera: el texto y su comentario-, y que Bennington sabe hacer rendir perspicazmente en provecho propio al afirmar en su ensayo emblemático que se ve obligado a hablar “maximalmente” de la máxima.⁸

Mijail Bajtin (1978) plantea la cuestión de los vínculos entre máxima y novela desde una óptica menos teórica y más estrictamente literaria. El tema es sobre todo evocado en el capítulo “Le plurilinguisme dans le roman” (122-151), en el que el crítico ruso abre una vía para el estudio de una de las formas fundamentales con que la novela organiza su polifonía. Se trata de la inclusión de otros discursos o géneros (llamados “interpuestos”), que Bajtin divide en tres categorías. 1) Los géneros directamente intencionales, en los que lo que se dice pertenece a la expresión directa del autor, como por ejemplo las poesías de Goethe en el *Wilhelm Meister*; 2) los géneros completamente objetivados -es decir, aquellos en los que no afloran los propósitos del escritor-, no dichos sino mostrados como un objeto por el discurso: por ejemplo, la poesía del capitán Lebiàdkin en los *Demonios* de Dostoievski; y 3) los géneros refractados, que corresponden a la modalidad más frecuente, así llamados porque modulan y matizan en grados diversos las intenciones del autor: es el caso de los versos de Lenski y de las sentencias de su opuesto Oneguín en la famosa obra de Pushkin, y que están provistos de un alto índice de parodia o de ironía -ya que el autor no se solidariza con ellos, sino que conserva un cierto grado de distanciamien-

7. “*Difficile est proprie communia dicere*”: “es difícil decir lo común de forma apropiada”, traduce Bennington.

8. “It is in principle impossible for me to write anything like a theory of sententious propositions without producing more sententious propositions ... In other words, in writing about sententiousness I am ‘laying down the law’ about laying down the law” (21; la cursiva pertenece al texto).

Para una crítica de esa pantextualidad que envuelve texto primario y texto secundario remitimos al siempre vehemente George Steiner (1988). Oficiante de la presencia y de la sacralidad estética, Steiner profesa la distinción entre la esencia -el texto primero (el cual “es”) - y el accidente o su comentario -el cual significa-, y no puede comulgar con las tesis de lo que él llama la “nueva semántica”, cuya desaparición profetiza severamente: “Le carnaval et les Saturnales du poststructuralisme, de la *jouissance* de Barthes, ou la recherche étymologique sans fin sous forme de calembour et de mot d’esprit chez Lacan et Derrida, passeront, comme l’ont fait tant d’autres rhétoriques de la lecture” (56; la cursiva pertenece al texto). Hace unos años, Steiner (1994: 99-101) ha vuelto al tema con acritud, tildando de inmoral y narcisista la teoría desconstruccionista derridiana, y acogiénose a Aristóteles, quien habría sido partidario de no confundir las dos categorías del texto y la glosa.

to. Después de subrayar la riqueza aforística de la obra de Jean Paul, Bajtin concluye (142) que la presencia de la forma breve en la novela puede adoptar uno u otro valor de la escala que acaba de establecer. Por supuesto, este reconocimiento de la máxima como componente de la polifonía textual manifiesta la fidelidad de Bajtin a la lingüística de la enunciación que tanto colaboró en asentar dentro de los estudios literarios, así como también al principio dialógico según el cual la conciencia del protagonista de una obra (como también la de su lector) puede rebelarse contra la del propio autor; éste no sería más que un invitado en escena, sin más autoridad que la de los demás participantes -detalle muy en consonancia, claro está, con el elogio bajtiniano de la cultura carnavalesca, la cual ignoraría tácitamente cualquier distinción autor-espectador.

Concluiremos esta breve revisión sobre el tema acogiéndonos no ya al criterio de un teórico o de un crítico de la literatura, sino a la lección que se desprende de uno de los relatos de un creador de prestigio. Nos referimos a “Funes el memorioso”, el célebre cuento de Borges (1974), el cual, como alegoría de las relaciones entre lenguaje y realidad, bien puede leerse, además, como una reflexión acerca de los vínculos entre máxima y conocimiento; en él nos dice el narrador que

Locke, en el siglo XVII, postuló (y reprobó) un idioma imposible en el que cada cosa individual, cada piedra, cada pájaro y cada rama tuviera un nombre propio; Funes proyectó alguna vez un idioma análogo, pero lo desechó por parecerle demasiado general, demasiado ambiguo. ... Éste [Funes], no lo olvidemos, era casi incapaz de ideas generales, platónicas (489-490).

La moralidad del cuento figura, en buena retórica borgiana, en la última línea, donde el narrador precisa que Funes muere de una congestión pulmonar -es decir, a causa de su incapacidad de respirar el mundo: de someterlo a categorías universales, diremos nosotros. No en vano, Borges insiste siempre en que todos los hombres hemos nacido aristotélicos o platónicos; no es difícil adivinar de qué lado se sitúa él, y menos aún cuando sabemos la respuesta unilateral que no se cansó nunca de dar a la cuestión: por mucho que los conceptos sean creaciones del espíritu -y que, como tales, se superpongan al mundo en lugar de tocarlo-, son absolutamente indispensables.

Se impone aquí, antes de abordar de lleno el tema del presente trabajo, una explicación de orden terminológico. Se habrá notado ya que bajo la denominación de “máxima” incluimos otras formas sentenciosas colaterales, como son la “pensée” y la reflexión moral. Y no por considerar que entre estos géneros breves no existe más que un pequeño desacuerdo formal bajo la expresión de un mismo contenido (idea que implicaría caer en el divorcio entre significante y significado propio de cierto tipo de crítica que no ha asimilado aún que en literatura toda forma es forma de contenido). Nuestra opción se explica porque en este estudio nos interesa el ámbito de lo

sentencioso en su globalidad, prescindiendo de las diferentes formas que llenan dicho ámbito.⁹

2. Proust

Car il [l'écivain] n'a écouté les autres que quand, si bêtes ou si fous qu'ils fussent, répétant comme des perroquets ce que disent les gens de caractère semblable, ils s'étaient faits par là même les oiseaux prophètes, les porte-parole d'une loi psychologique. Il ne se souvient que du général (IV: 479).¹⁰

Se trata de una de las leyes más conocidas de la *Recherche*. Una ley sobre la ley; o, si se prefiere, una ley expresada en una máxima, puesto que ésta y no otra es la forma que adoptan, una vez traducidas, las verdades que salpican la novela de Proust, y que supuestamente serán utilizadas por su narrador como reserva teórica de la cual se alimentará la obra que nos promete en *Le temps retrouvé...* Una obra, claro está,

9. Sobre los rasgos estilísticos y retóricos de la máxima, así como sobre las analogías y diferencias que presenta en relación con otras formas breves, remitimos a nuestros artículos (Besa 1997 y 1999).

Por lo que se refiere, sin embargo, a las demarcaciones entre máxima y pensamiento, justo es recordar que ya La Rochefoucauld cultivó ambos géneros, dando pie a considerar su interacción; cabría no olvidar tampoco (se hace demasiado a menudo) el título triple que dio a su libro, con el juego que nos propone la conjunción de equivalencia -*Réflexions ou Sentences et Maximes morales*; más tarde, Vauvenargues y Chamfort darán a los suyos, respectivamente, los títulos de *Réflexions et maximes* y *Maximes et Pensées*. Es muy común la idea de que el pensamiento y la reflexión moral -forma ésta última que Van Delft (1982) considera como un género, incluso en el seno de la narrativa (93-99)-, en virtud de su mayor fluidez fraseológica y desarrollo (pues en ellos el contenido es completo en sus nexos lógicos y sus mediaciones intelectuales), son máximas explícitas (y, en este sentido, menos chocantes), máximas que “discurren”; y viceversa, la idea de que la máxima es un pensamiento o una reflexión implícita, a la que sólo faltan causas y conclusiones, argumentos y demostraciones (Biason 1990: 19-20). Es cierto en parte que, gracias a su amplitud, el pensamiento y la reflexión pueden ocupar un mayor espacio conceptual; su uso de la construcción hipotáctica -construcción argumentativa por excelencia (Perelman y Olbrechts-Tyteca 1988: 213)- les permite crear marcos, establecer relaciones y limitar las interpretaciones. Pero la máxima tiene precisamente a su favor el hecho de basar la originalidad del pensamiento que propone no tanto en el reconocimiento o la adhesión del lector como en la paradoja -la parataxis, subraya Perelman, deja más libertad, no parece imponer ningún punto de vista. Recordemos, en este sentido, que a partir de La Rochefoucauld las representaciones mentales normativas ceden ante la expresión de lo reprimido: a la estrategia del consenso la máxima sustituirá progresivamente la de la connivencia -aliada de los “happy few”, se vuelve oscura e indiferente a la popularidad. Añadamos también que no hay que hacer una lectura minuciosa de la *Recherche* para darse cuenta de que Proust no es tanto autor de máximas como de pensamientos -aunque es cierto que gran parte de ellos están contruidos a base de diversas máximas encadenadas. La frase larga, aunque no es exclusiva de su estilo, le es connatural (véase a este respecto Louria 1971, Milly 1983 y Naturel 1986).

10. Citamos según la edición de la *Recherche* en cuatro tomos, realizada por la colección de la Pléiade bajo la dirección de Jean-Yves Tadié (Proust 1987-1989). Designamos el tomo y la página del texto citado por medio de una cifra romana y una cifra arábiga respectivamente.

inexistente, ya que permanecerá en el estadio de proyecto de un personaje de novela. La pirueta -o mejor dicho, el subterfugio- es de una gran habilidad, pues sirve a Proust para legitimar y disculpar a un tiempo la enorme importancia que tiene en la *Recherche* misma la escritura sentenciosa. Por un lado, la máxima es presentada como la formalización de un sinfín de verdades que Marcel ha ido descubriendo a lo largo de su trayectoria vital, y ello gracias al don que posee de armonizar impresiones e ideas distintas (es decir, gracias a su capacidad de abstracción); pero, por otro lado, y como consciente de la mala prensa de que goza el género, Proust parece querer excusar la gran presencia de máximas en su novela apelando a sus virtudes seminales, pues esas máximas sólo serían válidas como agentes productivos, como embriones que fructificarán un día (y quien sabe si bajo un aspecto más delicado y pulido) en una construcción intelectual. Con lo cual Proust ha conseguido, quizás involuntariamente, confundir y engañar a gran parte de la crítica, que se ha obstinado en aplicar al original (la *Recherche*) lo que en buena lógica y con toda propiedad sólo podría ser atribuido (y muy hipotéticamente, claro está) a su prolongación inexistente. Escudándose pues tras un personaje que no concibe su propia escritura más que como un bosquejo o un esbozo de un futuro libro, Proust exculpa la misma *Recherche* de los defectos que podamos encontrarle.

El propósito de las páginas siguientes es examinar los componentes que en la *Recherche* manifiestan a nuestro entender una especie de “maximalidad”¹¹ difusa o diseminada que “envuelve” y recupera la escritura misma de la máxima. Nuestra hipótesis es que el relato de Proust presenta diferentes contenidos y prácticas estilísticas con los que hace admisible el peso que tiene en él la voz impersonal y neutra, el precepto o el decreto universalizador. Se trata de contenidos y prácticas tras los cuales se puede percibir un anhelo totalizador o esencialista, y que, como tales, mitigan de alguna forma el carácter marcadamente centrífugo y digresivo connatural a la máxima -sobre todo cuando ésta, como es el caso, no posee una existencia autónoma, sino que se encuentra engarzada en otro texto (una ficción) del cual depende en menor o mayor grado. Precisemos de entrada que no deseamos dar ningún sentido causal o final al uso que hace Proust de los componentes de los que vamos a hablar. Pensar, por ejemplo, que en la *Recherche* habría una relación de causa-efecto o de efecto-causa (consciente o no) entre, por un lado, la gran presencia de la máxima y, por otro, la vocación literaria de Marcel -o bien, como veremos, la relevancia que tiene en la obra todo lo concerniente al rico campo de la analogía- sería ceder a una interpretación de índole pragmática a nuestro entender demasiado unilateral. En la medida en que lo que nos interesa es el cómo y no el porqué, no quisiéramos dar a entender que la máxima es siempre, necesariamente, una “función deliberada” (Riffaterre) o un “resultado revelador” (Spitzer).

11. Nos permitimos a partir de ahora este neologismo, con el que retomamos el término de “sententiousness” de Bennington (1985).

Señalemos asimismo, antes de iniciar el próximo apartado, que Proust utiliza el término de “maxime” -o el de “sentence”, su equivalente externo, retórico o sonoro (Rosso 1968: 40), pero que el autor no siempre distingue de aquél- para referirse a lo que actualmente entendemos por regla moral o norma de conducta, con lo cual demuestra tener una concepción muy tradicional (y muy negativa) del género. Es cierto que, al menos en la *Recherche*, dichos términos aparecen en contadas ocasiones. Pero, significativamente, siempre son aplicados a las instrucciones o preceptos a los que se aferran los personajes, los artículos y decretos que los guían en la vida, todo un cuerpo anticuado de cánones y dogmas enfáticamente apreciativos que traducen su programa moral -a menudo traicionado por sus propios actos-, y que en la mayoría de las ocasiones reciben expresión lingüística en el más puro estilo directo¹².

Marcel, en cambio (la crítica ha insistido en ello), habla poco: es aquel que busca en silencio, en medio de las confusiones de la existencia, las “leyes”, vocablo del que Proust sí recoge la acepción moderna. Basta con recorrer el riquísimo artículo que dedica *Le Robert* a “loi” (cinco profundas columnas) para darse cuenta de la polisemia de la palabra y de su larga evolución. Y basta también con releer atentamente los pasajes en los que aparece en la *Recherche* para captar su sentido no normativo o pragmático (no ético), sino científico y descriptivo (especulativo incluso). Resumiendo, pues, para Proust “loi” sería lo que la crítica moderna entiende por máxima, que Proust asimila a regla... “Formule générale énonçant une corrélation entre des phénomènes physiques, et vérifiée par l’expérience”, dice de “loi” *Le Robert* (* III, vol. 6: 57). Esta acepción tiene mucho que ver con el nacimiento de una nueva ciencia, pues no será usada hasta 1690, tres años después de que Newton publicara sus *Principios*. No es extraño, pues, que La Bruyère, quien moriría tan sólo seis años después, confunda todavía “loi” con “règle”, ya que, por aquel entonces, “loi” también tenía el sentido de “règle dictée à l’homme par sa conscience, sa raison” (*Le Robert*: * II, 1, vol. 6: 57) -es decir, *mutatis mutandis*, lo que para Proust sigue siendo todavía la máxima. Como Proust (y como Barthes, Camus y tantos otros...), La Bruyère (1962: 64) preten-

12. Sólo traeremos aquí, como botón de muestra, un par de ejemplos. El primero corresponde a Françoise, quien, a propósito de su rival Eulalie en el corazón de “tante Léonie”, sentencia: “les personnes flatteuses savent se faire bien venir et ramasser les pépettes; mais patience, le Bon Dieu les punit tout par un beau jour” (I: 107); el enunciado viene precedido por esta reflexión del narrador: “... en proférant des oracles sybillins, ou des *sentences* d’un caractère général telles que celles de l’Ecclésiaste, mais dont l’application ne pouvait échapper à ma tante”. El segundo ejemplo pertenece a Odette: “Elle [Odette] n’était même pas loin de croire que, comme il [Swann] le lui disait dans des moments de colère, il l’abandonnerait tout à fait, car elle avait depuis peu entendu dire par une femme sculpteur: ‘on peut s’attendre à tout de la part des hommes, ils sont si mufles’, et frappée par la profondeur de cette *maxime* pessimiste, elle se l’était appropriée, elle la répétait à tout bout de champ... Et, par suite, toute vertu avait été enlevée à la *maxime* optimiste qui avait jusque-là guidé Odette dans la vie: ‘On peut tout faire aux hommes qui vous aiment, ils sont si idiots’” (I: 459). Como vemos, en este caso el narrador ridiculiza a Odette apoyándose en el carácter móvil e inestable (reversible) de sus máximas; más adelante (en el apartado 2.2.) tendremos ocasión de constatar que también Swann es víctima de la ironía del narrador por una razón parecida.

día no haber escrito máximas, las cuales eran para él “des lois dans la morale” propias de los “législateurs”.¹³

2.1. Estrategias de apropiación de la máxima

La estrategia a la que nos hemos de referir para empezar se confunde, como ya hemos apuntado, con la trama misma de la *Recherche*, pues consiste en presentar a un personaje cuyo principal objetivo (ser escritor) deriva de la capacidad de incluir lo individual dentro de lo general. Así, la máxima -cuyo rasgo principal es la universalización de lo particular- se ve de algún modo “integrada” en tanto que sustancia o esencia al proyecto narrativo de Marcel. Como la inolvidable “tante Léonie” -su doble caricaturesco en muchos aspectos-, quien desde su alcoba-mundo reduce con manía y sin pausa lo desconocido a lo conocido haciendo entrar los secretos de Combray en el álgebra de sus leyes, Marcel radiografía la realidad, desnudando a los demás de su misterio, interrogando cualquier acontecimiento como síntoma de un saber más alto. No es extraño pues que, convertido en un verdadero artista de la interpretación, haga

13. Citamos y analizamos seguidamente, para cerrar este apartado dándole una cierta circularidad, otra máxima sobre la ley extraída de la *Recherche*. El narrador, después de hacer constar su sorpresa ante las semejanzas existentes entre la mirada de un “historien de la Fronde” que acaba de conocer y la de un médico brasileño que tiempo ha había pretendido curarlo de su asma, resuelve que “les lois psychologiques ont comme les lois physiques une certaine généralité. Et, si les conditions nécessaires sont les mêmes, un même regard éclaire des animaux humains différents, comme un même ciel matinal des lieux de la terre situés bien loin l’un de l’autre et qui ne se sont jamais vus” (II: 524).

Se notará el sutil juego de correspondencias establecido por esta máxima: 1) entre el historiador francés y el médico brasileño (tan diferentes, sin embargo, por su aspecto exterior, profesión, lengua y cultura); 2) entre los lugares diversos y alejados de la Tierra (como Francia y Brasil); y 3) entre 1) y 2), es decir, la realidad psicológica y la realidad geográfica. Como se ve, la tercera analogía viene avalada por una fuente de autoridad, una coartada científica como pocas: una ley física de irrefutable evidencia que Proust sitúa muy inteligentemente en la “caída” del enunciado, con el fin de dar un carácter todavía más inapelable y conclusivo a la ley psicológica anterior, que es la que le interesa (lo que está situado al final es lo que más se recuerda, como mandan los caprichos de la memoria). El cielo matinal y claro (la mirada tímida pero inquisitiva) ilumina a la vez regiones alejadas (examina su objeto de la misma forma, aunque proveniente de seres tan distintos). Y en el caso improbable de que algún lector se atreviese a tachar de poco convincente esta “ley de la ley”, tendrá que meditar, a cuenta y riesgo suyos, la restricción protectora de la frase hipotética: “si les conditions nécessaires sont les mêmes”. Se podría objetar que esta máxima sobre la mirada es en realidad una ley somática (y no psicológica); pero Proust saca partido de la ambigüedad que en este contexto le proporciona la elección de un órgano físico (no en vano habla también de “*animaux humains*”) para conducirnos a una constatación de hecho poco original: que el gesto es siempre espejo del alma -y en Proust, claro está, del vicio. Se notará, en fin, el lado empírico de la ley: como haría una observación clínica, parece derivar de una operación inductiva -de lo particular a lo general, de los hechos a su causa, y no a la inversa, como hace a menudo Proust, que no siempre es tan circunspecto en este terreno.

Otras máximas sobre las “lois psychologiques” se encuentran en I: 504, IV: 305 y 479; en IV: 460 el narrador habla de las “lois du caractère”.

un uso muy abundante del vocabulario técnico propio del conocimiento: “comprendre”, “calculer”, “mesurer”, “constater”, “induire” y verbos del mismo campo pueblan e invaden su discurso para significar que la función de la escritura no es tanto resucitar la realidad como disolverla y librarse de ella por medio de un arduo “procesamiento” de los datos que ofrece y de las hipótesis que genera. En este sentido, la máxima vendría a ser la expresión definitiva, el término o desenlace estilístico natural de un recorrido cognitivo cuya etapa principal se caracteriza por el acceso a una visión no circunstancial o episódica, sino sintética y globalizadora de la realidad.

Hablábamos más arriba de las “verdades” de la *Recherche*. Ni que decir tiene que entre ellas hay una que sobresale con nombre propio, y que, además de hacer plausible o naturalizar la escritura de la máxima, nos es presentada como base y motor del “livre à venir” -y en gran parte también, claro está, del libro que estamos leyendo. Nos referimos a la revelación de lo universal gracias al acto del recuerdo (voluntario o no). Así, de la misma forma que la máxima confiere generalidad al pensamiento, el recuerdo, al poner en marcha el mecanismo esencial de la analogía, reconcilia dos momentos diferentes, trascendiendo su singularidad y su contingencia. Humphries (1984) apunta, refiriéndose a la conexión entre máxima y memoria, que “the moment of reading an aphorism is a moment of Blanchotian *ressassement*, of infinite repetition, a moment in which past and present become, or threaten to become, perfectly specular” (50).

Y ya que, de la mano de Humphries, acabamos de aludir a la “repetición”, no parece desatinado dedicar unas líneas a uno de los rasgos esenciales de la *Recherche* en estrecha relación con lo que nos ocupa ahora. Porque, efectivamente, una de las particularidades que más colaboran en la visión analógica e isotópica en la que insiste constantemente el relato proustiano es precisamente su predilección por el imperfecto iterativo o frecuentativo, el cual, procediendo por asimilación y abstracción, tiene la virtud de transformar lo singular en costumbre y, por lo tanto, de hacer perder a la intriga su tonalidad incidental o accesoria. Como si todo obedeciera a la ley de la experiencia en tanto que repetición -o a la ley del plagio como semejanza, institucionalizada por el modelo familiar-,¹⁴ hay en la *Recherche*, en palabras de Genette (1972), una verdadera “*ivresse de l’itération*” (153), una “*recherche angoissée d’une loi de récurrence*” (155) que acaba convirtiendo los hechos en situaciones y los personajes en tipos, transformando cada día y cada lugar, cada amor y cada gesto, en el emblema (el tema) de todos los demás.¹⁵

14. Es de sobra conocida la importancia que tienen en la obra proustiana la raza y la herencia, por los atavismos biológicos y sociales a que dan lugar.

15. Existe sin embargo, claro está, una repetición buena y una repetición mala. La mala es aquella que convierte el tipo en un estereotipo; la buena es aquella que no se somete a las servidumbres de la identidad, y que por lo tanto no produce una representación falsificada de la realidad. Por atenemos tan sólo a

De hecho, basta con hacer una lectura atenta de la apertura de la *Recherche* para darse cuenta de la proclividad circular de Proust. Efectivamente, ya en sus primeras líneas, el relato presenta como acabado aquello que todavía no ha tenido lugar: fusión de los dos caminos de Swann y de Guermantes en la figura de Mme de Saint-Loup (7); costumbre asumida de una nueva alcoba (“et je finissais par me les [chambres] rappeler toutes”); madurez, en definitiva, del protagonista-narrador, quien yuxtapone y distribuye, en un inventario memorístico, las etapas (lugares y personas) de su vida.¹⁶ Y como evidencia de que Marcel parece haber vencido ya sus inquietudes ontológicas y las incertidumbres que se cernían sobre el sentimiento de su propia identidad, el texto presenta, nada más empezar, dos máximas: la primera, sobre el sueño como instrumento integrador; y la segunda, sobre la costumbre como sedante en el vertiginoso torbellino de la vida.¹⁷ Naturalmente, este último detalle manifiesta la óptica retrospectiva y recuperadora que guía el relato, y por lo tanto hace patente el efecto de clausura con el que los signos del cumplimiento y de la repetición dominan su apertura;¹⁸ pero, además, revela el carácter eminentemente metalingüístico (autointerpretativo) del texto, del que la máxima vendría a ser una especie de “modelo” reducido y elaborado. El análisis de los borradores de la *Recherche* prueba precisamente que Proust vivió el inicio de la obra sumergido en un mar de dudas, y que su mayor inquietud fue la elección de la persona gramatical y de los tiempos verbales. Eso es lo que han venido a demostrar un conjunto de artículos muy sólidos inspirados en la genética textual (Grésillon, Lebrave y Viollet 1990). Sus autores han escogido precisamente el primer cuaderno (el cuaderno 3) de la *Recherche* como corpus que representaría de manera condensada los problemas enunciativos presentes a lo largo del texto definitivo de toda la novela, y aportan datos concluyentes sobre dos cuestiones primordiales. En primer lugar, las vacilaciones de Proust a la hora de elegir entre el “je” singulativo y una multiplicidad de fórmulas genéricas (“un homme qui dort”, “celui qui s’éveille”, “le dormeur”, nous”, “on”, etc.); en segundo lugar, sus titubeos

los personajes, ¿quién se atrevería a decir, por ejemplo, que Mme. Verdurin, Mme. de Guermantes, Odette o Charlus carecen de singularidad, o que no poseen una altísima personalidad escénica?

16. “Le branle était donné à ma mémoire ...; je passais la plus grande partie de la nuit à me rappeler notre vie d’autrefois, à Combray chez ma grand-tante, à Balbec, à Paris, à Concières, à Venise, ailleurs encore, à me rappeler les lieux, les personnes que j’y avais connues, ce que j’avais vu d’elles, ce qu’on m’en avait raconté” (9).

17. 1) “Un homme qui dort, tient en cercle autour de lui le fil des heures, l’ordre des années et des mondes” (5); 2) “L’habitude! aménageuse habile mais bien lente et qui commence par laisser souffrir notre esprit pendant des semaines dans une installation provisoire; mais que malgré tout il est bien heureux de trouver, car sans l’habitude et réduit à ses seuls moyens il serait impuissant à nous rendre un logis habitable” (8).

18. Otro elemento -poco interrogado, y motivo, nos parece, de reflexión-: la *Recherche* se abre con un libro que se cierra: el libro que está leyendo Marcel justo antes de intentar conciliar el sueño (y tema, además, de sus sueños), y que podemos interpretar como una habilísima *mise en abîme* de la obra que nosotros acabamos de abrir.

en relación con los tiempos verbales, en especial a la hora de escoger bien el imperfecto bien el presente omnitemporal. Diluyendo y dilatando el “je” hasta convertirlo en un “on” o un “nous” y entrelazando el pasado con el presente, Proust no se acabará decidiendo por ninguna de ambas formas, cuando en realidad parecían excluirse mutuamente.

Acabaremos con el tema de la naturalización de la máxima aludiendo a dos elementos de orden más estrictamente estilístico, y harto estudiados para permitirnos ser muy breves. Nos referimos a las figuras de la metáfora y la comparación, y de las que es de sobra conocido el amplio uso que hace Proust; sobre todo de la primera, que podemos considerar como la hermana enigmática de la segunda, en el sentido de que las diferencias formales que las separan -la presencia, en la comparación, de ciertos “outils logiques” (“comme”, “plus que”, etc.)- tiene una importancia relativa (Le Guern 1973: 52-53).¹⁹ En el contexto del presente trabajo, metáfora y comparación interesan, pues, en la medida en que pueden ser relacionadas con el mecanismo esencial de la analogía, el cual se encuentra en la base no sólo de la forma de la máxima -tan obediente al principio simbolista de la equivalencia generalizada-, sino también de los fenómenos de los que hemos hablado más arriba: ley, recuerdo y repetición.²⁰ Mucho ha insistido también la crítica, parafraseando al propio Proust, en el vínculo indisoluble entre metáfora y memoria involuntaria (el estilo y la visión): la metáfora “eterniza” el estilo -sin ella no hay recuerdos que valgan. Menos se ha subrayado, en cambio, que Proust (o su narrador), además de la metáfora, reclama para los “anneaux nécessaires d’un beau style” el estatuto restrictivo que tiene el “rapport unique de la loi causale dans le monde de la science” (IV: 468), idea que hace patente la ambición “organizadora” (sentenciosa) de la escritura proustiana.

19. Hay que subrayar que en su obra Proust utiliza el término de metáfora para cualquier figura de analogía -se trata, muy a menudo, de simples comparaciones-, a causa, seguramente, de la hipervaloración que se hará de esta figura a partir del romanticismo; en efecto, mientras que para el *ethos* clásico toda metáfora es culpable de crear vínculos injustificados (y, por lo tanto, es sospechosa de exceso simbólico y considerada como una excepción que cabe castigar), con el romanticismo y el simbolismo antiobjetivistas la metáfora se convertirá en una especie de regla.

20. En cuanto a la comparación como figura de semejanza -como ilustración de un caso por medio de otro, ambos considerados en tanto que aplicaciones de una misma regla implícita o explícita (Perelman 1988: 486-488)-, es interesante y muy aplicable a la *Recherche* el comentario de Kibédi Varga (1970). Para este autor, la comparación es un principio estructural de primer orden y muy confortador ideológicamente, puesto que está sometida a “la volonté ordonnatrice de la conscience” (129). En este sentido, y por lo que respecta a su génesis, cualquier comparación (y también cualquier metáfora, aunque Proust pretenda lo contrario), al fijar los contornos de la realidad, establece una relación deliberada (voluntaria); en cambio, en cuanto a su recepción (por osadas que sean muchas comparaciones, incluso las de Proust), el segundo término indica en general la familiaridad del narrador con el tema tratado -con el fin, claro está, de dar firmeza al primero: la comparación emerge de una reserva común de representaciones, y por eso es, más que reconocida (si no se quiere caer en el cliché o el estereotipo), “reconocible”. Se notará la pertinencia que tiene para la máxima gran parte de lo que acabamos de decir.

2.2. La máxima como cita

Como sugiere pues el propio narrador de la *Recherche*, la máxima, al igual que la metáfora, es una piedra angular del buen estilo. Lo que aquí nos interesa es que, en calidad de huella de escritura, las máximas de Marcel son un signo altamente rentable, en el sentido de que manifiestan que él, por oposición a la galería de falsos artistas de que está poblada la *Recherche*, es ya narrador -y que está preparado para ser autor. El indicio más evidente de lo que estamos diciendo es precisamente la acción corrosiva a la que Marcel somete las máximas de los demás. Y es que, contrariamente a lo que hayamos podido dejar entender hasta ahora, el narrador no es el único sujeto a quien Proust concede el privilegio de expresarse sentenciosamente. Una de las virtudes de la *Recherche* tiene mucho que ver, precisamente, con su delicada polifonía, uno de cuyos elementos clave, por citar de nuevo a Bajtin (1975), es el dialogismo enunciativo.²¹ En efecto, el lector no tardará mucho en darse cuenta de que entre los poderes del narrador destaca precisamente el de conceder a muchos otros personajes -Charlus, Swann, Brichot, Legrandin, Mme Verdurin o Mme de Guermantes, por ejemplo- la capacidad de formular generalizaciones, de expresarse a través de comentarios de índole axiomática. Como cabía esperar, el narrador entrevé en el uso de la máxima que hacen los demás una estrategia interesada y calculadora, en el sentido de que el lenguaje impersonal les permitiría camuflar un repertorio muy variado de vicios y manías, un rico muestrario de lo que podemos considerar como debilidades o enfermedades de la personalidad individual o social de cada cual. Asimismo, como era también de esperar, el narrador responderá sin concesiones (y muy a menudo vía máxima) a la máxima ajena. Con tal mecanismo pretende demostrar no sólo que es a él a quien pertenece la inteligencia de la vida, sino además que, al adoptar el discurso sentencioso, ahora acusado de presumido y de pomposamente esnob, estos personajes se convierten en simples ladrones de lugares comunes e ideas recibidas -de clichés, en definitiva. De hecho, si, contrariamente a lo que será Marcel, un Charlus o un Swann son artistas frustrados, ello es, en gran medida, por no haber sabido acceder a un pensamiento y una voz propios.

Pero el narrador no sólo agrede el discurso y el pensamiento de los demás personajes de la ficción. Sus dotes de conductor de almas se ven expuestas con mayor atrevimiento cuando decide convocar en su texto máximas famosas de moralistas de prestigio, concretamente de La Bruyère y de La Rochefoucauld. En estos casos, el texto en cuestión (no siempre declarado como cita), o bien subraya la voz propia, sirviéndole de alegación -a menudo en detrimento del personaje de turno-, o bien es ofrecido al lector como ideológicamente incorrecto y, en algunos casos, “adecuadamente” trans-

21. Véase sobre todo “Le plurilinguisme dans le roman” (122-151) y “Le locuteur dans le roman” (152-182). Como dice Genette (1969), muchos de los personajes de la obra son, en gran parte, auténticos “exemplaires linguistiques”, cuando no verdaderas “collections d’accidents de langage” (223).

formado (a veces con mas provocación que acierto, todo hay que decirlo). Veamos algunos ejemplos emblemáticos de lo que acabamos de apuntar.

El primero que hemos elegido se encuentra en las últimas páginas de *Un amour de Swann*, en el momento en que el protagonista toma conciencia de que los sentimientos que Odette había quizás albergado respecto a él no renacerán jamás. Es entonces cuando el narrador, exhibiendo de nuevo el poder que tiene sobre el relato, hace uso de la focalización para introducirse en los pensamientos de Swann, dividido entre el deseo y el temor de continuar “manteniendo” su romance. El balance entre, por una parte, los privilegios gracias a los cuales puede evitar la ruptura -riqueza y cómoda situación social, amistad con Charlus, inteligencia- y, por otra, la esclavitud que conllevaría la prolongación de su relación amorosa -sacrificio no sólo de cualquier actividad intelectual, sino además de amigos y placeres, en beneficio de una pasión cada vez más decepcionante- da lugar a dos conclusiones contradictorias:

Et, récapitulant tous ces avantages ..., il songea que s’il avait été, comme tant d’autres, pauvre, humble, dénué, obligé d’accepter toute besogne, ou lié à des parents, à une épouse, il aurait pu être obligé de quitter Odette, que ce rêve dont l’effroi était encore si proche aurait pu être vrai, et il se dit: “On ne connaît pas son bonheur. *On n’est jamais aussi malheureux qu’on croit.*” Mais il compta que cette existence durait déjà depuis plusieurs années, que tout ce qu’il pouvait espérer c’est qu’elle durât toujours, qu’il sacrifierait ses travaux, ses plaisirs, ses amis, finalement toute sa vie à l’attente quotidienne d’un rendez-vous qui ne pouvait rien lui apporter d’heureux, et il se demanda s’il ne se trompait pas ..., si l’événement désirable, ce n’aurait pas été celui dont il se réjouissait tant qu’il n’eût eu lieu qu’en rêve: son départ; il se dit qu’on ne connaît pas son malheur, qu’*on n’est jamais si heureux qu’on croit* (I: 348-349).

El lector debe haber reconocido ya en los enunciados que hemos destacado en cursiva una de las máximas más famosas de La Rochefoucauld (1964): “On n’est jamais si heureux ni si malheureux qu’on s’imagine” (409). Podríamos estudiar más de cerca las intenciones nada inocentes que se desprenden de las tres transformaciones con que Proust vulnera la frase primitiva -amplificación inicial (“On ne connaît pas son bonheur”, “on ne connaît pas son malheur”), sustitución de “imaginer” por “croire” y, la más importante, bifurcación en dos máximas independientes-, y ver en ellas, sutilmente condensadas, buena parte de las inquietudes y las estrategias características del ejercicio intertextual de la cita, especialmente de la cita sentenciosa.²² De la míme-

22. Cualquier cita pone en funcionamiento dos sistemas de signos, cada uno de los cuales está compuesto por un texto (T1 y T2) y un sujeto enunciativo (S1 y S2), dice Compagnon (1979); de aquí su papel generador y transformador (su poder cibernético), al dotar el “*déjà dit*” de nuevas finalidades estéticas. Para un análisis menos técnico que el de Compagnon -y también más global y más lúdico-, remitimos a Genette (1982); y para un punto de vista psicoanalítico lleno de interés, a Schneider (1985).

sis a la parodia, del homenaje a la sátira, diversas son las posibilidades para el texto secundario de crear un debate más o menos crítico con el texto primario. No nos detendremos en los procedimientos utilizados por Proust en el fragmento que hemos traído aquí, como tampoco profundizaremos en el hecho de que el contexto de los dos enunciados sentenciosos moviliza una significación que les es necesariamente hostil, ya que perturba la pretensión de estabilidad semántica característica de cualquier máxima.²³

Lo que nos interesa destacar aquí, para seguir el hilo de lo que decíamos más arriba, es que el sujeto enunciativo de las máximas no es el narrador, sino Swann. Y es tal vez dicho detalle lo que explica el “desdoblamiento” que sufre la máxima de La Rochefoucauld, sobre todo si tenemos en cuenta la proverbial pereza intelectual de Swann, cuya lentitud y esterilidad espiritual le habrían impedido sintetizar en una única composición las dos partes del enunciado. Quizás Proust, vulnerando la máxima original, pretendiera menos desacreditar a La Rochefoucauld -cuya obra siempre elogió- a través de Swann que humillar a Swann a través de La Rochefoucauld. Ladrón de lugares comunes provenientes de todas partes (en gran parte inconscientemente, lo que es aún más grave), Swann es, en efecto, el emblema del artista fracasado, y como tal, incapaz de cualquier originalidad. La complicidad que Proust establece con el lector culto (ya que, como hemos visto, el relato silencia que la máxima pertenezca a La Rochefoucauld) es de una sabrosa malicia, pues sugiere que el hecho de que los textos remitan necesariamente a otros textos exige del receptor una descodificación consistente en hacer emerger los “modelos” subyacentes que es capaz de recordar.²⁴

23. Digamos tan sólo, en este sentido, que nos parece reveladora la serie de frases condicionales (de hipótesis) que preceden, en el texto en cuestión, la sanción de cada máxima. Se trata del primer síntoma de que ninguna “aprehensión” o inmovilización del sentido es posible (al menos para Swann). A través de esa acumulación de posibilidades relativas a una única (aunque difícil) decisión (¿dejar o no dejar a Odette?) se ve rechazado el carácter asertivo de la máxima, y por lo tanto puesta en duda su posible veracidad.

24. Ello nos da pie a pensar que uno de los caminos más fértiles (aunque sin duda muy arduo) para el análisis de la cita sentenciosa lo señala Riffaterre (1979) con la noción de “interpretant”, partiendo sabiamente de Peirce y de Frege. Después de precisar que “au niveau de la sémiosis, ils [les mots] ont pour référents d’autres textes”, y que “la textualité a pour fondement l’intertextualité” (128), Riffaterre adapta las lecciones de Peirce sobre el *interprétant* -signo mediador entre un signo y su objeto- al proceso de la lectura: al signo (el *representamen* de Peirce) correspondería el texto que el lector tiene bajo los ojos, y a su objeto el intertexto. Consiguientemente, el “interpretante” sería un tercer texto que el autor habría utilizado como equivalente parcial del sistema de signos que construía para reescribir el intertexto. Acto seguido, Riffaterre convoca a Frege y su triángulo semiótico para esquematizar las relaciones entre texto, intertexto e interpretante: al signo (*Zeichen*) correspondería el texto; a la *Bedeutung*, el intertexto; y al *Sinn*, el interpretante. Riffaterre concluye que la intertextualidad sólo “funciona” y por lo tanto el texto sólo asume su intertextualidad si la interpretación de ésta a la luz del intertexto es función del interpretante; si no pasamos por este elemento, sólo cazaremos una alusión, una fuente, y seremos culpables de ceder a la crítica académica, a la que Riffaterre acusa de estéril por su preocupación exclusiva por la búsqueda frívola y absurda de la génesis de la obra. En este sentido, sería fructífero descifrar la cita sentenciosa como interpretante de la *Recherche*.

Naturalmente, Proust no es siempre tan críptico ni tan discreto, como lo muestran los dos ejemplos que aduciremos seguidamente, y de signo contrario a pesar de que la referencia sea en ambos casos La Bruyère.

En *La Prisonnière*, en uno de sus largos discursos sobre la homosexualidad, el narrador nos sorprende con este fragmento:

Il [M. de Charlus] ne voulait pas voir que depuis dix-neuf cents ans (“un courtisan dévot sous un prince dévot eût été athée sous un prince athée”, a dit La Bruyère), toute l’homosexualité de coutume -celle des jeunes gens de Platon comme des bergers de Virgile- a disparu, que seule surnage et multiplie l’involontaire, la nerveuse, celle qu’on cache aux autres et qu’on travestit à soi-même (III: 710).

Como se ve, la estrategia del narrador consiste en este caso en “subrayar” y asumir la voz propia subrayando y asumiendo la palabra del otro (La Bruyère), aunque ésta sea aplicada a un ámbito distinto -el de la mundanidad cortés- y *a contrario*, ya que en la esfera de la inversión el papel socializador (cultural) de la costumbre ha desaparecido en provecho de la “enfermedad” individual. La máxima citada valida la propia y le sirve de alegación, a la vez que exhibe más que nunca el poder de “maîtrise” del narrador-demiurgo, quien no puede o no sabe abstenerse de corroborar que es a él a quien pertenece la comprensión del mundo, y no a Charlus (por muy homosexual que éste sea...).

El otro ejemplo nos lleva más lejos, pues demuestra que Proust tampoco sabe renunciar a proponer, a través de su narrador, las correcciones ideológicas que cree necesarias a los decretos de los demás, vengan de quien vengan. Así, en *Le temps retrouvé*, después de citar la siguiente máxima de La Bruyère: “Les hommes souvent veulent aimer et ne sauraient y réussir, ils cherchent leur défaite sans pouvoir la rencontrer, et, si j’ose ainsi parler, ils sont contraints de demeurer libres” (IV: 473), advierte que el Maestro debería haber dicho “être aimés” en lugar de “aimer”. Efectivamente, y con independencia de la fortuna del retoque, poco antes el narrador nos había puesto en guardia contra uno de los peligros consustanciales a cualquier máxima: el brillo y el carácter categórico que le son inherentes nos pueden deslumbrar; si aceptamos su veredicto sin discusión alguna podemos vernos reducidos a no ser más que “la pleine conscience d’un autre” (473). Lo interesante, en este contexto, es señalar que el trayecto que va de la mitomanía al egotismo, del Otro al Yo -de la dependencia de la *auctoritas* a la emancipación personal-, es un trayecto que deja sus huellas. Y nos referimos menos a las huellas de carácter diegético -aquellas que medirían la “progresión psicológica” de Marcel, tema ya tratado por otros especialistas más capacitados-, que a aquellas que cabe vincular con su “savoir-faire” en calidad de narrador. Como ya hemos avanzado en más de una ocasión, es muy revelador en este sentido el aumento gradual de su propio discurso sentencioso. Naturalmente, este “savoir-faire” o aprendizaje de la escritura a través de la crítica y la superación de los modelos -sean éstos intradiegéticos o extradiegéticos, ficcionales o importados- tiene

mucho que ver con la técnica del *pastiche*, que Proust cultivó con cierto éxito, y con finalidades catárticas y propedéuticas si hemos de hacer caso de sus propias declaraciones.²⁵ En definitiva, si es lícito pensar que entre la máxima original y la máxima ajena hay una gradación de autenticidad análoga a la que puede establecerse entre la obra propia y el *pastiche*, ello es debido a que la práctica de este género posibilita a su autor la destrucción de un texto anterior, el cual no es concebido sino como objeto intermediario a superar. No sin razón, Proust consideró el *pastiche* como un sustituto de la crítica literaria: se trata de una “crítica en acción” que habría de preparar al autor para abandonar el ensayo y dedicarse plenamente a la novela.

Bibliografía

- BAJTIN, M. (1978), *Esthétique et théorie du roman*, París: Gallimard.
- BARTHES, R. (1964), “La Bruyère”, en *Essais critiques*, París: Seuil, pp. 221-237.
- BENNINGTON, G. (1981), “Réappropriations”, *Poétique*, 48, pp. 495-514.
- BENNINGTON, G. (1985), *Sententiousness and the Novel. Laying down the Law in Eighteenth-Century French Fiction*, Cambridge-Nueva York-Melbourne: Cambridge University Press.
- BESA, C. (1997), “La máxima como forma y como texto”, *Signa*, 6, pp. 49-66.
- BESA, C. (1999), “Formes brèves: maxime, aphorisme, proverbe”, *Rivista di letterature moderne e comparate*, 52, 1, pp. 1-15.
- BIASON, M. T. (1990): *La massima o il “saper dire”*, Palermo: Sellerio.
- BORGES, J.-L. (1974), *Obras completas*, II, Buenos Aires: Emecé Editores.
- CAMUS, A. (1990), *Essais*, París: Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”.
- COMPAGNON, A. (1979), *La seconde main ou le travail de la citation*, París: Seuil.
- GENETTE, G. (1969), “Proust et le langage indirect”, en *Figures II*, París: Seuil, pp. 223-294.
- GENETTE, G. (1972), “Discours du récit”, en *Figures III*, París: Seuil, pp. 67-282.
- GENETTE, G. (1982), *Palimpsestes*, París: Seuil.
- GIDE, A. (1939), *Journal 1889-1939*, París: Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”.
- GRÉSILLON, A., J.-L. LEBRAVE y C. VIOLLET (1990), *Proust à la lettre. Les intermittences de l'écriture*, Tusson: Du Lérot.
- GUILLÉN, CI. (1985), *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Crítica.

25. “Ceux qui ..., quelque sujet qu'ils traitent, soumis aux coupes du maître, font invariablement 'du Flaubert', ressemblent à ces malheureux des légendes allemandes qui sont condamnés à vivre pour toujours attachés au battant d'une cloche. Aussi, pour ce qui concerne l'intoxication flaubertienne, je ne saurais trop recommander aux écrivains la vertu purgative, exorcisante, du pastiche... Il faut ... faire un pastiche volontaire, pour pouvoir après cela, redevenir original, ne pas faire toute sa vie du pastiche involontaire” (Proust 1971: 594).

- HUMPHRIES, J. (1984), "The Otherness in Common/Places", *L'Esprit Créateur*, XXIV, 3, pp. 48-56.
- HUXLEY, A. (1925), *Along the Road*, Nueva York.
- IMBERT, H.-F. (1985), "Stendhal et La Bruyère", *Micromégas*, 12, 1-2, pp. 35-56.
- JOST, A. (1983), "Narration(s): en deçà et au delà", *Communications*, 38, pp. 192-212.
- KIBÉDI VARGA, A. (1970), *Rhétorique et littérature. Études de structures classiques*, París: Didier.
- LA BRUYÈRE, J. de (1962): *Les Caractères de Théophraste traduits du grec, avec les caractères ou les moeurs de ce siècle*, edición de Robert Garapon, París: Garnier.
- LACRETELLE, J. de (1962), *Tableau de la littérature française aux XVIIe et XVIIIe siècles*, París: Gallimard.
- LA ROCHEFOUCAULD (1964), *Oeuvres complètes*, París: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade".
- LE GUERN, M. (1973), *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, París: Larousse.
- LOURIA, Y. (1971), *La convergence stylistique chez Proust*, París: Nizet.
- MILLY, J. (1983), *La phrase de Proust: des phrases de Bergotte aux phrases de Vinteuil*, Ginebra: Slatkine.
- NATUREL, M. (1986), "La phrase longue dans *Le temps retrouvé*. Fonctions et limites", *Bulletin d'informations proustiennes*, 17, pp. 57-65.
- PERELMAN, Ch. y L. OLBRECHTS-TYTECA (1988), *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Bruselas: Éditions de l'Université de Bruxelles.
- PROUST, M. (1971), *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, edición establecida por Pierre Clarac con la colaboración de Yves Sandre, París: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade".
- PROUST, M. (1987-1989), *À la recherche du temps perdu*, edición dirigida por Jean-Yves Tadié, 4 vols., París: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade".
- RIFFATERRE, M. (1979), "Sémiotique intertextuelle: l'interprétant", *Revue d'esthétique*, 1-2, pp. 128-150.
- ROSSO, C (1968), *La 'maxime': saggi per una tipologia critica*. Nápoles: Edizione Scientifisce Italiane.
- SCHNEIDER, M. (1985), *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, París: Gallimard.
- STEINER, G. (1988), *Le sens du sens. Présences réelles*, París: Vrin.
- STEINER, G. (1994), *Georges Steiner en diálogo con Ramin Jahanbegloo*, Madrid: Anaya & Mario Muchnik.
- TODOROV, T. (1975), "La lecture comme construction", *Poétique*, 24, pp. 417-425.
- VAN DELFT, L. (1982), *Le moraliste classique. Essai de définition et de typologie*, Ginebra: Droz.