

POR UN ANÁLISIS DE LA MÁXIMA EN LA *RECHERCHE*

CARLOS BESA CAMPRUBÍ

Universidad Pompeu Fabra (Barcelona)

En la historia y la teoría literarias acerca de los géneros narrativos, existe a nuestro entender un viejo prejuicio crítico. Este prejuicio consiste en considerar que la evolución de la técnica narrativa, y especialmente en Francia a partir del siglo XVII, puede reducirse a una feliz victoria del régimen de la representación —de la ficción— sobre el régimen de la significación lógica: un relato sería un buen relato en la medida en que es capaz de construir un mundo autónomo a partir de la descripción de lo concreto, lo temporal, lo vivido; y sería malo en la medida en que recurre a lo axiomático, lo conceptual, lo pensado. Como ilustración de esta ideología podría citarse la opinión de Cl.-E. Magny, quien considera a La Rochefoucauld como un novelista frustrado que, incapaz de imponernos su amarga intuición del mundo y de iluminar la realidad acudiendo a lo anecdótico, se acoge al género de la máxima. Como se ve, Magny parece participar de una filosofía de la literatura que recuerda curiosamente al evolucionismo darwinista: habría un perfeccionamiento en la historia de la narrativa, de la misma forma que lo hay en la evolución de las especies: una novela es superior a una compilación de máximas; el novelista que recurre al aforismo da muestras de debilidad: no es un creador, sino un moralista que escribe a destiempo, y que no ha comprendido que debe conquistar al lector venciendo cualquier inclinación a hacer ideología.

Una lectura apresurada de la *Recherche* podría arrojar una convicción parecida. Por una parte, es notorio que el narrador de la obra que nos ocupa exhibe un declarado menosprecio hacia el discurso sentencioso (lo mismo podría decirse de Montaigne y de Rousseau). Como prueba de dicho rechazo la crítica evoca hasta la saciedad la célebre fórmula que nos brinda el narrador en *Le Temps retrouvé*: «Une oeuvre dans laquelle il y a des théories est comme un objet sur lequel on laisse la marque du prix» Proust (1987-89: IV, 461). Pero, por otra parte, todo lector de la *Recherche* sabe también de la inclinación del narrador a cortar el hilo de su relato por medio de verdades o leyes que trascienden los episodios y las anécdotas que, necesariamente, es cierto, edifican toda buena ficción. La pregunta que se deriva de dicha dicotomía entre la teoría proustiana de la máxima y la práctica novelesca de Proust es tan obvia como irresoluble: si la cualidad de una obra es proporcionalmente inversa al número de sus axiomas, ¿qué precio dar a una novela en la que la abstracción demostrativa tiene tanto peso?

Nuestro propósito no es sin embargo el de contribuir al dilatado juicio suscitado por el género de la máxima, y menos aún el de pronunciarnos acerca de su supuesta incompatibilidad con la novela. Lejos de pretender polemizar en favor de la apología o el descrédito, preferimos plantear algunos interrogantes ineludibles y en los que no entra para nada la cuestión del valor o del precio de una obra.

Nuestra voluntad es, por decirlo brevemente, analizar la funcionalidad narrativa, la economía de la máxima en la *Recherche*. Intentaremos desde perspectivas diversas plantear tres interrogantes principales, estrechamente vinculados entre sí. El primero y más global gira en torno a la delicada cuestión del estatuto genérico de la *Recherche*, es decir, a la relación entre la máxima y la *Recherche* como novela. El segundo es quizás el más complejo, pero también el más interesante a nuestro parecer: concierne a la relación entre la máxima y la *Recherche* como texto, y trata de las estrategias con las que la ficción intenta naturalizar el poder subversivo de la máxima; y a la inversa, de las maniobras mediante las que ésta justifica a aquélla. El tercero y último versa sobre las relaciones entre máxima y lector, o, como gusta decir la crítica moderna, el *narrataire*, esa construcción imaginaria a la que todo narrador destina su texto.

Para empezar, pues, la cuestión de la *genericidad* de la *Recherche*. Es de sobra conocido que en la historia de la crítica literaria a propósito del régimen genérico de la obra de Proust se ha producido una oscilación entre dos actitudes contrarias que finalmente parecen haber encontrado un punto de intersección. En efecto, podría decirse, algo esquemáticamente, que de la convicción según la que la *Recherche* era una autobiografía y de aquélla según la que era una novela, se ha pasado a un cierto consenso por el que no es ni una cosa ni otra, sino ambas a la vez: una autobiografía novelada, o una autobiografía fantástica (*rêvée*, propone Genette (1987: 32)), una autoficción. Y en una novela de forma autobiográfica, todo parece invitar al espíritu retrospectivo que guía al sujeto narrador a comentar su historia. Las máximas de la *Recherche* plantean de entrada el espinoso problema de la voz narrativa, porque pertenecen en su mayoría a una entidad intradiegética —el personaje narrador, Marcel—, a quien, por un lado, no podemos confundir con el autor real (puesto que la *Recherche* no es una autobiografía); pero que, por otro lado, tampoco podemos disociar del todo de él (puesto que tampoco es una ficción pura). La inclusión de máximas y reflexiones en una novela como la que nos ocupa contribuye, pues, a instalar dicha novela en una ambigüedad genérica radical. Y sobre todo si se tienen en cuenta otros fenómenos que merecen especial atención. Nos referimos concretamente a las relaciones que desde siempre ha mantenido la máxima no sólo con la novela, sino con otros géneros como el *diario íntimo*, el *ensayo* y las *confesiones*. No se trata, por supuesto, de ampliar gratuitamente el caudal genérico de la *Recherche* hasta hacerlo desbordar a copia de nuevos añadidos. Ya se ocupan de ello los teóricos de la obra abierta y de la estética de lo inacabado ahora tan en boga. Sin embargo, no nos parece desatinado evocar, junto con las formas que cultivaron, a un Joubert, un Montaigne y un Rousseau, a quienes Proust tanto debe. La insistencia del autor para que la crítica no relacionara la *Recherche* con la técnica usada por diaristas y confesionalistas debe entenderse según nuestra opinión como una estratagema de disimulación genérica, como un flirteo *a contrario* con formas y prácticas no del todo ajenas a su propia obra; y ello, a menudo, vía *pastiche*, detalle que enreda aún más el juego de los espejos supraestructurales. Como otros autores, Proust muestra en la medida en que oculta.

Se trata pues, en suma, de vincular el peso de la máxima en la *Recherche* con el sentimiento que tiene todo receptor de la obra de estar leyendo un relato que no es del todo una novela, o que es muchas cosas más.

Pasemos ya al segundo de los temas que apuntábamos en nuestra introducción: el de las estrategias narrativas con las que el narrador intenta naturalizar la máxima en el seno de la ficción y justificar la ficción a través de la máxima. Se trata, como se ve, de un trayecto de doble sentido. El primero de ellos podría formularse como sigue: ¿Con qué operaciones la ficción intenta apropiarse de la máxima y hacerla entrar en su proyecto? Pues es obvio que tanto por la ruptura estilística con que se muestra como por la inmovilización del sentido a que aspira, la máxima, en una ficción, es una especie de tumor, porque se encuentra en un cuerpo que en principio le es hostil. El tejido que la envuelve moviliza necesariamente una significación que en la mayoría de los casos perturba la supuesta perennidad semántica atribuida a lo sentencioso. El hecho de que en la trayectoria de Proust el ensayo precediese a la novela no significa, como insinúa parte de la crítica, que la novela se limite a ser una ilustración del ensayo, una ratificación experimental de la tesis. Pues la máxima es, además, una huella de violencia a la que la ficción responde como puede, y ello, con el fin de rectificar más o menos enérgicamente, y con mejor o peor fortuna, la contundencia despótica que caracteriza al género breve. Es curioso observar que el arma más rica que utiliza el relato proustiano es la de la integración, la de la negociación. ¿Con qué artificios temáticos y estilísticos la ficción recupera, *captura* a la máxima? Entre los primeros, destaca, sin duda, el proyecto del personaje narrador de convertirse en escritor gracias al aprendizaje de las leyes de la vida y el mundo, al que cabe añadir su pretensión de que la felicidad sólo es recuperable por medio de la eternización de los momentos dispersos de la trama vital del sujeto, gracias al poder conector del recuerdo. Entre los segundos, subrayemos el uso de la metáfora y de la comparación —del símbolo, en definitiva—, las cuales tienden, recurriendo a la analogía baudeleriana, a universalizar una experiencia contingente. Se trata, en suma, de procedimientos que propenden a naturalizar la escritura de la máxima, que inserta en este contexto puede pasar por una mera *donnée* de estilo, un hábito, una especie de costumbre congénita del espíritu del narrador.

Hablemos ahora del sentido inverso del trayecto que apuntábamos, o sea, de las estrategias con que la máxima justifica la ficción. Afirmar que, entre dichas maniobras, la más evidente consiste en validar el relato catapultándolo de lo singular a lo genérico —o del microscopio al telescopio, parafraseando a Proust—, no es afirmar gran cosa, ni conceder mucha originalidad al autor. Dicho paso de la intriga a la idea es lógico e insoslayable, en una obra en que la perspectiva del recuerdo permite al narrador revivir sus deseos sin pasión; es evidente que la expresión retrospectiva del deseo genera una relativa posesión de sí mismo, un simulado autodomínio que permite la construcción de un mundo estructurado por proyectos personales que, una vez definidos en abstracciones, se convierten en verdades psicológicas y morales. Pero también es cierto que, en la *Recherche*, la máxima es mucho más que una simple constatación, y mucho más aún que una ampliación axiomática de lo individual. Porque tras su propósito aparentemente inocuo se esconde un narrador que pretende motivar e indultar a la vez el carácter y la conducta en gran parte aberrantes de su criatura. Dicho de otro modo: el narrador justifica y excusa las «debilidades» de Marcel apelando a la ley anónima y abstracta de la que dichas debilidades no serían más que

ejemplos o portavoces, derivaciones concretas de una patología universal. La máxima sería, en este sentido, un *alibi*, una coartada narrativa, un subterfugio extremadamente rentable. No es nada aventurado afirmar que con la *Recherche* Proust creó una verdadera galería de enfermos más o menos responsables de sus taras, quizás para permitirse el lujo de repartir justicia, clemente o implacable, según los casos... y los vicios. Marcel parece sentirse aquejado de más de una tara y de más de un vicio —o al menos de lo que él mismo parece considerar como tales—, no sin culpabilizarse por ello.

En definitiva, ¿qué es Marcel, si no un caso de labilidad psicológica, una acumulación de anomalías? Narcisista hipersensible, pasivo hasta el solipsismo, mentiroso (peor: hipócrita) hasta la crueldad, *voyeur* por necesidad, carcelero sadomasoquista..., un palimpsesto tras un nombre, un sujeto a la deriva, una muerte fragmentaria a casa paso. *Être de fuite* como su doble Albertine, ninguna univocidad, si no es el deseo de escribir, da sentido a su alteridad esencial. Quizás Deleuze no vaya del todo desencaminado al afirmar que Marcel está loco, como Charlus y como Albertine. Doubrovsky, por su parte, lo cree un *dingue* nervioso que escribe para luchar contra su anormalidad, para curarse en el diván psicoanalítico de la recreación artística. Lo que nos interesa subrayar es ante todo las dotes de ingenio que despliega el narrador para legitimar e incluso reivindicar esta locura, para hacerla entrar, a través del precepto impersonalizador de la máxima, en la norma o el estereotipo, la *doxa* o el cliché. Convirtiéndose en representante de un colectivo cuando no del Hombre mismo, Marcel corre el peligro de *escapar* de la ficción como personaje de carne y hueso.

Pasemos ya al último punto de nuestro trabajo: el de las relaciones entre máxima y lector. La noción de lector goza actualmente de muy buena salud, algo muy comprensible si se tienen en cuenta las premisas y los éxitos de la estética de la recepción y de la pragmática¹. Recordemos de entrada que ninguna aproximación crítica a la *Recherche* puede obviar la cuestión del destinatario: que sepamos no existen muchas obras que inviten al lector a su reescritura, y que por ende lo transformen en productor del mensaje que acaba de recibir. Es innegable en este sentido que toda máxima sitúa al lector en una posición algo incómoda. El siempre sutil Barthes lo expresó con toda claridad, al calificar al género de perverso. ¿En qué se basa dicha maldad? Pues en una extraña ambivalencia. En efecto, toda máxima, arguye Barthes, tiende a una doble proyección: primero, un *para-mí*, pues la máxima atraviesa los siglos para relatarme, porque me implica y me explica; segundo: un *para-sí*, el del autor (en nuestro caso, el narrador), que se repite y se impone en un discurso obsesivamente monológico. En la dialéctica de este debate entre productor y receptor radica uno de los caminos más fértiles para el análisis del tema. Una dialéctica de la que se ha ocupado, como era de esperar, la psicocrítica.

Dicha disciplina, fiel una vez más a su visión de la escritura como máquina sadomasoquista y como delirio tendencioso (perspectiva con la que comulgamos sólo a medias), ha puesto de relieve las relaciones de poder que toda máxima establece entre tres individualidades: un enunciador, un objeto (concepto o personaje que lo representa) y un receptor. Podría decirse

1 No es inútil recordar, en este contexto, la función conativo-fática jakobsoniana, que domina en aquellos mensajes cuya función principal es la de acentuar el contacto entre el *destinateur* y el *destinataire*. Esta relación —amistosa o no, como veremos— contribuye a defender la subjetividad de la máxima, una forma aparentemente desnuda de todo atributo personal.

que la energía y el gozo provocados por toda buena máxima —y ello tanto para su enunciador como para su destinatario— tienen mucho que ver con dichas relaciones de poder.² Pero hay que señalar que la crueldad de la máxima no tiene siempre como blanco a la misma víctima. Su agresividad puede cebarse en el objeto, pero también en el receptor, en nosotros mismos como lectores. Al estar dirigida contra un objeto intradiegetico pretendidamente exterior a nuestro sistema de valores, la máxima nos conforta y nos complace, satisface nuestra propia agresividad a través del sadismo del narrador, que fija su propia ideología a costa de la de las demás criaturas de la ficción. Cualquier personaje de la *Recherche* valdría como ejemplo, si exceptuamos a la abuela y a la madre del narrador, que viven como se sabe en un *sancta sanctorum* inatacable, sede de la moral familiar. Pero pensemos en las máximas del narrador contra Mme Verdurin o contra Cottard, Brichtot o incluso Bergotte. En estos casos, el narrador establece con el lector una complicidad, una connivencia basada en la superioridad compartida de aquellos que se burlan de los demás. Ya Hegel apuntó que la risa del lector es una muestra de un cierto tipo de complacencia, y que ésta puede ser suscitada por el suplemento de amor propio experimentado al regocijarse de los infortunios de los demás. Y el lector de las máximas de Proust ríe y sonríe a menudo: Proust tiene un gran sentido del humor. Quizás no sería inexacto sostener que tras su voluntad aparentemente didáctica, hay en Marcel un deseo teatral, casi dramático: el deseo de forzar un intercambio con un *Otro* desconocido pero previsto o previsible —esto es, el lector—, la voluntad de curar con el intercambio la soledad que amenaza al sujeto de toda autoficción.

¿Pero qué decir de aquellas máximas que se yerguen contra nosotros, que se burlan de nuestro sistema de valores, y que rechazan nuestras pretendidamente falsas ideas? Muy a menudo el narrador proustiano parece autoafirmarse por medio de la distancia que toma respecto a las ideas que imagina en un lector que le acusa. No en vano, muchas de las máximas de la *Recherche* presentan una intencionalidad conversiva, anexionista, profundamente abusiva: en ellas, consciente de que no siempre damos crédito al mundo que nos propone la ficción, Marcel desafía nuestra tácita resistencia. Pensemos por ejemplo en las máximas conclusivas o introductorias de episodios que reducen el amor a la maquinaria de los celos. Se trata de reflexiones con cuyo sistema de valores el lector común —aquel que la psicología calificaría de tolerablemente sano— no converge. Porque ello haría de todos nosotros unos enfermos incurables. Y como el lector se resiste a aceptar la conducta de Marcel hacia Gilberte o Albertine y el narrador intenta perdonarlo acudiendo a la máxima que justifica dicha conducta, la máxima, esta vez, nos niega a nosotros. Quizás lo más sano y lo más sabio (y también lo más divertido) sea actuar respecto a las máximas del narrador con la misma dureza y el mismo instinto productor con que éste actúa respecto a las máximas de La Bruyère o de La Rochefoucauld; sabido es que, en más de una ocasión, el narrador importa a su relato leyes de ambos moralistas para ofrecer al lector las correcciones ideológicas que le parecen adecuadas. Nosotros, lectores de las máximas de la *Recherche*, podríamos comportarnos de igual modo, actitud que nos convierte en virtuales escritores.

2 Y también con el arte de la brevedad, que permite vincular la máxima con el *Witz*, el *trait d'esprit*. En efecto, ambos géneros compartirían, junto con las producciones del inconsciente, una propiedad esencial: la condensación. Una propiedad que, como se sabe, Freud extiende a todo discurso literario y que, más históricamente, sirve a Gide para acotar el clasicismo. Véase a propósito Tiefenbund (1980).

Proceder de esta suerte tiene algo de libertinamente desmitificador. Por ejemplo, ¿qué máxima es más plausible, más convincente (o tan poco): «En amour, il est plus facile de renoncer à un sentiment que de perdre une habitude» Proust (1987-89: III, 857-58); o bien su versión invertida (y más feliz sin duda): «En amour il est plus facile de perdre une habitude que de renoncer à un sentiment»?

Referencias bibliográficas

- BARTHES, R. (1972): «La Rochefoucauld: réflexions ou sentences et Maximes», en *Le Degré zéro de l'écriture*, seguido de *Nouveaux essais critiques*, 69-88. París: Seuil, Points.
- BARTHES, R.; DELEUZE, G.; DOUVROVSKY, S.; GENETTE, G. (1975): «Table ronde». *Cahiers Marcel Proust* (nouvelle série) 7, *Études proustiennes* II, 87-116.
- BESA, C. (en prensa): «Sagesse et savoir de l'écriture chez Montaigne». *Société des Études Classiques*.
- GENETTE, G. (1972): *Figures III*. París: Seuil.
- GENETTE, G. (1987): «Le paratexte proustien». *Cahiers Marcel Proust*, 14, 11-32.
- IFRI, P. A. (1983): *Proust et son narrataire dans 'À la recherche du temps perdu'* París: Droz.
- JAKOBSON, R. (1963): *Essais de linguistique générale*. París: Minuit.
- LAURETTE, P. (1983): «À l'Ombre du pastiche: la réécriture, automatisme et contingence». *Texte*, 2, 113-134.
- MAGILL, M. M. (1988): «Les grands absents d'À la recherche du temps perdu». *Romance Notes*, 29, 1, 15-20.
- MAGNY, CL.-E. (1950): *Histoire du roman français depuis 1918*. París: Seuil.
- PROUST, M. (1987-1989): *À la recherche du temps perdu*. París: Gallimard, Pléiade.
- PROUST, M. (1992): *Máximas y pensamientos*. Barcelona: Edhasa. Compilación, nota sobre la selección, tabla de referencias, índice temático, cronología y bibliografía por C. Besa; traducción de LL. M. Todó.
- RAIMOND, M. (1985): *La crise du roman*. París: Corti.
- RIGOLOTT, F. (1982): «Montaigne's Maxims: From the Discourse of Other to the Expression of Self». *L'Esprit Créateur*, XXII, 3, 8-19.
- ROGERS, B. (1965): *Proust Narrative Techniques*. París: Droz.
- ROSSO, C. (1968): *La 'maxime' saggi per una tipologia critica*. Nápoles: Edizione Scientifisce Italiane.
- TADIÉ, J.-Y. (1971): *Proust et le roman*. París: Gallimard.
- TIEFENBUND, W. (1980): «Wit, beyond Freud, and the Maxims of La Rochefoucauld». *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 13, 1/2, 239-283.