

LA MÁXIMA Y SU LECTOR EN PROUST. CONSIDERACIONES DESDE LA ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN, LA RETÓRICA Y LA PSICOCRÍTICA

Carles Besa Camprubí
Universitat Pompeu Fabra

Entre los componentes de la literatura que en las investigaciones actuales están más al orden del día, el lector ocupa sin duda alguna un lugar privilegiado. Es buena prueba de ello el auge y los hallazgos de las diferentes poéticas de la lectura, y en especial de la *Rezeptionsästhetik*. Esta escuela, partiendo de la premisa fenomenológica del papel central del destinatario en la determinación del sentido, ha corregido el idealismo inherente a otras corrientes de la crítica, como son el estructuralismo —abogado defensor de la autorreferencialidad o el inmanentismo del texto— y la crítica biográfica (y parte de la psicoanalítica), que tendía a hacer del autor el productor solitario de la significación de la obra. Sin embargo, no parece menos exagerado creer que la estética de la recepción comporte, como lo pretendía ya Jauss en su "provocativa" lección inaugural en la Universidad de Constanza (Jauss 1971), un cambio de paradigma (*Paradigmawechsel*), sea en la comprensión del mundo, sea, más humildemente, en la de la literatura¹. Nos parece, además, que al situar demasiado unilateralmente el centro de interés en el lector —sea el histórico-empírico, el modélico-ideal, o el postulado-

1. - Jauss adopta la expresión "cambio de paradigma" de Kuhn (1970), quien utiliza el término de "paradigma" para definir el cuadro explicativo vigente en un momento dado —los paradigmas, dice Kuhn en el prefacio de su tratado, son los "scientific achievements that for a time provide model problems and solutions to a community of practitioners" (viii)—. A propósito de la estética de la recepción entendida como motor de un cambio de paradigma se pueden leer las interesantes reservas formuladas por Gumbrecht (1987): después de repasar las fases propuestas por Kuhn en su modelo de las revoluciones científicas, Gumbrecht concluye negativamente que, "ateniéndose estrictamente a la caracterización introducida por Kuhn del término científico 'paradigma', no se puede hablar de un nuevo 'paradigma de la ciencia literaria', dado que siguen sin existir los tratados que servirían de modelo de investigación normal, proporcionando en estudios concretos una respuesta ejemplar a las nuevas preguntas de la ciencia literaria con la consideración de todos los factores relevantes" (173).

implícito—², la *Rezeptionsästhetik* puede caer fácilmente en el peligro de un nuevo trascendentalismo no menos peligroso que la "metafísica de la *écriture*" (Jauss 1987: 60) o el "sustancialismo" al que alude Warning (1989: 13) refiriéndose a las formas tradicionales de la estética de la producción y de la descripción. Ni que decir tiene que esta solemnidad reverente —y no sólo con respecto al destinatario, sino también con respecto a la misma literatura— es en parte explicable por la dimensión sacralizadora que ha legado a la estética de la recepción su filiación hermenéutica, dimensión que ha sido y continúa siendo motivo de luchas internas en el seno de la misma Escuela.

Es obvio que una obra no puede explicarse partiendo tan sólo de su génesis; y también que un texto no es una máquina sin contexto ni regulada por mecanismos internos y autosuficientes. Pero no es menos ampuloso o utópico pensar —como parece postularlo la tendencia mayoritaria dentro de las diferentes líneas de la poética de la recepción— que accedemos al sentido de un texto a partir de una equivalencia idílica entre sus supuestas "exigencias" y nuestras reacciones, y que, inscritos en los movimientos de su trama, actuamos según unas operaciones que actualizarían la totalidad de nuestras competencias lectoras.

Crear, pongamos por caso, que podemos parecernos al Lector Modelo de Eco (1987) —equipado con un conjunto tan elevado de saberes, códigos culturales e inferencias, y poseedor de una biblioteca y una enciclopedia interiores tan nutridas— hace de cualquier texto un artefacto demasiado perezoso y nos convierte a todos en unos lectores demasiado esforzados; aunque atractivas e ingeniosas, las propuestas del italiano nos transforman en metalectores sistemáticos, intérpretes que sometemos toda lectura a un test de aceptabilidad imposible de satisfacer, porque la iniciativa interpretativa y la competencia ideológica exigidas por aquellas propuestas son tan exacerbadas que vemos alejarse más y más las condiciones de éxito de la aproximación a cualquier libro. Y si tenemos el derecho de encontrar demasiado modélico el Lector Modelo de Eco, tenemos el derecho, también, de encontrar demasiado implícito el *implizite Leser* de Iser (1974); no porque no sea cierto que la perspectiva del receptor orienta y determina en gran parte la significación de una obra de arte, sino más bien por la desmesura con que el alemán localiza sus huellas o "apelaciones" (véase Iser 1989) y la multitud de "concretizaciones" con que prevé que les daremos adecuada respuesta (siguiendo la lógica gadameriana de pregunta-respuesta en cuanto a la relación entre texto y lector). No siempre el autor concibe su creación en función del comportamiento y el papel que espera del lector —como si éste fuera una "estructura" a efecto calculado—, el cual puede simplemente progresar en su actividad sin captar o querer llenar los célebres lugares vacíos (*Leerstellen*) o indeterminados (*Unbestimmtheitsstellen*)³. Nos parece que no por esta "carencia" el lector dejará de ser competente o de actualizar buena parte del horizonte de expectativas (*Erwartungshorizont*) de la obra⁴.

2. - Véase a propósito el artículo de Coste (1980), quien distingue tres concepciones del lector en el terreno de la metaliteratura: 1) el lector ideal en el plano del deseo; 2) el lector virtual en el de su potencialidad; y 3) el lector empírico en el de la realidad.

3. - Éstos son, según Iser (1989), una de las condiciones de la actividad estructuradora del lector, y por lo tanto de su acción sobre el texto, a la vez que un elemento fundamental de conmutación entre ambos, pues "hacen adaptable el texto y posibilitan al lector, con la lectura, convertir la experiencia ajena de los textos en experiencia privada" (148). Como veremos seguidamente al hablar del fenómeno de la identificación en tanto que categoría estética central y "vital" del proceso de la lectura según la estética de la recepción, asumir la experiencia ajena debería ser algo posible e incluso necesario, ya que, dice Iser en el mismo artículo, "la estructura del texto permite integrar en la 'historia de la experiencia propia' (S. J. Schmidt) lo que era hasta ahora desconocido" (148).

4. - Es difícil, en este sentido, no estar de acuerdo con el punto de vista que desde la estética de la producción ha expresado Macherey (1966): "le non-dit du livre n'est pas un manque à combler, une insuffisance qu'il conviendrait de rattraper. Il ne s'agit pas d'un non-dit provisoire, qu'on pourrait définitivement éliminer. Ce qu'il faut, c'est discerner son statut nécessaire de non-dit en l'oeuvre" (103). Como se ve, Macherey piensa que lo inacabado de una obra pertenece de pleno derecho al texto mismo, y por eso no suscribe la ideología de Eco, quien parece convertir la *opera aperta* en obra cerrada.

El vocabulario sugerente y las garantías técnicas con que se protege la teoría de la recepción son sin duda muy estimulantes, pero no han de hacernos olvidar un detalle aparentemente muy simple, y causa de muchos peligros: que una cosa es lo que el texto dice al lector que debe hacer (cuestión no tan fácil de detectar como pretenden algunos), y otra muy diferente lo que el lector hace realmente, por la sencilla razón de que la convergencia mística entre texto y destinatario — basada en la pretendida "autoridad" que registra en el primero el lector implícito, supuestamente anticipador de la presencia del lector empírico— será siempre, por suerte, un ideal, al menos en cualquier obra original. El fenómeno de la identificación como factor determinante de la lectura —tan rechazado por un Brecht o un Adorno (y tan presente, en cambio, en las notas del propio Jauss sobre la experiencia comunicativa y liberadora de la *catharsis* aristotélica)⁵— es harto simplificador. Así, por ejemplo, resulta difícil aceptar el postulado inicial de Georges Poulet en *La conscience critique*, postulado según el cual "l'acte de lire (auquel se ramène toute vraie pensée critique) implique la coïncidence de deux consciences: celle d'un auteur et celle d'un lecteur" (9)⁶. Tampoco parece fácil seguir sin una buena dosis de escepticismo la retórica empática y la concepción psicodinámica de la lectura de Inge Wimmers Crosman (1988), por mucho que la autora, especialista en la "Audience-oriented Criticism", apoye sus teorías en los trabajos de Alcorn (1987) o de Brooks (1985). Según Crosman, en efecto, la lectura sería un intercambio dialógico entre autor y lector en el que el segundo se apropiaría de la obra del primero reflejándose en las aventuras del relato y aplicando la ficción a su propia vida, a través de un trabajo narcisista de proyección e introyección consistente en verse en la situación de otro, con el consiguiente premio de llegar a una mejor comprensión de sí mismo. Es evidente que premisas de esta índole, además de revelar una actitud terapéutica y socioeducativa bastante sospechosa —pues el proceso de "transferencia" tendría aquí claras funciones hermenéuticas y cognoscitivas en relación con la constitución del sujeto— desbordan el marco de los intereses propios de la teoría literaria. A pesar de que, como hombres, podamos tener la impresión, al acabar una obra genial (la *Recherche* u otra, qué más da), de no saber ya leer el mundo más que a partir de sus categorías, como lectores y como analistas no debemos sobrepasar ciertos límites, ni presentar como científico lo que no son más que juicios de valor subordinados a los posibles efectos y afectos vehiculados por un texto⁷.

En efecto, muy radical y exigente se muestra Jauss (1971) al concluir que la eficacia virtual de la literatura tiene que ver con su contribución a la "emancipación del hombre de sus vínculos naturales, religiosos y sociales" (114), partiendo del criterio de que su función social

sólo manifiesta sus auténticas posibilidades cuando la experiencia literaria del lector entra en el horizonte de expectativas de su vida práctica, moldea su interpretación del mundo y repercute así en su comportamiento social (104).

Y mucho dice de la ideología subyacente a estos requisitos el hecho de pensar que la fusión de los dos horizontes (el horizonte previo de la obra y el que le aporta el lector)

puede realizarse espontáneamente en el disfrute de las expectativas cumplidas, en la liberación de los

5. - Véase Jauss 1978 (148-151) y 1992 (54-55, 159-184 y 277-283).

6. - Tesis ya expuesta en su famoso artículo "Phenomenology of Reading" (Poulet 1970), en el que el concepto de base es que las ideas del autor pueden ser interiorizadas por el lector: al leer (al acceder a los pensamientos de otro) abdicaríamos temporalmente de nuestra propia individualidad. En uno de los capítulos de *The Implied Reader* —"The Reading Process: A Phenomenological Approach"—, Iser elogia y hace suya la óptica de Poulet.

7. - Ciertamente, la literatura puede enseñarnos muchas cosas; incluso, si se quiere, a comprender un poco más el mundo, a los demás y a nosotros mismos —difícilmente a ser mejores o más bondadosos (quizás todo lo contrario)—, pero al ser explotada esgrimiendo como razón principal sus virtudes pragmáticas (sean de orden sociológico, psicológico o epistemológico), se la hace caer en un funcionalismo que excusa su gratuidad y su ludismo naturales.

imperativos y la monotonía de la vida ordinaria, en el acceso a una propuesta de identificación o, de manera aún más general, en la afirmación de una ampliación de la experiencia (Jauss 1987: 77).⁸

Como ya hemos sugerido, es relativamente fácil contestar esta filosofía partiendo de la *Teoría estética* de Adorno (1971), o a través de las observaciones fundamentales de Bürger (1987: 181-195) y de Zimmermann (1987: 53-58) —Bürger confronta Jauss con Adorno, precisamente, mientras que Zimmermann lo hace con Brecht y Benjamin—. Empecemos por el propio Adorno, quien en "Eficacia, vivencia, 'conmoción'" (318-321) sostiene que las obras artísticas no son "protocolos de excitaciones" (319), ya que el elemento constructivo del arte no se corresponde con su expresión emocional (mimética). Mucho más que una vivencia particular, la experiencia artística "es la irrupción de la objetividad en la conciencia subjetiva. Y esa objetividad es siempre su mediación, aun en los casos en que la reacción subjetiva es muy intensa", con lo que queda claro que no hay apropiación o recepción verdadera sin distanciamiento (Brecht) o reflexión crítica —tesis que, al hacer coincidir experiencia y teoría estética, combate frontalmente el fenómeno de la identificación entendido como momento nuclear del proceso receptivo—. Por su parte, Bürger, ateniéndose a las diferencias sociales y de época en la recepción —es decir, a la transformación histórica de la función del arte—, niega que pueda aceptarse la versión jaussiana de la identificación como "modo suprahistórico de apropiación" (192): la identificación es la manera dominante de recepción, pero una manera deficiente, en el sentido de que viene estimulada por la industria de la cultura; a partir de la libertad de formas y materiales entronizada por las vanguardias, hay que tener muy en cuenta el fenómeno de la recepción "distanciada". Citaremos, en fin, las palabras severas y difícilmente rebatibles de Zimmermann, quien se posiciona en contra de lo que considera la función curativa y pedagógica que la estética de la recepción otorga a la literatura:

La transformación de un objeto de conocimiento en objeto de consumo discutida por Benjamin, la cual presupone históricamente la conversión universal en mercancía, afecta también a la forma de recepción, en donde la forma de mercancía de la literatura y el solipsismo práctico de su asimilación tienden a obstaculizar tendenciosamente el logro de una comunicación provechosa para la vida práctica. El método de la estética de la recepción comparte con la negativa teoría manipuladora de la *nueva izquierda* y su análisis de la *literatura de masas* la concepción de que es posible una inducción de la conciencia orientada y relativamente directa, o una modificación de la conciencia por medio de la recepción de productos culturales (56; en cursiva en el texto).

8. - Análogamente, y por no atenernos sólo a Jauss, Vodicka (1989: 62) piensa que una obra, al convertirse en componente de la vida mental del lector, puede tener la capacidad no sólo de completar su manera de interpretar la realidad, sino de influir en su "obrar, pensar y sentir"; por su parte, Iser (1989a: 208) responde, contra las críticas de que ha sido objeto, que "[...] la lectura no es una terapia que traiga nuevamente a la comunicación los símbolos separados y excomulgados por la conciencia. Pero cuando la certeza del sujeto ya no se basa exclusivamente en su conciencia, ni siquiera en el mínimo cartesiano según el cual es lo que se percibe en el espejo de su conciencia, entonces la lectura de literatura de ficción en cuanto movilización de la espontaneidad cumple una importante función en el 'devenir conciencia'".

9. - Dentro de la misma *Teoría estética*, en el artículo "Recepción y producción" (299-301), dice Adorno: "[...] la relación del arte con la sociedad no hay que buscarla ante todo en el ámbito de la recepción. Hay a ésta una previa: en la producción. El interés por descifrar socialmente el arte debe volver a él en lugar de contentarse con determinar y clasificar los efectos que, a menudo por motivos sociales, divergen totalmente de las obras de arte y de su contenido social objetivo. Desde tiempos inmemoriales, las reacciones humanas ante las obras de arte están mediadas en grado sumo, no se relacionan inmediatamente con la cosa [...]. La investigación del efecto no alcanza ni al arte como hecho social ni en modo alguno debe dictarle normas, según la usurpación que hace el espíritu positivista [...]. Arte y sociedad convergen en el contenido, no en algo exterior a ella" (299). Hemos corregido aquí la versión castellana de Taurus, claramente deficiente en numerosos puntos —empezando por la traducción de "Rezeption" por "aceptación"—; nos hemos basado en la *Ästhetische Theorie* publicada dentro de *Gesammelte Schriften*. Vol. 7 (Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970); el artículo "Rezeption und Produktion" se encuentra en las páginas 338-39.

No quisiéramos, con lo que llevamos dicho, haber dado a entender que aunamos dentro de una misma tendencia todas las aportaciones de las diferentes poéticas de la lectura; nuestro propósito es tan sólo apuntar que muchas de sus insuficiencias —especialmente graves, como veremos, en relación con el tema central de este trabajo— derivan del hecho de omitir demasiado a menudo las consecuencias de la pseudorreferencialidad intrínseca del lenguaje ficcional. Si no en todos, al menos en este aspecto Iser es especialmente convincente (aunque en parte contradictorio respecto a su tesis de la necesidad de identificación e ilusión del lector) al subrayar en *The Implied Reader* que los comentarios y las observaciones metaficcionales presentes en un texto se inscriben en la técnica del punto de vista que contribuye en crear zonas de indecisión. Ello deriva del hecho de que dichos comentarios y dichas observaciones —enunciados por el narrador en su papel de lector, y muy a menudo expresados vía máxima— deben ser interpretados como "ofertas de valoración" hipotéticas e irónicas que, como tales, cuestionan las "promesas de consistencia" del texto (Warning 1989: 27). Al comentar su historia (algo especialmente válido en el caso de la *Recherche* de Proust), el narrador actúa a menudo como un consumado mentiroso, pues es posible que los signos que filtra en la trama de su relato difuminen todavía más las pistas¹⁰. Un texto de este tipo tiene en el "programa" de Iser un interés especial, justamente porque establece una red sutil de perspectivas cambiantes y contradictorias que propician la participación del lector, quien está obligado a interrogarse acerca de la intencionalidad profunda de lo que lee. En palabras del propio Iser referentes al "proceso temporal" (la dimensión lineal) de la lectura:

Strangely enough, we feel that any confirmative effect —such as we implicitly demand of expository texts— is a defect in a literary text. For the more a text individualizes or confirms an expectation it has initially aroused, the more aware we become of its didactic purpose, so that at best we can only accept or reject the thesis forced upon us. More often than not, the very clarity of such texts will make us want to free ourselves from their clutches. But generally the sentence correlatives of literary texts do not develop in this rigid way, for the expectations they evoke tend to encroach on one another in such a manner that they are continually modified, if not completely changed, by succeeding sentences. While these expectations arouse interest in what is to come, the subsequent modification of them will also have a retrospective effect on what has already been read. This may now take on a different significance from that which it had at the moment of reading (278).

Más adelante, Iser trata de la figura de aquel narrador que, al oponerse a las impresiones que nos podríamos formar por cuenta propia, nos acaba volviendo en su contra, con lo que deja claro que el fenómeno de la identificación como método de aproximación a la literatura "is not an end in itself, but a stratagem by means of which the author stimulates attitudes in the reader" (291).

También Stierle (1987) y Maurer (1987) han mostrado su reacción ante la recepción pragmática en materia literaria. Stierle, afirmando que es prácticamente imposible establecer si el autor ha "querido" decir lo que ha dicho: la ficción hace un uso pseudorreferencial o autorrefe-

10. - Estamos, como se ve, ante el "unreliable narrator" de Booth (1991), por mucho que para este autor la *Recherche* sea (creemos que erróneamente) "the story of how Marcel becomes a reliable narrator" (292). A propósito de la mentira (descrita en unos términos que la asimilan a la literatura misma), se leerá el extraordinario panegírico que le dedica Proust en *La Prisonnière*: "Le mensonge, le mensonge parfait, sur les gens que nous connaissons, les relations que nous avons eues avec eux, notre mobile dans telle action formulé par nous d'une façon toute différente, le mensonge sur ce que nous sommes, sur ce que nous aimons, sur ce que nous éprouvons à l'égard de l'être qui nous aime et qui croit nous avoir façonnés semblables à lui parce qu'il nous embrasse toute la journée, ce mensonge-là est une des seules choses au monde qui puisse nous ouvrir des perspectives sur du nouveau, sur de l'inconnu, puisse ouvrir en nous des sens endormis pour la contemplation d'univers que nous n'aurions jamais connus" (3: 721). En el fondo, el mentiroso sería un artista, dice Bowie (1988: 246); y el artista un mentiroso, ya que el lenguaje, a causa de su arbitrariedad (Saussure) o su convencionalidad (Benveniste) —condición *sine qua non* de la escritura—, es necesariamente indirecto. Citamos según la última edición de *À la recherche du temps perdu* en 4 tomos, publicada por la colección de la Pléiade bajo la dirección de Jean-Yves Tadié (Proust 1987-1989).

rencial del lenguaje, por lo que "las condiciones de referencia no son asumidas simplemente como antecedentes extratextuales, sino que son producidas por el texto mismo" (110). Maurer, mucho más incisivo y concreto, subrayando dos realidades estrechamente vinculadas: la primera, que el lector necesita que el texto le oriente o le guíe, le haga evidente cuál es su "idea", por que de lo contrario, sólo con la ayuda de sus propios medios y su propia libertad, será incapaz de generar el esfuerzo de "creación dependiente" que se le exige; la segunda (y más importante), que el autor puede utilizar, en contrapartida, estrategias manipuladoras o desorientadoras, técnicas de encaminamiento voluntariamente falso cuyo hallazgo permitirá al lector tomar distancia, dejar de coincidir con el punto de vista del narrador —he aquí, pues, un nuevo ataque a la noción de empatía— y leer el texto a contracorriente, vengándose así del hecho de no encontrar incluida en él su propia perspectiva.

* * *

Hemos mostrado ya en otros lugares (Besa 1994 y 1997) que el discurso sentencioso, en la *Recherche*, es usado menos como una técnica de encaminamiento que como un procedimiento demagógico, en el sentido de que la máxima, al apelar a un precepto totalizador y universal, permite excusar e incluso reivindicar las "perversiones" del protagonista narrador, cuya personalidad y conducta desafían en gran medida el código común y establecido de las convenciones y las conveniencias de la doxa; en este sentido, la formulación de máximas formaría parte de las astucias con que el narrador se esfuerza por "sostener" (en el sentido de hacer verosímil) su relato. Siguiendo a Berger y Luckmann (1989), diremos pues que la enunciación de máximas responde a la necesidad de establecer ciertas "estructuras de plausibilidad" que permitirán validar cualquier acción concreta por medio de proposiciones teóricas. Dicho de otro modo: mi propia realidad y mi propia identidad no estarán garantizadas ni preservadas si no recibo su confirmación por parte del entorno, el cual actúa como un simbólico "grupo de referencia" sin el cual aquéllas irán perdiendo consistencia y vitalidad, pues cualquier "ruptura del diálogo significativo con los mediadores de las estructuras de plausibilidad respectivas amenaza las realidades subjetivas de que se trata" (194).

El "entorno" y los "mediadores" de la novela son no sólo el resto de los humanos (es decir, los lectores), sino también los códigos culturales (Barthes 1970: 27-29, 106, 177 y 210) que informan la Ciencia y la Historia —por falsas o particulares que éstas sean—, y que se alimentan de lo que Kristeva (1970) bautizó con el nombre de "ideologemas"¹¹. Es decir, máximas que determinan "un champ d'intercompréhension idéologique" (Angenot 1978: 95) y con el que la ficción pretende hacer creer al lector que el argumento narrado tiene como origen una serie de "sistemas o discursos explicativos" previos (Iser 1987: 19-29) que conducen y dominan el sentido desde su voz demiúrgica y exógena, un código prospectivo ya escrito y disponible (Hamon 1973) que se da a sí mismo, como certificado de honorabilidad científica, un conjunto de enunciados desmodalizados y asertivos que pretenden convertir la cultura en una nueva naturaleza. No queremos decir con esto que se puede entender la *Recherche* como ejemplo del texto "legible" y redundante de Barthes, el texto realista de Hamon o el texto "épico" de Kristeva (por oposición al texto "carnavalesco" de Bajtin), sino que los adopta como modelos ya gastados para mejor crear otro —es decir, como hemos sugerido ya, para ofrecer como común (doxal) lo paradójico—. Resulta difícil, en relación con este aspecto, no pensar en Flaubert, de quien Proust aprendió más de una lección. Crítico como nadie con el código enciclopédico de las referencias y los estereotipos de la doxa, Flaubert identificaba la opinión común con la capa asfixiante de la

11. - "Le recouplement d'une organisation textuelle (d'une pratique sémiotique) donnée avec les énoncés (séquences) qu'elle assimile dans son espace ou auxquels elle renvoie dans l'espace des textes (pratiques sémiotiques) extérieurs sera appelé un IDÉOLOGÈME. L'idéologème est cette fonction intertextuelle que l'on peut lire "matérialisée" aux différents niveaux de la structure de chaque texte, et qui s'étend tout au long de son trajet en lui donnant ses coordonnées historiques et sociales" (12).

"bêtise", gran cómplice de la novela mimética y generadora de una interminable fábrica de máximas provenientes del positivismo científico; en efecto, fue Flaubert el primero en darse cuenta de que si el discurso novelesco es devorado por la verosimilitud de la mimesis, escribir se convertirá en una tarea imposible¹².

Evidentemente, no hay que esperar a Proust para sospechar que la máxima puede ser utilizada como un artificio o un ardid; ni tampoco para constatar que tras toda verdad formal rezuman indicios de falsedad, e intentos de manipulación tras cualquier discurso que se dé como fuerza de ley la presión que ejerce sobre el lector el código hipertrófico de la fórmula resolutive. Es éste un rasgo que ha sido objeto de interés y polémica desde los orígenes del género de la máxima, y que siglos más tarde un Baudelaire, por poner un ejemplo, supo expresar con inteligente malicia, en una máxima sobre (y contra) la máxima: "Quiconque écrit des maximes, aime charger son caractère: les jeunes se griment, les vieux s'adonisent" (Baudelaire 1961: 470). En efecto, entendida como estudio de las técnicas de persuasión (y, por lo tanto, también de poder y de presión), la retórica —demasiado injustamente olvidada por Jauss y sus seguidores¹³— fue ya, desde Aristóteles, una teoría de la relación entre los sujetos en la manifestación de sus acuerdos y discrepancias; un arte social que no concibe el discurso más que en situación, como medio de comunicación entre los hombres. Un lugar de encuentro, sintetiza Meyer (1993: 22), entre el 'yo' (el orador, simbolizado por el *ἕβος*) y los demás (los receptores, representados por el *παίθος*) por medio del lenguaje (el mensaje o la cuestión tratada, el *λόγος*):

Pathos, logos et ethos se retrouvent, sans que l'on puisse toujours les démêler avec précision. Se justifier implique des arguments (logos), mais aussi la prise en compte de l'autre (pathos), à qui l'on veut plaire pour se faire accepter ou que l'on veut manipuler (ethos). Bref, il n'y a guère de distance entre les hommes qui n'ait à se justifier, et c'est bien ce qu'ils font sans cesse, en se présentant comme tel ou tel, en s'exprimant à partir de leurs positions respectives (28).

No es inútil recordar en el contexto del presente trabajo que el conocimiento previo de las posibles reacciones del auditorio es condición *sine qua non* del éxito de la argumentación, y que este conocimiento permite al orador inscribir al oyente en el enunciado para interpelar su vida emocional y forzar así su adhesión. No olvidemos, tampoco, que no hay ningún discurso tan eficaz como la sentencia a la hora de incluir el punto de vista del receptor, ya que los oyentes, dice Aristóteles en su *Retórica*,

se alegran si alguien hablando en general toca las opiniones que ellos tienen en lo particular [...]. De manera que hay que calcular en qué están y qué prejuicios tienen los oyentes, y después hablar sobre esas cosas en general (1395b).

12. - Lo ha mostrado Hill (1976) en un artículo excelente sobre *Madame Bovary* y la *Éducation sentimentale*, partiendo del *Dictionnaire des idées reçues* y de *Bouvard et Pécuchet*. Desde otro punto de vista, más lateral, no parece impertinente relacionar la retórica de la verosimilitud con el uso y la manipulación que hace del cliché el texto literario, tema del que Amossy y Rosen (1982) son grandes especialistas. Al remitir a una imagen preestablecida y automatizada de la realidad, el cliché puede ser considerado como un préstamo o una cita disfrazada que no exige del lector más que un acto rápido de reconocimiento. Es sabida la utilización que hace la *Recherche* de este procedimiento, el cual, como el proverbio, sirve al narrador para caricaturizar a personajes de segunda o tercera fila (Cottard, Brichot o Legrandin). Recordemos que Proust guardaba en un cuaderno aparte un nutrido repertorio de clichés, con el fin de reutilizarlos en su texto en el punto de la trama que más apropiado le parecería.

13. - En su artículo "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura", Jauss (1987: 61) habla de ella sólo de paso, y en una frase interrogativa. Gumbrecht (1987: 173-174) le reprochará indirectamente esta negligencia a través de Kinder y Weber (1976), de quienes cita lo siguiente: "la recepción, como aquello que 'de acuerdo con la naturaleza del asunto' tiene que seguir a la producción de obras de arte y que constituye la finalidad propia de la producción, como tal no es, naturalmente, ningún nuevo descubrimiento científico. La retórica y la estética no se ocupan en efecto de otra cosa desde la antigüedad que de exponer las reglas de cómo debe crearse una obra de habla humana, de manera que alcance este o aquel efecto" (223).

LA MÁXIMA Y SU LECTOR EN PROUST

La *γνώμη* se mueve y trabaja, pues, en un doble sentido: el del *ἔθος* y el del *πάθος*. El del *ἔθος*, por una parte, porque las sentencias (si son "honradas", claro está) "prestan carácter moral a los discursos" (1395b), por lo que el mero hecho de pronunciarlas hace aparecer como honrado a su autor, a quien se le supone edad, valía y conocimiento (y, por extensión, virtud, bondad y prudencia: moralidad) como garantías de autoridad y de credibilidad, sin las cuales no podría convertirse en portavoz de la comunidad. Por otra parte, si la *γνώμη* escenifica también el *πάθος*, que es lo que nos interesa aquí, es gracias a las reacciones fáticas que suscita; de los oyentes se espera que confirmen con su asentimiento las fórmulas de los sabios: la sentencia genera efectos eufóricos (identificación y reconocimiento imaginarios) que hacen de ella una especie de absoluto catártico. A la luz de lo que acabamos de decir y de una de las conclusiones de Genette en "Vraisemblance et motivation" (Genette 1969) —la utilización de la máxima, por parte de muchos relatos, como maniobra que convierte la paradoja en una nueva doxa—, se entenderá fácilmente por qué Aristóteles habla de dos tipos de sentencias (1394b): aquellas que no exigen ninguna demostración (ningún epílogo), ya que no expresan nada que sea discutible o refutable; y aquellas que, referidas a los "objetos contestados o paradójicos", deben ir precedidas o ser completadas por la causa o la prueba, que actúa como un suplemento que las acredita. Que las acredita, naturalmente, no en sí mismas, sino para alguien, porque ya en Aristóteles es el receptor quien determina la clasificación de los géneros del discurso¹⁴.

Un estudio de los posibles "efectos emotivos" de la máxima sobre el lector implícito de la *Recherche* —o, si se prefiere, su narratorio¹⁵— debe referirse, para empezar, a la gran importancia que tiene en la obra el fenómeno mismo de la lectura, sobre el cual trabajos como los de Rousset (1964: 150-163), De Man (1979: 57-78), Barthes (1984: 42-43) o Sabry (1993) han dicho ya lo esencial. Leer para aprender a vivir y a escribir, y hacerlo en uno u otro lugar y de una u otra forma —en un espacio abierto o cerrado, frío o caliente, a la luz del día o en la oscuridad de la habitación...—, el caso es que el narrador presenta la lectura como uno de los instrumentos ideales de los que dispone Marcel en la vía del autoconocimiento. Concepción que hace extensiva a su lector implícito¹⁶, con el que se ha confundido o se ha querido confundir gran parte de la crítica. En efecto, ésta se ha dedicado mayoritariamente a aplicar la regla al pie de la letra, insinuando que una lectura eficaz de la *Recherche* tiene que pasar por la identificación entre la ficción y la realidad, y eventualmente por una nueva escritura o traducción de la primera por parte de la segunda ("réécriture" y "traduction" son ciertamente términos muy utilizados por el narrador). Para Crosman (1988), por ejemplo, el tratamiento que recibe en la novela el tema mismo de la recepción artística —la literatura de Bergotte, la música de Vinteuil o la pintura de Elstír (por atenernos sólo a los autores imaginarios, tanto o más importantes que los reales)— funcionaría como modelo hermenéutico de lectura reflexiva o empática para el lector empírico

14. - Las creencias más sólidas son pues, precisamente, aquellas que admitimos sin máximas explícitas, de la misma forma que la omisión de una premisa, en el discurso de la retórica, significa dar por sentado que no se puede dudar de ella o someterla a discusión. Por consiguiente, la presencia explícita de máximas presupone a la vez un acuerdo y un desacuerdo previos por parte del destinatario: un acuerdo sobre la posibilidad misma de generalizar y un desacuerdo en relación con el caso concreto que es objeto de generalización.

15. - La palabra ("narrataire"), forjada a partir del modelo *destinateur/destinataire* jakobsoniano, es invención del gran neologista que fue Barthes (1966: 9-10), y en narratología ha destronado (como narrador ha destronado a autor) la más tradicional y menos técnica "lector". Por oposición al lector real (siempre externo a la situación narrativa), el narratorio viene a ser el lector implícito de Iser, es decir, el lector ficcional previsto por el texto, aquel al que éste se dirige directa o indirectamente; y como es una imagen que se interpone entre el narrador y nosotros (es una entidad intradiegética), podemos o no identificarnos con ella. Remitimos para esta cuestión al artículo de Prince (1973) y al capítulo "Auteur impliqué, lecteur impliqué?" de *Nouveau discours du récit* (Genette 1983: 93-107).

16. - "L'écrivain ne dit que par une habitude prise dans le langage insincère des préfaces et des dédicaces: 'mon lecteur'. En réalité, chaque lecteur est quand il lit le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que sans ce livre il n'eût peut-être pas vu en soi-même" (4: 489).

de la *Recherche*, de lo que se derivaría "la nécessité d'aller au-delà des passions et actions du monde du texte pour inclure les actions et les passions du monde du lecteur" (79). En la versión más lírica de Pasco (1977: 37), "each reader must be his own Magellan; he must set out on his own voyage *À la recherche du temps perdu* in the effort to discover his own structure and meaning, his own new world". Ya años antes, Soucy (1967) había dado muestras de este tipo de impresionismo recreativo: el efecto terapéutico de la lectura consistiría en aniquilar momentáneamente "one's subjectivity before the artistic vision of the author" y en "getting 'outside oneself' and into the mental world of another" (54) —por consiguiente, "the 'good' readers in Proust are inevitably creative readers who discover analogies in their own lives with experiences described in books" (52)—.

Más de un estudio ha sabido ver que el narratorio de la *Recherche* (y *a fortiori* el de sus máximas) es un receptor benévolo y cómplice, una especie de alter ego o de socio del narrador —en cierta forma, su buena conciencia (Cattai 1972: 199; Rava 1981; Alain Ifri 1983)—. De un narrador, claro está, que realiza su propio mérito gracias a su "saber", y cuya habilidad consiste en reforzar la presión lógica del discurso para embrujar la inteligencia de quien le lee¹⁷. Sin embargo, lo que la crítica silencia demasiado a menudo es que el narratorio no tiene por qué coincidir con el lector real, por mucho que sea su intercesor. Sin duda, el hecho de que el lector puede no aceptar la imagen que de él mismo pretende darle el narrador es una ley vulgar y común de la ficción, pero si la traemos a colación aquí es porque, por lo que parece, no es una ley tan fácil de asumir o de aplicar. Tan grande es la magia de la *Recherche*, y tan bien calculados sus "effets de réel", que muchos lectores han caído en el poder hipnótico de las trampas que el texto dispone por doquier: una de ellas, y no la menor precisamente, consiste en incluir con tanto énfasis a su destinatario que a éste le resulta difícil tomar la distancia adecuada. Análogamente a Crosman, Pasco y Soucy se comporta Jauss —para acabar esta serie por fuerza incompleta con alguien de más renombre— en *Pour une théorie de la réception*, donde ejemplifica por medio de la *Recherche* la doble función crítica y cosmológica de la *aisthesis* en unos términos que, a estas alturas, no sorprenderán ya a nadie:

L'écriture de Proust, merveille de précision qui fascine le lecteur par le profond changement, souvent attesté, qu'elle fait subir à sa vision, résulte en dernière analyse de la découverte que le souvenir peut être pour l'art un instrument d'exploration [...]. La recherche du temps perdu rend à celui qui écrit comme à celui qui lit son identité perdue, et, en décrivant la démarche même de la remémoration, rappelle à la vie dans sa totalité un monde aboli. Monde subjectif, certes, mais aussi réalité unique, identique en apparence pour tous et cependant autre pour chacun, et dont l'altérité aux yeux du souvenir, ne peut se dévoiler avant l'expérience esthétique ni être communiquée autrement que par l'art (Jauss 1978: 146).

No nos extrañará pues, tampoco, que unas páginas más adelante, en el "Cuadro de los modos estéticos de identificación y de actividad comunicativa" (152) con el que Jauss resume su propósito, la modalidad de la identificación irónica ocupe el último lugar —el quinto, después de las identificaciones asociativa, admirativa, simpatética y catártica—. Lo cual implica hacer un flaco favor a la novela, el género en el que, sin duda, se ha consumado con más fuerza la emancipación del receptor respecto a la autoridad de la obra. Es cierto que, años después, Jauss (1992: 283-291) reservará a la identificación irónica observaciones de gran interés en las que trata de la destrucción de la ilusión como experiencia que libera al lector de la identificación admirativa, experiencia que le sirve para separarse "de su espontánea tendencia hacia el objeto estético, provo-

17. - En este sentido, dice Ducrot (1972: 268) que en los "présupposés" (tipo de frases en el que se incluirían también los enunciados sentenciosos), "on a [...] l'impression [...] qu'on ne peut pas séparer, lorsqu'il s'agit du savoir, le mode subjectif de la croyance et sa valeur objective [...]; le savoir est une croyance qui fait preuve, une croyance qui se démontre elle-même".

LA MÁXIMA Y SU LECTOR EN PROUST

cando así su reflexión estética y moral" (283); pero los ejemplos que aduce son de tal evidencia que no hacen más que reducir peligrosamente el campo del fenómeno¹⁸.

A modo de contrapunto, concluiremos este apartado de la mano de Paul de Man, quien en "Semiology and Rhetoric" (el primer capítulo de *Allegories of Reading*) ilustra precisamente por medio de la *Recherche* —en concreto un pasaje sobre la lectura entresacado de "Combray"— su postulado del desajuste existente entre ficción y metaficción. El pasaje en cuestión establece una identificación total de Marcel con las aventuras del libro que está leyendo, y presupone un acuerdo unívoco entre la acción ajena y exterior al protagonista (la ficción que tiene entre las manos) y las reacciones emocionales que suscita en él, como si nuestro personaje se viera de algún modo ingenuamente atrapado en el engaño. Es éste el secreto demasiado fácil que veía Valéry en la novela —y del que escaparía, con todo, la *Recherche* según el propio Valéry (se releerá en ese sentido su "Hommage à Marcel Proust")—: en calidad de forma larga y resumible, la novela carecería no sólo de necesidad absoluta —como la famosa y arbitraria frase "la marquise sortit à cinq heures"—, sino que abusaría en provecho propio de la cobardía que tiene el yo de perderse y anularse en las ilusiones de la ficción; y es sabido que Valéry no siente más que desprecio por los mecanismos de la identificación proyectiva —mecanismos que tan bien ha sabido escenificar Proust y hartó comunes, sin ir más lejos, en el lenguaje cinematográfico. Lo que nos interesa destacar de todo ello es la sospecha que se abate sobre Marcel en calidad no ya de lector sino de narrador, pues podemos pensar que como productor o escritor delegado de Proust utiliza a su vez los mecanismos seductores de la identificación de los que se ha apropiado como lector, y que por lo tanto podría haber simulado el autoengaño para mejor engañarnos a nosotros, sus lectores reales. He aquí, sin duda, una muestra del ingenio y la sagacidad de Proust, pues convirtiendo el acto de leer en tema esencial de su obra, programa en el receptor una imagen de cómo quiere que sea leída la *Recherche* misma. En este sentido, es obvio que pocas novelas han urdido tantas mentiras y sacado tanto provecho de las estrategias manipuladoras de la ficción como lo ha hecho la de Proust. No hay que olvidar, por retomar la propuesta demañana, que la *Recherche* es, además de una novela, una metanovela, y que, como tal, encierra su propia exégesis y sus propios comentarios; una exégesis y unos comentarios que han sido acatados reverentemente por gran parte de la teoría y la crítica literarias, las cuales se han sumergido en la obra de Proust repitiendo y parafraseando hasta la saciedad los principios con que el autor ha preparado su futuro. Como ya hemos insinuado en más de una ocasión, la crítica de identificación a la pura conciencia de un escritor (o a lo que se cree como tal), por atractiva que sea, es altamente peligrosa; al menos en relación con la *Recherche*, dicha crítica parece no darse cuenta de la permanente burla que mantiene el relato respecto a la "seriedad" del narrador.

* * *

Fue Roland Barthes quien, en su brillante artículo sobre La Rochefoucauld (Barthes 1972), sintetizó el carácter ambivalente del género aludiendo al doble trayecto recorrido por toda máxima: por una parte, un *para-mí* (el destinatario); por otra, un *para-sí* (el sujeto enunciativo):

Voilà donc que le même ouvrage [les *Maximes* de La Rochefoucauld], lu de façons différentes, semble contenir deux projets opposés: ici un *pour-moi* (et quelle adresse! *cette* maxime traverse trois siècles pour

18. - En efecto, nos parece que la "ironía de la identificación rechazada" no sólo se manifiesta en aquellas obras que la tematizan de lleno, y que como tales incluyen explícitamente la función ficticia de un lector tradicional con el que el lector real no se identificará (*Jacques le fataliste* o el *Quijote*); o bien en aquellas que parecen implicar a un lector "anómalo": sea el de *Les Fleurs du mal* —calificado de "frère hypocrite" por un autor que pone en escena vicios muy poco edificantes—, el de ciertas obras de novela negra —que le "obligan" a ponerse no ya en la piel del detective, sino en la del asesino o la víctima—, o el de algunas novelas de Robbe-Grillet, como *Le Voyeur* o *La Jalousie*.

venir *me* raconter), là, un *pour-soi*, celui de l'auteur, qui se dit, se répète, s'impose, comme enfermé dans un discours sans fin, sans ordre, à la façon d'un monologue obsédé (67; en cursiva en el texto).¹⁹

En análogo sentido, pero desde la lingüística de la enunciación, Kerbrat-Orecchioni (1980) ha resumido así las relaciones que mantienen los tres actantes del discurso polémico (también presentes, nos parece, en el discurso sentencioso): "un locuteur polémiste, qui vise à discréditer une cible aux yeux d'un destinataire, que L cherche à se constituer comme complice" (158). El discurso polémico funcionaría pues al modo del espíritu tendencioso del que habla Freud, y que se opone al espíritu inofensivo²⁰. Es ejemplar, en este sentido, la aproximación declaradamente psicocrítica de Tiefenbrun (1980), cuyo estudio, dedicado al análisis de las estrategias ofensivas y defensivas de la máxima y el "wit", parte de la idea de Aristóteles de que el reconocimiento (el *para-mí* de Barthes) es la base del placer estético, del cual derivaría espontáneamente el sentimiento de autosatisfacción.

Hemos sugerido ya que el narrador de la *Recherche* parece entrever en el lector un confidente cuando no un colaborador cómplice en el momento en que sus máximas atacan a los demás personajes de la ficción (Charlus o Mme de Saint-Euverte, Swann o Mme Verdurin), respecto a cuyo comportamiento e ideología toma la suficiente distancia para que nunca comulguemos con ellos. Pero sería parcial no señalar que también nos considera como jueces más o menos flexibles al tratarse de él y de *su* conducta: es buena prueba de ello la acuciente necesidad que muestra de exculpar sus debilidades por medio del uso de la fórmula axiomática e impersonalizadora. Por supuesto, el narrador encubre esta voluntad autojustificadora bajo el velo de la autoridad que le parece conferir su experiencia, presumiendo de haber vivido, sufrido y aprendido más que nadie —no en vano llega a la osadía de compararse sin pudor ni rubor con Orfeo (2: 434; 3: 540) o Ulises (4: 523)—. Es aquí, pues, donde encontramos el *para-sí* de la máxima, y donde la forma asertiva puede convertirse, para el lector, en un *contra-mí*; porque al detectar tras ella la astucia de un sujeto que se hace valer exculpándose —y con quien, naturalmente, no nos identificamos, ya que es a nuestra costa que intenta fijar su filosofía—, parece negarnos a nosotros. Meleuc (1969) interpreta justamente la estructura a menudo negativa de la máxima como un síntoma de la necesidad de autoafirmación, necesidad que se hace patente en la distancia que toma el sujeto enunciativo en relación con las ideas que imagina en el lector. Así, por ejemplo, con la máxima siguiente: "l'homme est l'être qui ne peut sortir de soi, qui ne connaît les autres qu'en soi, et, en disant le contraire, ment" (4: 34), el narrador proustiano pretende convencer al lector —calificado de mentiroso si discrepa respecto a su solipsismo fatalista y antisartriano (lo cual es probable)— de que es un engaño piadoso y autoconsolador pensar que podamos conseguir una comunicación verdadera con los demás. No es extraño que el género sentencioso haya sido usado como técnica de persuasión religiosa; una de sus ambiciones radica precisamente en desafiar la callada oposición del lector, negando su supuesto sistema de valores con el fin de reorientarlo en provecho propio²¹.

19. - También Lafond (1984: 113), pero a partir de Sartre —para quien no habría escritura sin diversión—, ve en la verdad literaria que es la máxima la exigencia, "dans et par la communication, [d'] un certain bonheur de la forme" que generaría no sólo el placer del autor, sino también, "en jeu de miroir, le désir et le plaisir du lecteur". Rigolot (1984: 408) adopta el mismo punto de vista al precisar que "la découverte d'une *locutio* dans une *locutio* du texte provoque une véritable jouissance" en el lector.

20. - Valdrá como ilustración un solo ejemplo de la *Recherche*, en el que el blanco u objetivo (la "cible" según la terminología de Kerbrat-Orecchioni) es Mme de Saint-Euverte. Esta, herida por el desdén que muestra hacia ella M. de Charlus, se libera del despecho con una risa histérica ("à gorge déployée", dice el texto) —unos momentos antes, el barón había actuado de manera similar, prodigando a la marquesa un "large rire" irónico e insultante—, después de decir a Marcel: "Mais, qu'ai-je fait à M. de Charlus? On prétend qu'il ne me trouve pas assez chic pour lui". "Je restais sérieux", continúa el narrador —añadiendo, vía máxima, que "les gens qui rient si fort de ce qu'ils disent, et qui n'est pas drôle, nous dispensent par-là, en prenant à leur charge l'hilarité, d'y participer" (3: 100).

21. - Se leerá a propósito el artículo de Lafond (1981). En el mismo sentido se expresan Perelman y Olbrechts-Tyteca (1988: 224): "Sans doute une maxime peut-elle toujours être repoussée, l'accord qu'elle invoque n'est jamais obligatoire, mais sa force est si grande, elle bénéficie d'une telle présomption d'accord, qu'il faut des raisons sérieuses pour la rejeter".

LA MÁXIMA Y SU LECTOR EN PROUST

Si hacemos caso de la psico-crítica, la máxima-indulto procuraría un doble goce, porque encumbra a quien la enuncia para rebajar a quien la recibe, convirtiendo a su autor en un sádico narcisista, y al lector en un sacrificado masoquista... Nadie negará que dicha ecuación es altamente seductora: uno experimenta cierta complacencia al ver cómo un texto se transforma en una inmensa sala de justicia donde se enfrentan con delectación verdugos y mártires, agresores y agredidos, con su arsenal de culpas y castigos... La ecuación proustiana es quizás menos maniquea. Genette (Barthes et al. 1975: 112) apunta a propósito que si hay un aspecto, en Proust, en el que tanto la práctica como la teoría son auténticamente modernas (es decir, contemporáneas), este aspecto es el que concierne a la lectura; la afirmación, incansablemente repetida por el narrador de la *Recherche*, de que el lector de una obra debe ser lector de sí mismo, implica no tanto la exigencia de nuestra "solidaridad" con el texto como la subversión de la idea de clausura —e incluso de la noción clásico-romántica de obra—. Quizás lo menos insensato, lo más sabio (y sin duda lo más divertido) sería mostrar en relación con las máximas del relato la misma desconfianza y el mismo instinto productor que el propio narrador muestra en relación con las máximas de los demás (no sólo de los otros personajes, sino incluso de un La Bruyère o un La Rochefoucauld, a quienes "corrige" a menudo). A esta lectura creativa programada por el texto de Proust —lectura que, de hecho, tanto tiene que ver con el *pastiche*, del que Proust fue un gran experto— dedicaron un librito succulento Reboux y Muller (1930), uno de cuyos capítulos consiste en una compilación de máximas *invertidas* de La Rochefoucauld²². Mediante este procedimiento tan libertino y desmitificador —recuperado con más provocación que acierto por los integrantes del OULIPO (Benabou 1990)— Reboux y Muller pretendían demostrar que cualquier pensamiento es, "à la manière du sablier de Saturne" (41), reversible como un guante. En efecto, ¿qué es más plausible o convincente (o tan poco): "Il y a de bons mariages, mais non d'agréables" (La Rochefoucauld), o bien "Il y a des mariages agréables, mais non de bons mariages"? "On devient moral dès qu'on est malheureux" (*Recherche*, I: 619), o bien "On devient malheureux dès qu'on est moral"?

A la luz de estas consideraciones, nos parece que habría que matizar la interpretación psico-crítica, según la cual, como hemos visto, la escritura de la máxima obedecería a una dialéctica sadomasoquista²³. Tanto por su condensación estilística y conceptual como por su verdad incierta (quizás ésta depende de aquélla, en cierto modo), la máxima reclama del lector una expansión activa, un acto de producción que equilibra aquel *rapport de forces* desigual, aquella lucha que, según la escuela psicoanalítica, se saldaría siempre en beneficio del más fuerte: el narrador-manipulador, quien inmolara al destinatario, pobre indefenso, en el altar de la ley. Gracias tal vez a su economía connatural, la máxima es para el lector no tanto una posición como una proposición, menos un pensamiento acabado que un pensamiento perfectible. Una incitación y no una conclusión, dice el propio Proust en las páginas que escribió para su traducción de *Sésame et les lis* (Proust 1971), donde cita una máxima de Théophile Gautier a la que sigue esta reveladora reflexión:

22.- "Courrier de l'au-delà" (36-41). En otro capítulo, titulado, muy irónicamente, "Un mot à la hâte" (297-303), los *pasticheurs* inventan el proyecto de Swan (y no Swann) de escribir una carta a Odette; la carta, naturalmente, no llegará nunca a su destino... porque no acabará nunca de ser redactada: lo impiden las numerosas digresiones (en las que, por cierto, se infiltra más de una máxima) del narrador invisible, quien se inmiscuye constantemente en los pensamientos del personaje.

23.- Es decir, a una codificación de la locura: el psicoanálisis, según Doubrovsky (Barthes et al. 1975: 100), es "le langage idéal du fou". Es interesante la respuesta con que, en este mismo debate, Deleuze reacciona ante esta concepción enfermiza de la máxima; al ser interrogado por Doubrovsky sobre el lugar que merecen en su opinión las grandes leyes psicológicas de la *Recherche*, Deleuze, categórico, afirma que deben ser integradas dentro de lo que unos años antes había calificado como "lois de séries" (Deleuze 1970: 83-102); y añade, reivindicando el humor en la obra de Proust, que "les séries, dans l'oeuvre de Proust, ne sont jamais le dernier mot [...] dès que Proust manie les lois, intervient une dimension d'humour qui me paraît essentielle et qui pose un problème d'interprétation, un vrai problème. Interpréter un texte, cela revient toujours, me semble-t-il, à évaluer son humour. Un grand auteur, c'est quelqu'un qui rit beaucoup" (99).

[...] un des grands et merveilleux caractères des beaux livres (et qui nous fera comprendre le rôle à la fois essentiel et limité que la lecture peut jouer dans notre vie spirituelle) [c'est que] pour l'auteur ils pourraient s'appeler 'Conclusions' et pour le lecteur 'Incitations'. Nous sentons très bien que notre sagesse commence où celle de l'auteur finit, et nous voudrions qu'il nous donnât des réponses, quand tout ce qu'il peut faire est de nous donner des désirs (175-176).²⁴

* * *

Podemos plantearnos, en fin, si el hecho de que Marcel se vea trascendido y absuelto por la ley en tanto que principio de causalidad axiomática —es éste uno de los efectos de la verosimilitud proustiana, como hemos visto— no lo hace desaparecer como "personaje". Es la opinión de Sartre (1943), según el cual, como es sabido, la vida y la personalidad (de todo ser, real o ficticio) no son aprehensibles de no ser objeto de conocimiento (mirada o punto de vista) por parte del Otro²⁵. Sin embargo, saturando su texto a copia de interpretación (de ese "démon explicatif" que también condena Julien Gracq²⁶), Proust ha conseguido, tal vez, un resultado paradójico: desencadenar el deseo crítico, infinitas "idées de recherche" (Barthes *et al.* 1975: 88). Con eso queremos decir que el salto del 'je' propiamente ficticio al 'nous' o al 'on' sentenciosos no comporta en absoluto (como sugieren Sartre y Gracq, y quizás contra las intenciones del propio Proust) la identificación del lector con Marcel, y por consiguiente su exclusión crítica —por culpa precisamente de una inclusión demasiado programada— del universo novelesco. Podemos pensar, al contrario, que dicha impersonalización de lo singular garantiza y estimula la participación activa del destinatario del texto. En efecto, a medida que se adentra en la *Recherche*, el lector no sólo aprende a desconfiar de la máxima —presintiendo que el narrador quiere hacerlo comulgar con ruedas de molino—, sino también a refutarla; al final del recorrido, sabe que sólo "converge" con una parte del caudal teórico del narrador.

Como hemos visto también, hay en el género de la máxima una duplicidad extraña y sofisticadamente perversa. En efecto, toda buena máxima pretende, por un lado, rechazar las supuestamente falsas ideas del lector; por otro, y como consecuencia, exigir una respuesta por parte de este último. Dicho de otro modo, y con respecto a la *Recherche*: la réplica con que nos desquitamos de la "violencia" de la máxima recompone la imagen del narrador como personaje; como personaje que nos quiere seducir o convencer objetivando lo subjetivo y naturalizando la mentira.

Referencias bibliográficas

ADORNO, Th. W. (1971): *Teoría estética*. Madrid, Taurus.

24. - La naturaleza dialógica de la máxima es defendida por Rosso (1968: 40): "il carattere esterno, retorico, sonoro —se possiamo dir così— della 'sentence' si è definitivamente dissociato da quello interiore, 'socratico' della 'maxime'". Y también por Biason (1990: 32-33): "La massima chiede invece [por oposición al proverbio] al suo destinatario una riflessione, un'attenzione, un'attività, una capacità di adattamento personale che la distinguono fra tutti gli altri sottogeneri e la caratterizzano, anzi condizionano probabilmente il suo discorso [...] L'astrazione da ogni contingenza incoraggia il destinatario ad impadronirsi, mediante l'identificazione o il rifiuto, di un discorso che si presenta come non appartenente a nessuno".

25. - "Le caractère n'a d'existence distincte qu'à titre d'objet de connaissance pour autrui [...]. La pure description introspective de soi ne livre aucun caractère: le héros de Proust n'a pas de caractère directement saisissable; il se livre d'abord, en tant qu'il est conscient de lui-même comme un ensemble de réactions générales et communes à tous les hommes ('mécanismes' de la passion, des émotions, ordre d'apparition des souvenirs, etc.) où chacun peut se reconnaître: c'est que ces réactions appartiennent à la 'nature' générale du psychique [...]. Tant que le lecteur, suivant l'optique générale de la lecture, s'identifie au héros du roman, le caractère de 'Marcel' lui échappe: mieux, il n'existe pas à ce niveau. Il n'apparaît que si je brise la complicité qui m'unit à l'écrivain" (416).

26. - Como Sartre, Julien Gracq (1986: 20) considera que la prosa sobrealimentada ("surnourrie") de Proust sacrifica lo implícito, es decir, la autonomía imaginativa del lector, quien se las habría con un banquete, y no, como quisiera Gracq, con un aperitivo.

LA MÁXIMA Y SU LECTOR EN PROUST

ALAIN IFRI, P. (1983): *Proust et son narrataire dans 'À la recherche du temps perdu'*. Ginebra, Droz.

ALCORN, M. W. (1987): "Rhetoric, Projection and the Authority of the signifier", *College English*, 49, 2, págs. 142-157.

AMOSSY, R. y ROSEN, E. (1982): *Les discours du cliché*. París, SEDES.

ANGENOT, M. (1978): "Fonctions narratives et maximes idéologiques", *Orbis Litterarum*, 33, págs 95-110.

BARTHES, R. (1966): "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications*, 8, págs. 1-27.

— (1970): *S/Z*. París: Seuil.

— (1972): "La Rochefoucauld: Réflexions ou Sentences et Maximes", en *Le degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*. París, Seuil, págs. 69-88.

— (1984): "Sur la lecture", en *Le bruissement de la langue*. París, Seuil, págs. 37-47.

— *et al.*, (1975): "Table ronde", *Cahiers Marcel Proust*, 7, págs. 87-116.

BAUDELAIRE, Ch. (1961): *Oeuvres complètes*. París: Gallimard, col. "Bibliothèque de la Pléiade".

BENABOU, M. (1990): "Un aphorisme peut en cacher un autre", *La Bibliothèque oulipienne*, 1, págs. 252-269.

BERGER, P. L. y LUCKMANN, Th. (1989): *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires, Amorrortu editores.

BESA, C. (1994): "Máxima y Relato: conjunciones y desacuerdos", *Paremia*, 3, págs. 45-52.

— (1997): "Le désir de la loi / Les lois du désir: maxime et motivation dans la Recherche". *Désir d'aphorismes: Actes du colloque international du Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines*, Clermont-Ferrand, 6-8 abril 1995. Clermont-Ferrand, Université Blaise-Pascal, págs. 112-117.

BIASON, M. T. (1990): *La massima o il "saper dire"*. Palermo, Sellerio.

BOOTH, W. C. (1991): *The Rhetoric of Fiction*. Londres, Penguin Books.

BOWIE, M. (1988): *Freud, Proust et Lacan. La théorie comme fiction*. París, Denoël.

BROOKS, P. (1985): "Constructions psychanalytiques et narratives", *Poétique*, 61, págs. 63-74.

BURGER, P. (1987): "Problemas de investigación de la recepción", en J. A. Mayoral (comp.): *Estética de la recepción*. Madrid, Arco/Libros, págs. 177-211.

CATTAUI, G. (1972): *Proust et ses métamorphoses*. París, Nizet.

COSTE, D. (1980): "Trois conceptions du lecteur et leur contribution à une théorie du texte littéraire", *Poétique*, 43, págs. 354-371.

CROSMAN WIMMERS, I. (1988): "Mise en intrigue et lecture réflexive", *Littérature*, 71, págs. 67-79.

DELEUZE, G. (1970): *Proust et les signes* (2^e ed. aumentada). París, PUF.

CARLES BESA CAMPRUBÍ

DE MAN, P. (1979): *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*. New Haven-Londres, Yale University Press.

DUCROT, O. (1972): *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*. París, Hermann.

ECO, U. (1987): *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo* (2ª ed.). Barcelona, Lumen.

GENETTE, G. (1969): "Vraisemblance et motivation", en *Figures II*. París, Seuil, págs. 71-99.

— (1983): *Nouveau discours du récit*. París, Seuil.

GRACQ, J. (1986): "Proust considéré comme terminus", en *Proust considéré comme terminus suivi de Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola*. París, Éditions Complexe, págs. 9-26.

GUMBRECHT, H. U. (1987): "Consecuencias de la estética de la recepción, o: la ciencia literaria como sociología de la comunicación", en J. A. Mayoral (comp.): *Estética de la recepción*. Madrid, Arco/Libros, págs. 145-175.

— *et al.* (1971): *La actual ciencia literaria alemana*. Salamanca, Anaya.

HAMON, Ph. (1973): "Un discours contraint", *Poétique*, 16, págs. 411-445.

HILL, L. (1976): "Flaubert and the Rhetoric of Stupidity", *Critical Inquiry*, 3, págs. 333-344.

ISER, W. (1974): *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

— (1987): *El acto de leer*. Madrid, Taurus.

— (1989): "La estructura apelativa de los textos", en R. Warning (ed.): *Estética de la recepción*. Madrid, Visor, págs. 133-148.

— (1989a): "Réplicas", en R. Warning (ed.): *Estética de la recepción*. Madrid, Visor, págs. 197-208.

JAUSS, H. R. (1971): "La historia literaria como desafío a la ciencia literaria", en H. U. Gumbrecht *et al.*: *La actual ciencia literaria alemana*. Salamanca, Anaya, págs. 37-114.

— (1978): "Petite apologie de l'expérience esthétique". *Pour une théorie de la réception*. París, Gallimard, págs. 123-157.

— (1987): "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura", en J. A. Mayoral (comp.): *Estética de la recepción*. Madrid, Arco/Libros, págs. 59-85.

— (1992): *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid, Taurus, 1992.

KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1980): *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*. París, Armand Colin.

KIMPEL, D. y PINKERNEIL, B. (ed.) (1976): *Methodische Praxis der Literaturwissenschaft: Modelle der Interpretation*. Kronberg, Scriptor.

KINDER, H. y WEBER, H. D. (1976): "Handlungsorientierte Rezeptionsforschung in der Literaturwissenschaft", en D. Kimpel y B. Pinkerneil (ed.): *Methodische Praxis der Literaturwissenschaft: Modelle der Interpretation*. Kronberg, Scriptor, págs. 223-258.

KRISTEVA, J. (1970): "La notion de texte comme idéologème", en *Le texte du roman: approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*. La Haya, Mouton, págs. 12-13.

LA MÁXIMA Y SU LECTOR EN PROUST

KUHN, Th. S. (1970): *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago, The University of Chicago Press.

LAFOND, J. (1981): "La pensée religieuse et la rhétorique de la sentence-maxime dans la littérature française du XVIIe siècle", *Wolfenbütteler Forschungen*, 13, págs. 115-128.

— (1984): "Des formes brèves aux XVIe et XVIIe siècles", en *Les formes brèves de la prose et le discours discontinu (XVIe-XVIIe siècles)*. París, Vrin, págs. 101-122.

MACHEREY, P. (1966): *Pour une théorie de la production littéraire*. París, Maspero.

MAURER, K. (1987): "Formas del leer", en J. A. Mayoral (comp.): *Estética de la recepción*. Madrid, Arco/Libros, págs. 245-80.

MELEUC, S. (1969): "Structure de la maxime", *Langages*, 13, págs. 69-99.

MEYER, M. (1993): *Questions de rhétorique: langage, raison et séduction*. París, Le livre de poche.

PASCO, A. H. (1977): "Proust's Reader and the Voyage of Self-discovery", *Contemporary Literature*, 18, 1, págs. 20-37.

PERELMAN, Ch. y OLBRECHTS-TYTECA, L. (1988): *Traité de l'argumentation*. Bruselas, Éditions de l'Université de Bruxelles.

POULET, G. (1970): "Phenomenology of Reading", *New Literary History*, 1, págs. 53-68.

— (1986): *La conscience critique*. París, Corti.

PRINCE, G. (1973): "Introduction à l'étude du narrataire", *Poétique*, 14, págs. 178-196.

PROUST, M. (1971): *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*. París: Gallimard, col. "Bibliothèque de la Pléiade".

— (1987-1989): *À la recherche du temps perdu*. Ed. Jean-Yves Tadié. 4 vols. París, Gallimard, col. "Bibliothèque de la Pléiade".

RAVA, S. (1981): "The narratee in Proust", *Essays in Literature*, 8, 2, págs. 219-232.

REBOUX, P. y MULLER, Ch. (1930): *À la manière de....* París, Bernard Grasset.

F. RIGOLOTT, François (1984): "Perspectives rhétorique et sémiotique sur la locution: locutio/locatio", *Le Moyen Français*, 14-15, págs. 400-418.

ROSSO, C. (1968): *La 'maxime': saggi per una tipologia critica*. Nápoles, Edizione Scientifisce Italiane.

ROUSSET, J. (1964): "Proust: À la recherche du temps perdu", en *Forme et signification*. París, Corti, págs. 135-70.

SABRY, R. (1993): "Les lectures des héros de romans", *Poétique*, 94, págs. 185-204.

SARTRE, J. P. (1943): *L'être et le Néant: essai d'ontologie phénoménologique*. París, Gallimard.

SOUICY, R. (1967): "Proust's Aesthetic of Reading", *French Review*, 41, págs. 48-59.

STIERLE, K. (1987): "¿Qué significa 'recepción' en los textos de ficción?", en J. A. Mayoral (comp.): *Estética de la recepción*. Madrid, Arco/Libros, págs. 87-143.

TIEFENBRUN, S. W. (1980): "Wit, beyond Freud, and the Maxims of La Rochefoucauld", *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 13, 1-2, págs. 239-283.

CARLES BESA CAMPRUBÍ

VALÉRY, P. (1957): "Hommage à Marcel Proust", en *Oeuvres* (Vol. 1). París, Gallimard, col. "Bibliothèque de la Pléiade", págs. 769-774.

VODICKA, F. (1989): "La estética de la recepción de las obras literarias", en R. Warning (ed.): *Estética de la recepción*. Madrid, Visor, págs. 55-62.

WARNING, R. (1989): "La estética de la recepción en cuanto pragmática en las ciencias de la literatura", en R. Warning (ed.): *Estética de la recepción*. Madrid, Visor, págs. 13-34.

ZIMMERMANN, B. (1987): "El lector como productor", en J. A. Mayoral (comp.): *Estética de la recepción*. Madrid, Arco/Libros, págs. 39-58.