Máxima y relato: conjunciones y desacuerdos

CARLES BESA CAMPRUBÍ
Universidad Pompeu Fabra, Barcelona

"Cette goutte d'encre échappée à la plume du romancier au milieu d'une page de prose fluide ou mouvementée où elle fait tache". He aquí la manera como Claude-Edmonde Magny (1950: 96), al referirse a la obra de Radiguet, caracteriza la forma de la máxima incluida en el discurso novelesco. Una gota de tinta que, en su inamovilidad, emerge como una isla en medio del mar de la prosa, interrumpiendo su fluidez y comprometiendo su salud. Como se ve, la frase sugiere, algo drásticamente, una incompatibilidad radical entre ambas formas: la máxima, en calidad de huella de escritura (gota de tinta), parece irrecuperable en el espacio representativo que, según una larga y sólida tradición, tiene que ser la novela. Dicha tradición arranca por supuesto, como nos lo recuerda Genette (1969: 61), de Platón y Aristóteles, pues tanto la *República* como la *Poética* circunscriben toda la literatura al campo de la imitación (*poiésis* = *mimésis*). Pero, además, tras el símil implícito que establece Magny entre novela y vida -y, naturalmente, entre máxima y estancamiento de la vida, como si dicha forma breve fuese un tumor que acaba por absorber el tejido que la envuelve- subyace una concepción higienista y jerárquica de lo literario tras la cual no es difícil vislumbrar la sacrosanta noción de pureza genérica. Para Magny, autores como Lacretelle, Rivière, Chardonne, Schlumberger y Radiguet pertenecen a lo que ella llama, sin duda algo arbitrariamente, "romanciers moralistes", los cuales presentan en común

> une certaine sécheresse de style, souvent poussée jusqu'à l'apparente abstraction [...], un dédain, ou une incapacité de se plier aux basses besognes du roman -détails matériels, peinture d'une multiplicité de personnages, construction minutieuse d'une intrigue relativement complexe (68-69).

Se trata, según Magny, de novelistas frustrados, que no saben iluminar el mundo más que acudiendo a un "ersatz de démiurgie" -fórmula con que, algunas páginas después, la autora califica la máxima (77). Digamos de entrada que dicha fórmula no nos parece nada apropiada, sobre todo a la luz de los últimos estudios en la materia, que tratan del género que aquí nos ocupa como de una de las "formas breves" de la prosa (Lafond, 1984), después de haber refutado por su implícita intransigencia apelativos como "forma fija" (Lanson, 1909: 126) y "forma simple" (Jolles, 1930 = 1972)[1]. Sea como fuere, la energía con que Magny estigmatiza la máxima novelesca es

[1] No nos convence tampoco la distinción que establece Magny entre máximas inductivas y deductivas, ni sus netas preferencias por las primeras. Éstas, en efecto, partirían de una experiencia concreta, para extraer de ella una significación: en este caso, se trataría de abstracciones más que de generalizaciones; por el contrario, las máximas deductivas serían apriorísticas o axiomáticas, puesto que preceden los hechos y reclaman de ellos su confirmación. Dicha jerarquía -sorprendente en alguien tan reacio al género maximal- parece a todas luces arbitraria e indefendible, tanto más si tenemos en cuenta la ambigüedad y la imprecisión derivadas del uso antinómico que hace Magny de términos análogos (¿qué diferencia existe, por ejemplo, entre abstracción y generalización? y ¿por qué la primera sería superior a la segunda?).

En cuanto al concepto de moralista (que Magny utiliza algo alegremente), remitimos a la obra de Louis Van Delft (1982), en la que el autor realiza un sugerente análisis de dicha noción, y del uso y abuso incontrolados del término en el vocabulario de la crítica. Asimismo, es útil la brillante reseña que hizo de este libro Corrado Rosso (1984), de sobra conocido por ser uno de los mayores especialistas y apologistas de la máxima; véanse en este sentido sus ensayos de 1968 y, en particular, el de 1986, en el que Rosso emprende un auténtico litigio contra el proceso suscitado por el género.

paradigmática de una actitud bastante generalizada, y si la traemos a colación en estas páginas es únicamente en calidad de ejemplo. En este contexto, encuentra toda su vigencia la queja de Roland Barthes -gran teórico y practicante de la interacción genérica-, en el sentido de que para la ortodoxia clásica y la crítica académica la palabra tiene que ser o bien brillante como la máxima -que califica agudamente de "petit continu tout plein" (Barthes, 1962 = 1964: 178)-, o bien constante y fluida como la novela.

Naturalmente, el debate que estamos planteando viene de muy lejos, pues tiene sus orígenes en la Retórica, una disciplina justamente rehabilitada -como lo demuestra el número especial que le dedicó ya en 1970 la revista *Communications* (nº 16)- por la teoría literaria de los últimos decenios. Precisamente, uno de los cánones de la composición retórica es el dogma de que el relato debe estar sometido a una organización suficientemente clara como para permitir al lector dominarlo con una sola mirada y recorrerlo como un río sin escollos. Como es sabido, los dos poderes rectores de dicha composición, por otra parte estrechamente relacionados entre sí, son el mnémico y el sinóptico: se conoce lo que es fácilmente memorizable, y se memoriza fácilmente lo que puede abrazarse sin esfuerzo. Por ello, el texto retóricamente constituido suprime la fragmentación, no tolera aquellos elementos que, como la máxima (a la manera de un pliegue en un ropaje), "irrumpen" en la superficie del discurso, fracturando y desarticulando su regularidad. No tiene, pues, por qué sorprendernos que los defensores y los practicantes de las diferentes formas del discurso discontinuo (y una de ellas es indudablemente la escritura de máximas dentro de una novela u otro tipo de relato) hayan escogido la retórica como blanco de sus iras. El ejemplo de Montaigne, sin duda uno de los primeros escritores en haber desafiado los principios retóricos de la unidad y la continuidad, ha sido ampliamente seguido[2].

Recordemos que, en Aristóteles, la máxima es todavía indispensable al ejercicio de la retórica. No en vano, en su *Retórica*, incluye la *gnômé* (la futura *maxima sententia* medieval, que dará lugar a las dos formas de la sentencia y la máxima en el francés clásico) dentro de la *inventio* o búsqueda de las pruebas, de las ideas o argumentos -con la consiguiente subordinación de los medios expresivos a su eficacia, al objetivo que el orador debe conseguir. Y habla de ella en el contexto de dos formas comunes a toda oratoria; se trata del ejemplo (*parádeigma*) -el cual persuade por inducción o analogía- y del entimema -que lo hace por deducción[3]. Pero el paso de una retórica instrumental a una retórica ornamental (una retórica de la *elocutio*, de las figuras o *colores rhetorici*, del estilo, en definitiva) cambiará este estado de cosas, pues lo que va a ocupar el primer plano de las preocupaciones será la homogeneidad y la regularidad del texto. Por ello, no es extraño que, en virtud de su pretendida autonomía y de su densidad, la sentencia sea considerada progresivamente como una forma heterogénea dentro del discurso que la incluye. Su calidad de *clausule* la predispone al aislamiento, y en este sentido constituye un obstáculo para la concepción del texto como *continuum*[4].

Por lo que se refiere a este último aspecto, pocos tratadistas posteriores a Aristóteles han sido a la vez tan eclécticos y contundentes como Quintiliano. El retórico del justo medio no se manifiesta claramente sobre el valor inherente a la sentencia, sino sobre el peligro que conlleva su abuso (en el que caerían los "modernos" o "modernistas", tales como Vibius Cripus, Julius Africanus o Séneca), en la medida en que dicho abuso hace peligrar la regularidad del discurso. En el libro octavo de su *Institutio oratoria* (y especialmente en 5, 25-29 y 34), expresa Quintiliano

---

[2] En efecto, de nada desconfía tanto Montaigne como de los métodos de la retórica, cuyas estrategias, a su entender, pretenden imponer al discurso una lógica irrespirable: "On nous tient quatre ou cinq ans à entendre les mots et les coudre en clauses; encores autant à en proportionner un grand corps, estendu en quatre ou cinq parties; et autres cinq, pour le moins, à les sçavoir brefvement mesler et entrelasser de quelque subtile façon" (Montaigne, 1962: 168a). Y, en otro lugar: "J'entends que la matiere se distingue soy-mesmes. Elle montre assez où elle se change, où elle conclud, où elle commence, où elle se reprend, sans l'entrelasser de parolles de liaison et de cousture" (974b). Sobre la sentencia y la cita (y la sentencia como cita y viceversa) en Montaigne, remitimos a nuestro artículo (1993).

[3] Aristóteles trata del primero en I, 2, 1357b 25-36, y en particular en II, 20; y del segundo en I, 2, 1358a 1-9 y en II, 22.

[4] Utilizamos el termino de "clausule" en el sentido ya clásico que parece haberle dado Philippe Hamon (1975), quien, para su definición, utiliza los parámetros del final, la finalidad y el acabado ("fin", "finalité" y "finition"). El autor subraya que el texto occidental clásico se sitúa en la ideología de la propiedad y de la firma, y que "met en relief sa clausule en la faisant assumer par un énoncé autonome et autosuffisant, souvent en position détachée, affirmation universelle ou maxime péremptoire qui fonctionne à la fois comme la légende de l'énoncé (au sens cartographique: la clé qui permet de lire ou de relire l'ensemble). Cette clausule utilisera souvent le vocabulaire et les structures du proverbe ou de la maxime" (519-520).

la idea paradójica de que el uso de la sentencia es problemático a causa de su *rotunditas*, esa autosuficiencia de la fórmula perfectamente encerrada en sí misma. Quintiliano compara agudamente el texto (como más tarde lo harán Lamy y Crévier) a un campo, un organismo y un tejido, y arguye que demasiados árboles impiden la fertilidad de los sembrados, como demasiados miembros la armonía del cuerpo, y demasiados retazos la cohesión del vestido. Se deduce de ello que demasiadas *sententiae* en un solo texto pueden aparecer no ya como miembros de una estructura, sino como piezas sueltas (*frustris*), hiatos o paréntesis que no se integran fácilmente en el discurso que los acoge, pues desvían su orientación lineal y obligan al lector a detenerse en estas fulguraciones (*lumina orationi*, así es como el autor designa la sententia en VIII, 5, 34). A comienzos del siglo XIX, Fontanier (1821 y 1827 = 1968: 384), quien tanto debe al ilustre latino, definiría precisamente el paréntesis como "l'insertion d'un sens complet et isolé, au milieu d'un autre dont il interrompt la suite, avec ou sans rapport au sujet". Resumiendo: un texto con demasiadas sentencias sería, siguiendo las metáforas de Quintiliano, estéril (como un campo lleno de espinas), divergente (como un cuerpo desarticulado) y discordante (como un vestido abigarrado)[5]. En su comentario a este rico pasaje de Quintiliano, Compagnon (1979: 145-146), atento a la analogía entre el cuerpo y el discurso, subraya precisamente que la sentencia vendría a ser la forma enfermiza (histérica) de la elocuencia. Multiplicar las sentencias equivaldría a saturar el texto de miradas, convirtiéndolo en una especie de Argos castrador: el cuerpo del discurso debe ser fiel a los cánones de la anatomía humana. Por su parte, Bennington (1985: 46-50), uno de los pocos autores que ha considerado con rigor y detalle las relaciones entre máxima (o maximalidad) y novela, ha analizado, a partir de Quintiliano y de la *Rhétorique* de Lamy, las implicaciones del símil entre texto y tejido, del cual la máxima vendría a ser un remiendo o un zurcido[6]. Es decir, un ornamento que amenaza la unidad del texto, que debería "coserlo" o "trenzarlo" con el mayor disimulo posible. Bennington infiere brillantemente de dicha comparación que la presencia de un zurcido en una tela puede ser interpretada como una señal no de la precariedad de aquél, sino de la de ésta. Desde dicho punto de vista, la máxima no sería un añadido extemporáneo, sino un excedente necesario, puesto que completa un vacío o una ausencia: un "suplemento", aunque en el doble sentido de apéndice y de sustituto que Derrida (1967: 208) -de quien se reclama manifiestamente Bennington en más de una ocasión- ha dado a este término[7].

La posteridad literaria ha intentado conservar el prestigio de la máxima (hablamos siempre de la máxima en el relato, no como texto independiente) acudiendo a diferentes estrategias que permiten de algún modo conjurar la propensión de la forma breve a descoser el tejido del discurso y a erigirse en una entidad autónoma. Se trata, pues, de maniobras supuestamente destinadas a resolver en un matrimonio feliz las desavenencias formales entre la máxima y la diégesis (el universo espacio-temporal designado por el relato). Una de ellas, sin duda la más visible y localizable, consiste en situarla en las regiones limítrofes del discurso (tal vez sus puntos más vulnerables): sea al comienzo -como umbral o exordio que prepara la continuación-, sea al final -como conclusión o epifonema-, sea en ambos márgenes externos. Zumthor (1976) apunta en este sentido que la funcionalidad del proverbio (y de la máxima, añadiremos nosotros) está en estrecha relación con el lugar que ocupa: situado en el prólogo -en cuyo caso su localización puede ser considerada como *ordo naturalis*-, actúa como anuncio premonitorio, y da fundamento a los objetos particulares del discurso; emplazado al final, como recapitulación, es considerado más relevante y eficaz, puesto que recoge y unifica, como si lo que precede encontrara finalmente su modelo, su forma indiscutible y abstracta; en este caso, la localización tiene que ver con el *ordo*

---

[5] Todorov (1975: 92) ve bajo la comparación del discurso con un vestido (también presente en Aristóteles y Cicerón) una condena moral: el discurso excesivamente ornado (vistosamente "maquillado") es como una mujer fácil. Mejor optar por una belleza natural, un cuerpo puro. Para Quintiliano, el discurso es de esencia masculina, y los ornamentos lo convierten en una suerte de cortesana.

[6] Lamy (1675: 328) es en este sentido harto elocuente: "Les sentences trop fréquentes troublent aussi l'uniformité du stile [...] Les plus belles, si elles sont placées trop près-à-près, s'étouffent, & rendent le stile raboteux: & comme elles sont détachées du reste du discours, on peut dire d'un stile qui est chargé de ces pointes, qu'il est hérissé d'épines. *Ces pensées détachées sont comme des pièces cousues & rapportées*, qui étant d'une couleur différente du reste de l'étoffe, font une bizarrerie ridicule" (La cursiva es nuestra).

[7] "Le supplément s'ajoute, il est un surplus, une plénitude enrichissant une autre plénitude, le *comble* de la présence [...] Mais le supplément supplée. Il ne s'ajoute que pour remplacer. Il intervient ou s'insinue *à-la-place-de*; s'il comble, c'est comme on comble un vide".

artificialis, puesto que el proverbio no parece derivar de la naturaleza de las cosas, sino de las circunstancias propias del texto: las causalidades externas ceden ante las motivaciones intrínsecas del discurso. En el cuerpo del texto la función del proverbio es argumentativa: permite al texto continuar avanzando.

A pesar de estos intentos de reconciliación entre máxima y relato, el reconocimiento de las ambiciones independentistas de la máxima -algo tal vez inherente a todas las formas breves de la prosa, las cuales, a falta de esta insularidad perderían probablemente su razón de ser- ha comportado la idea de que su vocación profunda es la de buscarse un lugar propio, un espacio en el que no moleste, efectuando entre los blancos tipográficos de la página una ruptura virtual en todo texto pretendidamente homogéneo. Con el tiempo se llegará, sobre todo a partir del siglo XVI, a agrupar proverbios y máximas en florilegios y antologías. Y aunque esta práctica no sea del todo nueva (hay algunas muestras de ella en la antigüedad), sí es cierto que contribuirá a hacer de la máxima un género individualizado, y por ende a considerarla en su especificidad literaria, como lo prueban, entre muchos otros, los ejemplos insignes de La Rochefoucauld, Vauvenargues y Chamfort. Como se ve, la evolución del género está llena de vicisitudes: de fuerza persuasiva (Aristóteles) o elemento estilístico (Quintiliano) en la economía del discurso, la máxima acabará convirtiéndose en discurso *per se*. Lafond (1984) ha mostrado que la escritura discontinua es una derivación natural y directa de una lectura cada vez más preocupada por los aspectos discontinuos del relato. Pero lo que aquí nos interesa es subrayar cómo la aceptación de la máxima en calidad de género autónomo ha provocado a su vez otro efecto previsible, pero de consecuencias menos felices. Admitida como forma constituyente en un repertorio de piezas similares, creando una cierta continuidad en la discontinuidad, la máxima será proscrita en el seno de un discurso más amplio. El elogio del estilo fluido y seguido -el famoso estilo "coulant"- ocupará un puesto de honor entre las obsesiones de la teoría y la crítica literarias de los dos últimos siglos. Un elogio que se convierte en norma y precepto en lo concerniente a la novela, y que, a nuestro entender, ha generado aproximaciones muy discutibles a la hora de dar cuenta de la presencia de máximas en una ficción.

Entre estas aproximaciones, la más frecuente, sin duda, es la que consiste en la extracción de su contexto de las máximas de un relato, y su consiguiente incorporación en otro texto alternativo. No por criticada, la pulsión atomista a la que ceden los antólogos -quienes a menudo deben infligir al texto original no pocas heridas- goza de mala salud. La ambivalencia propia de esta opción es altamente significativa, pues sugiere que la máxima, en relación con el relato que la alberga, es a un tiempo su esencia y sus despojos, lo mejor y lo peor. Por una parte, en calidad de verdad general (éste es al menos su "efecto"), parece hacer caer en la más pura futilidad las anécdotas del relato; por otra, esta misma rebeldía ante las normas de la ficción -la cual siempre recuerda al lector que el texto es imaginario (Riffaterre, 1990)- la convierte en un residuo inasimilable. Estudiar la máxima *en* la novela significa, por tanto, advertir el peligro inherente a su destextualización. Porque la *locatio*, señala ingeniosamente Rigolot (1984), determina y circunscribe el funcionamiento de la *locutio*. Los enfoques narratológico y semiótico insisten con justicia en las perspectivas semánticas que un análisis puramente paradigmático y lexicológico -del que derivan los diccionarios y las antologías (de proverbios, máximas o citas)- olvida categóricamente. Como Rigolot, aunque con algo más de agresividad metodológica -partiendo de la lingüística de la enunciación y del discurso-, Meschonnic (1976) condena el espíritu que preside la confección de diccionarios de proverbios, cuya formalización lógico-temática nada nos enseña sobre la función de las unidades que los componen.

Nuestras reservas iniciales a las palabras de Magny ya han dejado entrever que no compartíamos el punto de vista de cierta ortodoxia muy extendida (incluso entre quienes izan banderas menos conservadoras), según la cual las reivindicaciones universalistas de la máxima -el postulado transhistórico y transpersonal de que lo que enuncia es cierto siempre y en todas partes, y ello a través de una rica orquestación gramatical y una hábil organización retórica- se erigirían contra el mundo concreto y temporal que ha de reproducir la ficción. Según esta postura, el novelista que recurre a la máxima no es un verdadero creador, pues al negarse a retratar la vida en su superficie siempre variable, en sus acontecimientos únicos e imprevisibles, sus instintos y sentimientos profundos, subordina la ficción al tratado, el régimen de la mímesis -de la ficción o comunicación indirecta- al de la significación -de la comunicación directa o abstracta (Ricoeur,

1975: 381-382). El novelista no tiene más remedio que convencer al lector mediante la construcción de una realidad autónoma y espontánea, imaginada e inspirada, propiedades todas ellas que algunos asocian con el genio artístico. Desde esta perspectiva, no es extraño que la máxima sea tratada como una suerte de ganga que, axiomatizando la naturaleza de las cosas, sofoca y vela las emociones originales.

No por exagerada, dicha opinión es menos compartida por gran parte de las autoridades en la materia. La afirmación consabida de que la novela no obedece a reglas estrictas, de que su poder de metamorfosis y de docilidad hacen de ella el género más versátil y permeable de todos, no ha conllevado sin embargo una mayor comprensión del fenómeno objeto de nuestro estudio. Se sigue acatando, más o menos encubiertamente, el dogma empirista y nominalista según el cual la vocación de la novela es la descripción de lo particular y lo anecdótico, la construcción de una intriga hecha de detalles, circunstancias y personajes singulares, y ello con independencia de la práctica narrativa que nos ofrecen muchos novelistas. Por ejemplo, un especialista de la talla de Henri Coulet (1967: 9) insiste, al enumerar las leyes pertinentes al género, en el afán de la novela por permanecer en la superficie concreta de las cosas. Y Jean Ricardou (1978: 24), a quien sería sin duda atrevido acusar de falta de rigor, abre el primer capítulo de uno de sus ensayos más justamente celebrados con palabras sin duda más técnicas que las de Coulet, pero no menos excluyentes, al reducir la novela a "événements et actions", "objets et personnages".

Nadie duda, efectivamente, de que hechos y acciones, objetos y personajes, son ingredientes sin los que una novela no es una novela, y ello incluso en los experimentos más modernos a que ha dado lugar el género. Sin embargo, considerar la "representación" (compuesta por el "récit" y la descripción en términos de Ricardou) como sello único de la ficción narrativa conlleva la marginación de otras formas no menos presentes en una novela, aunque con grados y matices diversos según los autores y los tiempos. Más ecuánimes que Coulet, Magny o Ricardou parecen -para atenernos al ámbito de la literatura francesa y a dos de sus más insignes estudiosos-, Michel Raimond (1985) y Gérard Genette (1969), el primero desde la historia y el segundo desde la teoría literaria. Ambos insisten en el reduccionismo que comporta el concepto higienista de pureza genérica al que aludíamos antes.

Efectivamente, en el capítulo "le roman et les idées" de su profuso ensayo, Raimond estudia con precisión los avatares de uno de los episodios de la crisis interna que sufrió el género novelesco de finales de siglo hasta los años veinte. Se trata de la convicción de que una novela no está compuesta sólo de detalles; de que a la dramatización (a la muestra o representación de lo cotidiano) hay que unir la elucidación (es decir, su expresión o su significación). Raimond concluye que la distancia entre hecho y ley, acontecimiento y sentido, es una de las tensiones que la novela se ha esforzado siempre por resolver. Por su parte, Genette subraya, de la mano de Benveniste (1959 = 1966), la importancia que adquiere en el relato el régimen del "discours", en el que encuentran su lugar la reflexión moral y filosófica, el comentario científico o paracientífico y el ensayo -géneros todos ellos que recurren con gran facilidad a la máxima. La importancia de estas formas en la narrativa impulsa a Genette a invitarnos al análisis de las relaciones que mantienen en una misma obra las exigencias del "récit" y las necesidades del "discours", no sin vaticinar, algo apresuradamente a nuestro entender, que la novela llegará un día a escaparse de la cárcel del primero y a abandonar la edad de la representación.

Una de las vías sin duda más fértiles para el estudio de dichas relaciones pasa por el concepto de motivación, definido por el mismo Genette, en el artículo que sigue al ya citado, como "l'apparence et l'alibi causaliste que se donne la détermination finaliste qui est la règle de la fiction" (Genette, 1969: 97). El narratólogo cataloga precisamente los relatos en tres grupos, en función de la presencia y el carácter manifiesto o secreto de los móviles y las máximas de la acción. El primero correspondería al relato verosímil, presidido por una ignorancia natural respecto a estos móviles y máximas, los cuales, al ser suficientemente evidentes y aceptados por el público al que se dirige el texto, no necesitan ser expresados abiertamente. En el otro extremo se situaría el relato enigmático o improbable -el de la ignorancia sabia y voluntaria-, y que también elude toda justificación; figurarían en él aquellas obras que, liberadas de toda sumisión a la opinión del público, no tienen por qué recurrir a ningún cuerpo de máximas que avalen su verdad. Entre ambos grupos -en este "entre-deux" en el que Pascal veía el sello de lo verdadero- se encontraría el relato "demi-habile", que no opta ni por la transparencia del primero ni por la

opacidad del tercero: se trata de un tipo de relato a la vez "trop éloigné des poncifs du vraisemblable pour se reposer sur le consensus de l'opinion vulgaire" y "trop attaché à l'assentiment de cettte opinion pour lui imposer sans commentaire des actions dont la raison risquerait alors de lui échapper" (79). De todo ello se deduce que la máxima, en el relato, revela lo que quisiera disimular: la arbitrariedad del texto, esa libertad que tanto turbaba a Paul Valéry, quien consideraba todo enunciado puramente narrativo ("la marquise est sortie à cinq heures") como intolerablemente contingente. Podemos pues considerar la motivación como una estructura o una maniobra general de la ficción, como una operación que requiere una reserva de máximas que harán plausibles (e incluso necesarios) los acontecimientos y las acciones particulares que la componen.

Sin querer desestimar otros campos de estudio, parece especialmente interesante el examen de la funcionalidad narrativa de la máxima en los relatos retrospectivos en primera persona, en los que el 'yo' narrador protege con su mirada a su 'yo' pasado, situación que acrecienta el poder motivador de la máxima en beneficio del personaje. Así, podríamos considerar que la Marianne de Marivaux, el Adolphe de Constant, el Marcel de Proust o el Alexis y el Hadrien de Yourcenar (por atenernos a algunos personajes-narradores de sobra conocidos y que nadie confundirá con sus creadores) construyen, todos ellos, relatos "demi-habiles". Relatos en los que la máxima, apelando al precepto abstracto y anónimo de que sería ejemplo el personaje, no sólo transciende lo ya vivido por este último, sino que disculpa e incluso reivindica sus inconsecuencias, sus actos a menudo extraños o enfermizos -o que el narrador parece considerar como tales en su propio fuero interno o en el espíritu del lector. Dicho de otro modo: la máxima hace ingresar los caprichos y locuras del personaje en el sistema de las conveniencias, transformando la paradoja en una nueva doxa. Huelga decir que este punto de vista permite conjurar el maniqueísmo ya apuntado más arriba. La máxima no es lo mejor ni lo peor del texto, sino lo necesario, uno de los expedientes con que muchos textos fabrican o exaltan la ficción y con que resuelven el problema de la arbitrariedad narrativa. Bajo esta perspectiva, la máxima interesa menos por su enunciado (a menudo trivial) que por el lugar que ocupa y por quién la dice -mejor: por el lugar que ocupa quien la dice.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, R. (1962 = 1964): "Littérature et discontinu", *Essais critiques*. Paris: Seuil, 175-187.

BENNINGTON, G. (1985): *Sententiousness and the Novel. Laying down the Law in Eighteenth-Century French Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.

BENVENISTE, É. (1959 = 1966): "Les relations de temps dans le verbe français", *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 237-250.

BESA, C. (1993): "Sagesse et savoir de l'écriture chez Montaigne", *Les études classiques*, 61, 233-244.

COMPAGNON, A. (1979): "Le corps merveilleux du discours", *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil, 145-146.

COULET, C. (1967): *Le roman jusqu'à la Révolution*. Paris: Armand Colin.

DERRIDA, J. (1967): *De la grammatologie*. Paris: Minuit.

FONTANIER, P. (1821 y 1827 = 1968): *Les Figures du discours*. Paris: Flammarion.

GENETTE, G. (1969): "Frontières du récit", *Figures II*. Paris: Seuil, 49-69.

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

HAMON, PH. (1975): "Clausules", *Poétique*, 24, 495-526.

JOLLES, A. (1930 = 1972): "La Locution", *Formes simples*. Paris: Seuil, 121-135.

LAFOND, J. (1984): "Des formes brèves de la littérature morale aux XVI^{e} et XVII^{e} siècles", *Les formes brèves de la prose et le discours discontinu (XVI^{e}-XVII^{e} siècles)*. Paris: Vrin, 101-122.

LAMY, B. (1675): *La Rhétorique ou l'Art de parler*. Paris.

LANSON, G. (1909): "Les 'formes fixes' de la prose: portraits et maximes", *L'Art de la Prose*. Paris: Librairie des Annales, 126-139.

MAGNY, CL.-E. (1950): *Histoire du roman français depuis 1918*. Paris: Seuil.

MESCHONIC, H. (1976): "Les proverbes, actes de discours", *Revue des sciences humaines*, 163, 419-430.

MONTAIGNE, M. de (1962): *Oeuvres completes*. Paris: La Pléiade, Gallimard.

RAIMOND, M. (1985): *La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*. Paris: Corti.

RICARDOU, J. (1978): *Nouveaux problèmes du roman*. Paris: Seuil.
RICOEUR, P. (1975): *La métaphore vive*. Paris: Seuil.
RIFFATERRE, M. (1990): *Fictional Truth*. Baltimore-Londres: The Johns Hopkins University Press.
RIGOLOT, F. (1984): "Perspectives rhétorique et sémiotique sur la locution: *locutio/locatio*", *Le Moyen Français*, 14-15, 400-418.
ROSSO, C. (1968): *La* maxime: *saggi per una tipologia critica*. Nápoles: Edizione Scientifisce Italiane.
ROSSO, C. (1984): "Per una definizione del moralista", *Studi francesi*, 93-98.
ROSSO, C. (1986): *Procès à La Rochefoucauld et à la maxime (avec une bibliographie critique)*. Pisa-Paris: Librerie Goliardica-Nizet.
TODOROV, T. (1975): "Une fête manquée: la rhétorique. Essai d'histoire-fiction", *Cahiers roumains d'études littéraires*, 3, 82-98.
VAN DELFT, L. (1982): *Le moraliste classique. Essai de définition et de typologie*. Genève: Droz.
ZUMTHOR, P. (1976): "L'épiphonème proverbial", *Revue des sciences humaines*, XLI, 163, 313-318.