

La dimensión persuasiva e interpretativa de la *máxima* en los relatos de Balzac: el ejemplo de *La Peau de chagrin*

Juan Herrero Cecilia

Universidad de Castilla-La Mancha

Juan.Herrero@uclm.es

Resumen

El enunciado generalizante y atemporal de la *máxima* extrae lo general de lo particular y contribuye a iluminar las leyes morales que rigen el comportamiento individual y social. Pero la *máxima* proyecta también una determinada ideología relacionada con los «códigos culturales». Con nuestro estudio sobre la dimensión persuasiva en los relatos de Balzac, queremos observar si la *máxima* funciona al servicio de la «doxa» ideológica del narrador omnisciente o si está abierta a una «polifonía» cuyo sentido tendrá que interpretar el lector.

Mots-clé

Máxima y narración; relato y argumentación; Balzac; *La Peau de chagrin*

1. La función iluminadora de la *máxima* en los relatos de Balzac

Continuando por la senda de los moralistas clásicos como La Rochefoucauld y La Bruyère, Balzac quiso convertirse en historiador-moralista de las costumbres de su tiempo uniendo la novela con la filosofía e introduciendo en el discurso mismo del relato la reflexión y el pensamiento¹. Al introducir el pensamiento filosófico, la acción y los sentimientos de los personajes de una historia podían relacionarse con sus causas y con sus efectos poniendo de relieve las leyes o los principios que rigen el comportamiento individual y social. La introducción de la reflexión moral o filosófica en el relato puede hacerse a través de los comentarios (explicativos o evaluativos) del narrador sobre el significado del comportamiento y de los sentimientos de los personajes. Puede hacerse también desde la palabra y el pensamiento de los personajes en los diálogos o en los monólogos donde van expresando su visión de la vida y del mundo. Balzac recurre a los dos procedimientos, pero lo que caracteriza de manera más específica el relato de sus novelas es la voz de un narrador omnisciente que, por medio de comentarios y digresiones, le va explicando al lector el significado de los comportamientos, las leyes o las causas de las pasiones y de las mentalidades, todo ello en estrecha relación con la evolución de la historia narrada y con la identidad de los personajes. La palabra del narrador detenta y profiere entonces un saber ideológico (de tipo psicológico, moral y social) que el relato construye, orienta y presenta al lector con una finalidad persuasiva para que éste admita e interprete el sentido profundo de la

¹ Balzac inició sus reflexiones morales sobre las «costumbres» de la sociedad de su tiempo con la obra titulada *Physiologie du mariage ou Méditations de philosophie éclectique sur le bonheur et le malheur conjugal* (publicada sin nombre de autor en 1829 y con su nombre en 1834). Esta obra contiene 30 meditaciones. El autor recurre con frecuencia a la formulación de axiomas, máximas o aforismos, enunciados a veces con un tono irónico, satírico o humorístico.

historia narrada. Bordas (1997) llama «*doxa*» a la manifestación del saber ideológico del narrador en el texto:

Manifestation de cette autorité supérieure dominant l'énonciation de la fiction qu'est l'idéologie du narrateur, la *doxa* peut investir les formes textuelles les plus variées. De la simple incise de quelques mots au développement de plusieurs pages, de la maxime à la digression, le discours tenu reste le même : c'est le discours du Savoir, qui est aussi celui du Pouvoir-dire (Bordas, 1997:39).

Una de las características de los relatos balzacianos es el recurso a la *máxima*² para formular reflexiones morales. La máxima es, en efecto, un enunciado sentencioso, autónomo y generalizante libremente elaborado por un locutor individual para expresar un pensamiento formulado como una «verdad universal» («ON-Vérité») que se inscribe en la deixis de lo *atemporal* o supratemporal, y que es considerada válida al menos por el autor del enunciado y por aquellos que, al conocer ese enunciado, lo acepten como una verdad universal (Schapira, 1999:74). La máxima suele estar recogida como un enunciado autónomo dentro de un libro de *máximas*, sentencias o pensamientos (por ejemplo, *Réflexions ou sentences et maximes morales* de La Rochefoucauld, Paris, 1665 y 1678). Pero precisamente porque se trata de un enunciado sentencioso y generalizante, la máxima puede ser empleada también dentro de textos pertenecientes a géneros diversos (fábula, novela, relato ejemplar, cuento filosófico, etc.) en los cuales esta paremia cumple una función importante de iluminación y de persuasión. Esto es lo que ocurre con los relatos de Balzac. Aquí, aunque se ofrezca también como un fragmento textual autónomo y separado del discurso de la narración, como señala Bordas (1997:45), la máxima mantiene una estrecha relación con la historia narrada, porque responde a una voluntad de iluminar lo particular desde las leyes generales o de proyectar la dimensión de lo general sobre un caso particular dotándolo de un sentido en profundidad. Sirve así para *persuadir* al lector sobre el sentido de lo narrado. En un estudio de 2003, Bordas señala bien claramente la dimensión «pragmática» de la máxima en el relato balzaciano:

La maxime est la manifestation la plus outrée, la plus totalitaire de la *doxa* balzacienne. Digression par rapport au texte qui énonce le déroulement de l'intrigue, elle ne se justifie qu'en termes de pragmatique, dans la mesure où elle a pour fonction d'intimider le lecteur par la forme de vérité universelle pour mieux lui faire admettre tel fait du récit (Bordas, 2003: 222).

Bordas observa también que la relación semántica que la máxima establece con la narración condiciona la forma de su enunciado (1997: 43). Éste no será siempre conciso y lapidario sino que adopta con frecuencia la forma de una «reflexión» que desarrolla un razonamiento a través de varias frases o sirve para introducir una *conclusión*. El enfoque de Bordas sobre el funcionamiento persuasivo de la máxima en los relatos de Balzac se opone a la interpretación defendida por Barthes en los años de 1970. Barthes se ha mostrado, en efecto, muy crítico con el empleo que hace Balzac de la máxima porque, según él, por medio del «proverbio cultural» se enmascaran los estereotipos sociales y culturales de una época: «Le proverbe culturel éccœure, provoque une intolérance de

² Aristóteles en un capítulo del libro II de la *Retórica* designa con el nombre de *gnomé* a la sentencia o máxima y dice que responde a «la reflexión y la composición de un hombre sabio» que presenta una verdad general sobre las acciones humanas. Frente a la *gnomé*, Aristóteles sitúa la *paroimia* (el proverbio o refrán) y la considera como una sentencia anónima perteneciente al legado de la sabiduría colectiva.

lecture; le texte balzacien en est tout empoissé: c'est par ces codes culturels qu'il pourrit, se démode, s'exclue de l'écriture» (Barthes, 1970: 104). Frente a los estereotipos ideológicos, Barthes preconiza la ironía, la paradoja y el trabajo desmitificador de la *escritura* contra el «imperialismo de cada discurso» (Barthes, 1970: 212). Amossy, por su parte, parece estar de acuerdo con Barthes cuando afirma lo siguiente sobre el empleo de las «paremias» en la *Comédie humaine*:

L'auteur de la *Comédie humaine* affectionne particulièrement les parémies, à savoir les sentences et les proverbes qui viennent cautionner son dire et étayer sa démonstration. Ce qui pouvait renforcer le dire balzacien est précisément, aux yeux de Barthes, ce qui l'infirmes (Amossy, 2006: 121).

Ahora bien, se puede dar la vuelta a la opinión negativa de Barthes sobre el funcionamiento de la máxima en los relatos de Balzac, demostrando que la *reflexión* filosófica en forma de *máxima* no es la proyección en el texto del «código cultural» (moral o social) dominante de la ideología burguesa, sino la manifestación de la «doxa» o visión del mundo que proviene de la palabra del *narrador*. La voz del narrador puede adoptar una mirada crítica frente al mundo y la sociedad reaccionando contra los prejuicios y los estereotipos sociales, es decir contra la *doxa* de la ideología dominante. Por detrás de la palabra del narrador puede estar resonando la palabra indirecta del *autor implícito*. Por otro lado, el narrador omnisciente procede con frecuencia a enunciar ciertas máximas o reflexiones que «teorizan» la manera de pensar del personaje y muestran una actitud de sintonía o de simpatía con él.

Hay que tener en cuenta además que en los relatos de Balzac, el recurso a la máxima no es exclusivo del narrador sino que surge también del discurso del personaje (sobre todo en los diálogos). El personaje puede actuar incluso como «portavoz» de las ideas del autor o, por el contrario, puede defender una manera de pensar frívola, perversa, libertina, egoísta, etc. Las máximas del personaje revelan por lo tanto su visión del mundo, y pueden contribuir a iluminar también el sentido profundo que implica una determinada manera de ser o de actuar. He aquí un ejemplo tomado de la novela titulada *Ursule Mirouët* (1841) donde del tema que motiva la conversación entre los personajes (la interpretación musical ante personas que no entienden de música) queda iluminado y justificado por el comentario filosófico del cura de Nemours:

Je ne saurai jamais jouer devant des personnes qui ne comprennent pas la musique, dit Ursule en venant s'asseoir auprès de la table de jeu.

Les sentiments chez les personnes richement organisées ne peuvent se développer que dans une sphère amie, dit le curé de Nemours. *De même que le prêtre ne saurait bénir en présence du Mauvais Esprit, que le châtaignier meurt dans une terre grasse, un musicien de génie éprouve une défaite intérieure quand il est entouré d'ignorants. Dans les arts, nous devons recevoir des âmes qui servent de milieu à notre âme autant de force que nous leur en communiquons.* Cet axiome qui régit les affections humaines a dicté les proverbes : — *Il faut hurler avec les loups.* — *Qui se ressemble s'assemble.* Mais la souffrance que vous devez avoir éprouvée n'atteint que les natures tendres et délicates (Balzac, 1976 : 871).

La reflexión filosófica del cura de Nemours (que recurre además al valor didáctico de la analogía), enunciada como una «verdad universal», no solo aporta una justificación razonada a la opinión de la joven Ursule Mirouët, sino que se ofrece como un Saber

avalado por la voz de la «Sabiduría» que es el garante implícito del axioma que afirma que «*el arte sólo puede ser apreciado por los que lo aman y lo entienden*».

Habrà que observar, por lo tanto, la filosofía o la axiología que impregna las novelas de Balzac y su relación con la máxima desde una perspectiva *polifónica* (en el sentido bajtiniano). Al lector le corresponde interpretar el sentido de las diversas voces o visiones del mundo que se entrecruzan en el texto. A título de ejemplo, vamos a observar el funcionamiento persuasivo de la máxima en la novela titulada *La Peau de chagrin*.

2. La máxima y la reflexión filosófica en *La Peau de chagrin*

La Peau de chagrin (1831) es una novela alegórica, fantástica y metafísica en la cual el discurso narrativo es asumido por un narrador omnisciente y también (en la Segunda parte) por un narrador-personaje (narrador intradieético). Esta novela narra la dramática historia del joven Raphaël de Valentin enfrentado a una serie de conflictos y contradicciones entre las fuerzas misteriosas que impulsan el dinamismo profundo de la vida. Después de haber fracasado en el amor y haber querido suicidarse, Raphaël ha hecho un «pacto» con un extraño anticuario que le ha proporcionado un enigmático «Talismán» (la piel de zapa). Ese Talismán le permitirá satisfacer sus deseos viviendo y gozando con intensidad. Pero la misteriosa piel va encogiéndose según se van realizando los deseos, y con el desgaste final vendrá la Muerte. La Muerte le destruirá precisamente cuando por fin ha llegado a conocer el Amor con la angelical Pauline. Nuestro objetivo no consiste en realizar un análisis explicativo de esta novela. Nos limitaremos simplemente a mostrar cómo el enunciado categórico y generalizante de la máxima va acompañando a la narración y realizando una labor de persuasión ante el lector, ya sea desde la voz del narrador o desde las voces de los personajes. Por otro lado, la evolución ideológica del personaje se manifiesta en las máximas y reflexiones a las que recurre. Esta evolución tendrá que ser interpretada también por el lector. Presentaremos de una manera resumida las tres partes de esta novela deteniéndonos en ciertos párrafos significativos donde se puede percibir el funcionamiento persuasivo y argumentativo de la máxima.

2.1. La reflexión filosófica por medio de la máxima en la primera parte de la novela: «Le Talisman»

La primera parte, titulada «Le Talisman», comienza *in medias res* (es decir, en pleno conflicto interior cuando el protagonista está dispuesto a suicidarse). La historia es relatada por un narrador en tercera persona que adopta primero una focalización externa sobre los hechos y luego procede de manera omnisciente siguiendo los pensamientos del personaje principal y realizando comentarios explicativos sobre el sentido de lo narrado. El narrador cuenta cómo un hombre joven (Raphaël de Valentin) apuesta en un casino de juego su última moneda. Cuando la pierde, se siente plenamente agobiado y se dirige hacia el Sena para ahogarse. En el camino descubre una extraña tienda de antigüedades donde encuentra curiosidades de todo el mundo. El dueño del local (un extraño anticuario de edad avanzada) le da a conocer un pedazo de piel que lleva un

mensaje escrito en *sanscrito* y que tiene el don de satisfacer cualquier deseo de su dueño, pero que se irá encogiendo con el cumplimiento de cada deseo. Raphaël acepta el pacto y se queda con la piel para gozar intensamente de la vida, porque hasta ese momento había sufrido privaciones y grandes decepciones: «Donc je commande à ce pouvoir sinistre de me fondre toutes les joies dans une joie. Oui, j'ai besoin d'embrasser les plaisirs du ciel et de la terre dans une dernière étreinte pour en mourir» (LPC, 88)³.

El lector asiste, por lo tanto, a una crisis de desesperación y de pesimismo existencial que parece haber encontrado una solución por la vía de un fenómeno fantástico o maravilloso: el «pacto» de Raphaël con el anticuario y la adquisición del mágico «talismán». En esta Primera parte, las *máximas* y las reflexiones filosóficas principales no pertenecen al discurso del narrador omnisciente sino que este se limita a ceder la palabra a los personajes. Son ellos los que reflexionan y recurren al enunciado categórico y sentencioso de la máxima defendiendo dos concepciones de la vida totalmente enfrentadas. Así, el anticuario parece encarnar la «Sabiduría» suprema cuando afirma que su larga vida es el resultado de haber dominado el dinamismo destructor del Deseo para dedicarse a cultivar el Saber, que proporciona la paz y la tranquilidad al espíritu:

Je vais vous révéler en peu de mots un grand mystère de la vie humaine. *L'homme s'épuise par deux actes instinctivement accomplis qui tarissent les sources de son existence.* Deux verbes expriment toutes les formes que prennent ces deux causes de mort: VOULOIR et POUVOIR. Entre ces deux termes de l'action humaine, il est une autre formule dont s'emparent les sages, et je lui dois le bonheur et ma longévité. *Vouloir nous brûle et Pouvoir nous détruit; mais SAVOIR laisse notre faible organisation dans un perpétuel état de calme.* Ainsi le désir ou le vouloir est mort en moi, tué par la pensée; le mouvement ou le pouvoir s'est résolu par le jeu naturel de mes organes. En deux mots, j'ai placé ma vie, non dans le cœur qui se brise, non dans les sens qui s'émoussent, mais dans *le cerveau qui ne s'use pas et qui survit à tout* (Balzac, 1979:85)⁴.

Frente a la sabiduría contemplativa y estoica del anticuario, Raphaël, tras haber aceptado el «pacto» y obtenido el «talismán», se sentirá entusiasmado por haber adquirido la facultad de gozar plenamente de la vida de una manera inmediata, y llevará al extremo el tópico del «*carpe diem*» asumiendo los principios de una filosofía hedonista. Por eso defiende con un discurso florido el «Libertinaje» más absoluto:

Je veux un dîner royalement splendide, quelque bacchanale digne du siècle où tout s'est, dit-on, perfectionné! [...] Que cette nuit soit parée de femmes ardentes! *Je veux que la Débauche en délire et rugissant nous emporte dans son char à quatre chevaux, par-delà les bornes du monde, pour nous verser sur des plages inconnues* [...]! (Balzac, 1979:87)

El pensamiento libertino, nihilista y cínico va a ser ensalzado poco después por los asistentes a un banquete «saturnal», en la lujosa mansión del rico Taillefer, al cual ha sido invitado Raphaël. Señalaremos, a título de ejemplo, las siguientes reflexiones

³ En las citas cortas nos referiremos a *La Peau de chagrin* con las iniciales LPC y en número de la página de la edición consultada.

⁴ En las citas señalaremos en cursiva los enunciados que constituyen una *máxima* porque contienen una reflexión filosófica o moral expresada como una «verdad» supratemporal.

surgidas en el diálogo de Raphaël con su amigo Émile expresadas al final de la Primera parte:

Vous avez bien raison! passez-moi des asperges. Car, après tout, la liberté enfante l'anarchie, l'anarchie conduit au despotisme, et le despotisme ramène à la liberté. Des millions d'êtres ont péri sans avoir pu faire triompher aucun de ces systèmes. N'est-ce pas le cercle vicieux dans lequel tournera toujours le monde moral? Quand l'homme croit avoir perfectionné, il n'a fait que déplacer les choses.

[...] Pourquoi pas? dit Émile. *Quand le despotisme est dans les lois, la liberté se trouve dans les mœurs, et vice versa* (Balzac, 1979:101).

Para Raphaël, la oposición entre el materialismo (cultivar las pasiones) y el espiritualismo (cultivar la inteligencia) conduce a un mismo callejón sin salida:

Si j'avais eu la prétention de formuler proprement ces deux idées, je t'aurais dit que l'homme se corrompt par l'exercice de la raison et se purifie par l'ignorance. C'est faire le procès aux sociétés! Mais que nous vivions avec les sages ou que nous périssions avec les fous, le résultat n'est-il pas tôt ou tard le même? (Balzac, 1979:101).

Vemos, por lo tanto, que las máximas y reflexiones de Raphaël en la primera parte van asociadas a una manera de pensar que surge del vitalismo nihilista y libertino impulsado por el entusiasmo del «pacto» (¿diabólico?), el personaje quiere gozar plenamente del dinamismo del Deseo. Esta actitud va a contrastar dura y trágicamente con la manera de pensar de Raphaël en la tercera parte cuando su salud está en peligro y la presencia de la Muerte empieza a hacerse sentir. Pero antes de llegar a este punto, el autor ha querido «volver hacia atrás» recurriendo al procedimiento narrativo *del relato dentro del relato*.

2.2. La reflexión filosófica por medio de la máxima en la segunda parte de la novela: «La femme sans cœur»

La segunda parte, titulada «La femme sans cœur», constituye una vuelta hacia la fase del *conflicto interior* que había vivido Raphaël antes del «pacto». Estamos ante un relato *intradiegético* insertado por el narrador principal dentro del relato primero. El narrador interno será ahora Raphaël, quien va a contar en primera persona su propia historia a su amigo Émile (narratario intratextual) durante el banquete. Por medio de este relato, el lector conocerá que durante unos años Rafael llevó una vida de austeridad y de penurias entregado a la búsqueda del Saber («J'avais résolu ma vie par l'étude et par la pensée; mais elles ne m'ont même pas nourri», LPC: 87). En esta situación ha vivido sin poder alcanzar el amor de ninguna mujer. Por eso, cuando, por medio de su amigo Rastignac, conoció a la rica y hermosa Foedora, se sentirá completamente fascinado por su belleza, y desde entonces sólo deseará conseguir su amor. Por otro lado, Rafael siente un gran aprecio por la joven Pauline, mujer sensible e inteligente, a la que ha ayudado a alcanzar una buena educación. Pauline le admira y se siente atraída por él. Pero Rafael sólo la quiere como una hermana. Cuando se da cuenta de que nunca conseguirá el amor de Foedora, siente en su alma una profunda desesperación y desea suicidarse. Pero antes de quitarse la vida acepta los consejos de su amigo Rastignac que le propone dedicarse al juego y a vivir de una manera desenfadada. Pronto se arruinará, y es entonces cuando decide jugarse su «último Napoleón» en un casino. Llegamos así adonde empezaba la primera parte.

Al ser narrador y personaje, Raphaël actúa como un *yo-narrante* que domina, presenta y evalúa al *yo-narrado* comentando el significado de sus actos por medio de reflexiones y de máximas. Los *puntos de vista declarados* enunciados como verdades universales en forma de máximas remiten a la *doxa* del narrador intradieético, y revelan la mentalidad y al estado de ánimo de Rafael-narrador en el momento de la enunciación de su relato ante Émile (destinatario intratextual). Raphaël ha evolucionado existencialmente y puede juzgar con distancia y melancolía la ingenuidad y la inexperiencia de su *yo-narrado*. Su relato es una historia de «aprendizaje». Sus reflexiones en forma de máximas o de comentarios cumplen una función *persuasiva*. Le corresponde al lector interpretar el contenido filosófico y moral de estas reflexiones motivadas por la narración, y asociarlo a la sensibilidad personal e ideológica del Rafael-narrador interno. Él es quien toma la palabra en el relato insertado y dice:

Vue à distance, ma vie est comme rétrécie par un phénomène moral. Cette longue et lente douleur qui a duré dix ans peut aujourd'hui se reproduire par quelques phrases dans lesquelles la douleur ne sera plus qu'une pensée, et le plaisir une réflexion philosophique (Balzac, 1979 :120).

Seleccionaremos a continuación algunas de las reflexiones del narrador interno por medio de las cuales el mismo evalúa su propia identidad en el pasado. Las máximas van a contribuir ahora a producir el **efecto-personaje** ante el lector perspicaz. He aquí cómo interpreta la transformación de su estado de ánimo cuando llegó a conocer a la bella Foedora:

[...] Où règne la misère, il n'existe plus ni pudeur, ni crimes, ni vertus, ni esprit. J'étais alors sans idées, sans force, comme une jeune fille tombée à genoux devant un tigre. *Un homme sans passion et sans argent reste maître de sa personne ; mais un malheureux qui aime ne s'appartient plus et ne peut pas se tuer. L'amour nous donne une sorte de religion pour nous-mêmes, nous respectons en nous une autre vie ; il devient alors le plus horrible des malheurs, le malheur avec une espérance, une espérance qui vous fait accepter des tortures. Je m'endormis avec l'idée d'aller le lendemain confier à Rastignac la singulière détermination* de Foedora (Balzac, 1979:163-164).

Pero cuando comprendió que Foedora no le quería porque a ella sólo le interesaba su belleza y su éxito ante la sociedad, Rafael creyó volverse loco. Entonces, aconsejado por Rastignac, decidió dedicarse al juego y a los placeres de la vida, sin hacer caso a Pauline que le advierte: « Il n'y a donc qu'une femme dans le monde ? dit-elle en souriant. Pourquoi mettez-vous des peines infinies dans une vie si courte ? » (LPC, 191). La autocrítica que Raphaël está operando con el relato de su vida pasada le conduce a extraer de su experiencia esta «Verdad» formulada en forma de máxima:

Voilà, mon cher, comment je me perdis. *Il suffit à un jeune homme de rencontrer une femme qui ne l'aime pas, ou une femme qui l'aime trop, pour que toute sa vie soit dérangée. Le bonheur engloutit nos forces, comme le malheur éteint nos vertus.* (Balzac, 1979:193).

El libertinaje de esta época de su vida pasada le inspira toda una serie comentarios explicativos sobre el «arte de la depravación» (LPC, 196-198) enunciados con un tono de ironía demoledora y mordaz:

La débauche est certainement un art comme la poésie, et veut des âmes fortes. Pour en saisir les mystères, pour en savourer les beautés, un homme doit en quelque sorte s'adonner à de consciencieuses études. Comme toutes les sciences, elle est d'abord repoussante, épineuse. [...] (Balzac, 1979:196).

Estas reflexiones y comentarios permiten deducir que Raphaël mantiene el mismo estado de ánimo y la misma filosofía pesimista y libertina que ha asumido después del «pacto» para dar rienda suelta al dinamismo del Deseo. Su relato se termina de esta manera: «Voilà comment j'ai vécu! J'arrivais ou trop tôt ou trop tard dans la vie du monde, sans doute ma force y eût été dangereuse si je ne l'avais amortie ainsi » (LPC, 198). Cuando el narrador omnisciente vuelve a dirigir la narración, cuenta cómo Raphaël al tener en su poder la piel de zapa, sueña con vivir con frenesí y vengarse de todo el mundo. Pero cuando al día siguiente, se levantó con resaca y vio que la piel había empezado a disminuir, se quedó pálido y desencajado: «Ses traits se contractèrent, les saillies de son visage blanchirent, les creux devinrent sombres, le masque fut livide, et les yeux se fixèrent. Il voyait la MORT » (LPC, 209). A partir de entonces su filosofía ya no será la misma.

2.3. La reflexión filosófica por medio de la máxima en la tercera parte de la novela: «L'Agonie»

La narración de la tercera parte está dirigida completamente por la voz del narrador omnisciente en tercera persona. El título («L'Agonie») indica la trágica tensión interior del personaje, que ha tomado conciencia de la proximidad inevitable de la Muerte, y ha cambiado su manera de vivir y su sistema de valores. Por eso, la tercera parte es en cierto modo la antítesis de las dos anteriores. La acción se sitúa unos años después del banquete. Rafael organiza ahora su vida encerrado en su lujosa mansión evitando todo deseo, porque la piel de zapa va encogiéndose. El fracaso de los mejores científicos de su tiempo en el intento de estirar la enigmática piel de zapa es un signo de la imposibilidad de vencer el poder de la Muerte. En contraposición, Rafael encontrará el amor auténtico de Pauline que está dispuesta a morir con él: «Je ne désire pas vivre vieille, dit-elle. Mourons jeunes tous deux, et allons dans le ciel les mains pleines de fleurs » (LPC, 256). Raphaël nota que su salud se deteriora y consulta a los mejores médicos, que le aconsejan «d'aller aux eaux d'Aix en Savoie, ou à celles du Mont-Dor en Auvergne » (LPC, 262). Después de pasar unos meses en Aix y luego en las montañas de Mont-Dor, presiente la inminente llegada de la muerte y decide volver a París. Allí le espera la dulce Pauline que le ama con pasión. Si Rafael acepta este amor, la piel se extinguirá y él tendrá que morir. Ebrio de amor, decide morir en brazos de Pauline mordiendo su pecho. La novela se convierte así en un relato lírico-metafísico del Amor frente a la Muerte. Si aparentemente el Amor no ha vencido a la Muerte, la voz misteriosa que habla al lector en el *Epílogo* afirma que la figura de la dulce Pauline ha adquirido una dimensión «supernatural» y su espíritu resplandece con una especial fantasmagoría entre el fuego, el aire o el agua. Sin embargo a Foedora le atribuye una identidad artificial relacionada con el mito narcisista del culto a la propia imagen y al triunfo social: «Oh! Foedora, vous la rencontrerez. Elle était hier aux Bouffons, elle ira ce soir à l'Opéra, elle est partout, c'est, si vous voulez, la Société » (LPC, 294).

En relación con la «inversión» de los valores que se produce en la tercera parte conviene destacar una escena chocante cuando el viejo anticuario (que en el primer capítulo parecía encarnar la «Sabiduría» suprema del Saber contemplativo) reaparece un día ante Rafael adoptando la apariencia de un elegante Mefistófeles acompañado de la

sensual y deslumbrante Euphrasie, una bailarina que se está aprovechando de su fortuna. Ante la pregunta del sorprendido Rafael que le dice: « Ne vous souvenez-vous plus des sévères maximes de votre philosophie ? », el viejo le responde enunciando esta máxima sobre el poder del Amor: « Je suis maintenant heureux comme un jeune homme. J'avais pris l'existence au rebours. *Il y a toute une vie dans une heure d'amour* » (LPC, 224). El lector se puede preguntar si la transformación ideológica del anticuario es una muestra indirecta de la ironía romántica del autor.

Pero, en la tercera parte, será sobre todo la voz del narrador omnisciente la que enuncie las máximas y las reflexiones sobre el significado profundo del drama vivido por el personaje. Esto no quiere decir, sin embargo, que el autor, a través de la ideología del narrador, le esté imponiendo al lector una determinada concepción de la vida, porque las reflexiones enunciadas en forma de *máximas* morales muestran con frecuencia una actitud de simpatía con el personaje y traducen en cierto modo lo que podría ser su propio pensamiento. Así, por ejemplo, cuando Raphaël, instalado cerca del lago de Bourget, busca la soledad y se dedica a cultivar la melancolía y la ensoñación, descubre entonces que la sociedad elegante le desprecia porque no es mediocre ni superficial: « Il devina le crime latent, irrémédiable, dont il était coupable envers eux: il échappait à la juridiction de leur médiocrité » (LPC, 265). En consonancia con el sentimiento del personaje y para iluminar mejor su significado, el narrador expone un comentario generalizante criticando el comportamiento de la sociedad ante el sufrimiento y las desgracias ajenas:

Le beau monde bannit de son sein les malheureux, comme un homme de santé vigoureuse expulse de son corps un principe morbifique. *Le monde abhorre les douleurs et les infortunes, il les redoute à l'égal des contagions, il n'hésite jamais entre elles et les vices: le vice est un luxe. Quelque majestueux que soit un malheur, la société sait l'amoindrir, le ridiculiser par une épigramme; elle dessine des caricatures pour jeter à la tête des rois déchus les affronts qu'elle croit avoir reçus d'eux* (Balzac, 1979:266).

Este comentario procede de la ideología del narrador pero es al mismo tiempo una manera de mostrar su simpatía con el personaje. Lo mismo se puede decir de otras máximas morales o reflexiones filosóficas que el narrador omnisciente va a formular cuando Raphaël se encuentra con la salud ya muy frágil y sufre en su interior al ser contemplado con compasión por las personas con las que convive en las montañas de Auvergne:

Le sentiment que l'homme supporte le plus difficilement est la pitié, surtout quand il la mérite. La haine est un tonique, elle fait vivre, elle inspire la vengeance; mais la pitié tue, elle affaiblit encore notre faiblesse. C'est le mal devenu patelin, c'est le mépris dans la tendresse, ou la tendresse dans l'offense. Raphaël trouva chez le centenaire une pitié triomphante, chez l'enfant une pitié curieuse, chez la femme une pitié tracassière, chez le mari une pitié intéressée; mais, sous quelque forme que ce sentiment se montrât, il était toujours gros de mort. [...] Cette pitié produisit au cœur de Raphaël un horrible poème de deuil et de mélancolie (Balzac, 1997:285).

Aquí el narrador enuncia una especie de ley general de la sensibilidad humana sobre el dolor íntimo que produce el hecho de tener que soportar la «compasión» de los demás. Luego, sin transición alguna, pasa a la narración de la experiencia de Rafael que sufre en su interior los efectos de los diversos tipos de «compasión» que su deteriorada salud inspira a las personas que le rodean. La reflexión moral del narrador se funde con la profunda melancolía del personaje. El lirismo se hace más patente cuando el narrador

comenta con enunciados generalizantes la actitud mística y contemplativa de Raphaël, el cual, encerrado en su propia interioridad, sólo desea ya sentirse en comunión con la naturaleza y vivir una sensación de «iluminismo» y de panteísmo cósmico:

*Devenir une des huîtres de ce rocher, sauver son écaille pour quelques jours de plus en engourdisant la mort, fut pour lui l'archétype de la morale individuelle, la véritable formule de l'existence humaine, le beau idéal de la vie, la seule vie, la vraie vie. Il lui vint au cœur une profonde pensée d'égoïsme où s'engloutit l'univers. A ses yeux, il n'y eut plus d'univers, l'univers passa tout en lui. Pour les malades, le monde commence au chevet et finit au pied de leur lit. Ce paysage fut le lit de Raphaël [...] Grâce à ce mystérieux **illuminisme** [...], Valentin goûta les plaisirs d'une seconde enfance durant les premiers moments de son séjour au milieu de ce riant paysage (Balzac, 1997: 281-282).*

3. Conclusión

Nuestro recorrido por *La Peau de chagrin* nos ha permitido observar que la máxima y el comentario moral funcionan como enunciados categóricos y generalizantes por medio de los cuales el narrador o el personaje exponen un Saber o un razonamiento formulado como una «verdad universal» y «supratemporal». Esa «verdad» no queda cerrada sobre sí misma, como un pensamiento autónomo y autosuficiente, sino que mantiene una estrecha relación con la narración, porque su enunciación está motivada por la historia narrada y su finalidad consiste en relacionar lo particular de esta historia con lo general o esencial, es decir con leyes generales del comportamiento individual o social. Hemos podido observar también que la máxima y el comentario filosófico remiten a los Saberes y a los «códigos culturales» de una época ante los cuales se sitúa el autor proyectando en el enunciado su propia sabiduría moral y social. Como dicha «sabiduría» queda formulada de una manera sentenciosa y categórica, esto podría verse como una imposición «natural» de la ideología del narrador y, más allá del narrador, de la ideología que defiende el autor. Ahora bien, en contra de la opinión de Barthes sobre el empleo *abusivo* y distorsionante del «proverbio cultural» en los relatos balzacianos, hemos podido comprobar que la máxima en *La Peau de chagrin* alcanza una dimensión *polifónica* porque el narrador respeta las «voces» de los personajes⁵ y se limita a narrar su evolución ideológica. Las máximas de la Tercer parte adoptan una actitud crítica frente a los estereotipos sociales y muestran una especial sintonía con la interioridad del personaje. Así la máxima, además de ofrecer el punto de vista moral del narrador entra en el juego de la *polifonía* ideológica (en sentido bajtiniano). Al lector le corresponde interpretar la dimensión persuasiva de cada máxima relacionándola, por un lado, con el «ethos» moral o la imagen de seriedad o de ironía que proyecta el enunciador-narrador, y relacionándola, por otro lado, con la imagen de seriedad o de ironía que proyecta el enunciador-personaje al formular en el relato su propia visión del mundo. Sin olvidar que, más allá de la voz del narrador y de las voces de los personajes, está resonando la *voz indirecta* del autor creador que es el que orienta la historia narrada hacia una determinada *conclusión*. Habrá que interpretar, por lo tanto, el universo de la novela y

⁵ Para Rabatel (2008:104) las opiniones del narrador y de los personajes son un «punto de vista declarado» (PDV *asserté*) que remite a valores determinados más o menos persuasivos según el ethos o la imagen moral que proyecta el sujeto enunciador.

su polifonía ideológica como un todo valorando el sentido de las contradicciones existenciales y morales por las que atraviesa el personaje principal hasta que queda configurada de manera definitiva su identidad y adquiere sentido el *efecto-personaje*.

Referencias bibliográficas

- Amossy, Ruth (2006) *L'argumentation dans le discours*, Paris : Armand Colin
- Balzac, Honoré de (1979) *La Peau de Chagrin*, in *La Comédie humaine*, Études Philosophiques, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. X, p. 47-294.
- Balzac, Honoré de (1976) *Ursule Mirouët*, in *La Comédie humaine*, Études de Mœurs. Paris : Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1976, p. 769-988.
- Barthes, Roland (1970) *S/Z*, Paris : Seuil, « Points »
- Bordas, Éric (1997) « L'écriture de la maxime dans le récit balzacien », *Poétique*, n° 109, p. 39-53.
- Bordas, Éric (2003) *Balzac, discours et détours : Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail.
- Rabatel, Alain (2008) *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*. Tome I : *Les points de vue et la logique de la narration*. Limoges : Lambert-Lucas.
- Schapira, Charlotte (1999) *Les stéréotypes en français : proverbes et autres formules*. Paris : Ophrys.