

La lucidez fragmentaria: Jean de la Bruyère y la cuarta edición de *Los caracteres*

Fragmentary Lucidity: Jean de la Bruyère and the Fourth Edition of *The Characters*

Adolfo ECHEVERRÍA ZUNO
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen

Cuando Jean de La Bruyère empezó a escribir los primeros textos de *Los caracteres*, la máxima había ya alcanzado un lugar preponderante como género privilegiado de la crítica ética y moral del Clasicismo francés. No bastante, la cuarta edición de su obra (publicada en 1689) introdujo ciertas innovaciones ideológicas y escriturales que trascendieron las convenciones de la máxima clásica. Al objetar tajantemente la exposición discursiva propia de la discusión filosófica y la argumentación teológica, La Bruyère favoreció, en contra de las abstracciones sistémicas, el análisis fragmentario y la conjetura demostrativa. Este acontecimiento representó un hecho literario históricamente notable, pues le permitió a la máxima alcanzar una modernidad sin precedentes, al convertir el lenguaje, a la vez, en instrumento y materia de investigación y examen de sí mismo.

Palabras clave: máxima, clasicismo, fragmento, ética, modernidad

Abstract

When Jean de La Bruyère began writing the first texts of *The Characters*, the maxim had already reached a preeminent status as a privileged literary genre of the ethical and moral critique, during the French Classicism. Nevertheless, the fourth edition of his work (published in 1689) introduced important ideological and writing innovations that surpassed the conventions of the classical maxim. By positively objecting to the discursive exposition distinctive of the philosophical discussion and theological argumentation, La Bruyère suited, against systemic abstractions, fragmentary argumentation, and demonstrative conjecture. This event represented a historically remarkable literary circum-

stance since it allowed the maxim to reach unprecedented modernity, by making of language, at the same time, an instrument and subject of investigation and self-examination.

Keywords: maxim, classicism, fragment, ethics, modernity

1. “Devuelvo al público lo que me ha prestado...”

Cuando escribía, Jean de La Bruyère era presa de súbitos arrebatos de inspiración interrumpidos por prolongadas treguas de reflexión honda y absorta de las que brotaba un nuevo raptó —vehemente, efusivo— de actividad creadora. Después de concluir un párrafo de escasas líneas, releía en silencio lo escrito con una atención abismada; hacía luego ciertas correcciones, nunca más de unas cuantas, y obtenía un fragmento de prosa casi siempre perfecto. Sus amigos Jean Racine y Nicolas Boileau habrían podido referir que el punto de las plumas que para ello empleaba se deterioraba con extraordinaria frecuencia y esclarecer; así, de manera invariable había sobre su mesa de trabajo una pequeña navaja esmeradamente afilada y, esparcidas aquí y allá, diminutas partículas, translúcidas y flexibles, de ternilla. Su escritura era punzante, como su mirada. La Bruyère puso esa escritura y esa mirada al servicio de la crítica de las pasiones de sus contemporáneos y comenzó a componer los primeros textos de sus *Caractères ou les mœurs de ce Siècle* hacia 1665, el mismo año en que Poussin pintó en Roma su último cuadro, La Fontaine entregó a la imprenta sus *Cuentos*, Molière estrenó *Don Juan*, Bossuet pronunció su célebre sermón *Sobre la ambición* y —hecho obviamente significativo— La Rochefoucauld publicó sus *Réflexions ou sentences et maximes morales*.

Para ese entonces, la máxima se había convertido, ya desde hacía varias décadas, en el género favorito de la crítica moral que el Clasicismo francés exponía por medio de su ideal humano: el *honnête homme*. En su propósito de fundar una ética de la medida y la circunspección absolutas —propósito que parte de las aspiraciones normativas del humanismo renacentista y que culmina con las posturas contestatarias de la Ilustración—, la *honnêteté* encontró en la máxima un instrumento idóneo para instaurar la investigación de la conducta humana y difundir los austeros criterios del deber ser en que se sustentan y reafirman las bases fundamentales de las virtudes clásicas. No obstante, entre los extremos de la preceptiva del Renacimiento y la intelectualidad disidente del siglo XVIII, la máxima tomó un singular camino. En una de sus estaciones más eminentes, Michel de Montaigne se la apropió para ornar las vigas de su biblioteca y sembrar pensamiento en las páginas de sus *Ensayos*. De ahí, no faltó mucho para que se le orientara a renovar la observación moral y psicológica y se le elevara a género literario autónomo, asiduamente cultivado en las conversaciones mundanas de los salones de la Marquesa de Sablé.

La conquista de la máxima para las letras, es decir, su reivindicación como un *espacio* literario —dueño de un acervo de procedimientos retóricos característicos,

de rasgos estructurales particulares y de un registro poético propio— en el que la eficacia estética predomina sobre el interés didáctico o formativo, constituye el telón de fondo histórico en el que tiene lugar la excepcional aparición de los *Caracteres* de La Bruyère.

2. “*Hacer un libro es un oficio como el de hacer un reloj: se requiere algo más que ingenio para ser autor*”.

El itinerario editorial de los *Caracteres* habla con holgada elocuencia de la radical naturaleza de la obra, sobre —digamos— su *diferencia fundadora*. Pierre-Jacques Brillon, abogado y escritor contemporáneo de La Bruyère, imitador de éste y autor de unos *Retratos serios, galantes y críticos* (1696) y de un *Teofrasto moderno o los nuevos caracteres sobre las costumbres* (1700), refiere que a su maestro le tomó por lo menos diez años escribir las primeras cuatrocientas veinte piezas de su libro. Brillon refiere, también, que a La Bruyère le tomó otro tanto decidirse a publicarlas. El hecho es que en marzo de 1688 salen a la venta, por primera vez y sin nombre de autor, *Los caracteres de Teofrasto traducidos del griego, con los Caracteres o las costumbres de este siglo*. Esta edición original, en la que las máximas de La Bruyère, impresas en tipos de menor tamaño, aparecen como un pudoroso añadido a la versión francesa de los tratados del filósofo de Ereso, mantiene no obstante un vínculo estrecho con la tradición moralista impuesta por algunos de los más brillantes exponentes de la generación inmediatamente anterior: La Rochefoucauld, Meré, Saint-Evremond, Saint-Réal y Nicole.

Acaso el fulgurante éxito en las ventas y la instantánea y vasta celebridad de los *Caracteres* influyeron para que su configuración no cambiará substancialmente en las dos siguientes ediciones. Sin embargo, en 1689 aparece una cuarta edición concienzudamente corregida y pródigamente aumentada que altera de manera sustancial su sentido —es decir, tanto su significación como su orientación—, modificando sus miras gracias a un sutil desplazamiento de las convenciones del género. A partir de esta edición, en la que se incorporan más de trescientos fragmentos inéditos, empiezan a proliferar los retratos de personajes emblemáticos —a veces enaltecidos, otras incisivos y virulentos, pero casi siempre cercanos al epigrama— y las consideraciones satíricas o paródicas tendientes a poner en evidencia los rasgos viciados o ridículos de determinadas prácticas sociales, modos hasta entonces poco explotados por La Bruyère, relativizando con ello la trascendencia y la función significativa de las máximas propiamente dichas.

En la quinta edición, que aparece en 1690, el número proporcional de máximas continúa en franca disminución. Tan sólo un año después se publica una sexta edición que se destaca en forma notoria, pues la traducción de los tratados de Teofrasto aparece impresa —notable innovación— en tipos de menor tamaño al de los utilizados en los propios textos de La Bruyère, lo que le otorga a éstos una creciente autoridad. La séptima edición —en 1692— incorpora setenta y seis nuevos fragmentos que acaban

por darle su medida definitiva en lo que se refiere al equilibrio entre las máximas y las otras piezas de diversa índole. Por último, en 1694 La Bruyère entrega a la imprenta una octava edición de los *Caracteres* que se ve completada con su discurso de ingreso a la Academia Francesa —hecho que había tenido lugar en junio del año anterior—, alocución que es generalmente considerada como una vehemente vindicación de los *Anciens* en la célebre querella que oponía éstos a los *Modernes*.

En los umbrales de la prosa francesa, el admirativo Brillon calificó a La Bruyère y a su libro —ese libro que en su vocación por una productividad fragmentaria y heterogénea *fue siendo* muchos libros, verdadero “*work in progress*” abismado en la fluctuación de un devenir permanentemente cambiante— “como el autor de la obra más admirada de su siglo” (Antoine Adam en La Bruyère, 1975: 447).

3. “*Me sorprendería que no gustasen estos Caracteres, pero igual me sorprendería que gustasen*”.

Todo está dicho y se llega demasiado tarde, después de más de siete mil años que hay hombres, y que piensan. En lo concerniente a las costumbres, lo mejor y lo más bello ha sido recogido ya: tan sólo espigamos después de los antiguos y de los más hábiles de entre los modernos.

(La Bruyère, 1990: 68)

Es claro que esta afirmación, con la que de manera memorable dan comienzo los *Caracteres* —modulada en un tono indiscutiblemente irónico— implica una evidente intención programática, pues revela no la voluntad de establecer nuevos paradigmas de la verdad sino la de enunciar la verdad común en forma inusual —es decir, de reinventarla por medio de una nueva utilización de los recursos de la palabra—. No hacía mucho tiempo atrás, Pascal había escrito en el mismo sentido: “Que no se diga que no he dicho nada nuevo: la disposición de las materias es nueva; cuando se juega al trinquete, ambos jugadores juegan con la misma pelota, sólo que uno la coloca mejor...” (Pascal, 1954: 1101). Así, aunque los *Caracteres* parecen enunciar un designio pedagógico, su declaración inaugural denota, por el contrario, una pretensión característicamente literaria, un ánimo eminentemente formalista. Por ello, si bien es cierto que los *Caracteres* pueden ser leídos como una totalidad orgánica —el mismo autor así lo sostiene—, no debe pasarse por alto el hecho de que su construcción impugna radicalmente el desarrollo discursivo propio de la discusión filosófica o de la argumentación teológica, y que más bien tiende a favorecer, en oposición a las sumas sistémicas, las formas concisas, sintéticas, en discrepancia con las exigencias que, entonces, distinguían a la especulación moral al prescribir una sucesión coherente y una continuidad metódica en el discurso.

Sin duda, es ésta la gran innovación que empieza a cobrar consistencia precisamente con la aparición de la cuarta edición de los *Caracteres*, innovación que será

principio y fundamento de su identidad poética. A partir de entonces, el libro de La Bruyère deja de ser un simple volumen de máximas, casi exclusivamente tributario de la influencia de La Rochefoucauld, obsesionado por insertarse en la tradición reconocible de un género específico y, a la vez, por la escrupulosa búsqueda de una solidaridad constitutiva. No obstante, sus lectores no descubrirán en los *Caracteres*, como en el caso de Pascal, una involuntaria colección de notas agrupadas según un orden más o menos lógico, y cuya dispersión y pluralidad sólo se justifican entendidas como un efecto de la condición póstuma que forzosamente dicta el acomodo interno de los *Pensamientos*. Tampoco se trata, como en el caso de los *Ensayos* —en donde la regla es la diversidad temática, el caprichoso vaivén entre motivos más o menos recurrentes, la digresión y la enmienda—, una composición incontinente, desbordada, imposible de totalizar, que se transgrede y se excede a sí misma persistentemente, y que —aun así— conserva una unidad profunda asentada en el hecho de que el propio Montaigne sea la materia integradora de sus meditaciones. Lo que los lectores descubren *por primera vez* en las variables páginas de los *Caracteres* es un cuerpo textual expresamente fragmentado, propositivamente en constante transformación y crecimiento —y una voz que para recorrerlo se desdobra, y, al desdoblarse, recrea sus inflexiones, multiplica sus registros, reinventa sus capacidades de aprehensión y connotación del mundo.

4. *“La elocuencia puede hallarse en las conversaciones y en cualquier género de la palabra escrita. Rara vez se le encuentra ahí donde se le busca, y a menudo existe ahí donde no se la inquiere”.*

De esa deliberada versatilidad que La Bruyère cultiva, domina y llega a convertir en una paradójica regla de composición, Pascal Quignard (1986) ofrece una sugestiva puntualización:

La Bruyère intenta cautivar a quien lo lee gracias a la riqueza de sus giros. Se trata de pequeños y curiosos problemas planteados de repente y dejando una respuesta incierta, un brusco arrebató, una observación tierna, o una confidencia melancólica, un violento grito que parece arrancado, una máxima más sentenciosa, una seca definición, una alusión realista, una pequeña disertación gramatical, una sandez que se revela como una enfadosa malicia, una argumentación filosófica más escolar, una pequeña escena de novela, una reprobación moral, una metáfora pródigamente hilvanada, una cuestión delicada, un trozo de jerigonza, una noción pedante o ingeniosa, una descripción fiel, un rasgo inspirado por una maldad pura, una lista de objeciones refutadas punto por punto, pequeños paisajes alucinados de la campiña o la ciudad, una pesada construcción moral, una confidencia mordaz o cínica, una anécdota extraída de la historia antigua, una oración fúnebre, una breve reseña de viaje, un pastiche, un monólogo interior, una vieja inscripción romana, una arenga, diálogos,

en fin mil tipos de cuadros, miniaturas, retratos de cuerpo entero, enigmas, comedia, biografía, etc. (1986: 57-59)

Si en su época La Bruyère fascinaba y confundía a un mismo tiempo, es acaso porque, en sentido estricto, en el contexto de la doctrina estética del Clasicismo francés, una escritura que facultativamente hiciera de la fragmentación su *modus operandi* era sencillamente inconcebible. El canon epistemológico predominante del Clasicismo es orgánicamente solidario. La correlación y la dependencia entre la parte y el todo no implican conflicto alguno en la medida en la que se consiga una integración totalizadora en términos de completitud y de equilibrio. Por tal razón la máxima no puede ser considerada como un fragmento: si, por una parte, la máxima se integra a partir de una observación analítica y minuciosa, por otra resulta claro que aspira a un reconocimiento unitario del hombre y su circunstancia, pues su función esencial es la de formular, sobre la base de una cuestión particular, una verdad de naturaleza general. No así en La Bruyère, cuya obra despliega un insólito afán de originalidad entre los representantes del Clasicismo (más aún viniendo de un convencido defensor de la causa de los *Anciens*). Su obra prescinde de un plan de construcción predeterminado, reivindica la dislocación permanente de su estructura, celebra la irregularidad de sus acentos y, sobre todo, se deleita en el despliegue de esa irreductible combinatoria que la convierte en un juego literario cuyas enigmáticas reglas su autor parece reformar en cada ocasión que decide enriquecerla con una nueva pieza.

Si bien el fragmento puede ser entendido, negativamente, como una limitación, si puede ser asimilado al miedo o a la incapacidad de escribir, para La Bruyère representa, inversamente, la posibilidad de creación y recreación constantes, de un efusivo desbordamiento, de una opulencia verbal hecha de vislumbres, fulgores, reverberaciones y contrastes: “pensamiento reflejo”, dice Pascal Quignard, “que engendra la reflexión”.¹ Por ello, si el fragmento es aquí la expresión reiterada de una elección generativa —si podemos considerarlo, digamos, un aparato instrumental—, la poética de La Bruyère debe comprenderse a partir de la definición de una escritura *fragmentaria* y no *fragmentada*.

¹ A este respecto, escribe Pascal Quignard: “Con perfidia, Racine y Boileau apodaron a Jean de La Bruyère con el sobrenombre de ‘Maximiliano’. Era el hombre que hacía pedazos de texto, máximas. Boileau consideraba que lo más difícil del arte consistía en los enlaces. Al servirse de ese apodo, Racine y Boileau recalcan que se trataba de un hombre incapaz de realizar lo más difícil del arte. Donneau de Visé y Thomas Corneille argumentaron con más franqueza y brutalidad. Un libro hecho de fragmentos no es un libro: a ‘esta obra no puede llamarse libro sólo porque tiene una portada y porque está encuadernada como los otros libros. No es más que un montón de piezas sueltas, que no permite saber si el que las hizo habría tenido suficiente genio o luces como para conducir a bien una obra ordenada’” (1986: 17-18).

5. “*Uno piensa las cosas de manera diferente y también de manera diferente las explica, por una sentencia, por un razonamiento, por una metáfora, por un paralelo, por una simple comparación, por una descripción entera, por un solo rasgo, por una pintura...*”

Se manifiesta entonces, más claramente, la exigencia constitutiva del proyecto de La Bruyère. Los *Caracteres*, lejos de admitir la unidad federada de un sentido estacionario, en suspenso, presupone la nerviosa confrontación de impulsos opuestos, que no buscan conciliarse o neutralizarse, sino potenciar sus aptitudes divergentes. Adicionalmente, lo que respalda la perseverante fragmentación de los *Caracteres*, lo que le permite a La Bruyère prolongar, dilatar, amplificar casi indefinidamente ese juego tan mudable como estricto que hace que su libro se pueble y se desarrolle siéndole fiel a una exacerbada fluctuación del lenguaje, limitando al máximo las derivas de una escritura azarosa, es la reafirmación de la imagen como factor de interdependencia de sus partes o fracciones. De tal manera, la dislocación analítica propia de la fragmentación encuentra un polo de tensión en la profusa generación de imágenes que suscita no sólo un espacio abierto al tránsito de conceptos y nociones, sino también —y, quizá, ante todo— el territorio de una cierta *revelación figurativa*.

Acaso fue Roland Barthes el primero en identificar la *preeminencia de lo visible* como uno de los modos de funcionamiento de la obra de La Bruyère:

[...] los *Caracteres* son una admirable colección de sustancias, de lugares, de usos, de actitudes; casi constantemente, el hombre es asimilado por un objeto o un incidente: indumentaria, lenguaje, modo de andar, lágrimas, colores, afeites, rostros, alimentos, paisajes, muebles, visitas, baños, cartas, etc. Ya es sabido que el libro de La Bruyère no tiene nada que ver con la sequedad algebraica de las máximas de La Rochefoucauld, por ejemplo, enteramente fundadas en el enunciado de puras esencias humanas; la técnica de La Bruyère es distinta: consiste en *poner en acto*, tiende siempre a enmascarar el concepto bajo la percepción. (1967: 276)

Para La Bruyère se trata de producir la mayor interacción posible, la más alta oposición, entre la noción abstracta que observa y examina —ya sea política, teológica, moral o filosófica— y la figura que le sirve para vehicular su juicio. Se trata de motivar en la mirada, a través de una elevada efervescencia de imágenes —imágenes eficaces, inesperadas, brillantes, calculadas, siempre acertadas—, una enérgica crítica del concepto.

En su *Introducción a las “Máximas” de Chamfort*, Albert Camus escribió:

Nuestros más grandes moralistas no son fabricantes de máximas, son novelistas... Nuestros verdaderos moralistas no hicieron frases, más bien observaron y se observaron. No legislaron, más bien pintaron. Y por ello lograron más en el esclarecimiento de la conducta humana que si pacientemente se hubieran puesto a pulir frases definitivas, destinadas a las disertaciones de los bachilleres. Y es que sólo la novela le es

fiel a lo particular. Su objeto no son las conclusiones de la vida sino su desenvolvimiento mismo. (1965: 1100)

Es probable que esta misma apreciación pueda aplicarse directamente al caso de La Bruyère, al menos en lo que respecta a la importancia que Camus le atribuye a lo que podríamos llamar el “valor testimonial” de los *Caracteres*. En efecto, como Chamfort con sus *Máximas* —aunque con un siglo de anterioridad—, La Bruyère ilustra un asombroso esfuerzo por llevar la observación del mundo y la reflexión fuera del campo de las generalidades. Para La Bruyère, no obstante, la nominación de lo visible —objeto, escena, situación, espectáculo, personaje, lugar— se propone ser menos la evidencia descriptiva de una realidad anterior o manifiesta más allá de los límites del texto, que el armazón que preserva la densidad de su constitución maleable. Formalmente, su función no es la de un agente mimético, sino la de un factor de cohesión interna. Lo visible permite la mediación de la obra con su propia materialidad significativa, tornándola un parámetro de autorreferencia sutilmente jerarquizado. Esta estrategia refuerza una finalidad poética que llama a una lectura en diagonal a lo largo de un texto que transita por el plano de lo real como en círculos concéntricos, velando y revelando las correspondencias —secretas o efectivas— de las presencias encarnadas en el lenguaje.

6. “*Es bueno ser filósofo; apenas es útil pasar por tal...*”

La proclividad a la fragmentación y la primacía representativa de lo visible que distinguen a los *Caracteres* emparentan de manera lineal a La Bruyère con la tradición de una literatura resueltamente antifilosófica —es decir, adversa a la ampulosa sujeción al concepto puro propia del discurso y el análisis filosófico— que para mejor investigar al mundo antes convierte al lenguaje en objeto e instrumento de una introspección formal. Resueltamente opuesta a la filosofía, la posición de La Bruyère origina una especulación que no intenta ser ni una ontología ni una metafísica. El moralista —que en este caso también es un poeta, un narrador, un cronista, un memorialista, un psicólogo, un orador y un ensayista— se sitúa en el nivel de los hechos y a la altura de sus semejantes. No le interesa volverse hacia los fundamentos genésicos de las cosas o los fenómenos; le basta con ceñirse a las exigencias de lo circunstancial, de lo experimentado, de lo concreto. Por eso es que sus intenciones no albergan un fin persuasivo: no le interesa demostrar; le basta con mostrar —enfática, afirmativamente— la superficie connotativa de lo real transfigurada en *esceno-grafía*.

Desde esta perspectiva, los *Caracteres* pueden ser leídos como una apología de la discontinuidad fundamental del pensamiento y una vindicación epistemológica de la inteligencia fragmentaria de lo real. Su propósito, lejos de insinuar una coherencia conceptual forzada o artificial, halla en la antítesis y la desemejanza un medio de integración del mundo y el lenguaje: aquí, mejor que en ninguna otra parte, los opuestos

se vuelven complementarios. Súbitamente, la imagen y el fragmento adquieren una renovada valoración como inductores de saber, contribuyendo a generar una estética de la *descomposición* que, para bien o para mal, es inseparable de una conciencia exacerbada de la desarticulación del individuo como sujeto de conocimiento. Esta perspectiva dota a los *Caracteres* de una aparente confusión y los sitúa bajo el signo de lo aplazado, lo suspendido, lo inconcluso, pero autoriza identificar positivamente su escritura y su lectura a la negativa de conformar compuestos de ideas o significantes definitivos, produciendo con ello un indeterminismo poético en el que se da la convergencia reactiva de la incertidumbre de la obra y la libertad del lector.

De ahí que, por sus poderes más intrépidos —o sea, por sus poderes más vitales y trascendentes—, la tentativa de La Bruyère merezca ser comprendida como una exploración tanto de las leyes de la sociedad de su tiempo como de las leyes del lenguaje mismo. Si la filosofía indaga —confiada y entusiasta— en las comarcas del ser óntico, es porque su tradición ve en el lenguaje una suerte de mal necesario del que puede despojarse, liberarse a voluntad, una vez que se ha servido de él. Por el contrario, cabría sostener que La Bruyère se juega la existencia en cada frase —como dice Maurice Blanchot al referirse a Joseph Joubert, otro moralista— entre “el poder y la imposibilidad” (Blanchot, 1959: 89). El escritor distingue, selecciona y adopta una voz privativa; al hacerlo es él quien ejerce sobre la palabra un dominio que obliga a la literatura a garantizar esa investigación que la filosofía —paralizada en la sospecha de los efectos secundarios de la expresión— ya no es capaz de sustentar. Ésa es, sin duda, la característica esencial de su modernidad: para Jean de La Bruyère, y para la tradición en la que se inserta, el lenguaje es en sí mismo un objeto y una herramienta de búsqueda y examen. Tal es la naturaleza irreductible de la creación literaria de la que los *Caracteres* constituyen un portentoso ejemplo de conciencia poética y lucidez intelectual.

Bibliografía

- BARTHES, Roland. (1967). *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.
- BLANCHOT, Maurice. (1959). *Le livre à venir*. París: Gallimard.
- CAMUS, Albert. (1965). *Essais*. París: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- LA BRUYÈRE, Jean de. (1975). *Les caractères*. París: Gallimard.
- LA BRUYÈRE, Jean de. (1990). *Les caractères ou le moeurs de ce siècle*. París: Classiques Garnier.
- PASCAL, Blaise. (1954). *Œuvres complètes*. París: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- QUIGNARD, Pascal. (1986). *Une gêne technique à l'égard des fragments*. Montpellier: Fata Morgana.