//NOTES SOBRE LA DIGRESSIÓ//

CARLES BESA
UNIVERSIDAD POMPEU FABRA

El propòsit d'aquestes pàgines és presentar algunes reflexions sobre la digressió com un dels procediments més destacats de la novel·la contemporània. Un procediment que, atès el seu caràcter com més va més present, ha contribuït en gran mesura a redefinir el gènere mateix de la novel·la, el constituent primordial de la qual, segons la definició corrent i canònica vigent fins no fa gaire, seria la narració (entesa com a diegesi o marc argumental i ficcional). Com és ben sabut, la digressió és actualment motiu de revaloració a l'empara de l'interès suscitat per fenòmens com la discontinuïtat i la fragmentació en tant que manifestacions textuals del límit o la ruptura (que semblen haver-se convertit en una nova *doxa*), i ha acabat ocupant tant d'espai en la novel·la, que de ser un element del text marginal o perifèric, ha passat a ser-ne un element substancial i nuclear. I fins al punt que expressions com «novel·la híbrida» o «novel·la mestissa» (per la imbricació i absència de jerarquia entre narració i digressió que caracteritza una part molt important de la producció novel·lesca actual) són avui una redundància o un pleonasme —i no pas una paradoxa o una contradicció de termes, segons la ideologia vinculada a la «puresa» que havia de tenir tot gènere literari, almenys fins al romanticisme (tot i que aquest principi de la puresa genèrica regeix, sovint veladament, la teoria i la pràctica de la literatura fins molt més enllà del romanticisme).

M'agradaria, doncs, proposar algunes bases per a l'anàlisi de la digressió que permetin anar més enllà de la simple constatació («la novel·la actual és digressiva») i de la no menys simple pulsió avaluativa («'gràcies a' o 'per culpa de' l'ús que fan de la digressió, les novel·les actuals ja no són novel·les», «la novel·la ha degenerat» o «s'ha desgenerat») que solen dominar en la bibliografia sobre el tema. Estic convençut que una anàlisi de les formes i funcions de la digressió pot ser útil per a l'estudi d'un tipus d'hibridació clarament predominant en la novel·la contemporània: em refereixo a la hibridació entre la prosa de ficció i la prosa assagística (penso, per exemple, en autors com Magris, Sebald, Aira, Piglia, Marías o Vila-Matas). Per a les bases d'aquesta anàlisi,

REVISTA FORMA VOL 02
ISSN 2013-7761 TARDOR '10

recorreré en gran part a la lectura que la retòrica ha fet de la noció de digressió, i a l'elaboració que d'aquesta lectura ha fet la teoria de la literatura.

1. Preàmbul: l'au i el seu missatge

Començaré amb unes línies de Proust, extretes de *Sodoma i Gomorra*:

> [...] Em vaig interrompre per mirar i mostrar a Albertine un gran ocell solitari i ràpid que lluny davant nostre, fuetejant l'aire amb el batre regular de les ales, passava a tota velocitat per damunt la platja tacada aquí i allà de reflexos iguals que bocinets de paper vermell esqueixats i la travessava en tota la seva llargària, sense moderar la marxa, sense distreure l'atenció, sense desviar-se del camí, com un emissari que va a dur ben lluny un missatge urgent i cabdal. «Ell, almenys va de dret al gra!» em va dir Albertine amb cara de retret (Proust, 1990, II: 549; traducció revisada).

Aturar-se o continuar la marxa, discórrer lentament i sinuosament o de manera ràpida i regular, desviar-se o avançar en línia recta... L'alternativa no té res de simple, perquè revela, en virtut de la coneguda analogia entre el camí i el text, dues formes divergents de contar i ordenar el material discursiu. La impaciència d'Albertine davant els rodeigs verbals de Marcel (el qual, per conquistar-la a ella, fingeix estar enamorat d'Andrée) no deu ser gaire diferent a la de molts lectors de Proust, que potser prefereixen, en lloc d'una pàgina exuberant, plena d'arabescs i de desbordaments, una pàgina llisa i homogènia, com la platja horitzontal que travessa sense cap dificultat l'au missatgera —salta a la vista l'analogia amb la figura de l'escriptor, reforçada per la comparació implícita, tan freqüent en la literatura (i omnipresent en Proust), entre el vol i la creació artística.

Interessa, també, no passar per alt la manera com el text que acabo de citar tracta la problemàtica de la digressió, exemplar en el seu didactisme. Com molts altres autors digressius, Proust ens brinda una mena de digressió al quadrat, és a dir, una digressió (es notarà la fórmula introductòria: «Em vaig interrompre») sobre la digressió, o més aviat sobre la suposada «virtut no digressiva» que ha de tenir tot relat «eficaç». Es tracta, per tant, d'una reflexió metatextual sobre les regles de la composició —el terme implica etimològicament (*cum-ponere*) un conjunt i la idea de solidaritat entre els elements que el constitueixen—, regles a les quals el text només es refereix després d'haver-les transgredit. En la seva reacció, Albertine es mostra com una implacable representant de la Norma, ja que recorda a Marcel (i al lector...) els *topoï* de l'antic sistema retòric —propòsit, linealitat i clausura—, cosa que revela que l'autor digressiu treballa a partir d'un determinat imaginari del discurs, és a dir, a partir del prejudici de l'existència d'una mena de paradigma antidigressiu originari, un sistema els valors i les lleis del qual són la finalitat i la llegibilitat. El noble i vigorós ocell de Proust no es deixa temptar per l'informe i el deforme (el fragmentari i el discontinu), metaforitzats per aquests mundans reflexos que decoren la platja, i que no el distreuen ni un moment del seu objectiu urgent: el seu sentit èpic del deure el porta fins i tot a batre l'aire, com si per arribar a la seva fi hagués de domesticar un medi hostil.

El més remarcable de tot, però, no és pas que el narrador de Proust es refereixi a la seva pròpia manera de narrar per analogia amb la manera de parlar de Marcel (segons

un paral·lelisme gens original entre l'oral i l'escrit), o, si es vol, per contraposició implícita amb la progressió veloç i regular de l'ocell. El més remarcable és el fet que una «deambulació» com la seva és espontània i atzarosa només en aparença, i que, en lloc d'haver de ser considerada com un defecte o producte de la distracció o el caprici, hagi de ser entesa com una estratègia, i per tant fruit del càlcul i l'estudi. No en va, el desenllaç de l'episodi deixa clar que és precisament gràcies a a les seves deliberades «sortides del camí» que Marcel aconsegueix de reconciliar-se amb Albertine. Prendre un camí desviat pot ser la millor opció per arribar a l'objectiu que es persegueix. Aquesta és la paradoxa: l'autor digressiu, sovint, és un autor que té pressa; anar a poc a poc pot ser la millor manera d'arribar aviat.

2. L'etimologia del terme i les metàfores de l'escriptura

El terme de digressió prové del substantiu llatí *digressio*, que significa la separació, l'allunyament del camí recte (el prefix *di-* indica la desviació i la ruptura). A l'Antiguitat, diferents denominacions designaven el mateix fenomen: *parekbasis*, en grec, o *aversio*, *egressio*, *excursus* i *excessus*, en llatí, significaven «sortir del camí», «caminar fora de». D'aquí que la metàfora més emprada per donar compte de la digressió sigui la del desviament. Ara bé, l'ambigüitat i la riquesa de la noció, com assenyala justament Sabry (1992) en comentar la definició que fa del terme Furetière al seu *Dictionnaire universel* (1690)[1], provenen del fet que «sortir» significa alhora «anar-se'n» i «sorgir de»; el verb assenyala alhora la separació o el desbordament i la relació de dependència respecte de quelcom, duplicitat que la retòrica clàssica consumarà en establir l'existència de dos tipus de digressió: la bona i la dolenta, la prudent i la rebel —la que no faria perillar la primacia del tema principal, i aquella en què la pulsió separatista i errant podria amenaçar seriosament aquesta primacia.

En l'arrel mateixa de la paraula, doncs, es troba la idea d'una relació conflictiva amb el concepte de linealitat. Que la digressió com a rodeig o desviament s'inscriu dins d'un fenomen més ampli consistent a concebre el discurs com a línia recta ho demostren tota una sèrie de metàfores espacials: l'escriptura és vista com una progressió (i un progrés), una marxa o un recorregut més o menys ràpid per al qual cal escollir un itinerari que condueixi el lector cap a un objectiu, amb la finalitat de no confondre'l i de no abusar de la seva memòria (un trajecte sinuós li faria perdre el fil del tema plantejat). Entre els motius del discurs lineal hi ha doncs el camí recte, el fil, el riu[2]; entre els emblemes de la digressió, el camí que es perd, la línia trencada, el passeig ociós, el torrent. Recordem la lliçó paradoxal de Plini en la famosa carta en què descriu prolixament la seva vil·la de Toscana, i els *excursos* de la qual no serien autèntics *excursos*: «res de tot això es troba fora del tema, és el tema mateix». La digressió, en canvi, es troba

[1] «DIGRESSION: Discours qui s'écarte, et qui sort du principal sujet pour en traiter un autre, qui y doit avoir quelque rapport. Il n'y a rien de plus ennuyeux qu'un conte plein de *digressions*. On pardonne les digressions, quand elles sont courtes, et à-propos. [...]».

[2] La metàfora del camí permet parlar de dues de les funcions principals de la digressió: l'analepsi (tornar enrere) i la prolepsi (avançar): naturalment, si el regrés al lloc d'origen es fa massa tard o de manera massa aspra i discordant, l'analepsi i la prolepsi es poden convertir en vertaderes desorientacions, sobre les quals pesarà la condemna dels bons usos retòrics.

REVISTA FORMA VOL 02
ISSN 2013-7761 TARDOR '10

en el text però *fora* del tema; i escriure un text, com posseir un terreny, significa no perdre de vista els límits, no permetre l'entrada a la despesa inútil o supèrflua. Aquesta concepció lineal, homogènia i convergent del discurs és a la base d'una altra metàfora d'índole espacial, segons la qual el text és anàleg a un edifici —i, més concretament, a un palau, exemple paradigmàtic de simetria (el text digressiu seria en canvi un laberint)—, cadascuna de les parts del qual obeeix a un pla de conjunt, de manera que cap d'elles podria ser suprimida o alterada sense que s'esfondrés l'edifici sencer.

La connexió entre continuïtat discursiva i linealitat geomètrica que posen de relleu les metàfores espacials és interesssant en la mesura que exclou tota representació figurativa «adequada» de la digressió. Com que el rectilini és l'horitzó de tota *vulgata* sobre el discurs —fins i tot actualment, atès que la nostra concepció de la novel·la està vinculada a la noció de la continuïtat psicològica molt més del que estem disposats a admetre (Sangsue, 1987: 65)—, un camí recte ens sembla una analogia relativament natural del text; per contra, com a figures del discurs, les metàfores amb què parlem de la digressió —«irrupció», «excrescència», «ris», «revolt», «llaç», «rodeig», «desviament»...— són, com a molt, «gracioses», i al més sovint grotesques o aberrants. A més d'irrepresentable, la digressió té l'anomalia de poder-se «presentar» en qualsevol part, ja que el seu lloc no està legislat. La retòrica tracta la digressió en la *dispositio*, però no li assigna cap lloc concret. Contràriament a altres unitats (com les que conformen el paratext: el títol, la nota o el prefaci), la seva imperceptibilitat no és conseqüent amb la lògica que li és pròpia, la qual cosa provoca seriosos problemes de llegibilitat.

Com a contrapartida al rigor i la rigidesa que tradueixen les metàfores espacials, adduiré un altre tipus de metàfora que també dóna compte de l'escriptura, però per denunciar l'anquilosament dels sistemes tradicionals. Em refereixo a la metàfora vegetal, que entén el text com un camp en el qual creixen tot tipus d'herbes, i que com a tal es resisteix a acceptar qualsevol ordre artificial o extern. Per oposició als símils espacials —als quals es pot afegir el símil orgànic de l'obra com a cos, del qual caldria amputar-ne els membres excedents—, aquesta metàfora vegetal permet valorar el moviment digressiu com un principi positiu d'anarquia. Vegem si no com, al seu *Traité du Style* (1928), Aragon fa conversar el vent i l'huracà, per arribar a la conclusió que la digressió es troba en la naturalesa mateixa de la vida:

> Mi querido huracán, los campos tórridos como las ciénagas me pertenecen. [...]. No rozaré mis palabras. Mis añublos, mis parásitos son tan valiosos como los cereales comentados. Continuaré haciendo sangrar amapolas con profusión. Sólo el color hace que yo azufre mis palabras. En mi estilo hay bastante lugar para el comezuelo y la filoxera.
>
> –El triste horizonte de los sedentarios les hace temer las digresiones. La menor desviación parece una pérdida, todo parece estar más allá de las fuerzas del corredor. Sé muy bien, yo el viento, que estas escapadas monstruosas son pequeñísimos pasillos.
>
> –Las digresiones, vamos, me fastidias. ¡Emplear una palabra tan desprovista de sentido incluso para criticarla! No hay digresiones, como no hay hierbas locas. Escoge, si te atreves, entre la avena y la enredadera. (Aragon, 2007: 150; traducció revisada).

3. La retòrica: dissimular o condemnar l'excés

Cal recordar, d'entrada, que la digressió no ha ocupat mai una posició central en la retòrica, l'interès de la qual no ha estat mai codificar l'ús de les grans unitats, sinó el dels ornaments i figures equivalents a la paraula i a la frase. Tanmateix, la seva obsessió pel text perfecte ha obligat la retòrica a *canalitzar* la digressió, és a dir, a fer tolerable el que sempre ha considerat com una extravagància en el cos uniforme del discurs. Podríem dir que el somni de la retòrica és atenuar el caràcter digressiu de la digressió, transformar l'*excursio* en una *procursio*, l'excés excessiu en un excés suportable.

En aquest sentit, la teoria clàssica del discurs distingeix clarament un dins i un fora, una interioritat i una exterioritat. La digressió, si no aconsegueix de fondre's en el teixit del discurs (és l'ideal al qual ha d'aspirar), és concebuda com un plec o una protuberància, un illot d'il·legibilitat. Quintilià, tal vegada el major teòric de la digressió de tots els temps (remeto a l'interessantíssim tercer capítol del llibre IV de la seva *Institutio oratoria*, dedicat a l'*egressio*), oposa clarament els riscs de trencament i d'inserció forçada (el tros desjuntat) a l'efecte desitjat d'encadenament homogeni. La digresssió confereix al discurs distinció i brillantor, és cert, però només «si segueix amb naturalitat el que la precedeix, no si està introduïda com un tros que se separa del que naturalment hauria d'estar unit» («sed si *cohaeret et sequitur,* non si per vim *cuneatur* et quæ natura iuncta erant *distrahit*», llibre IV, III, 4-8; les cursives són meves). La seva funció, com es veu, ha de ser pragmàtica (ha de ser útil a la causa, i per tant instruir), o bé estètica (ser un ornament)[3]. En conclusió, per complir adequadament amb el seu paper, la digressió ha de satisfer tres grans exigències: ha de ser pertinent, breu i brillant.

Vegem com es presenta la qüestió en Lamy (1675), Buffon (1753) i Fontanier (1821 i 1827), els quals, malgrat el pas dels segles, semblen convergir amb Quintilià en el risc d'excursivitat que presenta la digressió. De Lamy és especialment interessant el que diu de la *sententia*, que podem entendre com una forma de digressió, i més específicament de digressió discursiva o assagística (atès que també hi ha digressions narratives i digressions descriptives):

> Les sentences trop fréquentes troublent aussi l'*uniformité du stile*. Par sentences on entend ces *pensées relevées* qu'on exprime d'une manière concise, ce qui leur fait donner le nom de pointes. [...] 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; ce qu'il faut éviter avec grand soin; «Curandum est ne sententiæ emineant *extra corpus orationis* expressæ, sed *intexto vestibus colore niteant*». On aime à parsemer ses ouvrages de sentences, parce qu'on croit qu'on passera pour un homme d'esprit (p. 328; les cursives són meves).

Com es veu, fins i tot la bona sentència, si la seva relació amb la resta del discurs és massa fràgil, es pot corrompre, i caure en la categoria dels «falsos ornaments», la quantitat dels quals s'ha de dosificar estrictament («Ils [les ornements] ne doivent pas être trop fréquents. Les grandes douceurs sont fades. Il n'y a rien de plus beau que les

[3] Per a Ciceró la digressió també pot tenir una funció patètica (pot commoure, contribuir al *movere*).

REVISTA FORMA VOL 02
ISSN 2013-7761 TARDOR '10

yeux; mais si dans un visage, il y en avait plus de deux, au lieu de plaire, il ferait peur», p. 362). En la seva brillant anàlisi del ric passatge que acabo de citar, Bennington (1985: 46-50) ha sabut veure les conseqüències principals de la lògica de l'apedaçament («the logic of the patch») que revelen aquestes «pièces cousues et rapportées» (lògica, però, que no és pas distintiva o exclusiva de Lamy[4]):

> If too many patches are added or inserted, then it will become difficult to recognize the 'original' cloth, to 'follow the thread' of the discourse, and eventually there will come a point at which any homogeneity is lost and the cloth becomes a patchwork. In a patchwork there *is* no 'original' cloth: the patches hide nothing, are both purely 'for show', and at the same time the only constituents of the cloth» (pp. 49-50; en cursiva en el text).

De Buffon és sobradament conegut el seu bel·ligerant *Discours sur le style*, en què l'exaltació de l'estil ple, fluid i seguit —segons el model de la Naturalesa, que treballaria incansablement «sur un plan éternel dont elle ne s'écarte jamais» (p. 11)—, condueix a una mena de místic panteisme que acaba erigint la continuïtat discursiva en un absolut estilístic. Mai s'havia arribat tan enllà en la intolerància davant la discontinuïtat, que Buffon assimila a la verbositat i la divagació: el bon escriptor ha de tenir sempre presents «la continuité du fil», «la dépendance harmonique des idées», «le développement successif», «la gradation soutenue», «le mouvement uniforme», «l'assemblage»... (p. 11), si no vol cedir a una escriptura sense control, feta de «pièces de rapport», «traits saillants», «figures discordantes», «morceaux détachés». És el famós estil «coulant» i periòdic que molts consideren sec i aspre, i al qual cedirien aquells que, en una misògina *boutade*, Diderot (1875) compararà (recolzant-se en Sèneca, tan crític amb la *compositio* ciceroniana) amb les dones lletges i contingudes, però no pas per això més intrínsecament púdiques[5].

Acabaré aquest breu repàs amb Fontanier, les *Figures du discours* del qual són considerades com el monument més representatiu de tota la retòrica francesa. Fontanier no dedica cap entrada específica a la digressió —absència ja prou reveladora del caràcter

---

[4] Al segon volum de la *Rhétorique française* de Jean-Baptiste Louis Crévier (1765) podem llegir un passatge en què sorprèn la coincidència amb Lamy (en el lèxic i en el to): «Les sentences sont un grand ornement dans le discours [...] [Elles] ont pourtant un grand inconvénient: c'est qu'elles *décousent le style, & en altèrent la liaison*. Chaque sentence fait un tout, & comme un corps à part, qui *arrête la marche du discours* [...] Mais il est un art de les enchâsser dans un raisonnement, dans une narration, de manière que, sans rien perdre de leur substance, elles entrent dans *le tissu du discours*, & ne soient pas *mises en saillie*» (II: 247-248; les cursives són meves).

[5] «Sénèque le père dit que les écrivains arides et stériles suivent facilement le fil de leurs discours; que rien ne les *détourne*, ne les *amuse*, ne les distrait en chemin, ne les embarrasse, ni les figures, ni le choix des mots, ni la manie des réflexions. Il en est d'eux comme des femmes laides: si elles sont chastes, c'est manque d'amants et non de désirs.» (p. 10, n. 1).

Text excepcional, sens dubte, per la jubilació que mostra Diderot davant la capacitat que té la digressió de *divertir* (en els dos sentits de «desviar-se» i «agradar» que té el verb en francès). I perquè s'hi troba en germen la idea que la digressió tindria la virtut inesperada de tallar amb profit el relat. El seu paper seria inversament anàleg al de l'anècdota en una demostració teòrica. En aquest sentit, la digressió serviria, paradoxalment, per donar ritme a un univers novel·lesc massa espès o massa dens i compacte; considerada des d'aquest punt de vista, la digressió, en lloc d'afeblir la composició, la corroboraria, perquè serviria de principi d'escriptura (de motor del text) i d'instrument d'articulació (de lubricant).

residual que li atribueix—, i se'n justifica al·legant la inutilitat i la quantitat excessiva d'exemples que es veuria obligat a citar[6]. Però aquesta eliminació té com a conseqüència inevitable la redistribució de la digressió en d'altres figures (noves o ja existents), entre les quals destaquen l'apòstrof, la interrupció, la *incidence*, l'*épithéisme*, el parèntesi i l'epifonema. Es tracta d'un conjunt d'unitats mínimes de pertorbació, atès que, com la digressió, comporten ruptura i suspensió, però en menor mesura per la seva brevetat: canvi brusc d'idea, emergència de l'accessori, inserció d'un sentit aïllable —per això Fontanier recomana que se'n mitigui l'aspecte destacat. No reprendré ara cadascuna de les figures en qüestió; amb una d'elles n'hi haurà prou per identificar sense problemes el procediment de rebuig de què són objecte totes elles en conjunt. Fixem-nos, doncs, com defineix Fontanier el parèntesi, que ell inclou dins les figures d'estil per proximitat: «*L'insertion d'un sens complet et isolé, au milieu d'un autre dont il interromp la suite, avec ou sans rapport au sujet*» (p. 385; el mateix valdria, *mutatis mutandis*, per a la digressió). En aquesta definició hi trobem, aparellades i contraposades, les nocions d'inserció i integritat, per una banda, i d'interrupció total o parcial de la línia narrativa, per una altra. Naturalment, Fontanier no oblida insistir en el fet que, en tallar el fil del discurs i desatendre el seu objecte principal, el parèntesi produeix inevitablement «l'embarras, l'obscurité, la confusion»; per això no només s'ha d'emprar amb circumspecció, sinó que ha de ser «courte, vive, rapide»... i passar d'alguna manera tan de pressa com «l'ombre d'un oiseau qui fuit dans l'espace entre le soleil et nos yeux»[7] (!)

Deia en obrir aquest apartat que el somni de la retòrica era una digressió no digressiva, una *excursio* transformada en *procursio*. D'entre els creadors, potser cap altre ha sabut plantejar aquest problema tan bé com Sterne, que al *Tristam Shandy* (que des de fa més d'un quart de segle la crítica reivindica com un model precursor de la novel·la contemporània) dedica tot un capítol a la dificultat que comporta qualsevol digressió; perquè, si per una banda les digressions constitueixen «the sunshine [...], the life, the soul of reading», per una altra fan caure el seu autor en un perill lamentable, «for, if he begins a digression, –from that moment, I observe, his whole work stands stock-still; —and if he goes on with his main work, —then there is an end of his digression» (I, XXII: 58). Sterne, amb la intersecció que assegura que ha practicat entre el relat (els seus episodis) i la digressió —ja que un element, en el primer, generaria la segona, i inversament—, suggereix haver «complicated and involved the digressive and progressive movements, one wheel within another», de manera que «the whole machine, in general, has been kept

[6] «Les *figures de pensées* ont lieu par *imagination*, par *raisonnement*, ou par *développement*. Certains rhéteurs en distinguent aussi qui auraient lieu par *liaison*, telles que la *Transition*, la *Rejection*, la *Digression*, et la *Révocation*. Mais il est sans doute assez inutile d'en parler, et d'ailleurs, comment en citer des exemples, à moins de copier des volumes?» (p. 403; en cursiva en el text).

[7] Si Fontanier inclou el parèntesi dins les figures d'estil per proximitat, Bice Mortara Garavelli (1991) el considera com a figura de pensament d'ordre (p. 273), i precisa que se l'hauria d'estudiar com un element de la polifonia textual (p. 293). Per la seva banda, la *Rhétorique générale* del grup μ (1982) tracta el parèntesi junt amb la «incidente», en l'apartat «Adjonction» (pp. 76-78) del capítol dedicat a les «Métataxes» (pp. 67-90), les quals són definides com a operacions que tenen a veure amb la sintaxi, de la mateixa manera que els «métaplasmes», els «métasémèmes» i els «métalogismes» tenen a veure, respectivament, amb la morfologia, la semàntica i la lògica.

REVISTA FORMA VOL 02
ISSN 2013-7761 TARDOR '10

a-going» (pp. 58-59). Així, doncs, en transformar una seqüència parasitària en un principi dinàmic, la digressió es converteix en un agent paradoxal de progressió[8].

Al meu entendre, una de les intuïcions més valuoses de la retòrica que ha sabut recuperar la teoria de la literatura (i una intuïció especialment rendible per a l'estudi de la digressió en la novel·la contemporània) és que la digressió s'allunya del tema per fer parlar el subjecte de l'escriptura. És en aquest sentit que Gibert, a *La Rhétorique, ou les Règles de l'éloquence* (1741), en subratllava el valor pragmàtic (per al seu autor): «On appelle *Digression*, les endroits où on traite des choses qui ne vont pas au but du Discours, mais qui vont pourtant au but de l'orateur» (citat per Sabry, p. 298). Així, la digressió, apunta Laugaa a propòsit de la definició que en fa el *Grand Larousse* (1870), autoritza «l'appropriation par le lecteur d'un texte qui nous dérobait la substance»; lluny de ser fruit d'un autor que ha abandonat el camp que li era propi, el text digressiu «est renvoyé à un Écrivain propriétaire [...], dont par un renversement 'paradoxal', nous AIMONS les droits qu'il nous donne ainsi sur lui-même» (pp. 109-110). Més tècnicament, Montalbetti i Piegay-Gros (1994) assenyalen que la digressió permet de reduir la distància entre «le je (sujet de l'écriture) et le moi (objet de l'écriture)», amb què tendeix a fer coincidir «la dynamique de l'écriture et le mouvement de la pensée» (p. 37). Així, la digressió es veuria d'alguna manera «essencialitzada» en tant que prosopopeia, perquè vindria a ser una exteriorització de la intimitat. És en aquest sentit que em sembla molt pertinent de considerar, amb Bayard (1996), la possibilitat d'un inconscient de la digressió; per a Bayard, en efecte, la regla de la lliure associació en què es basa la psicoanàlisi porta el pacient (l'escriptor) a allunyar-se del tema de què està parlant per a acostar-se a si mateix (p. 15). Des d'aquest punt de vista, el narrador no és en absolut una instància controladora que determinaria què és important i què no ho és: no hi ha construcció narrativa prou cohesiva per eliminar la possibilitat de la suplementaritat.

La tendència que vèiem més amunt en la retòrica de reduir el caràcter transgressiu de la digressió també la trobem, curiosament (o no tant), en la teoria literària, que molt sovint pretén reconduir la digressió al fil del relat a través d'un esforç d'interpretació. Aquest reflex reduccionista és explicable, en part, per una exigència de caràcter epistemològic: la coherència i la unitat que aporta tota interpretació *corregeixen* en certa manera els desbordaments i suprimeixen els elements difícils d'integrar. Com diuen molt bé Montalbetti i Piegay-Gros, davant l'experiència visceral de l'heterogeni, «le lecteur critique s'attache à dégager une structure qui rende compte de chaque élément du texte, et qui ramène dans un même mouvement le superflu au nécessaire, l'excursus au

[8] Naturalment, no tothom és permeable a la idea que una suspensió pugui ser transitiva. Per als apòstols de la perfecció rectilínia (o circular) i del paradigma conceptual de la continuïtat, aquest intent no donarà mai cap bon resultat. Vegem com Georges Poulet, al capítol que dedica al segle XVIII a *Les métamorphoses du cercle* (pp. 117-142), es mostra del tot reaci a qualsevol valoració positiva de la digressió (tot i reconèixer que *Tristam Shandy* és potser la millor novel·la del segle): «la construction de l'existence sous la forme d'une ligne sinueuse aboutit [...] à l'échec, non par la non-obtention du but, mais par l'absence de tout but. La ligne sinueuse ne va nulle part. Elle est un hiéroglyphe sans signification, un gribouillis, un geste compliqué mais futile. Infidèle au cercle, erratique, suprêmement excentrique, elle s'embarrasse dans ses lacis, s'épuise par la multiplicité des tours et détours, finit comme un fleuve fatigué par se diviser et s'engourdir dans quelque delta. Aventure fréquente au dix-huitième siècle que celle de l'épuisement du caprice, de l'interruption d'une activité qui, à force de se tourner et se retourner, se lasse de son vertige et s'arrête n'importe où.» (pp. 121-122).

principal» (p. 67). D'aquesta escissió entre el que fa un text i el que es veu obligat a dir-ne el crític n'ha parlat Michel Charles amb gran lucidesa al seu article «Digression, régression»: com que no hi ha digressió que una hermenèutica una mica elaborada no pugui reconduir al fil recte del discurs —l'escriptura es perd o *digressa*, però la interpretació *regressa* i redueix, segons un procés voluntari de «mise à l'écart de l'écart»—, per al crític, la digressió no existeix. La interpretació no seria altra cosa que un treball de justificació de la disposició: un lloc per a cada cosa i cada cosa al seu lloc.

Aquesta posició «negacionista» existeix en una versió més localitzada o matisada, segons la qual no hi hauria digressió sense una representació explícita de la digressió, és a dir, a falta d'un metadiscurs que la reivindiqui; aquesta reivindicació —el fet que la digressió es confessi com a tal— tindria la categoria de significació (és la posició de Sabry, p. 234). Des d'aquest punt de vista, la digressió sempre seria una elecció d'escriptura, com ho provaria la importància que confereixen els autors digressors a la senyalització dels seus *excursos* (és a dir, a les fórmules d'entrada i sortida que indiquen els llindars o fronteres entre el text i la seva desviació). Penso però que el fet de reduir el camp de la digressió a la digressió explícita i de negligir les digressions oficioses o no oficials només es justifica en base a una concepció «dura» o ideal (narratològica?) del narrador (etimològicament, «aquell que sap») i del discurs narratiu (ja vèiem fa un moment, de la mà de Bayard, la possibilitat de considerar l'existència de digressions implícites o inconscients). Diria, a més, que aquesta posició es veu condicionada, si més no en part, pel corpus d'estudi que en certa manera la sosté, constituït majoritàriament per novel·les publicades fins a mitjan segle XX. Tinc la impressió que els autors de les últimes generacions ja no senten la mateixa necessitat que els d'èpoques anteriors de «protegir-se» del caràcter digressiu de les seves obres per mitjà de cap metadiscurs que l'autentifiqui, probablement perquè parteixen de la base que la digressió no és cap anomalia o cap artifici. El que avui és sentit com un artifici és (per bé o per mal) la construcció de la «intriga», del que César Aira en diu, a *Cumpleaños*, «invención de rasgos circunstanciales» (p. 98), és a dir, «los datos precisos del lugar, la hora, los personajes, la ropa, los gestos, la puesta en escena propiamente dicha», però que, un cop escrits, semblen necessaris i fins imprescindibles; és l'estil dels bons prosistes del XVIII, en què «cada frase lleva implícita una pregunta, que la frase siguiente se ocupa de responder a la vez que propone una nueva pregunta... Así todo se encadena y el lector no puede perderse» (pp. 31-32) —segons, doncs, una versió de la fal·laciosa *post hoc ergo propter hoc* que poc s'adiu, però, amb l'estil que vindica Aira, un estil «irregular», «espasmódico», «bromista» (p. 29), que trasllada l'estat d'una ment «en continuo movimiento» (p. 30).

4. Literature / Loiterature

Deia Italo Calvino que tota digressió, en la mesura que ajorna la conclusió i multiplica el temps a l'interior de l'obra, és una estratègia per escapar a la mort. I ho deia, amb notable agilitat estilística, a la lliçó potser més inspirada de les seves *Sis propostes* (1989); em refereixo a la que dedica a la «rapidesa», dels mèrits de la qual fa una apologia *pro domo* del tot innecessària per als qui ja hagin assaborit algunes de les seves obres (*I nostri antenati*, per exemple). Calvino, que diu que ha seguit sempre la màxima llatina *Festina lente* i que no ha abandonat mai el culte que professa al lleuger i desimbolt

REVISTA FORMA VOL 02
ISSN 2013-7761 TARDOR '10

Mercuri, prodiga tanmateix paraules d'elogi a Sterne, mestre, en canvi, de la dilació. Dit en clau epistemològica, tot el que té a veure amb la digressivitat manifestaria un «principi d'inèrcia» o un «principi de l'etcètera» (Chambers, 1993 i 1994) els efectes del qual són la fragmentació i la discontinuïtat, perquè allò que infringeix aquest principi són les relacions de cronologia i de causalitat que es troben a la base del nostre ordre cultural. Prenent com a base de discussió la famosa distinció jakobsoniana entre els dos eixos del llenguatge (el de la selecció i el de la combinació), Chambers sosté que la digressió, en la mesura que relaxa la cohesió i l'estructura narrativa —que és d'índole horitzontal o sintagmàtica per la contigüitat dels elements de què està fet tot relat—, es pot considerar com un mecanisme de desordre cultural. Aquest mecanisme exemplifica la idea que, per molt que la contextualitat sigui la condició de qualsevol discurs, «no context is ever the whole context [...] there is no situation, however constraining, without its *et cetera*» (Chambers, 1993: 104). La digressió pertanyeria doncs a l'ordre de l'eix paradigmàtic, que és per definició infinitament obert (com ho són, per exemple, l'inventari, la llista o la descripció)[9].

Així, gran part de la literatura moderna i contemporània (de Sterne a la novel·la actual, passant per la prosa simbolista i surrealista i el *nouveau roman*) formaria part d'un corrent que Chambers bateja amb el nom de *loiterature* (de «loiter away the time»: gandulejar, endarrerir-se, perdre el temps), perquè introdueix el que Blanchot en va dir el *désœuvrement*, feliç troballa lèxica amb què l'autor francès pretenia qüestionar la ideologia clàssica de l'*Œuvre*, regida per les normes del final, la finalitat i l'acabat («fin, finalité, finition», diu Hamon a «Clausules»). En rebel·lar-se activament contra els principis de la totalitat, la clausura i el sistema (la «gramaticalitat»), la digressió seria un factor d'entropia, en el sentit que introdueix una certa incertesa i un cert «desordre natural» (una certa dosi de fuga) que desestabilitzen les forces negentròpiques regides per la llei cultural establerta (la disciplina, el treball, el temps estructurat). A propòsit de *Voyage autour de ma chambre* de Xavier de Maistre, que pren com a exemple de relat digressiu, Chambers indica que «where the directionality of story structure is determined by its movement toward closure, the only direction pursued by digressive narrative, with its much looser cohesion and its injection of 'indolence', can be the direction of time itself, that is, the entropic tendency toward inertia and ultimate stasis.» (Chambers, 1993: 118). Aquest vincle entre el que és digressiu i el que és natural a través del factor temps pot relacionar-se amb un altre vincle fins a cert punt arriscat, però al qual donen peu uns comentaris de Baudelaire sobre De Quincey (a «Un mangeur d'opium», *Les Paradis artificiels*) recollits per Charles (1979). Em refereixo a la doble assimilació de la digressió a la feminitat i a l'oralitat, assimilació que pressuposa, evidentment, que oralitat i feminitat

[9] També Laugaa (art. cit.) atribueix la digressió a l'eix paradigmàtic i la narració a l'eix sintagmàtic, però fidel a la seva idea (que ja he glossat més amunt) que la digressió és el lloc de l'aparició del subjecte de l'escriptura, afirma que «Cet arrière-monde du paradigme, manifesté dans la chaîne syntagmatique, pourrait faire croire à *la résurgence d'une profondeur faisant surface*. Si l'on entend cette expression dans sa lettre, on admettra en effet que *la digression produit un 'effet de profondeur'*. Elle représente bien dans un texte quelconque la fiction d'un ailleurs. Substitutive et intercalaire, elle s'insère, à la place du rien; et le discours classique la désigne comme cette déchirure active, écartant les lèvres d'un texte interrompu. Il n'est pas étonnant qu'elle soit *le lieu du je qui opère toutes les transformations, dépouillé des attributs du personnage*». (p. 125; les cursives són meves).

presenten un alt grau d'implicació mútua (la dona estaria més a prop de l'origen, el natural i el no estructurat): «De Quincey est essentiellement digressif» (p. 444), opina Baudelaire, que afegeix a propòsit d'això una reflexió sobre «la manière pénétrante et *féminine* de l'auteur» (p. 447), que ell considera, en una carta, «affreusement conversationniste»... Charles dedueix que la feminitat (per a Baudelaire) remet, en aquest cas, «à une façon de s'attarder au plaisir de la narration» (p. 397) —no hem perdut de vista el factor temps—, una manera que Baudelaire metaforitza en el seu poema en prosa «Le thyrse», en què recupera el text de De Quincey, i en què el tirs ve a ser un model imaginari de l'escriptura. En aquest poema, en efecte, es presenta una convergència de contraris entre, d'una banda, la *intenció* (el desplaçament rectilini i progressiu), i, d'una altra, l'*expressió* (la dansa, el moviment exuberant), el sec (el bastó) i el frondós (l'heura i les fulles que el cobreixen) —el masculí i el femení: «Le bâton, c'est votre volonté, droite, ferme et inébranlable; les fleurs, c'est la promenade de votre fantaisie autour de votre volonté; c'est l'élément féminin exécutant autour du mâle ses prestigieuses pirouetttes.» (p. 336).

Pel que fa a l'afinitat entre digressió i oralitat, es basa, com acabo de suggerir, en el postulat, implícit o explícit, que la digressió és una tendència *natural* de la literatura. En el cas de la novel·la actual, és en nom de la «llibertat» (més que no pas de la «naturalitat») en el treball artístic que la digressió s'ha acabat convertint en la dimensió privilegiada del text. Però, com era d'esperar, aquesta reivindicació de la llibertat ja no serveix ara per justificar els excursos del text (els quals ja no són percebuts com una imperfecció o una feblesa, ans al contrari), sinó justament per al contrari, és a dir, per a fer una certa ostentació de l'absència d'intriga. A *Negra espalda del tiempo*, per exemple, Marías parla del caràcter atzarós i acumulatiu dels elements que componen el seu «relato» (que Marías oposa a les «verdaderas novelas de ficción»), perquè aquests elements «no responden a ningún plan ni se rigen por ninguna brújula, la mayoría vienen de fuera y les falta intencionalidad» i ni tan sols «constituyen un argumento o trama» (pp. 11-12), atès que, pel que diu, no en coneix encara el final. A la ja citada *Cumpleaños*, Aira vincula l'escriptura de la novel·la a un moviment de «huida hacia adelante» (p. 99) que impediria tornar enrere i corregir, i que només permet donar sentit al que no en tenia «a fuerza de avanzar» (p. 95). Aquesta seria, segons Aira (1997: 45-46), una de les peculiaritats de la novel·la (enfront del conte): «novela [es] lo que pasa» (el conte es «lo que pasó»), [...] «lo que sigue sucediendo en una ficción, su presente, es que alguien la esté escribiendo, es decir, la esté viviendo», cosa que implica que la seva matèria sigui «la imperfección, la desproporción, la improvisación, el capricho». Moltes de les declaracions dels novel·listes actuals (sobretot dels novel·listes teòrics) insisteixen en aquest aspecte.

Aquesta glorificació del procés i la producció enfront del resultat i el producte no és nova, és clar, però sembla més viva que mai, i en tot cas serveix el propòsit dels novel·listes que, com pronosticava Genette a «Frontières du récit» (1979), tendeixen a fer desaparèixer la intriga en benefici del discurs present de l'escriptor en el moment d'escriure, el discurs contemporani del seu desenvolupament i tancat en ell mateix. Podríem dir, doncs, que el «discurs», que Genette considerava encara, a finals dels anys vuitanta, com una de les dues «fronteres» del relat (l'altra era la descripció), s'ha acabat convertint en el seu centre, i el relat pròpiament dit (en el sentit estricte de «narració»), en la frontera del discurs.

REVISTA FORMA VOL 02
ISSN 2013-7761 TARDOR '10

///BIBLI0GRAFIA///

AIRA, César. «Cuento, novela», dins Eva Valcárcel (ed.). *El cuento hispanoamericano del siglo XX*. A Coruña: Universidade da Coruña, 1997, pp. 45-46.

AIRA, César. *Cumpleaños*. Barcelona: Mondadori, 2001.

ARAGON, Louis. *Tratado del estilo*. México: Universidad Nacional Autóma de México, [1928] 2007.

BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*. Vol. I. París: Gallimard, Pléiade, 1975.

BAYARD, Pierre. *Le hors-sujet: Proust et la digression*. París, Minuit, 1996.

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

BUFFON, Georges-Louis Leclerc. *Discours sur le style*. París: Hachette, [1753] 1917.

CALVINO, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela, 1989.

CHAMBERS, Ross. «Changing the Subject: Digression and the *Etcetera* Principle». *Michigan Romance Studies*, 13, 1993, pp 103-138.

CHAMBERS, Ross. «The Etcetera Principle: Narrative and the Paradigmatic». *French Literature Series*, XXI, 1994, pp 1-24.

CHARLES, Michel. «Digression, régression (arabesques)». *Poétique*, 40, 1979, pp 395-407.

CREVIER, Jean-Baptiste Louis. *Rhétorique française*. París: Saillant, 1765.

DIDEROT, Denis. *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, dins *œuvres complètes*, vol. III. París: Garnier, Nendeln, Klaus reprint LTD, [1875] 1966.

FONTANIER, Pierre. *Les Figures du discours*. París: Flammarion, [1821 i 1827] 1977.

GENETTE, Gérard. «Frontières du récit», dins *Figures II*. París: Seuil, 1969, pp 49-69.

GIBERT, Balthazar. *La Rhétorique, ou les Règles de l'éloquence*. París: Champion, [1741] 2004.

GROUPE μ. *Rhétorique générale*. París: Seuil, 1982.

HAMON, Philippe. «Clausules». *Poétique*, 24, 1975, pp 495-526

LAMY, Bernard. *La Rhétorique ou l'art de parler*. París: PUF, [1675] 1998.

LAUGAA, Maurice. «Le théâtre de la digression dans le discours classique». *Semiotica*, vol. II, nº 4, 1971, pp 97-126.

LE BOSSU, Le père René. *Traité du poème épique*. Paris : Pierre Gandouin, [1675] 1708.

MARÍAS, Javier. *Negra espalda del tiempo*. Barcelona: Círculo de lectores, 1998.

MONTALBETTI, Christine, i Nathalie PIEGAY-GROS. *La digression dans le récit*. París: Bertrand-Lacoste, 1994.

MORTARA GARAVELLI, Bice. *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra, 1991.

POULET, Georges. *Les métamorphoses du cercle*. París: Flammarion, 1979.

PROUST, Marcel. *A la recerca del temps perdut*. Vol. II. Barcelona: Columna, 1990.

QUINTILIANO. *Institutio Oratoria*. 4 vols. Londres: Heinemann, 1920-1922.

SABRY, Randa. *Stratégies discursives: digression, transition, suspens*. París: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1992.

SANGSUE, Daniel. *Le récit excentrique: Gautier, De maistre, Nerval, Nodier*. París: Corti, 1987.

STERNE, Laurence. *The Life and Opinions of Tristam Shandy, Gentleman*. Òxford-Nova York: Oxford University Press, [1759-1767] 1991.