EXCURSO SOBRE LITERATURA Y REALISMO

José Manuel Cuesta Abad
Universidad Autónoma de Madrid

La carta sexta del Libro V de las *Epístolas* de Plinio el Joven está dirigida a Domicio Apolinar, quien, preocupado por el ambiente insalubre de la villa de la Toscana a la que aquel desea retirarse durante el verano, le había aconsejado desistir de su propósito. Plinio intenta pues persuadir y tranquilizar a su amigo respondiéndole con una carta en la que comienza por conceder lo poco saludable que resulta el clima del litoral toscano, para detenerse de inmediato a explicar las razones por las que, sin embargo, su casa no se ve afectada por el influjo nocivo de ese entorno. La epístola está constituida en su mayor parte por una exhaustiva descripción topográfica (*loci descriptio*) de la ubicación de la villa y de los elementos arquitectónicos que delimitan, en armónica compenetración con el medio natural, su espacio exterior e interior. Como en un movimiento de merodeo que se estrecha en círculos cada vez más ceñidos, la *ékphrasis* da cuenta inicialmente de los aspectos geográficos peculiares del enclave donde se sitúa la villa (clima benigno, hermosura y prodigalidad de la naturaleza, suavidad de la orografía, variedad y abundancia de los cultivos...), y de los alrededores idílicos que la rodean pasa a referir su fisonomía externa hasta llegar, tras un recorrido que se demora casi laberínticamente en el inventario descriptivo de la disposición de las estancias y de la diversidad de los objetos y ornamentos que hay en ellas, a los lugares más recónditos de su trazado interior. No importa que se trate de una galería abovedada en uno de cuyos extremos se encuentra una habitación desde la que puede contemplarse un paisaje de viñas y montañas de las que llega la leve brisa de los Apeninos; o de un hipódromo circundado de plátanos por cuyos troncos asciende la hiedra hasta alcanzar con sus guirnaldas los árboles vecinos (etc., etc.), todo es descrito con tal atención y esmero que cada recoveco y cada objeto parecen ostentar una significación secreta, única e imprescindible.

La argucia retórica de que se vale Plinio consiste en poner de manifiesto —se diría que pictóricamente— la excelencia de su *locus amoenus* justo por medio de la «evidencia» imaginaria que proporciona una minuciosa *hypotiposis*, es decir, una descripción que presenta «con todo lujo de detalles» la belleza también apaciblemente suntuosa y benéfica de la villa. Esta meticulosidad en la descripción de lo supuestamente concreto induce a pensar, por ejemplo, en la defensa precursora que el Diderot del *Éloge de Richardson* hizo siglos después del detalle como «petit fait vrai» que suscita una impresión realista, en la atención micrológica con que el estilo de Flaubert describe la ciudad de Rouen en *Madame Bovary*, o en «el efecto de realidad» de que habla R. Barthes en relación con la ilusión referencial producida por el relieve y la significación que lo insignificante, el *détail concret*, adquiere en la novela

decimonónica como expresión connotativa de verosimilitud y realismo. En efecto, las descripciones de Plinio pretenden denotar en su concreción singular «la cosa misma», como si la explicitación del detalle —lo adjetivo, lo accidental o lo modal— se convirtiera en una exacta figuración idiosincrásica o en un nombre estrictamente propio que, libre de la abstracción conceptual del significado, pudiera referirse de un modo insustituible, unívoco y transparente a las realidades nombradas. En este sentido, la caracterización semiótica del «detallismo descriptivo» que ofrece Barthes sigue siendo penetrante. Por cuanto tiene de factor verbal del realismo literario, el detalle concreto se define por «la colusión *directa* de un referente y de un significante», lo que supone una aparente expulsión del significado de la que a su vez se deriva la supresión de la posibilidad de desarrollar una *forme du signifié*: una estructura narrativa[1]. De ahí que la literatura realista sea ciertamente narrativa, pero sólo por el hecho de que el realismo no es en ella más que un elemento «*parcellaire, erratique, confiné aux «détails»*» (Barthes, 1984: 186). En términos semióticos, la ilusión referencial que provoca el detalle realista consiste en un simulacro por el que los signos descriptivos connotan su transfiguración literal en *iconos* o *índices* de aquello a lo que se refieren. El discurso descriptivo se torna en el texto literario significante de «realismo» no ya porque —como quiere Barthes— connote sin más una representación convencional de *lo real*, sino más bien por connotar figuralmente una conexión icónica o indicial, en sentido peirceano, entre el signo textual y un referente real o ficticio. En esta conexión icónica o indicial entre la descripción de la cosa (*res* también como «tema» o «contenido») y los caracteres propios de la «cosa misma» se cifra precisamente el problema poético implicado no sin cierta ironía en el texto de Plinio. Así, el sujeto enunciativo de la carta interrumpe la descripción —que parece no tener fin— para justificar la prolijidad de su discurso:

> «Me habría cuidado desde hace tiempo de no parecerte demasiado locuaz y concienzudo (*argutior*) si no me hubiera propuesto en esta carta recorrer contigo todos los recodos de mi villa. Pues no temo que te fatigue leer la descripción de lo que no te habría sido penoso visitar, sobre todo porque puedes interrumpir la lectura si así lo deseas y, dejando mi carta, descansar a menudo como el visitante durante el paseo. Además me he dejado llevar por el amor que siento hacia las obras que yo mismo he comenzado en buena parte o que, ya comenzadas, he llevado a término. En suma (¿por qué no mostrarte lo que pienso aunque sea erróneo?) considero que el primer cometido de un escritor es leer su título, preguntarse sin cesar qué es aquello sobre lo que se propone escribir y saber que, de insistir en su tema (*si materiae immoratur*), no se exten-

[1] La tesis de Barthes no sólo plantea que los pormenores descriptivos cortan (*de-tallan*) o fraccionan la línea «puramente» narrativa del relato, sino también que el estatuto semiótico de los *détails* es otro que el de los enunciados narrativos: si éstos se integran en un significante que conforma un significado (la acción tal y como es narrada), aquéllos se erigen en señales que, más allá de su designación de lo concreto, connotan convencionalmente *lo real* —pero sólo pueden hacerlo suspendiendo la significación narrativa del relato en aras de la figuración ilusoria de un concepto genérico de realidad: «c'est la catégorie du «réel» (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée [por el detalle descriptivo]; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme» (Barthes, 1984: 186).

derá en exceso, que la excesiva extensión es la que busca cosas lejanas y las añade. Observa cuántos versos de Homero, cuántos de Virgilio se emplean en la descripción de las armas, en éste las de Eneas, en aquél las de Aquiles. Los dos son breves porque hacen lo que pretenden. Observa con qué pormenor enumera Aratos la más mínima estrella sin faltar por ello a la medida. No hay, pues, aquí digresión en esto, sino que se trata de la obra misma (*Non enim excursus hic ejus, sed opus ipsum est*). Al igual que en mi caso, por comparar lo pequeño con lo grande; cuando intento poner ante tus ojos toda mi villa, si no incurro en los llamados desvíos no es por la descripción de la carta, más por la villa descrita (*non epistula, quae describit, sed villa, quae describitur*), que es de gran dimensión. Pero vuelvo a mi punto de partida para que mi propia ley no me condene justamente si prolongo aún más este excurso (*excessus*).»

El ingenio argumentativo de Plinio pone en práctica toda una teoría de la *escritura excursionaria*. El pasaje citado empieza por anticipar, mediante una concesión (y una *excusatio non petita*...) que involucra al destinatario en el texto simulando conjeturalmente la réplica a una opinión suya, la posible objeción de un lector al que la descripción de la villa podría antojársele una digresión superflua y demasiado copiosa. De suerte que el excurso deviene en un metadiscurso crítico sobre la propia forma digresiva del texto que lo contiene, un texto convertido a su vez en fiel trasunto del itinerario «real» que el lector habría de seguir en una visita a la villa. Ni que decir tiene que el *tour de force* de la argumentación reside en el postulado de paralelismo o de equivalencia homológica entre la lectura de la carta y la visita a la villa, entre la intrincada construcción de ésta —repleta de ángulos, estancias, patios y galerías— y el discurso pletórico, ramificado y zigzagueante de aquélla. La minuciosidad descriptiva estaría plenamente motivada por la adecuación (icónica o indicial) entre la obra arquitectónica y la obra literaria, el espacio real y la topografía imaginaria, el mundo y el texto; y los desvíos del discurso corresponderían, no a la verborrea desbordante y divagatoria del escritor, sino a la propia fisonomía de la cosa evocada en la escritura. Por eso puede decir Plinio que su exposición, pormenorizada y morosa a semejanza del estilo ecfrástico de Homero o de Virgilio, no atenta contra la *imperatoria brevitas*, puesto que refleja fidedigna y puntualmente la realidad descrita[2].

[2] La tensión dialéctica entre *copia verborum* (abundancia o plétora expresiva) y *brevitas* ha sido brillantemente estudiada por Terence Cave en un ensayo donde el estilo copioso, codificado en la literatura renacentista por el tratado de Erasmo *De duplici copia verborum ac rerum*, incluye el recurso frecuente a la «descripción detallada» y a la «digresión». En relación con el presupuesto de iconicidad que plantea la epístola de Plinio, resulta esclarecedora la interpretación que hace Cave de la correspondencia erasmiana entre *copia/brevitas* y *verba/res*: «Ideally, then, true linguistic plenitude is attained when *verba*, coalescing into *res*, point towards a *sententia* ("idea"); but conversely, the movement of the treatise, asserting the priority (if not the primacy) of words, reveals that "things" can only become apparent by virtue of language. *Res* are neither prior to words as their "origin", nor are they a productive residue which remains after the words cease. *Res* and *verba* slide together to become "word-things"; the notion of a single domain (language) having a double aspect replaces that of two distinct domains, language and thought» (Cave, 1979: 21).

Con todo, la paradoja emerge tan pronto como se niega y se afirma simultáneamente la forma digresiva de la epístola, pues *«esto no es una digresión»* es algo que sólo puede decirse en el instante mismo de una interrupción digresiva que reflexiona irónicamente («por antífrasis») sobre la forma de discurso del texto que la enuncia. Cabe interpretar incluso que la descripción de la villa no representa sino un emblema que ilustra la teoría de la digresión introducida en el excurso final de la carta, siendo así que el núcleo temático y formal del texto resultaría desplazado por un descentramiento ambiguo e imprevisto del verdadero pretexto que —postergado o elíptico— motiva la escritura. Secretamente excéntrica, la carta de Plinio reprocha a la digresión una *excentricidad* con respecto al tema o a la «cosa» tratada de la que ella misma participa en grado ejemplar. El asunto literariamente central de la carta no sería ya tanto la brillante y circunstanciada descripción de la villa, cuanto el «motivo excursionario» que legitima su propia excentricidad y la de un texto en cuyo despliegue la mezcla de géneros (epístola-diálogo-descripción-ensayo) revela un carácter fragmentario que sugiere no obstante cierta continuidad entre las distintas formas de discurso. Una continuidad que el texto sólo puede exponer como *contigüidad* entre formas literarias heterogéneas orquestadas en el interior de una construcción metonímica. En cualquier caso, el lema que acompaña al *emblema*, el centro parabólico de la digresión, y acaso también el de la carta entera, se localiza en la frase que resume los argumentos aducidos por Plinio: *«Non enim excursus hic ejus, sed opus ipsum est»*. «Esto no es un excurso, sino la obra misma».

Son muchas las ideas irradiadas por una afirmación en la que resuena el tono metalingüístico de la vieja paradoja de Epiménides: la premisa con frecuencia mistificadora de una mímesis icástica que está en la base de toda pretensión de realismo, el cuestionamiento desmistificador de una forma de exposición cuya artificialidad se pone en primer plano y hace ostensible críticamente la cesura entre la representación y lo representado (la expresión y el contenido, el signo y el referente), el repliegue autocontradictorio de un discurso que, desdoblado en un juego de figuras especulares, niega ser algo que la propia negación confirma, etc. Crítica y reflexiva, multiforme e irónica, irreductible a cualquier género y susceptible de adaptarse parasitariamente a todos, la digresión aparece entonces como la forma de exposición apropiada a la «realidad» de la obra misma (*opus ipsum*). Pero no por ello deja de manifestarse como una transgresión de la unidad o la homogenidad del discurso en virtud de la cual la obra se desvía de sus presupuestos temáticos y estructurales para consumarse en el desbordamiento (*excessus*) de la categoría de género. Recordemos el prefacio a *La Nouvelle Heloïse*, un «Entretien sur les romans» en el que Rousseau reflexiona sobre su novela epistolar por medio de un largo excurso dialogado. A la pregunta inicial en torno al género a que pertenecen las cartas que componen la novela (*«Cette correspondance est-elle réelle, ou si c'est une fiction?»*), uno de los interlocutores responde que *«ces lettres ne sont point de lettres; ce roman n'est point un roman»*; y el otro, que finge ser tan sólo el editor de la obra que sin embargo insinúa haber escrito, conviene con él en sostener que ni la novela es tal ni las cartas recogidas en

ella se reducen a ser una colección epistolar. Una impostación irónica similar hallamos en el *Jacques le fataliste* de Diderot, cuyo narrador se desvía del relato desde las primeras páginas para advertir al lector, interpelado, comprometido y hasta vapuleado por sus apóstrofes, que *«Il est bien évident que je ne fais pas un roman»*. En estos y en tantos otros casos no se trata sólo de que el excurso rompa la ilusión de la acción narrada al incrustar de improviso la voz enunciativa de un sujeto que delata de un modo u otro el artificio de la ficción, sino también de que el hiato digresivo interrumpe la relativa continuidad del discurso y muestra la irreductibilidad de la obra a la unidad normativa o ideal del género. Hay tal vez una relación inmanente entre escritura epistolar, diálogo narrativo y *ex-cursus*. Pues la digresión es esa forma que, en cierto modo proteica y *de-formante*, se presta como ninguna otra al entretejimiento más o menos deshilvanado de géneros y estilos.

El *lema de Plinio* sintetiza así uno de los principios configuradores del realismo literario que culmina en las formas de la novela moderna: «Esto no es una digresión, sino la propia forma de la obra y la obra misma». No hay que olvidar que el *dictum* de Plinio fue inscrito por Laurence Sterne en la apertura del Libro VII de *Tristram Shandy*. Es bien sabido que Sterne lleva hasta sus últimas consecuencias las técnicas «excursionarias» fijadas genialmente por Cervantes en el *Quijote* y en *El coloquio de los perros*. A este respecto, baste con mencionar el famoso pasaje del *Tristram* (L. I, cap. xxii) donde el narrador desmonta el engranaje de su obra, *the machinery of my work*, al señalar que hay en ella, insólitamente reconciliados a pesar de su discordia habitual, dos movimientos contrarios: *«In a word, my work is digressive, and it is progressive too —and at the same time»*. Es este doble impulso, análogo al de una rueda trabada en otra que gira en sentido inverso, el que impide, según declara el autor-narrador-personaje de la novela en su autoparódica digresión sobre la digresión (que remite, por lo demás, a la «digresión en elogio de la digresión» de J. Swift en *A Tale of a Tub*), el funcionamiento general de la máquina novelesca. La crítica ha destacado una y otra vez la proliferación en Sterne de recursos digresivos utilizados para alambicar o quebrantar la linealidad convencional de la narración mediante la intercalación de anécdotas relatadas por los personajes, de apelaciones al lector de las que se vale el narrador con el fin de insertar textos y comentarios de toda índole: ocurrencias, cartas, documentos, parodias, reflexiones y ensayos que a cada paso fracturan el discurso, la historia, los capítulos, los párrafos, las frases, las palabras... Pero de acuerdo con el lema de Plinio que Sterne hace suyo, las constantes digresiones *shandyanas* no serían tales, sino el *opus ipsum*, la forma característica e irrepetible de una vida «real» que, trasladada a la escritura, termina (como en Montaigne, en Rousseau, en Flaubert, en Proust, en Kafka, en Musil...) por no distinguirse de la obra misma.

Si el realismo literario occidental tiene su máxima expresión en la novela moderna, y si el sintagma «novela moderna» denomina la cristalización histórica de una *idea literaria*, o cuando menos la invención de unas estructuras verbales a las que se atribuye cierta adecuación o transparencia en la representación de la realidad, enton-

ces toda posible caracterización del realismo en la literatura ha de consistir inevitablemente en la determinación de las estrategias textuales que producen el efecto de lo real. En breve, puede decirse que la *descripción* y la *digresión* son esas «formas proteiformes» coimplicadas en la invención de la literatura realista. ¿Cómo entender que dos figuras del discurso consideradas tradicionalmente accesorias o periféricas, y en todo caso limitadas a funciones secundarias, puedan transformarse en los factores textuales primordiales del realismo literario? Para tratar de responder a este interrogante es preciso tener en cuenta que los términos «descripción» y «digresión», establecidos y conceptualizados desde antiguo por las taxonomías retóricas, dan nombre aquí a los caracteres elementales de dos modalidades de discurso que en su manifestación literaria puede ser denominados de este modo: *discurso parergonal* y *discurso parecbático*. Aun cuando ambos tipos sean a menudo concomitantes y puedan combinarse de múltiples maneras, conviene examinar algunos de los rasgos estructurales y funcionales que los distinguen.

1. El *discurso parergonal* comprende todas las variedades de segmento o fragmento textual que mantienen una relación de excentricidad, accesoriedad o suplementariedad con una estructura principal, interna y orgánica (p.e., «una» trama narrativa). Como ha hecho notar J. Derrida en su interpretación de la estética kantiana[3], la palabra griega *parergon* significa tanto la posición extrínseca, tangencial o periférica (*hors-d'oeuvre*) de un elemento con respecto al espacio interiormente delimitado y organizado de una «obra» (*ergon*), como la función ornamental de los complementos extraños adheridos a la mera configuración de un objeto. El hecho de que históricamente se haya conferido al discurso ecfrástico un «valor decorativo» preeminente supone ya el reconocimiento de su exterioridad respecto de un núcleo interno al que acompaña en calidad de aditamento. Pero las descripciones de espacios (*topografía*), personas (*prosopografía*) y objetos (*pragmatografía*) no sólo resultan exteriores en contraste con la interioridad unitaria de una estructura, sino que son también ajenas a la estricta articulación semántica del discurso narrativo. La inscripción parergonal se constituye siempre en el signo performativo de una descripción icónica (simbolización de semejanza) o indicial (simbolización de contigüidad) de *la realidad del objeto* —no importa en principio qué o cómo sea éste ni si existe o no en el modo de un referente empíricamente dado. Un fragmento descriptivo es «real» en

[3] En efecto, Derrida llama la atención sobre un pasaje de la *Crítica del juicio* (§ 14) en el que Kant define los «adornos» (*Parerga*) como «lo que no pertenece interiormente a la representación total del objeto como trozo constituyente, sino, exteriormente, como aderezo, y aumenta la satisfacción del gusto» (trad. de M. García Morente): ejemplos plásticos de ello serían los marcos de los cuadros, los paños de las estatuas o las columnatas de los edificios. La perspicaz lectura derrideana enfatiza, entre otras cosas, el hecho de que lo parergonal reviste en Kant una ambigüedad que pone en tela de juicio los límites entre interior/exterior de la obra: el *parergon* sería «un mixte de dehors et dedans, mais un mixte qui n'est pas un mélange ou une démi-mesure, un dehors qui est appelé au dedans du dedans pour le constituer en dedans» (Derrida, 1978: 74).

tanto que aparece como un significante *reiforme* que mantiene una conexión metafórica o metonímica con la forma de la cosa representada. En la descripción de un objeto el detallismo concretizante indica «lo real» en virtud de una oposición tan semiótica como abstracta e ideal entre *parerga* (rasgos adicionales de la cosa asociados al concepto de «singularidad») y *ergon* (rasgos esenciales de la cosa ligados a la noción de «generalidad»). Pero la figuración genérica de un objeto no es semióticamente menos real que la caracterización de sus posibles rasgos singulares, por más que una y otra puedan dar lugar a distintos efectos representacionales e ideológicos.

Desde esta perspectiva, el carácter parergonal de la descripción literaria no se agota en los esquemas del discurso atributivo ni en la concreción detallada de propiedades adjetivas, circunstanciales y modales asignadas a un *sujeto* («res», «tema», «sustancia»...). De una parte, los diálogos que traslucen lateralmente una atmósfera y dibujan perfiles caracterológicos, como las escenas dramáticas que detienen o remansan el curso de la acción narrativa[4], se subsumen en la categoría literaria general del discurso descriptivo: son «ilustraciones» cuyo cometido estriba en producir un efecto dinámico de icasticidad verbal e imaginaria (*enérgeia/enárgeia*). Y lo mismo sucede con las fórmulas monológicas ampliamente explotadas por la novela moderna. Un monólogo interior como el de Molly Bloom en *Ulysses* no puede traducirse, sin perder la literalidad que requiere la ilusión realista de su aparente inmediatez, en una determinación interpretativa de un significado que no reproduzca de algún modo «su» propia forma (o *deformidad*), y ello por el simple hecho de que el discurso del personaje se pretende un diagrama o una sinécdoque de la corriente de conciencia o de la forma espontánea del pensamiento. De otra parte, la escritura parergonal incluye igualmente esas formas-marco que G. Genette llama *paratextos*: prólogos, dedicatorias, cartas, títulos, citas, notas, documentos que ocupan posiciones liminares y transicionales o se intercalan «dentro» de la obra produciendo diversos efectos centrífugos —contextuales e intertexuales. Estos segmentos parergonales siguen siendo descriptivos en la medida en que su sentido no puede ser absorbido sin resto en una interpretación semántica o temática: pues aparecen ya sea como exergos que se refieren descriptiva o explicativamente al propio texto que —por así decir— parasitan, o ya como transcripciones de actos de habla performativos que autoafirman directa u oblicuamente su «realidad» (al menos) textual[5]. En suma, las modalidades literarias del discurso parergonal gravitan en torno a —o se inmiscuyen dentro de— la «unidad

[4] Para una tipología de los valores sintácticos y semánticos de estas y otras formas del discurso novelesco remito a los análisis magistrales de M. del C. Bobes Naves (1985).

[5] Ciertamente no hay modo de probar a través de una demostración o de un *juicio determinante* que una cita (una carta, un documento, un diálogo narrado, etc.) es «auténtica» en un ensayo, un tratado científico o un artículo periodístico e «inventada» en una novela o un poema. En una obra literaria la cita es ante todo un *index* de la realidad (al menos) textual del discurso citado. Por lo demás, las historia de la literatura muestra hasta qué punto las estrategias «citacionales» pueden estar vinculadas al desenvolvimiento digresivo de un texto. Para hacerse una idea baste con mencionar la importancia de la cita en Montaigne como procedimiento constructivo del *essai* que motiva la *diversion du sujet*.

de acción» de un entramado narrativo cuyo despliegue secuencial resulta unas veces quebrantado en su linealidad temática, y otras desfigurado o alterado en su uniformidad estilística.

2. El *discurso parecbático* abarca tanto los desplazamientos temáticos respecto de una estructura tópica primaria y axial (*hors-sujet*) como las alteraciones de un sujeto de enunciación (*hors-du-sujet*) o una voz narrativa que se supone envolvente o dominante. En su antigua acepción retórico-poética, el término *parékbasis* —en latín *transgressio* o *digressio*— denomina bien sea el desvío del tema principal del discurso, o bien una modificación por la que el sujeto enunciativo abandona su asunto para hablar de sí mismo o, como sucede en la comedia griega clásica, apelar directamente al auditorio. El discurso parecbático se caracteriza, más que por una variación temática que pueda ser cualificada en un repertorio tipológico, por fragmentar la homogeneidad (sintáctica, semántica, enunciativa, estilística) del texto en que se inscribe. Por tanto, las figuras parecbáticas se ponen al servicio de tácticas compositivas basadas en la *politropía*, esto es, en la integración de formas discursivas heterogéneas amalgamadas en el *collage* de una estructura textual. Puede decirse que en la teoría de Bajtin conceptos fundamentales como «polifonía» y «heteroglosia» responden precisamente a la estructura parecbática que define a la novela moderna. Ahora bien, la tesis de Bajtin según la cual el objeto de la representación verbal y artística es en la novela *el hablante y su palabra*[6] encierra consecuencias decisivas para una comprensión del realismo literario moderno. Pues decir que el «objeto específico» de la representación novelesca es el lenguaje en su multiplicidad heteróclita de expresiones discursivas, sociales e ideológicas equivale a afirmar que lo representado por las formas de la novela moderna no es ya un mundo reconocible como real e histórico, ni siquiera una imagen convenida o ficticia de la realidad extralingüística, sino ante todo la mera «pluralidad real» de los discursos metabolizados por el texto literario. Tal pluralidad de discursos sólo puede ser incorporada a un texto en función de un diseño parecbático que produce —por agregación de elementos parergonales— constantes rupturas y desvíos en una estructura narrativa considerada central y unitaria.

Puesto que el ámbito referencial *específico* de la novela no es otro que el de «los discursos ajenos» (citados, representados, camuflados, parodiados...), el realismo novelesco sólo es narrativo en la medida en que el relato de acciones pretexta un continuo *récit de paroles*. El efecto de realidad es promovido por un discurso parecbático mediante el cual otros discursos irrumpen en el texto convertidos en objeto de representación. Se diría entonces que la textura semiótica de la novela es la de un *metadiscurso* cuyo referente es un *discurso-objeto* que aparece como «real» en tanto que está constituido por formas verbales típicas que (pre-)existen como tales fuera

[6] «Si el objeto específico del género novelesco es el hablante y su palabra [...], el problema central de la estilística novelesca puede ser planteado como el *problema de la representación artística del lenguaje, el problema de la imagen del lenguaje*» (Bajtin, 1989: 153).

del texto que las representa. Dicho de otro modo, el efecto realista de la novela resulta sobre todo de la yuxtaposición o coordinación digresiva de fragmentos textuales que representan (de nuevo icónica o indicialmente) la *forma real* de otros discursos, sean éstos literarios o no, arcaicos o actuales, fantásticos o verosímiles. En lo que tiene de factor que produce el fraccionamiento multiforme del texto, el discurso parecbático comporta una tendencia a la disgregación de la estructura novelesca que no puede ser contrarrestada más que por el sentido irónico derivado de la coalescencia digresiva de las diversas formas de discurso en contraste[7]. La ironía es inmanente a la forma novelesca porque las figuras parecbáticas propician tanto los desdoblamientos contradictorios del sujeto de enunciación como la reflexión crítica del texto sobre sus propias características textuales. Es esta propensión autorreflexiva del «discurso excursionario» (recordemos el *excursus* de Plinio) la que hace de la novela la forma literaria por excelencia del *hipocriticismo*: crítica irónica de todas las demás formas de discurso y *mise en abyme* textual de la realidad e irrealidad de la propia forma novelesca.

En síntesis, el realismo literario que culmina en la novela moderna consiste en los efectos icónicos e indiciales inducidos por una correlación estructural entre discurso parergonal y discurso parecbático. La novela realista es el texto literario cuya forma constructiva se basa en una homología semiótica inversa entre descripción digresiva y digresión descriptiva. La «ley» compositiva de la novela realista —de la que son inseparables otras formas históricas de la literatura— puede ser reducida a este principio: es *realista* el texto literario en el que el discurso parergonal tiende a generar una estructura digresiva en correlación con un discurso parecbático cuyas formas tienden a investirse de sentido parergonal. Esto es cuanto cabe decir en este excurso: *«ne secundum legem meam iure reprehendar, si longior fuero in hoc in quod excessi»*.

---

[7] De ahí la afirmación de G. Lukács según la cual «la composición de la novela es una fusión paradójica de elementos heterogéneos y discretos en una organicidad repetidamente denunciada, recusada» (Lukács, 1999: 101). Para Lukács es justamente la subjetividad irónica la que posibilita una frágil unificación de esas formas heterogéneas que no cesan de cuestionar la consistencia orgánica del texto novelesco. Pero el sujeto irónico de la novela, al igual que la apertura ilimitada de ésta a la inserción digresiva de cualquier tipo de discurso, no podría sino simular la unificación ilusoria de una realidad carente de unidad y totalidad. En Lukács la atomización fragmentaria del mundo moderno es en lo esencial el objeto de la representación novelesca. Más aún: la novela sería la configuración literaria de la pérdida de totalidad de un mundo histórico marcado por «el abandono de Dios» (*Die Verlassenheit der Welt von Gott*). No es éste el lugar donde examinar la idea lukacsiana de la novela moderna como expresión histórica de *lo ateológico* en literatura. Cabe sugerir, en todo caso, que si la falta de totalidad y la imperfectibilidad son rasgos inherentes a unos textos en los que prevalece el discurso digresivo, la novela puede ser considerada como *género ateleológico*, es decir, deconstrucción de la categoría orgánica de «género literario».

Referencias bibliográficas

BAJTIN, Mijail (1989), *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus (trad. esp. de H. S. Kriúkova y V. Cazcarra).

BARTHES, Roland (1984), «L'effet de réel», en *Le bruissment de la langue. Essais critiques IV*, París, Seuil (artículo publicado originalmente en *Communications,* 1968).

BOBES NAVES, M.ª del Carmen (1985), *Teoría general de la novela. Semiología de «La Regenta»*, Madrid, Gredos.

CAVE, Terence (1979), *The Cornucopian Text. Problems of Writing in the French Renaissence*, Oxford, Oxford University Press.

DERRIDA, Jacques (1978), *La verité en peinture*, París, Flammarion.

LUKÁCS, Georg (1999), *Teoría de la novela*, Barcelona, Círculo de Lectores (trad. esp. de M. Sacristán de la 2.ª ed. alemana publicada en 1963).