
Notes i ressenyes

Més enllà de la interpretació, per Jonathan Culler

D'ençà de la Segona Guerra Mundial el *new criticism* ha estat sovint desafiat, fins blasmat, però ben poques vegades ha pogut ser ignorat efectivament. La falta de traça, si no la reluctància, dels seus oponents tan sols a defugir el seu llegat palesa la posició dominant que deté a les universitats americanes i angleses. A desgrat dels nombrosos actes, a desgrat de la falta d'una defensa organitzada i sistemàtica, no sembla injust de parlar de l'hegemonia del *new criticism* en aquest període i de la influència determinant que ha exercit sobre les nostres maneres d'escriure sobre la literatura i d'ensenyar-ne. Qualsevol que siguin les filiacions crítiques que declarem, tots nosaltres som *new critics*, és a dir, que ens demana un esforç considerable alliberar-nos d'idees com les de l'autonomia de l'obra literària, la importància de demostrar-ne la unitat i l'exigència de la «lectura minuciosa» (*close reading*).

En molts sentits la influència del *new*

* L'edició utilitzada per a aquesta traducció és la següent: *Beyond interpretation*, dins Jonathan CULLER, *The pursuit of signs. Semiotics, literature, deconstruction* (Londres 1981), ps. 3-17, tot i que l'article va ser publicat abans, en una versió diferent, a «Comparative Literature», xxviii (1976), ps. 244-256. (N. del T.)

criticism ha estat benèfica, sobretot pel que fa a l'ensenyament de la literatura. Aquells que són prou grans per haver viscut la transició, la seva sortida d'un mètode d'estudi de la literatura més vell, parlen de la sensació de llibertat, del nou entusiasme que s'introduïa en l'educació literària pel fet que fins el més limitat dels estudiants, sense la informació dels millors de la classe, podia formular observacions vàlides sobre el llenguatge i l'estructura del text. La discussió i l'avaluació de l'obra ja no havien d'esperar l'adquisició d'un munt considerable d'informació literària, històrica i biogràfica. El dret a comentar alguna cosa ja no s'aconseguia després de mesos en una biblioteca. Fins l'estudiant que s'iniciava en la literatura tenia l'oportunitat de posar-se davant de poemes, de llegir-los i de discutir i valorar l'ús del llenguatge i l'organització temàtica. Aquest moviment —transformar l'experiència del text en si en el centre de l'educació literària i relegar l'acumulació d'informació sobre el text a una condició instrumental— va donar a l'estudi de la literatura una orientació i una justificació noves, alhora que promovia una comprensió de les obres literàries més precisa i més adient.

Però allò que és bo per a l'educació literària no és sempre bo per a l'estudi de la literatura en general, i aquells aspectes del

new criticism que li van assegurar l'èxit a les escoles i a les universitats van determinar les seves futures limitacions com a programa per a la crítica literària. L'acceptació de l'autonomia del text literari, un article de fe fonamental amb conseqüències positives per a l'ensenyament de la literatura, va dur a l'acceptació de la interpretació com a activitat pròpia de la crítica. Si l'obra és una totalitat autònoma, llavors pot i ha de ser estudiada en ella i per ella mateixa, sense referència a possibles contextos externs, ja siguin biogràfics, històrics, psicoanalítics o sociològics. En distingir l'extern de l'intern, en refusar l'explicació històrica i causal en favor de l'anàlisi interna, el *new criticism* va deixar els lectors i els crítics amb un sol recurs. Calia interpretar el poema; calia demostrar com les diverses parts contribuïen a la unitat temàtica, perquè aquesta unitat temàtica justifica l'estatut de l'obra com a artefacte autònom. Quan un poema és llegit en ell i per ell mateix els crítics s'han de basar en la constant de la seva situació: hi ha un poema que és llegit per un ésser humà. Malgrat tot l'extern al poema, el fet que s'adreci a un ésser humà vol dir que allò que diu sobre la vida humana li és intern. La feina del crític és de fer veure com la interacció de les parts del poema produeix una proposició complexa i ontològicament privilegiada sobre l'experiència humana.

Encara que a vegades poden intentar de dissimular el fet, els conceptes bàsics dels *new critics* i dels seus seguidors deriven d'aquesta orientació temàtica i interpretativa. El poema no és solament una sèrie de frases; és dit per una *persona*, que expressa una *actitud* que cal definir i que parla en un to particular que situa l'actitud en un dels diversos modes o graus possibles de compromís. Atès que el poema és una totalitat autònoma, el seu valor és en ell mateix: riquesa de l'actitud, complexitat del judici, equilibri delicat de valors.

Heus aquí per què trobem en els poemes *ambivalència*, *ambigüitat*, *tensió*, *ironia*, *paradoxa*. Tots aquests són operadors temàtics que permeten de convertir els trets formals del llenguatge en sentits, de tal manera que el poema esdevingui unificat com una estructura temàtica complexa que expressa una actitud envers el món. I en lloc d'una teoria de la lectura que especificaria com s'ha aconseguit l'ordre, el *new criticism* desentrellava un humanisme comú o, com diu R. S. Crane, una «sèrie de termes reductius» cap als quals es dirigia l'anàlisi de l'ambivalència, tensió, ironia i paradoxa: «Vida i mort, bo i dolent, amor i odi, harmonia i conflicte, ordre i desordre, eternitat i temps, realitat i aparença, veritat i falsedat..., emoció i raó, simplicitat i complexi-

tat, natura i art.»¹ Un repertori d'actituds i valors oposats relacionats amb la situació humana servia com a objectiu verbal en el procés de traducció temàtica. Analitzar un poema era fer palès que totes les seves parts contribuïen a una complexa proposició sobre els problemes humans.

En resum, seria possible de demostrar que, donades aquestes premisses, el *new criticism* és l'acceptació generalitzada i indiscutida que la feina del crític és la d'interpretar les obres literàries. La realització de la feina interpretativa ha esdevingut la referència obligada en el judici d'altres tipus de textos crítics, i, encara més, els ressenyadors demanen d'una obra de teoria literària, d'una anàlisi lingüística o d'una aportació erudita, si de debò ens ajuda en la comprensió d'obres determinades. En aquest clima crític és, doncs, important, però bé que sigui només una manera d'alleguir la pressió que la interpretació fa sobre la consciència crítica, d'adoptar una posició contrària i de sostenir que, mentre que l'experiència de la literatura pot ser l'experiència d'interpretar les obres, de fet la interpretació d'obres determinades és només parcialment relacionada amb la comprensió de la literatura. Posar-se a estudiar literatura no és produir encara una altra interpretació de *King Lear*, sinó que és millorar la nostra comprensió de les convencions i operacions d'una institució, d'un tipus de discurs.

Li resten moltes feines per fer a la crítica, moltes coses que ens calen per tal de fer avançar la nostra comprensió de la literatura, però una cosa que no ens fa cap falta és més interpretacions d'obres literàries. No és gens difícil de fer una llista genèrica de projectes crítics que tindrien un interès extraordinari si s'arribaven a dur a terme en menor o major mesura; i una llista així és en ella mateixa la millor il·lustració de la fecunditat potencial d'altres maneres d'escriure sobre la literatura. No disposem de cap anàlisi seriosa del paper o de la funció de la literatura en la societat o en la consciència social. Tenim només històries fragmentàries o anecdòtiques de la literatura com a institució: ens cal una exploració més completa de la seva relació històrica amb altres formes de discurs mitjançant les quals s'organitza el món i es dona sentit a les activitats humanes. Ens cal una anàlisi més sofisticada i adequada del paper de la literatura en les economies psicològiques d'escriptors i lectors; sobretot, hauríem d'entendre molt més els efectes del discurs *ficcional*. Com va remarcar Frank Kermode en la seva important obra, *The sense of an ending*, la

1. R. S. CRANE, *The languages of criticism and the structure of poetry* (Toronto 1953), ps. 123-124.

crítica a penes ha fet cap progrés devers una teoria comprensiva de les ficcions; encara operem amb nocions rudimentàries com la «il·lusió dramàtica» i la «identificació», la tosquetat de les quals en proclama la inacceptabilitat. Quin és l'estatut i quin és el paper de les ficcions, o, per posar el mateix tipus de problema d'una altra manera, quines són les relacions (històriques, psíquiques, socials) entre el real i el ficcional? Quins són els camins transitables entre la vida i l'art? Quines operacions o figures articulen aquest trànsit? Hem progressat gaire de fet des de la distinció elemental de Freud entre les figures de condensació i de desplaçament? Finalment, o potser en suma, ens cal una tipologia del discurs i una teoria de les relacions (mimètiques i no mimètiques) entre la literatura i els altres tipus de discurs que constitueixen el text de l'experiència intersubjectiva.

El fet que estiguem tan lluny de posseir aquestes coses en el que és, al capdavall, una edat de la crítica —una edat en la qual hom ha invertit en escriure sobre literatura un esforç i una intel·ligència incomparables— es deu, en part, al lloc preminent atorgat a la interpretació. En efecte, una de les millors maneres de parlar sobre els fracassos de la crítica contemporània és prendre en consideració el desafiament de tres intents molt intel·ligents i prometedors de trencar amb el llegat del *new criticism*. En tots tres casos el fracàs en combatre la mateixa idea d'interpretació o, més aviat, la persistència conscient o inconscient de la idea que una anàlisi crítica es justifica pels resultats interpretatius, ha esterilitzat un tipus d'investigació molt promisorio.

El meu primer cas, des de molts punts de vista el més significatiu, és el de l'*Anatomy of criticism* de Northrop Frye. La polèmica introducció de Frye és, naturalment, una poderosa acusació contra la crítica contemporània i una proposta per a una poètica sistemàtica: la crítica està en una situació d'«inducció ingènua», en intentar d'estudiar les obres literàries sense l'emmarcament conceptual adient. Ha de reconèixer que la literatura no és una simple agregació d'obres discretes, sinó un espai conceptual que pot ser organitzat d'una manera coherent; i, si ha d'esdevenir una disciplina, ha de fer un «salt cap a un nou territori des del qual podrà descobrir quines són les formes organitzadores o contenidores del seu emmarcament conceptual».² Treballar en aquest terreny nou implica acceptar la possibilitat d'una «teoria de la literatura coherent i comprensiva, organitzada lògicament i científica, una part de la qual l'estudiant aprèn

inconscientment al llarg dels seus estudis, però els principis més importants de la qual encara ens són desconeguts».³

Això representa, certament, un atac directe contra l'atomisme del *new criticism* i contra el supòsit que hem d'acostar-nos a qualsevol obra amb els mínims prejudicis possibles per tal d'experimentar directament les paraules damunt de la pàgina, però Frye no s'adona de la importància d'atacar la mateixa interpretació. Voreja el problema, caracteritzant com «un dels analfabetismes més gratuïts que l'absència d'una crítica sistemàtica ha permès de sorgir» la idea que «el crític ha de limitar-se a "extreure" del poema exactament allò que hom suposa vagament que el poeta pot haver-hi "introduït"; però la funció d'aquest raonament en el seu caient general no és gens clara. Se suposa incorrectament, Frye continua, que al crític no li cal cap emmarcament conceptual i que la seva feina és solament de «prendre un poema en el qual un poeta ha embotit diligentment una sèrie de bel·leses o d'efectes, i de treure'ls-en tranquil·lament un per un, com el seu prototípus Little Jack Horner».⁴

Podem entendre aquesta frase com un atac general contra la interpretació, sobretot la interpretació de mena complaguda i bàsicament tautològica, però, de fet, com aclaria la frase anterior, l'autèntic objectiu de Frye és la interpretació de caire intencionalista. Sumant-se als *new critics* en refusar la crítica culpable de la fallàcia intencional, Frye ha triat un enemic equivocat i ha obert la porta a una trivialització de la seva empresa. La poètica sistemàtica que demana i a la qual ha fet una gran aportació pot semblar, així, com un preludi a la interpretació. En emprendre el text amb un sistema conceptual —les teories dels modes, símbols, mites i gèneres tal com són descrites a l'*Anatomy*— el crític pot interpretar l'obra no a base d'arrencar-ne allò que el poeta era conscient que hi posava, sinó a base d'extreure'n els elements dels diversos tipus de modes, gèneres, símbols i mites que hi han entrat sense el coneixement explícit de l'autor. En aquest cas, encara seria la interpretació el centre d'un mètode crític, i el valor del mètode de Frye es reduiria a permetre'ns de copsar sentits que fins llavors eren obscurs.

Certament que no és aquesta la justificació que li agradaria donar a Frye del seu projecte. Que té altres objectius ho proven les sovintejades declaracions que la crítica ha de cercar una visió comprensiva del que fa, que ha d'intentar d'assolir una comprensió dels principis fonamentals que en fan una disciplina i una forma de coneixe-

2. Northrop FRYE, *Anatomy of criticism* (Nova York 1965), p. 16.

3. *Ibid.*, p. 11.

4. *Ibid.*, ps. 17-18.

ment. Però el fracàs a posar en dubte la interpretació com a objectiu crea una ambigüitat fonamental sobre l'estatut de les seves categories i esquemes. Quan identifica l'estiu, la tardor, l'hivern i la primavera amb les quatre categories mítiques, què pretén Frye exactament? Potser suggereix que aquestes categories formen un mapa conceptual general que hem assimilat a través de la nostra experiència de la literatura i que ens duen a interpretar-la tal com ho fem. En altres paraules, potser ens diu que a fi de donar raó dels sentits i efectes de les obres literàries cal fer paleses aquestes distincions fonamentals que actuen sempre quan llegim literatura. Segons com, potser ens diu que ha descobert categories de l'experiència bàsiques de la psique humana i que per tal de descobrir el sentit veritable o profund de les obres literàries els hem d'aplicar aquestes categories a tall de recursos hermenèutics.

Encara que la diferència entre aquestes possibilitats pot semblar mínima, de fet és crucial per al projecte d'una poètica. En el segon cas, hom pretén que ha descobert distincions que serveixen com a mètode d'interpretació, que ens permeten de produir lectures noves i millors de les obres literàries. En el primer cas, hom no ens ofereix un mètode d'interpretació, però pretén d'explicar-nos per què interpretem les obres literàries tal com ho fem. En el context de la introducció polèmica i del suggeriment que hem de provar de fer explícita la teoria de la literatura implícita que els estudiants adquireixen inconscientment en la seva educació literària, la primera interpretació seria certament preferible; però d'acord amb les feines i preocupacions tradicionals de la crítica, que Frye no ha ensenyat a refusar, la segona interpretació és la que té més possibilitats de prevaler.

De fet, això és exactament allò que ha passat. Encara que va començar com un manifest per a una poètica sistemàtica, l'obra de Frye ha fet poc per promoure la investigació en la poètica i bastant per estimular un tipus d'interpretació que s'ha fet conegut amb el nom de «crítica mítica» o arquetípica. El supòsit que la feina del crític és d'interpretar les obres roman inalterat, per bé que ara, partint de la teoria que els sentits més profunds d'una obra cal cercar-los en els símbols o esquemes arquetípics de què fa ús, les categories de Frye han esdevingut una sèrie de procediments de classificació. Frye no va veure que l'enemic de la poètica no és l'atomisme, sinó el projecte interpretatiu al qual contribueix l'atomisme; conseqüència d'això no va ser només la deflexió de l'energia sistemàtica, sinó també la promoció d'un tipus d'interpretació més aviat anodí.

El segon exemple d'un tipus teòric en potència poderós que havia adoptat el projecte d'interpretar les obres és la crítica psicoanalítica. Pels volts del 1960 les millors obres de crítica psicoanalítica defugien els problemes referents a l'estatut i efectes de la ficció, que podrien haver estat elucidats amb un estudi psicoanalític, i es concentraven en la interpretació, com si la seva eficàcia depengués de la demostració d'una habilitat interpretativa. A *The sins of the fathers: Hawthorne's psychological themes*, Frederick Crews demostra com és adient el mètode psicoanalític per donar sentit a molts elements poderosos i torbadors de l'obra de Hawthorne. Certes rareses de la trama, dels personatges i de la fantasia esdevenen més interessants i més intel·ligible la seva força quan són analitzades com a representacions de les conseqüències de conflictes edípics no resoltos: les obres «es basen en la fantasia, però en la fantasia compartida de la humanitat, la qual cosa fa aquesta narrativa més interessant que no pas ho seria un illusori tros de vida».⁵

The sins of the fathers és admirable, excepte quan pressuposa que l'objectiu del crític psicoanalític és d'identificar i interpretar allò que el subtítol designa com a «temes psicològics». Si els crítics es dediquen a identificar en les obres literàries les forces i els elements descrits per la teoria psicoanalítica, si fan de la psicoanàlisi una font de temes, redueixen l'efecte de prospeccions teòriques potencialment valuoses, com ara tot el que ha sortit de les lectures de Freud fetes recentment pels francesos. Aquest tipus d'investigació proporciona, entre altres coses, un model dels processos de transferència textual mitjançant els quals els crítics es troben que repeteixen misteriosament una versió desplaçada de la narració que se suposa que han de comprendre, de la mateixa manera com el psicoanalista, a través del procés de transferència i contra-transferència, es troba ell mateix implicat en l'actualització del drama de l'analitzat.⁶ La teoria psicoanalítica contemporània ens pot ensenyar molt sobre la lògica de la nostra interacció amb els textos, però s'arriba a empobrir quan se la pren com un magatzem de temes, temes que han de ser identificats en interpretar les obres literàries. L'agut i original *Baudelaire and Freud* de Leo Bersani se'n va cap a aquest costat quan estudia *Les fleurs du mal* com el drama de la

5. Frederick CREWS, *Op. cit.*, p. 263.

6. Vid. S. FELMAN, *Turning the screw of interpretation*, «Yale French Studies», núms. 55/56 (1977), ps. 94-207, i C. CHASE, *Oedipal textuality: Reading Freud's Reading of «Oedipus»*, «Diacritics», IX:1 (1979), ps. 54-71, on trobareu bones discussions i aplicacions.

lluïta entre allò que Lacan anomena el simbòlic i l'imaginari.⁷ Per a Lacan, aquests són dos modes de representació. La crítica interpretativa en fa dues condicions psíquiques, l'una bona i l'altra dolenta, i tradueix els esdeveniments del discurs en una batalla entre elles, i el resultat de tot això és una mena de versió posada al dia de la cacera de complexos edípics i símbols fàl·lics.

El meu tercer cas és l'*Affective stylistics* de Stanley Fish, que comença amb la intenció decidida d'allunyar-se dels supòsits i procediments del *new criticism* però que, una altra vegada, no reïx a identificar la interpretació com l'enemic real i, per tant, compromet els guanys teòrics sobre els quals es basa. Wimsatt i Beardsley han sostingut que no podem confondre un poema i els seus efectes («què és i què fa»), per tal que «el poema mateix, com a objecte d'un judici crític específic ... no desaparegui».⁸ Això és precisament allò que passaria, replica Fish, perquè el sentit és no en l'objecte, sinó en el fet o experiència de la lectura. Preguntar sobre el sentit d'una paraula o d'una frase és preguntar què fa en l'obra, i per tal d'especificar què fa cal analitzar «les respostes que desenrotlla un lector en relació amb les paraules tal com se succeeixen l'una a l'altra en el temps».⁹

Aquesta reorientació pot esdevenir ben fructífera; sobretot, deixa clara la necessitat d'una poètica, perquè si el sentit de les obres és en els efectes successius dels seus elements sobre els lectors, llavors cal una teoria rigorosa que doni raó d'aquests efectes a base d'analitzar les normes, convencions i operacions mentals de què depenen. Una teoria que se centra en el lector i la lectura hauria d'assajar de fer explícit el coneixement implícit que els lectors entren quan responen tal com ho fan.

Però Fish no arriba fins aquí perquè suposa que la feina de la crítica és d'interpretar les obres; proposa, doncs, de fer-ho —pel que fa a *Paradise Lost* i llavors per a una sèrie d'artefactes «autoconsumptius» del segle XVII— tot descrivint l'experiència del lector d'arriscar judicis i de trobar-se'ls després incorrectes. De fet, aquesta orientació interpretativa l'ha dut a un atzucac: sostenir simultàniament que hom descriu l'experiència del lector i que hom produeix noves interpretacions valuoses és una cosa una mica difícil i, a pesar de l'habilitat i l'ener-

gia de Fish, no pot sostenir-se gaire temps.¹⁰ El futur és, per contra, en el projecte teòric que defuig.

Aquests tres casos, encara que són molts diferents pel que fa als seus propòsits i resultats, suggereixen un pronòstic sinistre: el principi de la interpretació és un postulat tan fort i indiscutit de la crítica americana que absorbeix i neutralitza els actes de revolta més intel·ligents i vigorosos. Tanmateix, la influència creixent de la crítica europea comença a fer assequible una diversitat considerable de formes d'escriure sobre literatura; si podem evitar que hom les dugui cap a la feina restringida de la interpretació, la crítica americana serà molt més rica.

En esquema, la lliçó de la crítica europea contemporània és aquesta: el somni del *new criticism* d'una trobada autosuficient entre un lector innocent i un text autònom és una invenció estrafolària. Llegir és sempre llegir en relació amb altres textos, en relació amb els codis producte d'aquests textos i constitutius d'una cultura. Així, mentre que el *new criticism* podia no imaginar cap més possibilitat que la d'interpretar el text, hi ha altres projectes de molta més importància que impliquen l'anàlisi de les condicions del sentit. Si les obres fossin en efecte artefactes autònoms, no podríem fer res més sinó interpretar-les totes i cada una, però com que participen en una varietat de sistemes —les convencions dels gèneres literaris, la lògica de la història i les teleologies de la construcció de la trama, les condensacions i desplaçaments del desig, els diversos discursos del coneixement que hi ha en una cultura— els crítics poden fer camí a través dels textos cap a una comprensió dels sistemes i dels processos semiòtics que els fan possibles.

Una crítica que adopti aquests principis pot adquirir aspectes diferents. Una semiòtica de la literatura intentaria descriure d'una manera sistemàtica els modes de significació del discurs literari i les operacions interpretatives pròpies de la institució de la literatura. Per un altre costat, Fredric Jameson proposa de treballar per una crítica dialèctica que no intentaria de resoldre les dificultats, sinó que es posaria com a objecte d'investigació la resistència d'una obra a la interpretació. En definir la natura de l'opacitat d'una obra hom procuraria de descobrir-ne les bases històriques: «Així, el nostre pensament ja no considera els proble-

7. Leo BERSANI, *Baudelaire and Freud* (Berkeley 1977).

8. W. K. WIMSATT, *The verbal icon* (Lexington 1954), p. 21.

9. Stanley FISH, *Self-consuming artifacts* (Berkeley 1972), ps. 387-388.

10. L'últim llibre de FISH, *The living temple: George Herbert and catechizing* (Berkeley 1978), combina una descripció de les respostes dels lectors davant dels poemes de Herbert amb una tesi històrica sobre el seu model d'organització. La redescrípció de la sola resposta no seria suficient per produir una interpretació nova i valuosa.

mes oficials al peu de la lletra, sinó que passa enllà de l'escenari per tal de valorar l'origen mateix de la relació subjecte-objecte, com a primera activitat.»¹¹ El producte o resultat de la crítica dialèctica no és una interpretació de l'obra, sinó una anàlisi àmplia de per què la interpretació ha de ser necessària i què vol dir la necessitat de tipus particulars d'interpretació.

La comesa de Jameson ens duria, segons ell, «a una retòrica dialèctica que entén les diferents operacions mentals no en termes absoluts, sinó com a moments i figures, trops, paradigmes sintàctics, de la nostra relació amb el real mateix, perquè, en modificar-se ineluctablement amb el temps, aquesta retòrica obeeix tanmateix a una lògica que com la lògica d'un llenguatge mai no pot ser completament distingida del seu objecte».¹² Una crítica marxista concebuda en aquests termes demostraria que la relació entre una obra literària i una realitat social i històrica no és la que correspon a un contingut reflectit, sinó a un joc de formes. La realitat social inclou paradigmes d'organització i figures d'intelligibilitat; i la interacció entre una obra literària i el seu moment històric es concreta en la manera com els procediments formals exploten, transformen i supplementen els mecanismes culturals de producció de sentit.

Una altra versió d'aquest projecte és l'estètica de la recepció (*Rezeptionsästhetik*) proposada per Hans Robert Jauss. Remarcant que el sentit d'una obra depèn de l'horitzó d'expectacions contra el qual és rebuda i que posa les preguntes en relació amb les quals l'obra arriba a funcionar com una resposta, Jauss ha inaugurat la vasta i complexa empresa de descriure aquests horitzons, producte és clar dels discursos d'una cultura. La *Rezeptionsästhetik* no és una manera d'interpretar les obres literàries, sinó un intent de comprendre la seva intelligibilitat canviant mitjançant la identificació dels codis i dels supòsits interpretatius que els donen sentit per a diferents audiències en períodes diferents.¹³

Aquests dos exemples suggereixen que una font d'estímul per a la crítica en els anys

11. Fredric JAMESON, *Marxism and form* (Princeton 1971), p. 341.

12. *Ibid.*, p. 374.

13. Vid. Hans Robert JAUS, *Literaturgeschichte als Provokation* (Frankfurt 1970), i en anglès, *Literary history as a challenge to literary theory*, dins *New direction in literary history*, a cura de Ralph COHEN (Baltimore 1974), ps. 11-41. [Hi ha traducció catalana de l'original alemany, bé que només dels capítols V al XII, amb el títol *La història de la literatura com a provocació a la teoria literària*, «Els Marges», núm. 7 (juny de 1976), ps. 13-14, obra de Josep MURGADES N. del T.]

a venir pot ser la reinvençió de la història de la literatura. La perspectiva històrica ens permet de reconèixer la transitorietat de qualsevol interpretació, succeïda sempre per altres interpretacions, i de posar com a objecte de reflexió la sèrie d'actes interpretatius mitjançant els quals hom constitueix les tradicions i produeix el sentit. La nova orientació històrica fa l'efecte de ser el factor comú de l'obra de tres crítics altrament ben diferents, Geoffrey Hartman, Harold Bloom i Paul de Man. Cercant suport en una poesia romàntica entesa històricament més que no pas en una poesia metafísica o modernista anhistòrica, consideren la literatura i la lectura com una deformació o error històric repetit. «La història», escriu Hartman, «és el deixant d'una ment mòbil enamorant-se i desenantorant-se de les coses que destaca a causa de la seva afecció».¹⁴ Aquest esdevé l'esquema temporal de *The anxiety of influence* de Harold Bloom: cada poeta ha de matar el seu pare poètic; ha de desplaçar els seus precursors mitjançant una mala lectura revisionària que crea l'espai històric en què es produeix la seva pròpia poesia. L'ordre amagat de la història de la literatura és basat en un principi negatiu i dialèctic, que també ordena la relació entre el lector i el text: el lector, com el nou poeta, és algú que acaba d'arribar i que no té altre remei que refer el text a fi que produeixi els sentits que requereix aquell moment en la història de la literatura. Que les millors intuïcions s'obtenen en el curs de males lectures necessàries i determinades és el que defensa un altre teòric de la deformació, Paul de Man, per a qui la interpretació és sempre, al capdavant, història de la literatura i error inevitable amagats, des del moment en què dona per bones les categories històriques i tapa el seu mateix estatut històric.¹⁵

Aquests crítics no s'oposen a la interpretació, això no; és més, públicament l'abonen, però la defineixen com un error necessari que ens duu a inquirir sobre la seva natura i condició i, doncs, a considerar problemes capitals sobre la natura del llenguatge literari. Els seus escrits han ajudat a ampliar les possibilitats de la investigació literària, però atès que no discuteixen el supòsit que la interpretació és l'objectiu de la crítica, es troben de seguida assimilats al projecte de la interpretació, amb el risc d'una certa confusió.

Posem el cas de Harold Bloom. Proposa una teoria de com els poemes són produïts. Ben pocs crítics gosarien dir que una anàlisi

14. Geoffrey HARTMAN, *History-writing as answerable style*, loc. cit., p. 100.

15. Paul DE MAN, *Blindness and insight* (Nova York 1971), p. 165.

si de la gènesi d'un poema és una explicació del seu sentit, però si acceptem que la feina del crític és d'interpretar poemes, arribem a la conclusió que quan Bloom escriu sobre un poema n'explica el sentit. Fins i tot quan ens adverteix que els poemes no tenen sentits en absolut o que «el sentit d'un poema només pot ser un poema, però un altre poema, un poema que no és ell mateix»,¹⁶ no fem cas del que afirma i prenem allò que diu sobre un poema i la seva gènesi intertextual i tropològica com una interpretació, encara que no sigui un altre poema, i després de tot això ens sentim molestos que la seva «interpretació» sigui tan extravagant, tan diferent d'allò que el poema sembla que digui. El supòsit que els crítics han d'interpretar és tan fort que no permetem que el text de Bloom sigui res més i —hom ho sospita— Bloom mateix és sota la influència d'aquest supòsit, a desgrat de les afirmacions contràries de la seva pròpia teoria.

O posem la *deconstrucció*. Encara que tots els escrits de Derrida palesen l'anàlisi minuciosa de textos diversos, poques vegades inclouen interpretacions en els termes en què són tradicionalment concebudes. No hi ha cap deferència pel que fa a la integritat del text, cap recerca d'un propòsit unificador que assigni a cada part la funció atropiada. D'una manera prou característica, Derrida es concentra en elements que altres consideren marginals i prova no d'elucidar allò que diu un text sinó de revelar una lògica misteriosa que opera en textos i a través d'ells, diguin allò que diguin. El tractament de Rousseau a *De la grammatologie* és part d'una investigació del lloc de l'escriptura en la concepció occidental del llenguatge, una revelació del procés que ha preservat un model idealitzat de discurs en atribuir certs trets problemàtics del llenguatge a l'escriptura i, tot seguit, deixar l'escriptura de costat com a secundària i derivada. Derrida observa que els termes que Rousseau empra per descriure l'escriptura, el nom *supplément* i el verb *suppléer*, surten a discussions d'altres fenòmens com l'educació i la masturbació; quan segueix aquestes referències a través de textos de ficció, autobiogràfics i expositius, descriu allò que anomena la «lògica de la suplementarietat», una operació general que podem trobar ara en funcionament com a font d'energia en una considerable diversitat de textos.¹⁷ Això és una interpretació de Rousseau? Omet la major

part del contingut de tots els textos a què fa referència i no reïx a identificar una unitat temàtica o un sentit distint per a cap dels escrits de Rousseau. Derrida treballa, altrament, en la descripció d'un procés general mitjançant el qual els textos soscaven el sistema filosòfic a què s'adhereixen a base de revelar la seva natura retòrica.

Però quan la deconstrucció arriba a Amèrica s'esdevé un canvi, inaugurat subtilment per Paul de Man en la crítica de Derrida a *Blindness and insight*. De Man sosté que el text de Rousseau ja ha realitzat les operacions deconstruïtives que Derrida afirma que hi ha efectuat, de tal manera que allò que fa Derrida és de fet explicar Rousseau, per bé que pretén que fa una altra cosa perquè aconsegueix, en paraules de Man, una història millor.¹⁸ Aquest desplaçament ha esdevingut des d'aleshores un principi metodològic central per obra de J. Hillis Miller, que creu que no solament un text ja conté l'operació de l'autodeconstrucció, en la qual dos principis contradictoris o dues línies de raonament s'oposen entre elles, sinó que aquesta indecidibilitat «sempre és tematitzada en el mateix text sota la forma de proposicions metalingüístiques».¹⁹ En altres paraules, el text no solament conté o efectua una autodeconstrucció, sinó que *tracta de* l'autodeconstrucció, per la qual cosa una lectura deconstruïva és una interpretació del text, una anàlisi d'allò que diu o significa. «Les grans obres de la literatura —insisteix Miller— han avançat explícitament qualsevol deconstrucció que el crític assagi de realitzar», d'on que la deferència activa i l'elucidació interpretativa siguin les actituds crítiques adients. D'aquesta manera és domesticada la deconstrucció pel supòsit crític i transformada en una versió de la interpretació.

En mans dels millors que la practiquen, com ara Paul de Man i Barbara Johnson, la deconstrucció és un mode interpretatiu de poder i subtileza desusats.²⁰ En altres mans hi ha sempre el perill que esdevingui un procés d'interpretació que cerqui d'identificar temes concrets i que faci de la indecidibilitat o del problema de l'escriptura o de la relació entre performatius i constatatius temes privilegiats de les obres literàries. Em sembla que a causa del fet que esdevé tan fàcilment un mètode d'interpretació, la deconstrucció ha tingut a Amèrica un èxit que no han conegut ni el marxisme ni l'estruc-

16. Harold BLOOM, *The anxiety of influence* (Nova York 1973), p. 70.

17. Jacques DERRIDA, *De la grammatologie* (París 1961), II part, capítol 2. Per a més informació, vid. Jonathan CULLER, *On deconstruction: Literary theory in the 1970s* (Ithaca, en premsa).

18. Paul DE MAN, *Blindness and insight*, cap. 7, ps. 102-141.

19. J. HILLIS MILLER, *Deconstructing the deconstructors*. «Diacritics», v:2 (1975), ps. 30-31.

20. Vid. Paul DE MAN, *Allegories of reading* (New Haven 1979), i Barbara JOHNSON, *Défigurations du langage poétique* (París 1979).

turalisme. El marxisme es concentra en el projecte, immens i difícil, d'estudiar els complicats processos de mediació entre la base i la supraestructura. Quan intenta d'interpretar una obra donada li és molt difícil de no ser, tal com diem nosaltres, «vulgar». L'estructuralisme també es concentra en projectes de gran envergadura, com, per exemple, a elaborar una gramàtica de l'estructura de la trama o les possibles relacions entre la història i el discurs; d'on que fins ara hagi semblat irrellevant excepte quan alguns dels seus conceptes i categories podien ser «aplicats» a l'activitat de la interpretació. La possibilitat de prosseguir aquests projectes tan considerables depèn de la nostra habilitat a resistir el supòsit que la interpretació és la feina de la crítica.

Naturalment, en un cert sentit tots els projectes impliquen la interpretació: seleccionar fets que demanen explicació ja és un acte d'interpretació, com ho és proposar categories descriptives i organitzar-les en teories. Però aquesta no és una raó per prendre com a única forma vàlida d'escriptura crítica l'exercici altament especialitzat de produir per a totes i cada una de les obres una interpretació prou artelada en la tradició perquè sembli acceptable i bastant nova com per

fer-ne útil la publicació. Aquest exercici té un lloc estratègic en la producció de la tradició literària, però això no vol dir que hagi de dominar els estudis literaris. Els lectors continuaran llegint i interpretant les obres, la interpretació continuarà a les aules, perquè és mitjançant la interpretació que els professors intenten de transmetre valors culturals, però els crítics haurien d'explorar camins que menessin més enllà de la interpretació. E. D. Hirsch, durant molts anys un gran paladí de la interpretació, ha arribat a la conclusió que la crítica ja no ha de dedicar-se a l'objectiu de produir infinites interpretacions: «Una solució força bona al problema de la publicació acadèmica seria la d'abandonar la idea que ha dominat la producció acadèmica durant els últims quaranta anys: que la interpretació és l'única veritable i legítima activitat del professor de literatura. Hi ha altres coses a fer, a pensar, a escriure.»²¹

JONATHAN CULLER
traducció d'Enric Sullà

21. E. D. HIRSCH, *Carnal knowledge*, «New York Review of Books», xxvi:10 (14-VI-1979), p. 20.

«La revolta de les bruixes imprudents»: Notes per a una primera lectura del teatre de Josep M. Benet, per Rodolf Sirera

Pocs són els crítics —dins el camp de la cultura catalana— que s'atreveixin a negar a Josep Maria Benet i Jornet un sòlid *métier d'écrivain*, excepte aquells contra els quals el mateix Benet ha encapçalat una resistència tenaç, en defensa de la «viabilitat literària del text dramàtic».¹ Són més, tanmateix, els qui, sistemàticament, retreuen a Benet —al seu teatre— un desajust permanent amb les tendències dramàtiques en voga en el moment.² El cert és que, d'una manera o d'una altra, ningú, o gairebé ningú, no s'ha parat a analitzar —en profunditat i en extensió, tal com correspon— la producció d'aquest autor, la qual, aquí, i

d'ara endavant, no dubto a qualificar com la més important dins el teatre català dels últims vint anys. I també, malgrat el desconeixement a què tradicionalment s'ha vist relegada, durant molts anys, la cultura no castellana dins la totalitat de l'estat espanyol, podem afirmar que el conjunt de l'obra de Benet forma part de l'escassa mitja dotzena de dramàturgies «presentables» que s'han produït a la península durant el mateix període de temps.

El teatre de Benet i Jornet es pot vanagloriar, a més, d'ésser un dels pocs que constitueixen un veritable «cos compacte»,³ en el qual cada obra ocupa el «seu» lloc, i cada detall, per insignificant que sembli, té el «seu» sentit dins el conjunt. Les sis qüestions que, segons Joan Castells,⁴ van moure Benet a escriure *Revolta de bruixes* serien, en general, vàlides, com un punt de partença provisional, per a marcar les línies principals de tot el seu teatre: «1. Míopia

1. Vegueu, sobre aquest particular, el text introductori, del mateix Benet, a l'edició de *Descripció d'un paisatge*, col. «El Galliner», núm. 48 (Barcelona, Edicions 62, 1979).

2. Com a exemple d'aquesta asseveració, es poden compulsar les crítiques que va rebre l'estrena de la seva obra *Berenàveu a les fosques*, el març del 1975, i a les quals fa referència Feliu Formosa en el seu epíleg a l'edició de *La desaparició de Wendy*, «El Galliner», núm. 22 (Barcelona, Edicions 62, 1974): «Un text fora d'època» (Benach); «Ve a ésser com remar contracorrent» (Manegat), etc.

3. Tal com assenyala Castells en el seu pròleg a l'edició de *Revolta de bruixes* (Mataró, Edicions Robrenyo, 1976), p. 6.

4. *Ibid.* p. 11.