

---

---

# Tendències actuals de les teories de la literatura<sup>1</sup>

*per Costanzo Di Girolamo*

Qualsevol balanç de la situació actual de la teoria literària acaba convertint-se, en substància, en un balanç de la història de les teories literàries del segle XX, ja que resulta pràcticament impossible examinar episodis aïllats, corrents particulars i personalitats individuals sense inserir-los en una tradició els antecedents de la qual es remunten força enrere. La teoria literària neix amb el segle XX: suposa una manera específica d'apropar-se a la literatura, sense precedents en el passat. Abans que res, vegem breument per què ha estat així.

Els orígens de les teories literàries contemporànies enfonsen les seves arrels en la segona meitat del segle XIX, en els moviments de l'art per l'art (moviments integrats no per teòrics, sinó per artistes i escriptors, des del simbolisme francès al futurisme italià i rus). L'adquisició definitiva d'una visió laica de l'existència, el relativisme moral, l'especialització de les ciències desposseeixen l'art literària de funcions que havien estat seves durant segles: a més d'un vehicle d'evasió fantàstica o de transport emotiu (i potser a través d'això i gràcies a això), l'art literària havia estat un instrument de coneixement del món i d'organització del saber, havia proposat models de comportament, quadres de la realitat per comprendre i comentar, fes i ideologies.

1. El present article reproduïx, sense modificacions de relleu, el text llegit l'11 de març de 1994 en l'àmbit del cicle de conferències *La Crítica Literària Contemporània* organitzat per l'Àrea de Filologia Italiana de la Universitat Autònoma de Barcelona. Renuncio a tota síntesi bibliogràfica, la qual, per límits d'espai, seria inevitablement parcial i desviada. Una discussió de la bibliografia sobre crítica literària, actualitzada fins a fa deu anys, es troba en el meu assaig *Interpretazione e teoria della letteratura*, dins C. Di GIROLAMO, A. BERARDINELLI i F. BRIOSCHI, *La ragione critica. Prospettive nello studio della letteratura* (Torí, Einaudi, 1986), ps. 9-38. Voldria remetre també, per a la crítica de la noció de literaritat, a un llibre meu de 1978, traduït al castellà amb el títol *Teoría crítica de la literatura* (Barcelona, Crítica, 1982).

Però tot això s'acaba per sempre més a partir d'un dia. El 1857, el defensor de Gustave Flaubert, Maître Marie-Antoine-Jules Sénard, havia fet l'impossible per demostrar al jurat del Tribunal Correccional de París que la novella del seu client, publicada en una revista l'any anterior, era un llibre de moralitat irrepreensible; en la sentència, els jutges es van mostrar més perspicaços que ell: d'acord amb llur sentit moral, van trobar que *Madame Bovary* era una novella discutible i en alguns moments «d'un realisme vulgar i xocant», però van absoldre l'editor, l'impressor i l'autor basant-se en el reconeixement de les qualitats literàries de l'obra. El procés a Flaubert és una data significativa no tant en la història de l'alliberament de l'art enfront de la censura, com s'ha dit habitualment, sinó més aviat en la història de la conquesta gradual, per part de l'art, d'una autonomia davant de la resta del món: una emancipació que en certs aspectes representa una victòria i en uns altres té costos i contrapartides.

Aquesta nova manera de contemplar l'art i la literatura trobarà aviat les seves teoritzacions i determinarà el naixement de la teoria literària. Si volem ser més dràstics, podem dir fins i tot que determinarà el naixement de la literatura mateixa. Des de la nostra perspectiva, a finals del segle mil·lenni, el concepte de literatura es manifesta com a obvi, com una cosa que *va de soi*, una noció universal a cobert de qualsevol relativisme històric: les obres d'Homer, de Dante, de Lluïl, de Cervantes, de Shakespeare són totes, òbviament, obres literàries, i juntament amb un nombre incalculable d'altres obres, escrites en una llengua qualsevol, constitueixen allò que s'anomena i és per a nosaltres la literatura.

Però aquest terme, almenys fins a les darreries del segle XVIII, designava (per exemple en francès, en italià, en castellà) no les obres, sinó la classe dels intel·lectuals i els estudis literaris, les institucions literàries (com és sabut, el mot llatí *litteratura* té l'origen en un calc de Quintilià sobre el grec *grammatiké*). Això vol dir que fins a una data molt avançada de la modernitat no existia un terme específic que comprangués les formes d'escriptura en vers i en prosa, aquestes últimes dividides al seu torn en escriptura d'invenió i escriptura documental, i encara en obres de teatre, historiogràfiques, un cert tipus d'assagística...: tota mena de textos que avui, per a nosaltres, són indiscutiblement literatura, de la mateixa manera que per a nosaltres també forma part de la literatura l'anomenada (erròniament i amb una palesa contradicció terminològica) literatura oral (l'oralitat no té res a veure amb la *littera*, l'escriptura), com és el cas dels poemes homèrics, el *Cantar de Mio Cid*, el *Romancero* vell i el nou, és a dir, tota una sèrie de textos compostos oralment o per escrit però en tot cas destinats a l'execució oral, independent del llibre manuscrit o imprès. Fins a un cert moment existien gèneres ben definits, amb els seus subgèneres respectius: la poesia lírica, la poesia narrativa, la narració en vers o en prosa, el poema cavalleresc (a Espanya, les novel·les de cavalleries), etc. Però, com és sabut, des de la revolució del Romanticisme hom assisteix a la dissolució gradual i a la confusió definitiva dels gèneres: ja al final del segle XIX, moltes formes de poesia només es distingeixen de la prosa —en absència d'una estructura mètrica, de rima, d'un lèxic específic—, perquè els rengles tipogràfics no arriben fins al marge dret de la plana. És pot afirmar, en suma, que només quan objectes que fins aleshores s'havien classificat en gèneres o tipus de producció artística precisos es confonen els uns amb els altres, i, encara pitjor, es confonen amb objectes que no tenen res a veure amb l'esfera artística (re- cordem l'aiguera de Marcel Duchamp), només llavors neix l'exigència de copsar l'especificitat de l'art, la seva essència, la seva natura, és a dir, la necessitat de reconèixer-la i definir-la. En absència d'uns trets normatius forts, de la remissió constant a les regles de la tradició, la noció de literatura es debilita, s'obre virtualment i sol·licita l'aïllament de la seva natura i dels seus caràcters específics.

Per això, abans de seguir, cal que ens aturem en un parell de característiques de les teories literàries del segle XX que les diferencien de tot el que podria considerar-se teoria literària dels segles passats.

La primera és el caràcter no prescriptiu de la reflexió contemporània sobre la literatura, a diferència del que succeïa amb les poètiques antigues, medievals, renaixentistes i pre-modernes, que tenien sense excepcions un caràcter normatiu. Abans del segle XX, qui parla de literatura parla inevitablement de com s'ha de fer la literatura, no de com funcionen o són construïts els textos literaris, ni, encara menys, del que és intrínsecament literari i del que no ho és. La teoria de la literatura contemporània, per contra, observa i descriu els mecanismes de la literatura sense establir-ne cap model. Aquesta actitud està estretament vinculada amb els moviments artístics i literaris del tombant de segle: a partir d'un moment determinat es prohibeix prohibir; les arts, sobretot les avantguardes, no reconeixen regles o cànons de valor, i s'assisteix al triomf de l'experimentalisme. La teoria reflecteix allò que existeix i no pretén de corregir-lo o modificar-lo.

La segona característica de les teories literàries contemporànies, potser més important que la primera, és la seva independència de l'estètica, de la filosofia de la bellesa, d'allò agradable: la recerca del que és específic de la literatura i la descripció de l'objecte literari no es plantegen gairebé mai el problema del valor estètic, de la reeixida i les qualitats de l'obra. Fins i tot en els casos en què l'estètica és cridada a escena, com fa l'estètica de la recepció (tanmateix, el moviment de l'Escola de Constança també és conegut, possiblement amb més propietat, com a teoria de la recepció), la validesa estètica de l'obra es pressuposa, no és objecte de discussió. En el seu conegut llibre de 1967 sobre la història de la literatura com a provocació, Hans Robert Jauss recorda que l'èxit efímer de *Fanny*, d'Ernest Feydeau, apareguda pocs mesos abans que *Madame Bovary*, va ser esborrat per l'èxit de la novel·la de Flaubert, que va modificar l'horitzó d'expectatives del públic; però Jauss, a banda de subratllar la nova tècnica narrativa de Flaubert (la impassibilitat) enfront del vell estil de Feydeau, no aclareix per quines qualitats o virtuts estètiques *Madame Bovary* va reeixir a imposar un nou horitzó d'expectatives al seu públic.

Així, doncs, la teoria de la literatura no proposa regles i no jutja: des del naixement sembla haver-se constituït com una disciplina purament descriptiva.

Les principals etapes històriques de la teoria literària del segle XX són prou conegudes, sobretot perquè els estudis més importants han estat traduïts a diverses llengües; en particular, s'ha traduït força a l'italià i al castellà. Tanmateix, no n'hi ha prou amb un simple itinerari cronològic a través de la bibliografia per a explicar una situació força més intricada: molts autors han estat traduïts i coneguts tard, altres han portat per tot el món les seves idees (és el cas de Jakobson), altres (fins i tot moviments sencers) han estat silenciats pel dirigisme cultural (els formalistes russos, Baxtin) i només han assolit un cert ressò en temps relativament propers.

El paper de peoners pertany sense discussió als formalistes russos, un moviment les activitats del qual (des dels entorns de 1915 fins a finals dels anys vint) es van desenrotllar paral·lelament a les de l'avantguarda futurista. Els formalistes russos van aïllar i definir l'objecte de la teoria literària en uns termes que romandran substancialment invariables per a tota l'anomenada tradició formalista (estructuralisme txec, estructuralisme francès, neoretòrica, semiòtica; també s'hi pot incloure el New Criticism anglo-americà): «l'objecte de la ciència de la literatura —escrivia Jakobson el 1921— no és la literatura, sinó la literaritat, és a dir, allò que converteix una obra determinada en obra literària.» Aquesta diàfana declaració programàtica abolia les diverses modalitats teòriques (per exemple, la biografia, la psicologia, la socio-

logia, l'aproximació estètica) en què fins aleshores es dispersava la crítica acadèmica russa, i no tan sols la russa. En la recerca de la literaritat, els formalistes es col·loquen del costat de les disciplines experimentals: parlen de «ciència de la literatura», no de crítica literària o d'estudi de la literatura. Recordem que es formen i viuen al costat dels futuristes, és a dir, d'una de les primeres avantguardes del Nou-cents, que feia bandera de l'experimentació i de la provocació. L'altre pol de referència constant del formalisme va ser (i ho ha estat durant quasi mig segle) la lingüística teòrica, el naixement de la qual es pot fer coincidir simbòlicament amb la publicació pòstuma del *Cours de linguistique générale*, de Ferdinand de Saussure, l'any 1916. És en el llenguatge, doncs, on els formalistes localitzen allò específic de la poesia, la seva literaritat. Al seu entendre, la llengua literària és un llenguatge particular, un llenguatge, com dirà Jakobson el 1960, dominat per la «funció poètica», que consisteix en l'èmfasi posat en el missatge verbal com a tal missatge, independentment del que comunica. Aquesta fórmula va ser represa diversos cops i assolí el màxim extremisme en la demencial afirmació del Grup M (recordem-ne la *Rhétorique générale*, del 1970) segons la qual «la paraula poètica es qualifica com acte comunicatiu. En efecte, aquesta no comunica res, o més aviat no comunica sinó ella mateixa», una manera de veure la poesia que hauria indignat poetes de totes les èpoques, des de Lucrèci a Dante o Ausiàs Marc, passant pels nostres contemporanis.

Hem dit que la tradició formalista prescindeix de l'estètica. Això no significa que no hi hagi afinitats evidents entre els postulats del formalisme i l'estètica filosòfica més important del nostre segle, l'idealisme croceà. En primer lloc, la noció mateixa d'autonomia de l'art. Per a Croce, com per als formalistes, la poesia és al marge de tota finalitat pràctica, és una pura forma en la qual es resolen els continguts i que s'identifica amb l'expressió lingüística; per a Croce, com per als formalistes, la «poesia» (la «literaritat» a Jakobson) no es troba únicament en les obres que responen a cànons literaris precisos: són qualitats intrínseques de certs objectes i no coneixen codis ni regles; també resulta simptomàtica l'anul·lació de qualsevol barrera entre el vers i la prosa. Sense comunicar-se entre si, l'estètica idealista i el formalisme esclau van esbossar més o menys alhora, l'una sobre bases rigorosament estètiques, l'altre sobre bases lingüístiques, una concepció de l'art substancialment afí, que enfonsa les seves arrels més pregones en el Romanticisme. I no es pot oblidar que aquest idealisme ha estat el corrent crític dominant a la cultura italiana durant més de mig segle (amb la concurrència parcial del marxisme a partir dels anys cinquanta), fins a l'arribada de la crítica estructuralista.

No disposem, malauradament, del temps necessari per a seguir les etapes del corrent que segurament ha estat el més ampli de la teoria literària del segle XX: l'anomenada «tradició formalista», que, com he dit abans, arriba des del formalisme rus fins a l'estructuralisme, la neoretòrica i la semiòtica dels anys seixanta i setanta, encartant cada cop més els dogmes propis i la pròpia visió de la literatura. Però seria un error fer un feix de cada bri d'herba. Molts formalistes russos, a més de teòrics aguerrits, van ser crítics finíssims i consistents historiadors de la literatura; l'exponent més important de l'estructuralisme de Praga (anys trenta), Jan Mukařovský, ortodoxament formalista en alguns escrits, es va plantejar ben aviat el problema del valor estètic; i àdhuc personalitats com Baxtin i Lotman, aparentment allunyades dels pares formalistes, serien impensables sense el rerefons del formalisme històric. Ens hem referit a la insensatesa de les posicions del Grup M, però en els mateixos anys, a França, Gérard Genette elaborava una pacient descripció de l'escriptura literària que ha de definir-se com a filològica; a Itàlia, els corrents estructuralistes i semiològics alternaven posicions teòriques que eren qualsevol cosa menys emocionants amb la pràctica de la filologia, de la reconstrucció històrico-literària i d'una assagís-

tica d'alta volada (com se sap, a Itàlia han estat sobretot els filòlegs els qui s'han dedicat a la teoria literària). Al mateix temps, tendències de la crítica que eren virtualment als antípodes del formalisme cedien de manera desarmant davant del seu impuls. A Itàlia, per exemple, el ric filó (fins als anys seixanta) de la crítica marxista o sociològica no va trigar a depositar les armes davant del rigor de la crítica estructuralista, encarnada en científics de la literatura vestits amb bata blanca: penso en les professions de fe de Franco Fortini o d'Alberto Asor Rosa. Fins i tot la crítica freudiana (recordem, sense moure'ns d'Itàlia, l'important cas de Francesco Orlando) va acabar per servir-se de la crítica formal i per utilitzar-la si més no com a instrument d'anàlisi. Mentrestant, els mètodes estructuralistes-semiològics s'havien introduït a les escoles, i fins als últims anys vuitanta han constituït la vulgata crítica, la qual cosa ha suposat la consagració definitiva del seu triomf sobre qualsevol altre plantejament dels estudis literaris, començant pels qui no consideren necessari el recurs a una teoria.

Després arriba la crisi... La crisi, que apareix al títol de l'últim llibre de Cesare Segre, *Notizie dalla crisi*, de 1993. Però de quina crisi es tracta? Existeix veritablement una crisi?

A la fi dels anys seixanta s'esdevé una transformació important. Ens cal fer un pas enrere, cronològicament parlant: els fenòmens i les dates s'encavallen els uns amb les altres, perquè a les noves idees els cal un període d'incubació més o menys llarg.

No em sembla imprudent relacionar alguns canvis en l'estudi de la literatura amb la ventada revolucionària —molt abstractament revolucionària— del '68. Són tombants teòrics que tenen lloc a les universitats europees i americanes, i no ja als cafès de Sant Petersburg o Moscou freqüentats per poetes i anarquistes; són girs que s'esdevenen a les mateixes universitats on els estudiants proposaven críticament nous modes de contemplar la realitat i els seus objectes d'estudi. És indiscutible que el '68 va incidir manifestament, si no en la història política i social, almenys en la història de les mentalitats i dels comportaments d'aquest segle, i possiblement també en la història de la cultura. És curiós, o més aviat trist, que un dels més grans moviments de teoria literària que podem adscriure a aquells anys i a aquell ferment, la desconstrucció, hagi tingut com a mestre un home que portava a l'esquena un passat nazi silenciats: el belga Paul de Man. Com s'ha demostrat després de la seva mort, durant la guerra va ser un col·laboracionista amb els alemanys que havien envaït el seu país. A aquest mestre de la teoria, ja que no de la pràctica i de la vida, se li ha de reconèixer al capdavant el mèrit d'haver reeixit en la tasca de nedar i guardar la roba i d'haver sabut envoltar-se durant força temps del fervor dels progressistes i els marxistes. És diferent el cas de la teoria de la recepció i del seu fundador: les veus que corrien fa alguns anys sobre el passat de Hans Robert Jauss a les SS quan era un jove de vint anys (recordo que les SS constituïen un cos de voluntaris) semblen mancadetes de tot fonament i no se'ls pot concedir cap crèdit. Resta, però, el fet que la femsomia intel·lectual de Jauss té molt poc a veure amb la d'un home d'esquerres: en un cert sentit, Jauss ha sabut nedar i guardar la roba força millor que un progressista com Harald Weinrich o un marxista com Erich Köhler (violentament contestat pels seus estudiants), tots dos ben propers a ell.

La teoria de la recepció responia a l'exigència de trencar els límits asfixiants en què es confinava la literatura a les universitats alemanyes, dominades pels mètodes idealista i formalista. L'any 1967, a més del llibre de Jauss sobre la història de la literatura com a provocació, es va publicar un assaig breu però important, *Per una història literària del lector*, obra d'un estudiós aïllat i original, Harald Weinrich (com Jauss, un filòleg romanista), la qual cosa demostra que certes idees eren a l'aire. Segons Jauss

i Weinrich, l'obra literària troba un ineludible terme de confrontació en el públic, un públic individualitzat històricament i culturalment, que determina escales de valors i que d'alguna manera incideix en el desenvolupament de la producció literària.

Al llibre sobre la història literària, Jauss estableix que els valors i la càrrega innovadora d'una obra es mesuren en relació amb l'horitzó d'expectatives d'un període històric determinat; noció aquesta d'horitzó d'expectatives manllevada de Gadamer, però ja present en Husserl i Heidegger. En aquest treball i en altres d'aquells anys, Jauss manifesta encara punts de contacte amb la tradició formalista quan privilegia els aspectes «innovadors», fins i tot «desviants», del gran art. Però ja en aquells estudis la innovació és interpretada no tan sols com a ruptura formal, sinó com a capacitat de qüestionar les convencions socials dominants. L'horitzó d'expectatives no s'entén només com una mena de codi literari en poder del destinatari, sinó que comprèn també els usos i les normes socials, els modes de veure el món i de relacionar-se amb els altres que són específics d'un moment històric determinat. A causa de la seva funció «socialment formativa», la literatura col·labora, segons Jauss, a l'emancipació de la humanitat dels vincles naturals, religiosos i socials.

Com es pot veure, la melodia ha canviat... Jauss resolia un problema —el de la funció formativa de l'art— que havia estat arraconat pels estudis literaris. Un altre exponent de l'Escola de Constança, l'anglista Wolfgang Iser, va posar a la base de la seva atenta i rigorosa fenomenologia de la lectura una sèrie de preocupacions de caire ètic i social. Per a Iser és fonamental, en el procés de comunicació literària, la interacció entre el text i el lector. En la imatge que una representació literària eficaç ofereix del món —simplifico al màxim—, el lector reconeix elements familiars però despragmatitzats, val a dir traslladats del context original: el lector té «la possibilitat de percebre un sistema dins del qual havia estat empresonat fins ara, i aquest coneixement serà encara major si la validesa d'aquestes normes és negada... Si el lector és induït a formular les causes que són a la base del qüestionament del món, llavors ha de procedir de mode diferent al món, de manera que pugui observar-lo des de fora. I és aquí on rau la veritable funció de la literatura».

N'hi ha prou de considerar l'obra crítica i teòrica de Jauss i Iser per a advertir que la teoria de la recepció obre l'estudi de la literatura a problemes de caràcter —si no pròpiament estètic en sentit estricte— indubtablement filosòfic, sumant-se a la tradició de pensament de la fenomenologia i de l'hermenèutica, particularment rica a Alemanya. A l'Escola de Constança se li ha de reconèixer sobretot el mèrit d'haver posat en un primer pla el problema de la interpretació (problema que tampoc no ha descurat la tradició americana, com veurem tot seguit), absolutament arraconat per les directrius formalistes: com hem vist, els formalistes no es pregunten què significa o què vol dir una obra, sinó que en descriuen la forma, les estructures manifestes o subjacents. Els teòrics de la recepció recuperen les qüestions del significat literari i de la funció de la literatura, però relacionant aquests problemes amb el públic, en concret amb un públic individualitzat històricament.

Ja hem dit que l'interès pel destinatari pot apreciar-se, durant els mateixos anys setanta, també als Estats Units, en l'anomenada «crítica orientada cap al lector» (*reader-oriented criticism* o *reader-response criticism*), encara que aquesta tendència mai no ha representat un moviment compacte, sinó més aviat un espai de confluència durant i després de la desintegració de l'estructuralisme.

Però l'idilli entre el text i el lector no podia durar gaire. Com que un text resta del tot inert si no és interpretat, si no se'l fa viure o reviu en la interpretació del lector, en arribar a aquest punt se suscita el problema de quina o quines interpretacions són legítimes o correctes, si hi ha un límit per a les interpretacions possibles

i, inversament, si no hi ha ni tan sols una interpretació que pugui considerar-se impossible (és a dir, si es pot arribar al consens que, a partir d'un text qualsevol, almenys una interpretació determinada resulti impossible). A l'entorn d'aquest problema s'obre a Amèrica, des de finals dels anys setanta, un debat intens.

La crítica americana recent ha suggerit una distinció entre hermenèutica negativa i hermenèutica positiva: d'una banda, hi ha els defensors de la indecidibilitat del text i de la illimitació en les interpretacions (els desconstruïvistes majors, menors i mínims; Holland i altres personalitats); de l'altra, hi ha els defensors de l'autoritat autorial (el text significa allò que l'autor volia que significués) i fins i tot de la univocitat de la interpretació (Hirsch, Booth, Abrams i altres). Les implicacions de totes dues postures, i els perills que comporten, són prou evidents. Les posicions monístiques a ultrança (un text té una sola interpretació possible) cauen en el que ja Wimsatt i Beardsley havien batejat, l'any 1954, com a «*intentional fallacy*», és a dir, la presumpció que la interpretació pot basar-se en la intenció de l'autor, la qual sovint no és evident en absolut i pot arribar a resultar incognoscible. D'altra banda, l'hermenèutica negativa o pluralista s'orienta inevitablement cap al nihilisme. De l'admissibilitat de diverses interpretacions es passa, amb Paul de Man (el seu llibre més important, *Blindness and Insight*, és del 1971) i amb altres desconstruïvistes (sobretot Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, 1971; *A Map of Misreading*, 1975), a allò que podria anomenar-se l'hermenèutica de la subcomprensió, del *misreading*, fins i tot —segons Paul H. Fry— de la distracció (la interpretació eficaç o il·luminadora arriba només quan la concentració i l'atenció es relaxen).

La història de la desconstrucció americana, en plena crisi des de finals dels anys vuitanta, encara s'ha de fer amb serietat, i no serà una tasca senzilla. En realitat, més que com un moviment o un corrent, la desconstrucció s'ha d'entendre abans com un llarg debat sobre la teoria i sobre els mètodes, molt més que sobre la literatura, i encara menys sobre textos literaris concrets, amb poderoses interferències de tipus filosòfic. A més, cal tenir present que, fins als últims anys seixanta, als Estats Units s'entenia per filosofia quasi exclusivament la tradició de la filosofia analítica, força ben diferent d'allò que nosaltres, a Europa, entenem, i seguim entenent, per filosofia (a les universitats americanes, la filosofia integrava i integra una mateixa àrea amb els departaments de matemàtiques). Des de finals dels anys seixanta, gràcies a la presència constant de personalitats com Foucault i sobretot Derrida, que es convertiren ben aviat en *habitués* de la ruta atlàntica, s'assisteix a Amèrica a veritables orgies a base de filosofia; orgies que, òbviamment, no es consumaven als departaments de filosofia (em sembla que Derrida mai no ha posat els peus en un departament de filosofia americana), sinó als d'anglès, llengües estrangeres (sobretot francès) i literatura comparada. Jo mateix he assistit, quan ensenyava a Baltimore, a algunes belles lliçons de Derrida sobre els pre-socràtics que em recordaven les del meu professor de l'institut (amb tot el respecte per Derrida, vaig tenir un òptim professor de filosofia): sols després d'un cert temps he comprès que allò revolucionari que seduïa tants estudiants i col·legues era senzillament que s'impartissin lliçons d'història de la filosofia.

La dificultat d'ordenar històricament la desconstrucció americana respon al fet que el debat va aplegar totes les veus possibles d'aquells anys: freudians (sobretot lacanians), marxistes, feministes, hermeneutes, fenomenòlegs, nihilistes purs..., tots ells orientats cap a una crítica de la crítica o cap a la crítica de tot; per a molts desconstruïvistes, la validesa dels textos literaris consisteix en la seva capacitat per a desconstruir-se, negar-se, enderrocar-se ells mateixos o bé els significats, aparents o volguts per l'autor. Per tots aquests aspectes, la desconstrucció es pot presentar com la negació simètrica del formalisme estructuralista i semiològic: a la presència absoluta, tancada i irrefractable del text, postulada per aquest, la desconstrucció contra-

posa la dissolució del significat en la miríade d'interpretacions possibles i impossibles i en la voluntària o involuntària destrucció del text. A la pregunta de l'alumna de Stanley Fish (Fish no és un deconstructivista, però és un intelligent i habilitíssim interlocutor amb aquests) que dona títol a una bella recopilació d'assaigs del 1980, *Is There a Text in This Class?* (es tracta d'una divertida anècdota: una alumna li pregunta al professor si hi ha un llibre de text per a aquell curs, però la frase també pot entendre's com una interrogació sobre els mètodes del mestre: «en aquesta classe es creu en l'existència dels textos?»), a aquesta pregunta, deia, la deconstrucció, en els vint anys de la seva breu existència, no ha sabut o no ha volgut respondre.

En contraposició al formalisme a l'europea o a l'americana (és a dir, a la tradició del New Criticism, lenta a morir), s'ha format, a partir dels inicis dels anys vuitanta, el que fins avui és l'últim corrent organitzat de la teoria literària americana, el New Historicism, encara que, com veurem tot seguit, es tracta del que podríem anomenar una «teoria dèbil» (naturalment, no atribueixo cap valoració negativa a l'expressió «teoria dèbil»). A Amèrica, la discussió teòrica no s'ha apaivagat del tot, encara que la seva finalitat és ara, paradoxalment, l'abolició de la teoria. Em remeto, per a qui estigui interessat en la qüestió, al núm. 8 (1993) de la revista italiana «L'Asino d'Oro», especialment a l'estudi introductori de Barbara Gastaldello, del qual prenc algunes informacions.

La paternitat del terme New Historicism es pot atribuir a l'anglista americà Stephen Greenblatt, fundador de la revista «Representations», que va utilitzar-lo per primer cop en un escrit del 1982, juntament amb l'expressió «*poetics of culture*», la qual, tanmateix, no ha estat represa per altres (Greenblatt parla d'un «nou historicisme o d'una poètica de la cultura»). El neohistoricisme, última moda teòrica als Estats Units, presenta notables afinitats amb el corrent britànic conegut com a *Cultural Studies*, sorgit als anys cinquanta-seixanta, que ha comptat amb seguidors a diverses universitats italianes, en particular entre els filòlegs anglesos de l'Istituto Universitario Orientale di Napoli.

Com la deconstrucció, el neohistoricisme s'orienta cap a la superació de l'especificitat de l'estudi literari. Més que un mètode de crítica literària en sentit estricte, pot considerar-se, de fet, una tendència que té per objecte la història de la cultura en general, els processos de comunicació no exclusivament verbals, la transmissió del saber i les relacions entre el poder i l'expressió artística, els *mass media*, les formes de la cultura de masses, les subcultures juvenils, els estudis postcolonials, els *gender studies* (el desenvolupament de la crítica feminista i la recent crítica *gay*), etc. També canvien les referències bibliogràfiques: si bé la presència de Foucault es manté constant respecte de la deconstrucció, apareixen sovint en els assaigs, singularment, els noms de dos italians oblidats des de fa temps a la seva pàtria: Giambattista Vico i Antonio Gramsci. Possiblement, el més bell llibre produït en aquest àmbit d'estudis, que a més precedeix en alguns anys el naixement de l'etiqueta «neohistoricisme», és *Orientalism* (1978), del palestí nacionalitzat americà Edward Said, una esplèndida història de les representacions i els prejudicis que l'Occident ha elaborat sobre l'Orient en el decurs dels segles.

Vist en tota la seva complexitat, el neohistoricisme es presenta com un immens calderó dins del qual resulta inútil buscar les nocions de «teoria» o de «mètode». Per contra, des de dins d'aquesta tendència s'han dirigit els atacs més durs contra la teoria. Em refereixo a un breu però important assaig de Stephen Knapp i Walter Benn Michaels, *Against Theory*, aparegut el 1982 al «Critical Inquiry», que va originar un intens debat. Knapp i Michaels són fautors d'un «nou pragmatisme» que arracona qualsevol rigidesa teòrica i de mètode en favor d'una pràctica de la crítica



i de la interpretació deslliurada de models preconcebuts. La posició de Knapp i Michaels va ser compartida ràpidament pel mateix Greenblatt, qui escrivia el 1985: «Per a mi, l'estudi de la literatura és l'estudi d'obres contingents, particulars, volgudes, immersides en la història; si la teoria comporta inevitablement el desig de fugir de la contingència cap a una esfera superior, en la qual els signes siguin purificats del fang de la història, llavors jo estic *contra* la teoria.»

Tornem de nou, ja per concloure, a la crisi de la qual parla Cesare Segre. Com hem vist, els últims vint anys han proposat un debat i una reflexió sobre la literatura vius i de notable qualitat. A banda de l'avorriment que acaben suscitant totes les modes quan es repeteixen (sobretot en el si de la desconstrucció hi ha multitud de llibres que senzillament són una insensatesa), en aquest arc de temps s'ha anat articulant un diàleg entre posicions força allunyades (per exemple, entre teòrics de la recepció i desconstructivistes, entre marxistes i neohistoricistes) que almenys ha tingut el mèrit de qüestionar-ho absolutament tot. Fins i tot posicions que no fa gaire eren confinades en un «ghetto» o menystingudes, com la crítica marxista anglesa, han assolit en els últims temps un major ressò. La tendència general, doncs, apunta a «complicar» el discurs sobre la literatura amb implicacions filosòfiques, antropològiques, socials, d'història de la cultura en el sentit més ampli del terme. Des d'aquest punt de vista, no em sembla que es pugui parlar de crisi, almenys en situacions com l'americana, la britànica, l'alemanya i la francesa. En realitat, la crisi de què parla Segre és exclusivament la crisi de les teories i dels mètodes forts, en particular del mètode estructuralista-semiòlògic, fins fa poc incontestat i dominant (però no es pot oblidar que també han estat mètodes forts en el passat la crítica idealista i un cert tipus de crítica marxista). Si per teories literàries s'entenen només els mètodes forts, llavors és cert que són en crisi i, pel que a mi respecta, és una sort que hi siguin.

Veritablement, la situació que hi ha a Itàlia és com és perquè, des de fa almenys vint anys, qualsevol invitació a la discussió, i no diguem ja a la polèmica, s'ha deixat caure en un buit. Una tendència típica de la crítica italiana ha estat procedir a englobar sincrèticament tot allò que trobava, fins al punt, per exemple, que els semiòlegs s'han convertit en portaveus de la teoria de la recepció (nascuda sobre bases antiformalistes), d'un autor com Baxtin, de la culturologia de Tartu, etc. Només amb la desconstrucció, l'intent, iniciat per algun crític, no ha reeixit: singularment, Derrida i la desconstrucció americana han estat rebuts a Itàlia de manera quasi exclusiva per la cultura catòlica. Però intervencions crítiques contra el formalisme i contra els models forts, realitzades a mitjan dels anys setanta per Franco Brioschi, Alfonso Berardinelli, Cesare Cases, Nicola Merola, Vittorio Spinazzola i, si m'és permès de recordar-ho, per qui us parla, senzillament no han trobat resposta. Molts de nosaltres pensem que reflexionar sobre la literatura, fer teoria literària, no comporta l'elaboració de procediments operatius rígids als quals sotmetre els textos; no comporta l'elaboració d'un «mètode»: el crític, necessàriament, ha d'emportar-se, com diu Greenblatt, en el «fang» que porten els textos, sense limitar-se al nivell epidèrmic de l'anàlisi lingüística i formal (com feien els formalistes) i sense ignorar (com de vegades han fet els desconstructivistes) que els textos literaris tenen un significat que ha d'ésser comprès, discutit i contestat.

En resum, cal que siguem optimistes. Potser és millor la crisi, i millor el dubte, que tantes certeses mal fundades.

COSTANZO DI GIROLAMO  
Barcelona, 11 de març de 1994

(traducció de Gonzalo Pontón)