

que sigui. Podem reconèixer que *La papallona* no és un producte literari prou substancial per aguantar tot el pes d'una «teoria del tancament» com la que, per exemple, Torgovnick aplica a Dickens, George Eliot, Tolstoj i companyia. Tanmateix, la simplicitat mateixa dels recursos desplegats per Oller en la seva novella en fa un cas interessan-

tíssim des d'aquest angle teòric. El que importa, al cap i a la fi, és el resultat d'un procés crític que aclareix les línies mestres de la producció olleriana i el seu lloc merescut dins el cànon del realisme europeu del segle XIX.

ALAN YATES

Un antecedent de l'estructuralisme: *La muerte y la brújula*¹ per Bernard McGuirk

«Si hagués escrit aquest article en el conegut estil de la semiologia, ja no hauríeu arribat fins aquí. Perquè la semiologia és un llenguatge que hom practica en els dominis de l'educació superior», escriu Kevin Brownlow al «New Statesman»;² més encara: «Si ensenyeu o estúdieu literatura en una universitat, hi ha força possibilitats que hàgiu hagut d'invertir una mica de temps últimament discutint amb els col·legues sobre els usos i abusos de la teoria de la literatura. L'estructuralisme, la desconstrucció i els seus rebrots no solament atreuen un gran nombre de públic als congressos de la professió, sinó que la mateixa discussió ha desvetllat l'atenció de periòdics com ara "Newsweek", afegeix Gerald Graff.³

L'any passat, fins i tot la premsa anglesa es va sentir obligada a parlar d'aquests problemes, a propòsit del conflicte de Cambridge. El Congrés dels Hispanistes, esperant per ventura que les fúries minvessin, ha ajornat fins el 1982 l'«acotat» d'una secció especial per a la discussió específica de la *Teoria de la literatura...*, per bé que —cal confiar-hi— no en previsió d'una batalla!

En citar Gerald Graff, l'aspecte concret que m'interessa tractar no és l'estudi de la literatura, sinó el seu *ensenyament* i, com a conseqüència, allò que vull dir respon, fins allà on m'ha estat possible, a un principi pedagògic. Perquè em sembla força raonable

que els estudiants es queixin, amb Richard Webster, de l'obsessió quasi-religiosa del novell emperador crític, quan, ben sovint, darrera de tot el parament i tota la gesticulació, no reïxen a veure cap vestit. El problema és si aquesta història també ha d'acabar mentre els nens assenyalen amb el dit i se'n riuen.

La teoria literària ha fet una evolució crucial cap a la resposta del lector i les estratègies de lectura. El meu desig, tanmateix, ha estat sempre de respondre afirmativament a la mena de pregunta que feia Stanley Fish: «Hi ha un text en aquesta classe?»⁴ Avui, doncs, he escollit un text que, penso, tothom coneix prou. Més encara, és un text que ha suscitat comentaris i explicacions sense fi i, no en dubto, sense fi en el futur tampoc. Subratllo això de sense fi perquè *La muerte y la brújula* invita, aconsegueix i espera encara més explicacions, solucions... o «clausures». Alhora, és un exemple obvi d'un text que malgrat els trets aparents d'història detectivesca, es resisteix a una solució final, a la «clausura del cas». Podria això coincidir d'alguna manera amb la invitació a «suspèn-dre les clausures» que associem amb l'estructuralisme? Aquesta és la meua preocupació: suggerir que cal informar els alumnes de teories de la lectura que no han de ser considerades invents crítics sofisticats, sinó que cal demostrar que surten del mateix text literari. Més: en usar un text de cap al 1940 hom pot fer palès que el fenomen que va brotar cap al 1960 no és una moda solament, sinó que té arrels molt fondes i, potser, perennes.

* * *

Admeto d'entrada que triar Borges ha estat intencionat. En termes de la resposta del lector, no cal recordar que el fervor d'inspiració francesa d'ençà que Roger Caillois va «descobrir» Borges ha estat més que compen-

4. Stanley FISH, *Is there a Text in this class? The Authority of Interpretative Communities* (Harvard 1980).

1. Text de la ponència llegida per l'autor a la primera sessió dedicada a la teoria i a la crítica de la literatura del congrés anual que celebra l'Associació d'Hispanistes Britànics, celebrat en aquesta ocasió a la Universitat de Newcastle, els dies 29, 30 i 31 de març i 1 d'abril de 1982. La traducció ha respectat, d'acord amb l'autor, la condició oral del text. Les citacions de *La muerte y la brújula* segons l'edició dins *Ficciones* (Buenos Aires 1956), ps. 143-158. (Nota del traductor.)

2. Kevin Brownlow, citat per Richard WEBSTER, *Structuralist Theory and the Emperor's Clothes*, «The Literary Review», núm. 24 (18-IX-1980), p. 7.

3. Gerald GRAFF, *Culler and deconstruction*, London Review of Books» (16-IX-1981), p. 7.

sat pel desinterès entre els hispano-americans.⁵ Sembla un cas prou obvi d'expectacions de lectura divergents. D'una banda, quan el lector cerca una «poètica de la ficció», l'obra és construïda com a tal; de l'altra, quan el lector cerca una «producció de sentit» específica, l'obra és considerada sovint com a falsa. Cal operar, doncs, una distinció entre lectura «estructural» i «cultural», com a mínim. Típic d'ell, Borges encén la controvèrsia: ofereix als estructuralistes l'esquer, «la metafísica és una branca de la literatura fantàstica»; ofereix als teòrics de la societat l'ham de «la impossibilitat de penetrar el diví esquema de l'univers».

Les expectatives de lectura de *La muerte y la brújula* suposen de reconèixer la fascinació de Borges per la ficció detectivesca. D'*Abenjacán el Bojari* Borges ens diu que va esdevenir un creuament entre una acceptable història de detectius i una caricatura d'aquestes. Com més hi treballava, més banal semblava la història i més forta la necessitat de la paròdia. Aquí, a *La muerte y la brújula*, aquests elements «acceptables» provenen d'una sèrie d'allusions òbvies: Auguste Dupin, el «raonador pur» de Poe, i de la seva casa, «rosegada pel temps i grotesca»; «el criminal és l'artista creador; el detectiu només el crític» (*The blue cross*), de Chesterton, i el seu laberint lineal (*The horseman of the Apocalypse*). Considerades amb més atenció, tanmateix, les al·lusions desorienten: Lönnrot, atès que imita una tradició detectivesca que ve de Dupin, no pot ser un «puro razonador»; Triste-le-Roy és qualsevol cosa menys una «quinta abandonada»; la distinció entre artista i crític perd sentit i el laberint lineal no opera sinó de manera potencial, com un objectiu no aconseguit.

* * *

En aquest moment, podem obrir davant de l'estudiant tot el ventall de sorprenents especulacions sobre els sentits del conte (Barrechea, Alzarakí, Wheelock, Christ, Murillo, Gallagher i Shaw). Per un altre costat, però, podem emprendre l'estudi de l'arquètipus de la narració detectivesca a fi de mostrar com *La muerte y la brújula* pot generar la miriada de sentits que els crítics li han atribuïda sota l'espècie d'un comentari sobre, precisa-

5. Pel que fa a les divergències entre la recepció de Borges per part dels francesos i la d'alguns hispano-americans, vid. D. W. FOSTER, *Borges and structuralism: Towards an Implied Poetics*, «Modern Fiction Studies», núm. 19 (1973-1974), ps. 341-351.

6. Hom pot trobar una detallada discussió de la imitació i paròdia que fa Borges dels escriptors de narracions detectivesques a L. H. RUBMAN, *Creatures and Creators in Lolita and «Death and the Compass»*, «Modern Fiction Studies», ps. 433-452.

ment, la capacitat de generar sentits sense ser «descodificada», «desxifrada» o «resolta». En altres paraules, per bé que els elements detectivescos evocuen el gènere més susceptible de «descodificació», el text de Borges és demostrable que participa d'un sistema que es refereix a les seves pròpies limitacions, a allò que no és. Fins i tot podria plantejar la pregunta de Jacques Derrida: «*Que se passe-t-il quand des actes ou des performances (discours ou écriture, analyse ou description, etc.) font partie des objets qu'ils désignent? Quand ils peuvent se donner en exemple de cela même dont ils parlent ou écrivent?*»⁷ En efecte, fins és possible de dir que el text no és una explicació d'un crim comès en un laberint, sinó que és un crim comès en un laberint, és a dir, un text irresolt en el laberint de la narrativa detectivesca, on el crim més atroç és el de romandre sense solució.

No, no cal patir. Sou només vosaltres els qui us heu de preocupar de l'enigma que Derrida planteja a propòsit de la pràctica d'un text de repetir allò a què un text es refereix. Pedagògicament, és aconsellable de començar d'una manera més humil, a base sobretot d'introduir la distinció saussureana bàsica entre *signifiant* i *signifié*. La primera lliçó sobre la relació entre *signifiant* i *signifié* és que el *signe* que se situa entre ells i que els origina és, com ho prova aquest conte, «acceptada però arbitrària» (en termes de Saussure), mentre que, en la narrativa detectivesca tradicional, «closa», el *signe* uneix el *significant*, en darrer terme, a un *significat* i només a un de sol. No és gens accidental que, en aquest cas, el *significat*, ben lluny d'una unicitat sòlida, closa, adopti la forma del laberint de Triste-le-Roy, és a dir, un laberint fatal però obert o imperfecte. Imperfet o inacabat per a Lönnrot —«*sobran tres líneas*»— i per a Scharlach, que promet «*ese laberinto que consta de una sola línea recta y que es invisible, incesante*».

Per a l'estructuralisme, el conte no proposa un sentit determinat ni un contingut inevitable per a un sistema de signes, ja sigui aquest un laberint o el llenguatge. Encara més, recordant que segons Saussure «*dans la langue, il n'y a que des différences, sans termes positifs*»⁸ (perquè «terme positif» dependria d'un concepte unificat de *signifiant* i *significat*), paga la pena d'observar que, a *La muerte y la brújula*, pel que fa al sistema del llenguatge i al de la narració detectivesca, «terme» implica tant (1) termi-

7. Jacques DERRIDA, *La carte postale* (Paris 1980), p. 417.

8. Ferdinand de Saussure, citat per J. CULLER, *Structuralism and Literature*, dins *Contemporary Approaches to English Studies*, a cura de Hilda Schiff (Londres 1977), p. 60.

nologia com (2) terminació. Si us cal recordar que el conte, com el llenguatge, manca d'un «terme positiu» bivalent, només us cal considerar les paraules finals: «*bixo juego*». Semànticament, tant com formal, això constitueix no una «clausura» sinó una «consumació».

* * *

Ara voldria insistir, manllevant les paraules a Jonathan Culler, que «no proposo un «mètode» estructuralista d'interpretació: l'estructuralisme no és una nova manera d'interpretar les obres literàries, sinó un intent de comprendre que les obres tinguin sentit per a nosaltres». ⁹ Allò que ara vull considerar, doncs, de manera breu, és una sèrie d'elements de l'anàlisi literària diguem-ne *traditionals* com ara els personatges, la trama, el gènere i, finalment, la psicologia, cadascun a la llum d'una aproximació teòrica específica. ¹⁰

En primer lloc, els personatges. Podem utilitzar les anàlisis formalistes de Vladimir Propp de contes de fades, on, no obstant el canvi dels noms o de les descripcions dels personatges, les funcions romanen estables, per tal de suggerir als estudiants que una anàlisi que s'aplica a un conte de fades també pot ser vàlida per a una narració detectivesca. Com a conseqüència, les funcions detectivesques bàsiques constitueixen, per a les expectatives del lector, les forces motrius darrera del moviment sintagmàtic de la narració, tot permetent, d'altra banda, una certa predictibilitat seqüencial. La consideració de l'ús i el trencament de la convenció que fa Borges a *La muerte y la brújula* quan construeix la relació entre Erik Lönnrot i Red Scharlach, obre pas a una segona noció teòrica: els *actants* de Greimas o les *esferes d'acció* basades en oposicions binàries. Cal observar que en aquest conte Borges subverteix les oposicions sintagmàtiques binàries criminal/artista, detectiu/crític en fer possible l'intercanvi de cada meitat de l'oposició. Lönnrot passa de ser el perseguidor a ser la víctima perseguida; Scharlach passa de ser el perseguit a ser el detectiu perseguidor. Com a conseqüència, l'artista/comunicador esdevé crític/comunicat a ... i a l'inrevés.

Havent introduït aquestes dues nocions complementàries del funcionament de la caracterització, podem passar, de moment, a la trama. I, ara, sembla adequat recórrer a la

Typologie du roman policier de Tzvetan Todorov. ¹¹ Todorov sosté que la narració detectivesca clàssica té dues històries: (A) la història del crim i (B) la història de la investigació. A acaba abans que comenci B; l'acció d'A és real però absent, l'acció de B és insignificant però present. («Insignificant» aquí vol dir que a B «saber» té més importància que «actuar»). El propòsit de B és de mitjançar entre el lector i el crim que era l'acció d'A.

Borges subverteix la norma clàssica de Todorov. A és *accidentalment* real (és a dir, l'*insignificant* «*casí un movimiento reflejo*» del crim d'Azevedo); B és *aparentment* la història de la investigació, però, de fet, és la història del crim. A, doncs, no acaba abans que B comenci. B, la història de la investigació, és A, la història del crim. B no és *insignificant* sinó *ben-significant*, en la mesura que esdevé A. El model detectivesc és, doncs, invertit. Si, en termes clàssics, la progressió sintagmàtica de les tres narracions és:

- (1) enigma
- (2) persecució
- (3) solució,

el conte de Borges alhora que segueix aquest esquema, l'altera:

- (3) solució (l'«error» de Treviranus)
- (2) persecució («*explicación rabinica*»)
- (1) enigma (el laberint).

El text de Borges confirma un esquema *narratiu* però subverteix una expectació *semàntica*. El text, en el procés, fa ambivalent, «obre» un esquema narratiu tancat des d'un bon principi. Tal com Saussure demostra que no hi ha relació entre el signe i la idea que no sigui «acceptada però arbitrària», el text de Borges desenganya el lector de manera efectiva de l'esperança d'una solució «acceptada» (un *signifiant*) sortida d'un esquema formal de gènere ja familiar (un *signifié*).

Finalment, després dels personatges, la trama i el gènere, el problema de la psicologia. En aquest aspecte, també, el text promou la subversió, atès que no corrobora la propensió dels lectors a classificar com a «tipus» els «models» de personatges. A desgrat d'una certa paròdia del brillant afecionat ajudat pel professional laboriós o de l'enginyer contrapesat del duet clàssic Holmes-Watson en lluita contra el geni malèvol del mestre del crim, resulta difícil de considerar els personatges en termes de motivació i credibilitat, i encara menys de concedir-los subjectivitats. Fins i tot Holmes i Watson no poden existir l'un sense l'altre, però això només a tall

9. J. CULLER, *op. cit.*, p. 59.

10. Generalment, i amb finalitats didàctiques, caldria resistir la tremenda temptació d'introduir, poso per cas, els codis de Barthes (de S/Z), en aquesta etapa, per bé que podria resultar un exercici fructífer analitzar *La muerte y la brújula* des d'aquesta perspectiva.

11. «*Il s'agit donc, dans le roman à énigme, de deux histoires dont l'une est absente mais réelle, l'autre présente mais insignifiante*» (T. Todorov, *Typologie du roman policier*, dins *Poétique de la prose*, París 1971, p. 59).

d'intersubjectivats». I ara el meu darrer model d'anàlisi és el debat Lacan-Derrida (amb la incorporació de Barbara Johnson) sobre *La carta robada* de Poe. D'aquesta problemàtica, tan excessivament complexa, no selecciono sinó dues nocions lacanianes:¹²

(a) «la preeminència del significat sobre el subjecte» i

(b) «No sóc allà on sóc la joguina del meu pensament.»

Els papers variables de Lönnrot i Scharlach, per bé que *confmats* a l'esquema d'emissor del missatge/receptor del missatge, que recorda el ministre i Dupin del conte de Poe, confirmen tanmateix la *fluidesa*, fins i tot l'element d'atzar, de les relacions que constitueixen la convenció. A base de suggerir i afirmar constantment la intercanviabilitat de Lönnrot i Scharlach, Borges aprofundeix, ara de manera palesa, allò que és tan sols la relació implícita entre el ministre i Dupin. Tot depèn que no hi hagi un guanyador (recordem «una tristesa no menor que aquell odi» i «una tristesa impersonal, casi anònima»); que no hi hagi, després del «hizo fuego», cap reconstrucció d'un jo supervivent. Només sobreviu el significat preminent.

Ultra això, la fi de Lönnrot coincideix amb la fi de Scharlach *no*, com Gallagher i

12. Jacques DERRIDA, *The purveyor of truth*, «Yale French Studies», núm. 52 (1975), p. 41, per a la primera citació, i, per a la segona, J. LACAN, *The Insistence of the Letter in the Unconscious*, «Yale French Studies», núms. 36-37 (1966), p. 136.

altres han suggerit, perquè són la mateixa persona (és a dir, intercanviables), sinó perquè la mort d'Erik Lönnrot clou la intersubjectivitat que defineix els límits de l'existència de Scharlach... Atès que la funció com a lector de Scharlach de la seva pròpia caracterització és inclosa en el text, m'agradaria suggerir que l'enginy, o el joc, de Borges pot ser construït com una versió coherent bé que literal de la frase de Lacan: «No sóc allà on sóc la joguina del meu pensament.»

Amb aquest raonament pretenc de donar suport a la teoria amb el text i a l'anàlisi textual amb la teoria; presentar Borges com un arxiprecursor de la fórmula de Jean Ricardou: «*Composer un roman (...) ce n'est pas avoir l'idée d'une histoire, puis la disposer; c'est avoir l'idée d'un dispositif, puis en déduire une histoire*»; situar *La muerte y la brújula* —i parafrasejo— com «*un texte dominé par ses propres dispositifs*».¹³

En acabar, em permetré de fer ús d'unes analogies de Roland Barthes. Deliberadament, he defugit l'«albercoc» de la interpretació a fi que els alumnes no es trenquin les dents amb el seu centre «lapidari»; en presentar la ceba de l'anàlisi estructural, buida del centre però de múltiples capes, aspiro tanmateix a ensenyar sense llàgrimes.

BERNARD MCGUIRK
traducció d'Enric Sullà

13. Jean RICARDOU, *Le nouveau roman* (París 1973), p. 39.

El lllindar gastat i el poeta Philip Larkin, per Josep M. Jaumà

Que hagin passat gairebé vint anys de la publicació del recull *The Whitsun Weddings*¹ —que consagrà Philip Larkin com la figura cabdal de la poesia anglesa del moment— fins que el seu nom ens arribi amb una certa claredat no deu ser fruit de la casualitat o de cap descuit. Hi ha camins que divergeixen massa per poder creuar-se fàcilment.

Ja el 1955 Larkin havia donat a la impremta *The Less Deceived*,² on trobà, una vegada per totes, la seva veu. Robert Lowell escriuria d'aquest llibre: «Ha enriquit la poesia anglesa amb un llenguatge nou que ens fa semblar a tots un xic antiquats. Un llenguatge familiar i sofisticat que barreja la descripció amb la veu personal. Cap poe-

sia de la postguerra no ha captat tant el moment, copsant-lo sense córrer darrera de coses efímeres. És quelcom nou i perdurable.»³

Avui Larkin no és només el poeta que ha desemboçat la línia de comunicació amb un públic lector insospitadament ample i que rep un just homenatge en els seus seixanta anys;⁴ s'ha convertit, a més, en un lloc co-

3. Cf. la contraportada de l'edició de 1973, i també Robert LOWELL, *Digressions from Larkin's 20th Century Verse*, «The American Poetry Review», vi: 1 (gener-febrer de 1977), ps. 33-34.

4. Cf. Anthony THWAITE (ed.), *Larkin at Sixty* (Londres 1982), 144 ps. De fet, però, potser el senyal més inequívoc de la seva acceptació com un nou «clàssic» és la tria d'un text seu (fragment d'una entrevista) per als exàmens del First Certificate de la Universitat de Cambridge (juny de 1982). O, semblantment, el fet que uns versos seus encapçalin un recull de poemes de tot el món a «El Correu de la Unesco» (novembre del 1982).

1. Philip LARKIN, *The Whitsun Weddings* (Londres 1964).

2. Philip LARKIN, *The Less Deceived* (Londres 1955).