

Sobre l'evolució literària

Franco Moretti

Franco Moretti (Sondrio, Itàlia, 1950) és professor a la Universitat de Stanford. És interessant resseguir la línia de pensament que suggereixen els títols dels seus llibres: Signs Taken for Wonders (1983), The Way of the World (1987), Modern Epic (1995), Atlas of the Modern European Novel, 1800-1900 (1998) i Graphs, Maps, Trees: Abstract Models of a Literary History (2005). O el recull impressionant que va editar —amb autors que defensen punts de vista sovint contraris a les seves pròpies tesis— sobre la primera forma literària realment global, The Novel (2006). La manera de fer d'aquest estudiós no gaire convencional —que no ha deixat mai de publicar també en italià— arrenca amb l'estudi de casos molt concrets, d'entrada aïllats (Signs), però aviat es proposa esbrinar com s'han format els corrents de fons que han imposat una nova manera de «veure el món». El gènere de la novel·la de formació (The Way), el porta a examinar el conjunt de la producció novel·lística europea en els moments culminants (Modern Epic; Atlas) per arribar després a establir models abstractes de «comportament» literari (Graphs). El seu gran mèrit no és, però, la capacitat de convertir les novel·les més llegides o influents en un gràfic o de marcar els moviments dels herois literaris al mapa del continent, sinó les conclusions que és capaç d'extreure'n: la novel·la ha aportat una mirada «èpica» nova que ens ha ajudat a allunyar-nos dels models heretats de glòria i d'heroisme per a ser capaços de viure el món fràgil i incert de la modernitat. El breu assaig que publiquem aquí el va escriure inicialment per a una conferència a la Duke University el 1987, organitzada per Frederic Jameson, i fou inclòs a la segona edició de Signs Taken for Wonders (1988).

S.Škr.

«Per a un biòleg», escriu Jacques Monod al final de *L'atzar i la necessitat*, «és temptador establir un paral·lelisme entre l'evolució de les idees i de la biosfera. [...] Les idees sembla que conservin algunes propietats dels organismes. També les idees tendeixen a perpetuar la seva estructura i procreen; es poden fusionar i recombinar, com també poden segregar part del seu contingut. De fet, les idees poden evolucionar i en aquesta evolució, la selecció hi deu

tenir, sens dubte, un rol decisiu.»¹ Incitat per aquestes paraules de Monod, voldria esbossar la teoria darwiniana de l'evolució literària, convençut com n'estic que pot resoldre alguns problemes importants de la historiografia literària i oferir un marc conceptual unificat per a les investigacions particulars, empíriques. Però la relació entre les ciències naturals i la teoria cultural és prou tèrbola com perquè em sembli necessari començar amb un advertiment, amb una objecció, que té per a mi un significat especial perquè el seu autor, Stephen Jay Gould, és en bona part l'inspirador d'aquest article:

«L'evolució cultural humana contrasta fermament amb la nostra història biològica i el seu caràcter lamarckià. Allò que aprenem en un generació, ho transmetem directament a través de l'ensenyament i l'escriptura.»²

I és cert, pel que fa als trets adquirits i la seva transmissió, la història de la humanitat és realment lamarckiana. Però Gould ha subratllat una altra diferència, possiblement fonamental, entre Lamarck i Darwin: la desavinença en la relació entre les variacions i l'evolució. Per a Lamarck, les variacions són «orientades», «dirigides», és a dir que principalment «tendeixen cap a l'adaptació» i indiquen per on hauria d'anar el curs de l'evolució. Per a Darwin, les variacions no tenen cap orientació: són intents absolutament casuals, entre els quals la Natura tot just després escull aquells que tenen una potencialitat més gran d'adaptació. Dit en altres paraules, per a Lamarck, l'evolució és un desenvolupament sostingut, monista, en el qual un únic principi —l'adaptació— guia tant la selecció com les variacions. Per a Darwin, en canvi, es tracta d'un procés dual, irremeiablement dividit entre les variacions sotmeses a l'atzar i la selecció guiada per la necessitat.

¿Podem dir realment que la història de la humanitat és lamarckiana en aquest segon sentit —que es tracta d'un desenvolupament indivisible en el qual els problemes només apareixen quan ja tenim a la mà les solucions i que aquestes sempre són ben delineades i mai resulten equivocades? Aquesta idea de la història es troba tanmateix molt estesa i, a més, té unes credencials impecables perquè forma part del materialisme... però jo hi veig més aviat un somni inversemblant (i indesitjable) de Hegel. Si proposo substituir aquesta visió amb el dualisme de Darwin és precisament a favor del materialisme; la seva teoria ens permet desdoblar la història literària en dues meitats, en dos escenaris separats. L'atzar només actua en el primer teatre, en el qual es generen les variacions retòriques. En canvi, el segon escenari està dominat per la necessitat social on les variacions estan seleccionades d'acord amb les necessitats d'un determinat moment històric.³

L'ATZAR, LA NECESSITAT I LA NOVEL·LA

Per tal d'il·lustrar el dualisme evolutiu em fixaré en un únic fenomen, ben familiar —el desenvolupament de la novel·la europea com a gènere—, partint de la visió àmpliament acceptada d'un desenvolupament en tres passos: la novel·la es va generar en el segle XVIII, va assolir l'èxit en el segle XIX i en el segle XX va començar a ser qüestionada.

Gènesi, èxit, qüestionament. Aquests termes amb la seva nuesa suggereixen un gràfic en forma de campana que indica que la novel·la va arribar al seu àpex, al punt culminant de la seva autonomia estètica i influència social, durant el segle XIX. I és tot just aleshores que es va començar a comportar com un gènere en el sentit estricte d'aquesta paraula —reproduint-se amb abundància, amb regularitat, i sense gaires variacions. Però si ens fixem en una altra sèrie de característiques, tot això indica que la campana bé la podríem considerar girada de cap per avall: i és cert, si parlem de la diversitat de les formes narratives experimentals, el segle XIX és realment el nadir, el punt més baix, en la història de la novel·la. Es tracta d'un període monòdic, envoltat de dues èpoques polifòniques, i no seria equivocat parlar de *la* novel·la només en el segle XIX, i en canvi parlar de *les* novel·les en altres casos.

Novel·les/novel·la/novel·les. Aquesta és una seqüència inexplicable si partim de la solemne processó hegeliana que ha alimentat la història literària: en cada moment només una sola forma predominant, mentre la successió es produeix ordenadament de manera que la forma anterior queda substituïda per la següent, conservant el que hi ha hagut i generant el que vindrà. Però prou paradoxalment estem aquí més aviat davant d'un escenari típicament darwinian: el camp és obert d'entrada a una multiplicitat de possibilitats, però quan la pressió exterior selecciona una sola forma que descarta totes les altres, el camp es fa més estret, encara que al cap d'un temps es pugui tornar a obrir a noves multiplicitats...

Sí, ens movem en les proximitats del model darwinian i, de fet, ja hem arribat al primer punt clau perquè la discontinuïtat que acabo d'assenyalar —novel·les/novel·la— és indubtablement un producte de la història, però és molt més significatiu que s'hagi generat a partir de dos principis oposats: l'atzar en el segle XVIII i la necessitat en el segle XIX.

Les variacions estan «dominades per l'atzar»: què signifiquen aquestes paraules si les apliquem a la novel·la del segle XVIII? No només que aleshores podria passar, i de fet va passar, qualsevol cosa, sinó també —si ens quedem en l'àmbit de la teoria evolutiva— que el gènere estava compost d'una gran quantitat de variacions remarcablement diferents i alhora més o menys simultànies. Si ajuntem totes aquestes manifestacions, les variacions no haurien d'indicar cap mena d'orientació previsible: és a dir, que el punt de partida ha de poder indicar el curs de l'evolució literària que realment es va produir, però també tots aquells desenvolupaments que mai no van tenir lloc.

Haver d'oferir proves analítiques de tots aquests condicionants seria evidentment impossible en un article tan curt. Però per sort, les proves ja van ser recollides fa trenta anys —no intencionadament, és clar— en el llibre *L'ascens de la novel·la* d'Ian Watt, en el qual Defoe, Richardson i Fielding (als quals podríem afegir també Swift) formen aquella mena de camp clos que estem buscant. Les seves narracions estan a prop en el temps, però llunyanes en la forma (van coexistir durant algunes dècades, però no pas còmodament: es tracta d'un indicador més que aleshores la selecció encara no estava «funcionant» i que es va posar en marxa tot just després). Es tracta d'un espai ple de possibilitats atzaroses i sense cap orientació i, tanmateix, coexisteixen: aquesta configuració va ser retratada inoblidablement una generació més tard en *Tristram Shandy* de Sterne. I aquest camp de possibilitats obertes

no es va transformar pas tranquil·lament en una única forma predominant del segle XIX, com suggereix la idea que l'evolució avança pas a pas:⁴ perquè hagués pogut passar el que va passar, la majoria dels components del sistema del segle XVIII havien de ser descartats i oblidats —i fins i tot el mateix Sterne va poder reparèixer tot just amb la nova onada de variacions a l'inici del segle XX.

Si ens quedem amb la trajectòria de la novel·la anglesa, podem considerar que el segle XIX va «seleccionar» Fielding, i va condemnar tots els altres autors a l'obscuritat d'una existència marginal. Però el procés és encara molt més clar a escala europea, on la proliferació indiscriminada del segle XVIII es va acabar en sec a causa de l'èxit internacional d'una nova espècie (per dir-ho d'alguna manera) de *Bildungsroman* —que va acabar dominant l'univers narratiu del segle següent. Es tracta d'un procés que vaig descriure analíticament en un altre lloc,⁵ de manera que aquí només voldria quedar-me amb els aspectes teòrics. Fins i tot si prenem les variacions indiscriminades del segle XVIII i la necessitat de selecció del segle següent com un transcurs inevitable, caldrà que ens preguntem de tota manera per què va passar precisament així. Per què la selecció social va «esperar» fins aleshores? Per què el canvi no es va produir abans? O bé després?

De la mateixa manera que en el cas de la selecció natural, la resposta la trobem en una nova pressió, del tot externa —externa al camp literari, per precisar: es tracta en aquest cas d'una revolució doble que es va produir al final del segle. Al llarg de gairebé cent anys la societat europea va ser un hàbitat favorable, i gairebé il·limitat, per a la novel·la: si pensem en *Crítica i crisi* de Reinhart Koselleck, el reialme de l'existència privada permetia realment tota mena de representacions. Però al tombant de segle les opcions es van reduir: les convulsions industrials i polítiques es van precipitar simultàniament damunt la cultura europea per definir un nou «sentit històric» i l'actitud davant els valors de la modernitat. Per una sèrie de raons, la *Bildungsroman* [novel·la de formació] va esdevenir la forma simbòlica més apropiada per afrontar aquests problemes —i la de més condició física per poder sobreviure en un context nou, més selectiu. I així, la *Bildungsroman* es va quedar tota sola, mentre que l'*Erziehungsroman* [novel·la educativa] i *Entwicklungsroman* [novel·la evolutiva], com també la *Künstlerroman* [novel·la sobre els artistes] i tota mena d'altres novel·les al·legòriques, líriques, epistolars o satíriques van quedar fulminades en la dura lluita de conservar la vigència literària.⁶

Es tracta d'una seqüència completament històrica, i alhora molt darwiniana, que m'encoratja a hissar les veles i emprendre una altra vegada el camí cap a aquell inoblidable Eldorado de la història materialista de literatura. La seqüència de variacions i d'una selecció final ens pot, per ventura, oferir un patró nou que fa visible com en alguns moments les relacions socials permeten al sistema literari seguir lliurement amb els seus experiments —però també que, de cop, la societat pot tornar a exigir de la literatura una funció més definida, més estretament dirigida a un objectiu. Per esmentar la primera ocurrència que em ve a la ment, aquest patró podria ser la solució per a un problema que qualsevol sociòleg de literatura honest ha hagut

d'afrontar alguna vegada: per què les formes literàries mai no són del tot «funcionals» i no compleixen mai les expectatives de la història social —per què sempre resulten una mica desplaçades, no prou equilibrades, opaques? S'ha posat molt de moda pensar que això passa a causa d'una inclinació intrínseca de la literatura cap a l'anarquia, però a mi em sembla que podem trobar una resposta molt més prosaica: aquesta «imperfecció» social és el resultat del fet que les pressions socials (és a dir també les pressions de les estructures dominants), només poden influir sobre la *meitat* de la història literària. Amb els arguments de Darwin a la mà, podem dir que el context pot seleccionar les formes —però no les pot generar. És a dir, que les formes predominants, igual com les idees predominants, no són mai ben bé les formes de la classe dominant: són formes que la classe dominant ha seleccionat —però sense haver-les produït. Ningú és, doncs, omnipotent.

En aquest aspecte és fàcil preveure que la història de la literatura darwiniana està estretament relacionada amb els estudis de com s'han format els cànons. El model que he exposat no necessàriament s'ha de cenyir només a l'«alta» literatura: n'hi ha prou de recordar que el segle XIX es van generar tota mena de Ruthvens, Varneys i Carmillas, sense que això produís cap classe d'inflexió; però el Comte Dràcula era tota una altra cosa i quan va ser seleccionat, una nova espècie resistent es va establir amb la intenció de perdurar per molt de temps.

La diferència entre el dualisme darwinianà i el paradigma històric vigent actualment afecta, en la meua opinió, també la interpretació que devem a Hans Robert Jauss —que és una de les més interessants dels últims anys. Segons Jauss, com bé se sap, el valor estètic i la influència històrica d'una obra d'art és proporcional a la «distància de l'horitzó d'expectatives» de la seva època: com més gran és aquesta distància, més important serà la influència d'aquesta obra i més gran serà el seu valor.⁷ Es tracta d'una tesi elegant, essencial, fins i tot edificant (que ens confirma que a la llarga la història sempre empren el camí correcte). Ens mena, de tota manera, a la idea monista de l'evolució literària segons la qual un únic principi («l'horitzó d'expectatives» no està lluny de «l'estranyament» formalista) explica tot el que cal explicar —tant l'experimentació com les convencions, tant el rebuig inicial com la posterior acceptació. Aquest principi únic, de fet, ho explica tot: o per dir-ho d'una altra manera, ho explica en excés. Ara bé, tot i que es proclama materialista i té la intenció d'adreçar-se a una audiència històrica real, Jauss aconsegueix la seva fita fent reviure precisament el més mític de tots els mites idealistes —el *Streben* de Goethe. La veritable literatura porta dins seu un ressort demoníac que ho impulsa tot cap al davant, que frustra les expectatives i desmantella les convencions, en una metamorfosi constant que aporta una successió infinita de millores...

Aviat tornaré a reprendre el fil de la dinàmica de l'evolució: però per ara només m'agradaria subratllar que la història literària quan ha d'explicar una innovació reeixida, ha d'afrontar dos fenòmens diferents, i no pas un de sol. Les innovacions són més aviat sempre fallides i l'èxit predominantment no aporta cap innovació: de manera que allò que és vàlid per al primer cas, no necessàriament funciona en el segon —i encara que és ben possible que totes dues coses passin alhora, tanmateix encara es tracta de dos fenòmens distints. La visió hegeliana

o lamarckiana de la literatura com un reialme on les variacions només es produeixen quan estan destinades al progrés resulta falsa des del punt de vista de la realitat: la història està farcida d'exemples d'obres que són molt distants de les expectatives del seu temps, però que no resulten ni valuoses ni són influents. La història literària —reconeguem-ho— és més aviat una col·lecció d'objectes avorrits mig acabats o de fracassos directes: tenim tot el dret que no ens agradin, però el que no podem fer és oblidar que existeixen.

AVORRIMENT, TERROR I EL PRÍncep ABSENT

«La història de la Terra», va escriure el geòleg Derek Ager, «és com la vida d'un soldat: llargs períodes d'avorriment i breus instants de terror». Llargs períodes d'avorriment, breus instants de terror: no us sembla que aquesta imatge la podríem aplicar també a la història literària? Tant en el segle XVIII com en el segle XX, els experiments novel·lístics van arribar a durar tot just una generació: entre aquestes dues crisis, si no teníem avorriment, llavors com a mínim podem parlar de llargs períodes d'estabilitat. I si oblidem per uns moments la literatura moderna i ens fixem en el desenvolupament general de la tragèdia, podem adonar-nos que aquest gènere va ser marcat en els vint-i-cinc segles de la seva existència només per dues crisis, totes dues extremadament radicals i molt breus (de només una o dues generacions): la primera va tenir lloc a l'Atenes del segle V, i la segona al Londres del segle XVI.

Llargs períodes d'avorriment, breus instants de terror. Fins ara m'he fixat només en els adjectius, en el tempo de la història literària. Però l'observació d'Ager també es refereix a la forma: a la discontinuïtat interna de l'evolució, a la diferència quantitativa que constitueix l'oposició entre el mode de l'«avorriment» i el del «terror». Estem davant d'un dualisme morfològic, conegut com a «equilibri puntual»: es tracta d'una teoria que és contrària a la idea de gradació i que va ser proposada per Gould i Eldredge en la dècada de 1970. Gould va apuntar en un altre lloc:

L'evolució és una teoria de canvi orgànic, però això no implica pas, com molta gent es pensa, que sigui un flux incessant en la irreductible presència de la natura i que la seva estructura no sigui altra cosa que l'encarnació momentània del pas del temps. El canvi és més sovint una transició entre estats estables i no una transformació gradual a partir de modificacions lentes i continuades.⁸

La transformació gradual a partir de modificacions lentes i continuades; el flux incessant en la irreductible presència de la literatura; només ens cal canviar un sol mot per evocar els dogmes familiars. Però cal dir que hi ha hagut intents d'emprendre un altre camí, com el dels formalistes russos, que consideraven la història literària una «mutació de sistemes»,⁹ tot i que la seva via fins ara no hagi produït cap impacte realment durador. I tanmateix, els formalistes van aconseguir mostrar quina era la direcció correcta: en una història literària

més «lenta», l'estabilitat i les convencions tindrien l'espai que mereixen. Els formalistes ens van encaminar cap a una història en la qual, si puc manllevar un altre terme de Gould i Eldredge, «l'estasi és una font de dades»: és a dir que els períodes anodins ja no representen un buit sense trets propis, sobre el qual no es pot dir res, sinó que els atribuïm una morfologia específica, i per què no, interessant.¹⁰

Però si l'estasi realment és un producte de l'evolució (i amb això, de les tendències dominants), llavors la nostra concepció de canvi també ha de canviar. Ja no podem parlar de cap manera d'un flux incessant perquè el canvi esdevé un fet «puntual» i això significa fonamentalment dues coses. La primera és bastant òbvia, el canvi ha de produir un gir, una «ràpida transició entre dos estats estables»; i la història literària, com hem pogut veure, és una bona prova d'això. Més enllà de definir un interval temporal molt curt, la «puntualitat» també afecta la peculiaritat morfològica de l'evolució: ens assenyalà l'extrema raresa de formes transitòries que existeixen entre una i altra espècie.¹¹ I en aquest punt, les evidències literàries possiblement encara són més significatives, ja que la majoria de gèneres existents van adquirir la seva forma definitiva gràcies a uns pocs intents agosarats i no pas amb una acumulació pacient i gradual de canvis microscòpics. Per molt que la perspectiva gradual predomini en el seu estudi (*L'ascens de la novel·la*), fins i tot Ian Watt confina les formes preparatòries a un benigne capítol inicial: el cos del seu treball no tracta per a res de l'«ascens», i només es preocupa d'una sèrie de formes morfològicament completes.

En la literatura, igual com en la natura, hi ha una munió d'exemples de connexions perdudes: podem fins i tot oblidar-nos dels ximpanzés i humans perquè hi ha un altra baula perduda (l'absència de la qual és especialment sentida) en el camp literari que coneix tothom —l'*Urhamlet* és l'ancestre llegendari que tot estudiós hauria volgut tenir a les mans, però que mai ningú no ha pogut trobar. I si ningú no el va trobar, no és perquè no hagi existit mai (hi ha proves raonablement convincents que sí que va existir), sinó perquè per la mateixa lògica de l'evolució, el moment de canvi —que separa la temptativa de la forma de transició— és tan «puntual» que es consumeix a l'acte, perquè cal reemplaçar tan ràpid com sigui possible una forma estable amb una altra forma estable. Dos segles sencers després de Shakespeare, i ja ben entrats en l'edat de la impremta, sabem que les dues primeres obres mestres del gènere *Bildungsroman* també han tingut un esbós «preparatori» que va actuar com una forma de transició: *First impressions* [títol original d'*Orgull i prejudici*] de Jane Austen es va perdre i el primer esborrany del *Meister* de Goethe va ser recuperat per pura casualitat més d'un segle més tard.

Des del punt de vista de l'evolució, l'absència de connexions és tan significativa com seria la seva presència, si no més. Aquesta absència il·lumina el tret fonamental de la selecció social en l'àmbit de la literatura: la impaciència de superar els estats morfològicament irresolts, la «pressa» per trobar solucions estables. I si mai algú troba l'*Urhamlet*, estic disposat a empassar-me aquest article en presència de quatre testimonis del bàndol dels defensors de la teoria d'evolució gradual.

BIFURCACIONS I FIGURES

Fins ara he parlat només de la *macroevolució*: dels gèneres, espècies i textos. En aquest apartat, en canvi, em voldria centrar en els processos de la *microevolució*: és a dir, voldria parlar de tot allò que passa *a dins* dels textos individuals. També en aquest context, la polaritat entre l'atzar i la necessitat continua sent vàlida, però d'una forma nova i sorprenent perquè la naturalesa de les variacions està certament dominada per l'atzar, però la situació en la qual les podem trobar, no. O el que és el mateix, tot i que és impossible preveure «què passarà», sabem que la variació es produirà i podem dir més o menys «quan» tindrà lloc: podem determinar el moment en el qual les variacions *indiscriminades* han d'aparèixer *necessàriament*. En el llibre *L'ordre sortit del caos*, Prigogine i Stengers van anomenar aquests moments «bifurcacions»:

En condicions d'equilibri precari, els processos d'autoorganització mostren un joc delicat entre l'atzar i la necessitat, entre les fluctuacions i les lleis previsibles. És d'esperar que a prop de les bifurcacions, les fluctuacions i els elements casuals tinguin molta importància, mentre que en els espais intermedis predominin els aspectes previsibles.¹²

L'atzar i la necessitat, les fluctuacions i les lleis previsibles; *L'ordre sortit del caos*, com bé se sap, es concentra bàsicament en la primera circumstància:

És remarcable que a prop de les bifurcacions, els sistemes presenten un ampli ventall de fluctuacions. Sembla com si en aquests moments, els sistemes «dubten» entre diferents possibilitats d'evolució i que la cèlebre llei, que dona per suposada la victòria d'aquell qui té més pes numèric, sembla que en aquestes circumstàncies no és aplicable. Un nombre molt petit de fluctuacions pot posar en marxa una evolució completament diferent que canviarà dràsticament el comportament del tot el sistema macroscòpic. L'analogia amb els fenòmens socials, fins i tot amb la història, es fa evident.¹³

Una analogia amb la història: la podem desenvolupar encara millor —fins a tal punt que coincideixi amb la seqüència narrativa, que és una miniatura de la història?

Allò que estem buscant és la interdependència entre «bifurcacions» i els dos altres termes clau de *L'ordre sortit del caos*: «la irreversibilitat» i «l'augment de la complexitat».¹⁴ El concepte que va encunyar fa només uns anys Francesco Orlando —«el grau de figuració»—¹⁵ ens pot resultar útil perquè la «figuració» representa en l'àmbit de la retòrica un bon substitut de la «complexitat» general i la idea que la figuració pugui tenir diferents «graus» ens permet resseguir quan el procés es fa més intens i quan es debilita.

Segons la lectura d'Orlando, la teoria de Freud ens permet separar a partir de les variacions en el grau de figuració dues classes de «llenguatge» i de textos. Quan la figuració resulta més intensa que el nivell esperat, llavors estem davant d'allò que ell anomena els «llenguatges

no comunicatius» de l'inconscient: relliscades, somnis, símptomes. I sempre que la figuració del llenguatge cau per sota del nivell, estem davant dels «llenguatges comunicatius» de l'inconscient: *Witz*, acudits, literatura. Com que la figuració varia segons els gèneres i estils, aquesta distinció és tanmateix útil per dibuixar les divisions dins del territori intern de la literatura, però també per determinar les seves fronteres exteriors. I com que la figuració pot variar també dins d'un text concret, pot servir-nos per obtenir un tercer resultat que ens torna a la nostra reflexió sobre la *microevolució*. És evident que mai serem capaços de predir el contingut d'una figuració i de la complexitat incrementada (aquest procés avança per definició cap a uns espais improbables, o fins i tot únics), però no obstant això, podem preveure les circumstàncies en les quals resulta més probable que es produeixi aquest increment? Per dir-ho d'una altra manera: la figuració depèn de la trama?

La meua reflexió és directament oposada a una *analyse du récit*. Trencar l'ordre sintagmàtic propi del text en una sèrie de citacions que generalment intenten reconstruir [...] la successió dels esdeveniments dramàtics perquè resulti més fàcil reconstruir l'ordre paradigmàtic que és present de manera latent en el text.¹⁶

Trencar l'ordre sintagmàtic propi del text... En la secció analítica del seu llibre, en la discussió sobre *Fedra* de Racine, els moviments d'Orlando no estan pas tan desencadenats com podria suggerir la seva teoria perquè posa una atenció extrema, encara que involuntària, al decurs de la narració dramàtica. I allò que descobreix és que la figuració realment varia, però no pas de manera casual o bé una mica arreu: a l'inrevés, el moment de la màxima intensitat és (segons Orlando),¹⁷ molt breu i molt ben delimitat —els seixanta versos (605-662) de la declaració d'amor de Fedra. Aquest és el moment, si puc citar de nou Orlando, que es correspon amb «un pas endavant més o menys cec en un camí que atrapa la protagonista perquè ja no li permet cap via de retorn.»¹⁸

Ens hem de preguntar, per què la figuració precisament en *aquell moment* s'incrementa de tal manera? Perquè aquest és un moment *narrativament* rellevant. És el punt d'inflexió de la trama. És una bifurcació: quan Fedra es veu oblidada de triar entre dues trajectòries d'acció incompatibles i alhora imprevisibles («un pas endavant més o menys cec»), que són també irreversibles («perquè ja no li permeten cap via de retorn»), entra en l'univers dramàtic.

La temporalitat és una de les forces que donen forma a les figures retòriques: en podríem saber molt si la narratologia i la teoria dels trops comencessin a col·laborar amb més freqüència. Mentrestant intentem comprovar quina és la interdependència entre les bifurcacions, irreversibilitat i la figuració amb una mica més d'ambició, fixant-nos en un altre estudiós: William Empson, l'home que va saber mostrar millor que ningú altre per què la complexitat figurativa és tan típica del segle XX. «Les maquinacions de l'ambigüïtat són entre les arrels més fondes de la poesia», podem llegir a les primeres pàgines de *Set tipus d'ambigüïtat*, «i l'ambigüïtat la podem trobar en qualsevol text d'importància literària»:¹⁹ Empson s'esforça

per mantenir obert un ventall molt ampli de possibilitats i evita seleccionar un sol autor, o text, com a paradigma d'ambigüitat. I tanmateix, hi ha dos textos que cita amb més freqüència que altres. Es tracta de dues tragèdies, *Hamlet* i *Macbeth*, i més encara, es tracta d'uns passatges específics d'aquests drames: els monòlegs. Recordareu la primera línia del primer monòleg de la primera de les grans tragèdies —*O, that this too solid(?) / sullied (?) flesh would melt...*— que ofereix una prova insuperable de l'ambigüitat shakespeariana? Bé, això és sens dubte casual: però en canvi que l'ambigüitat s'intensifica en els monòlegs és un fet innegable²⁰ —i alhora «necessari», com ho veurem de seguida.

Però farem primer alguna observació més sobre el Shakespeare d'Empson.

La figuració, o l'ambigüitat, es troba sobretot en els monòlegs: es tracta d'articulacions més aviat breus, situades, igual que la declaració de Fedra, a prop de les bifurcacions dramàtiques. En aquest sentit no té cap importància si una peça teatral està dominada per la fúria de l'acció (*Macbeth*) o bé per una enigmàtica absència d'acció (*Hamlet*); en tots dos casos, els monòlegs troben lloc a prop de les decisions irreversibles, quan estan «lluny de l'equilibri». Quan l'equilibri és precari, els sistemes tendeixen a «dubtar» («*To be or not...*»); en aquests moments, el comportament està exposat al màxim a les fluctuacions i totes les possibilitats estan obertes. Aquesta és la raó per la qual la figuració es torna llavors més intensa, perquè *ha d'intensificar-se*, estem davant d'un fet: en aquests moments l'heroi s'enfronta amb valors extrems i incompatibles i aquest xoc s'inscriu directament en el seu llenguatge, que es torna per força agosarat, contradictori i opac. I quan una obra dramàtica s'acosta a la seva bifurcació bàsica —matar Duncan o no matar-lo?—, les contradiccions es tornen més dures i la figuració és més intensa, fins que el «grau» del qual parlava Orlando es traspassa i les paraules de *Macbeth* flueixen amb evidents signes d'al·lucinació i de malson.

Faré ara una breu recapitulació. He començat amb una observació empírica: la figuració no és estable, no s'incrementa per casualitat, sinó que només ho fa en moments específics que estan per regla general situats a prop de les bifurcacions narratives. Més encara, he suggerit que es pot establir la interdependència entre la trama i els trops i que, a més, també podem saber *per què* passa. I finalment, de la mateixa manera com la figuració es torna més intensa a prop de les bifurcacions, el fenomen *invers* també és observable: els episodis narratius que estan situats *lluny* de les bifurcacions contenen habitualment poca figuració.²¹ En la tragèdia, en la qual les bifurcacions són la part essencial de la trama, la figuració és normalment prou intensa; en les novel·les, dominades en gran part per històries satèl·lit, la figuració minva i pot gairebé desaparèixer.²² La interdependència entre la trama i la figuració l'hauríem d'examinar amb més profunditat, però en aquest primer esbós teòric m'aturo en aquest punt perquè voldria suggerir encara un altre tema d'història literària. Ho formularé com a pregunta: és possible connectar les troballes de la *microevolució* sobre la complexitat amb les tendències *macroevolutives* de què es parlava a la primera part d'aquest article?

L'EXAPTACIÓ LITERÀRIA

Fins ara he negat que la figuració intensa pugui tenir cap mena d'autonomia i he explicat la seva gènesi exclusivament amb la lògica narrativa. Però cal distingir entre l'origen i la funció i encara que deixem de banda què va originar la seva aparició, la figuració intensa resulta una de les variacions literàries amb més vitalitat. La figuració té una història llarga i específica, i també desconcertant, perquè està marcada per una doble discontinuïtat: hi ha diferències entre els gèneres (de la tragèdia a la poesia lírica) i entre les èpoques (del barroc al modernisme).²³ Tot just quan es van acomplir tots dos girs, la figuració va poder perdre el caràcter episòdic i erràtic de la tragèdia barroca per transformar-se en el principi organitzatiu de la poesia modernista i de la seva producció extraordinària.

Es tracta d'una producció extraordinària per diverses raons, però potser el més important és tenir present que el modernisme connecta millor que cap altre moviment literari la perfecció tècnica extrema amb l'obscuritat semàntica també extrema. La perfecció modernista és enigmàtica i la seva existència ens porta davant de la qüestió més difícil de tota la teoria de l'evolució: com explicar, si ho dic amb paraules de Darwin, l'existència d'«òrgans d'una extrema perfecció i complicació»?²⁴ Aquests òrgans contradiuen la mateixa noció de la selecció natural *precisament perquè* són tan perfectes i tan complexos. Més encara, un cop l'evolució s'ha alliberat de la teologia, la perfecció es torna encara més enigmàtica: un òrgan que representa només un 10 per cent d'una ala té sentit si és el primer pas en la construcció d'una ala, però si aquest projecte no existeix, té sentit que l'òrgan existeixi? I si no serveix per res, com pot mai «evolucionar» i començar a servir per un propòsit real i innegable?

La resposta de Darwin és que «un òrgan originàriament construït per un propòsit [...] es pot convertir en un òrgan que compleix una funció completament diferent»,²⁵ i ara fa poc, Stephen Jay Gould i Elizabeth Vrba han proposat d'anomenar aquests òrgans «exaptacions». ²⁶ Si els manlleo aquest terme, puc arribar a la conclusió que la figuració intensa de la lírica modernista és precisament una exaptació, possiblement el «canvi de propòsit» més fascinant i reeixit de tota la història literària. Això equival a dir que la figuració intensa, amb tots els efectes d'estranyament i els seus oxímorons i les indecisions, és realment el principi organitzatiu de la lírica modernista, tot i que «no va ser originàriament pensat amb aquest propòsit.» En aquesta gènesi no hi va haver res de planificat: aquest desenvolupament només va ser possible per una raó del tot diferent, que està relacionada directament amb la tragèdia. Però tanmateix, un cop aquest gir es va produir i la figuració intensa es va convertir en un recurs disponible, en un *ready-made*, i la lírica modernista va poder cooptar-la i utilitzar-la per produir aquells efectes espectaculars que tots coneixem bé.

Els monòlegs de Shakespeare van ser un potencial «líric» inactiu durant llargs segles i es van generar d'entrada amb un propòsit completament diferent. És fins i tot possible que es generessin sense cap raó particular, que apareguessin sense més. Aquest seria una conclusió radical a partir de la hipòtesi de Gould i Vrba:

Unes faccions cooptades com a exaptacions tenen dos possibles estats previs. Poden haver estat adaptacions amb una altra funció, però també és possible que fossin estructures no utilitzables. El primer cas va ser durant molt de temps reconegut com a important, el segon va ser del tot negligit. I tanmateix, l'enorme camp de trets no adaptats és, de fet, el magatzem i la font de la gran part de la flexibilitat evolutiva [...], aquest camp de trets no adaptats és una analogia de la mutació —és la font de la matèria primera per a les seleccions futures.²⁷

Hem arribat a un punt fascinant, però també delicat, d'inflexió. Fins ara, he anat dient que la figuració intensa, que va fer possible l'existència de la lírica modernista, es va originar a partir de l'específica posició de monòlegs dins de la trama tràgica. I ara us proposo que considerem el monòleg com una estructura no adaptada: com un element que va ser privat de qualsevol mena de funció dramàtica. No resulten contradictòries, aquestes dues consideracions? I no us sembla que la segona conclusió resulta, sense més, gairebé absurda?

Pel que fa a la primera qüestió, he apuntat que la figuració s'intensifica a causa de la posició sintagmàtica dels monòlegs: perquè estan situats a prop de les bifurcacions o en la proximitat dels nuclis. *A prop* de les bifurcacions; en la proximitat dels *nuclis*. El monòleg de Shakespeare no és cap acció, ni hi contribueix: simptomàticament el seu tema és la desaparitat entre l'acció i la reflexió i com la impotència del pensament pot refrenar l'acció (*Macbeth*) o generar-la (*Hamlet*).

Entre el monòleg i la trama hi ha, en altres paraules, una asimetria constitutiva: el monòleg ve determinat per la trama, però no contribueix pas al desenvolupament de l'acció. Es situa sempre a prop d'una bifurcació, però no representa pas el punt d'inflexió. Té una posició sintagmàtica, però no una funció sintagmàtica.²⁸ I és precisament l'absència d'aquesta funció la que ha permès la meravellosa flexibilitat dels monòlegs tràgics. Si haguessin d'estar concebuts per ser «útils» per a la trama, la seva llibertat seria sens dubte molt menor; si haguessin de complir amb una funció clara, l'ús de la figuració de ben segur que estaria sempre sota control. I llavors, la història de la poesia moderna seria ben diferent de la que coneixem ara.

La interdependència entre la «inutilitat» del monòleg dramàtic i la seva potencialitat per la innovació literària queda ben il·lustrada amb un procés que Gadamer anomenaria *Wirkungsgeschichte* [estudi d'influències], és a dir l'estudi de l'«impacte» produït per la tragèdia elisabetiana. Una generació rere l'altra de lectors occidentals ha «retallat» els monòlegs i els ha llegit com a poemes individuals. És aquesta violació de la naturalesa orgànica dels drames un error? És clar que sí, però l'estudi de les influències és finalment una llarga llista d'errors. Tanmateix, no de tots els possibles errors. I per què hem d'escollir sempre el «To be or not to be» en lloc de la trobada entre Rosencrantz i Guildenstern, o bé les paraules sàvies de Polonius, o el duel final? Perquè és un passatge més bonic? Sens dubte, però també perquè és *molt més fàcil* retallar-lo, perquè els lligams entre el monòleg i la trama són especialment febles. I són febles perquè el monòleg no té cap funció sintagmàtica. I com que no en té cap, és lliure d'emprendre el seu propi camí.

El monòleg té llibertat per desenvolupar-se. I ara ja estem preparats per abandonar l'habitual visió acrítica dels estudis d'influències i fixar-nos en el punt d'inflexió decisiu per al segle XX. Boris Tomaševski:

Encara que el relat només necessiti uns motius clau, uns motius lliures (digressions, per exemple) a vegades dominen i determinen la construcció de la trama [...]. La tradició literària determina en bona part l'ús dels motius lliures i, de fet, qualsevol escola literària en té en el seu magatzem particular; de tota manera, els motius clau destaquen habitualment per la seva «vitalitat» —és a dir, que apareixen sense grans canvis en les obres d'escoles diferents.²⁹

Si els comparem amb els motius clau, els motius lliures són subordinats i gairebé superflus: en termes de la lògica narrativa no són més que «digressions». Però la seva superficialitat sintagmàtica els dona la llibertat en el millor sentit d'aquesta paraula —els permet de convertir-se en el mitjà a través del qual la història literària realitza els seus experiments arriscats i imprevisibles i es diversifica. Si tots els motius fossin lligats al desenvolupament narratiu i haguessin de complir una funció ferma —el nostre llegat literari seria molt més erm del que ho és ara.

No és cap sorpresa que els formalistes russos hagin produït la reflexió més intel·ligent sobre les exaptacions literàries que mai s'hagin escrit: «Com està fet *Don Quixot*», de Viktor Šklovski. Permeteu-me que citi només unes poques línies inicials:

Exposaré algunes conclusions, com sense voler, perquè les conclusions les hauria d'extreure el lector tot sol:

1. Originàriament, l'autor no va tenir cap intenció de crear el personatge de Don Quixot que va ser tan celebrat per part de Heine i tan admirat per Turgenev. Don Quixot es va originar més aviat a causa de l'estructura de la novel·la mateixa, ja que els mecanismes de la construcció poètica sovint generen noves formes.

2. Al llarg de la novel·la, Cervantes es va adonar que Don Quixot expressava també la saviesa del seu autor i que d'aquesta manera havia aconseguit construir un personatge doble: amb el temps va començar a explotar aquesta duplicitat amb propòsits estètics.³⁰

El Quixot. El protagonista de la música de Strauss, de dibuixos de Picasso, d'innombrables narracions èpiques sobre la història cultural de Hegel fins a Foucault. El punt de partida per a una munió de teories de la novel·la. I tanmateix: «Originàriament, l'autor no va tenir cap intenció de crear el personatge de Don Quixot, que va ser tan celebrat...».

Cal ser agosarat per fer una declaració com aquesta i per sort, Šklovski n'era. El Quixot es va originar «a causa de l'estructura de la novel·la mateixa»: és a dir, que no es tracta d'un contingut històric nou que intenta expressar-se; aquesta no és la *raison d'être* d'aquest llibre. És un efecte, només, un efecte involuntari. Cervantes necessitava crear un heroi novel·lístic per justificar, per «motivar»³¹ una determinada manera de connectar els episodis, i res més. Però quan ja ho havia aconseguit, «al llarg de la novel·la», va descobrir que li era útil per a molts altres propòsits. El sentit «figurat» i altres funcions van començar a ser part del protagonista: ràpidament els canvis van reemplaçar per complet l'estat original i l'evolució literària va poder procedir el seu curs.

Boris Eichenbaum escriu a «Teoria del mètode formalista»:

Don Quixot està considerat com un punt de transició entre la col·lecció de relats (a la manera del *Decameró*) i la novel·la d'un únic heroi, estructurada a partir de l'encadenament de fets ocorreguts durant un viatge que serveix de connector. Però *Don Quixot* ha rebut una atenció especial pel fet que els recursos i la motivació no estan prou integrats en el relat com per produir una novel·la tancada en la qual totes les parts estiguessin soldades en un conjunt.³²

Això equival a dir que *Don Quixot* va ser seleccionat a causa de les seves imperfeccions, aquest és un altre moviment atrevit a favor de Šklovski que hauria de ser pres com un model per a la història literària. La perfecció, ens adverteix *El polze del panda* de Gould: «és un argument feble per explicar l'evolució perquè vol imitar l'acció d'un creador omnipotent. Disposicions estrafolàries i solucions divertides són la prova de l'evolució —camins que un Déu sensible mai emprendria, però que els processos naturals, condicionats per la història, segueixen per força.»³³

No cal dir que la història literària sempre ha pretès aconseguir precisament el contrari: «mostrar» —en una mena de creacionisme automàtic— la perfecció dels seus objectes. Val més que seguim els passos de Šklovski i comencem a fixar-nos en les disposicions estrafolàries i les solucions divertides. Ja sabeu: el príncep venjatiu, massa educat i melangiós, l'apologeta del protestantisme que naufraga davant d'una illa i comença a celebrar el dia a dia; una novel·la sobre l'autonomia estètica dissolta que es converteix en una crida per a la socialització despietada; un poema mitològic que vol restaurar l'ordre i la significació, però que acaba donant pas al més colossal caos crític del segle XX...

Em pregunto amb quina freqüència les obres que donen forma a un gènere sencer, aquelles variacions que acaben sent triades per la història, són realment, com diu Šklovski sobre *Don Quixot*, obres amb les parts no del tot connectades. Obres de bricolatge, com ho són els nostres cossos, o el nostre cervell —i no productes de cap enginyeria. Som productes de l'atzar, no del disseny. Però aquesta conclusió no és pas cap descrèdit —més aviat a l'inrevés: si la grandesa no està «dissenyada», encara l'hem d'estimar més. O tal com ho va expressar Charles Darwin en l'última pàgina del seu *L'origen de les espècies*:

D'aquesta manera, de la natura en guerra, de la fam i de la mort en segueix directament l'objecte més exalçat que puguem concebre, això és, la creació dels animals superiors. Hi ha grandesa en aquest punt de vista de la vida, amb tota mena de poders que originàriament donaven vida a unes poques formes, o a una de sola, mentre aquest planeta girava en cicles d'acord amb les lleis fixes de la gravetat, i des d'un inici tan simple han evolucionat, i evolucionen encara, infinites formes d'una bellesa miraculosa.

Traducció de Simona Škrabec

LES OBRES CITADES, DISPONIBLES EN CATALÀ O EN ESPANYOL:

- DARWIN, Charles, *L'origen de les espècies*. Traducció de Coral Barrachina González, Barcelona, IEC; València, Publicacions de la Universitat de València, 2009.
- *L'origen de les espècies*. Traducció de Santiago Albertí i Constança Albertí, Barcelona, Edicions 62, 2009. [Labutxaca, 2011]
- JAUSS, Hans Robert, *Teoría de la recepción literaria*. Traducció de Bernat Soler-Llimona, Barcelona, Barcanova, 1991.
- JAY GOULD, Stephen, *Desde Darwin: reflexiones sobre historia natural*. Traducció d'Antonio Resines, Barcelona, Herman Blume, 1983.
- *El pulgar del panda: reflexiones sobre historia natural y evolución*. Traducció d'Antonio Resines. Barcelona: Crítica, 1994.
- KOSELLECK, Reinhart, *Crítica y crisis del mundo burgués*. Traducció de Rafael de la Vega, Madrid, Rialp, 1965 [Madrid, Universidad Autónoma de Madrid; Trotta, 2007].
- MONOD, Jacques, *El azar y la necesidad*. Traducció de Francisco Ferrer, Barcelona, Barral, 1977 [Orbis, 1987; Tusquets, 1989; Círculo de Lectores, 2000].
- SHKLOVSKI, Victor, *Sobre la prosa literaria*, Barcelona, Planeta, 1971.
- TODOROV, Tzvetan, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos: por Jakobson, Tinianov, Eichenbaum, Brik, Shklovski, Vinogradov, Tomashevski, Propp*. Traducció d'Ana María Nethol, Mèxic, Siglo XXI, 1980.

He traduït les citacions directament de l'article de Moretti. Per facilitar la lectura, dins del text els títols de les obres citades estan traduïts al català i les referències completes es troben a les notes a peu de pàgina. La transcripció dels noms russos, especialment en casos d'autors poc traduïts, en general és molt vacil·lant en totes les llengües. Per aquesta raó, en català els transcriu d'acord amb els criteris d'Enciclopèdia Catalana, en canvi a les notes a peu, els formalistes russos són citats amb el seu nom tal i com ha estat escrit en cada llibre, per facilitar-ne la recerca en els catàlegs. [N. de la t.]

1. Jacques Monod, *Chance and Necessity* (1970), Nova York, 1971, p. 165.
2. Stephen Jay Gould, «Shades of Lamarck» A: *The Panda's Thumb* (1980), Harmondsworth, 1983, p. 71. Diu també François Jacob, en la seva lliçó inaugural a Collège de France de l'any 1965: «En alguns aspectes, els mecanismes nerviosos i cerebrals dels humans formen una mena de sistema hereditari de segon grau –en sentit lamarckià perquè l'experiència acumulada en una generació passa a la següent gràcies a la parla i l'escriptura.»
3. La història dividida entre l'atzar i la necessitat redueix al mínim la importància dels projectes conscients en el desenvolupament literari i nega a la poètica individual la funció explicativa que va tenir tan sovint per als pensadors d'esquerres (el jove Raymond Williams, Asor Rosa a Itàlia). En el marc darwinian, la poètica segueix la retòrica –perquè seria un efecte i no pas la causa de les variacions literàries. És una cosa semblant que la «motivació» dels formalistes russos que no genera nous recursos, sinó que contribueix a fer-los «acceptables»; és com la «racionalització» de Freud amb totes les connotacions patètiques i inefectives d'aquest terme. És més encara, la majoria dels punts d'inflexió crucials per a la literatura occidental (poesia lírica i èpica; tragèdia clàssica, renaixentista i moderna; novel·la; literatura de masses i bona part del modernisme literari) han desenvolupat les seves regles sense, o fins i tot en contra, de les poètiques establertes. Dins dels processos globals, el romanticisme i les avantguardes –els dos baluards dels estudiosos de poètiques– són excepcions: rellevants, innegables, però no els podem prendre com la norma.
4. L'últim capítol de *Lascens de la novel·la* intenta, de fet, establir aquesta mena de continuïtat. Si això fos cert, de totes maneres, les novel·les del segle XVIII haurien de ser «dirigides» en sentit lamarckià, tendint orgànicament sempre en la mateixa direcció, però l'estudi de Watt mostra que precisament aquest no va ser el cas. Les últimes pàgines del llibre vacil·len, com es pot preveure, entre les declaracions teòriques sobre la continuïtat i el coneixement empíric a partir del qual, l'autor parla de «direccions divergents» i de «diversitat essencial» dins del corpus de les obres del segle XVIII.
5. Franco Moretti, *The Way of the World*, Londres, 1987.
6. En aquest punt no faig cap distinció entre la selecció «natural» (les mutacions que actuen sobre els individus) i la selecció «genèrica» (que actua sobre el conjunt d'una espècie). De tota manera, Stephen Jay Gould i Niles Eldredge van mostrar («Punctual Equilibria: the Tempo and Mode of Evolution Reconsidered», *Paleobiology* 3, 1977, esp. pp. 139-140) que la indeterminació dels canvis i el caràcter necessari de la selecció en els dos casos actuen de la mateixa manera: l'únic que canvia és el grau taxonòmic de la descripció. Per ser més precís, diria que la *Bilgungsroman* pertany al grau «superior» (relacions entre les espècies diferents); però també el grau «inferior» (relacions entre els textos individuals) ofereix les mateixes evidències. Només cal que recordeu el destí del *Wilhelm Meister*, que va passar per tres esbossos, el segon dels quals (*Lehrjahre* i *Wanderjahre*) han romà, fins al dia d'avui, novel·les que no lleix ningú.
7. Hans Robert Jauss, «Literary History as a Challenge to Literary Theory» (1967), dins *Toward an Aesthetic of Reception*, Minneapolis, 1983.
8. Stephen Jay Gould, «A Quahog is a Quahog», *The Panda's Thumb*, p. 1977. Vegeu també «Is the Cambrian Explosion a Sigmoid Fraud?», dins *Ever Since Darwin*, Londres i Nova York, 1977.
9. Vegeu especialment Jurij Tynjanov i Roman Jakobson, «Problems in the Study of Literature and Language» (1928) i Jurij Tynjanov, «On the Literary Evolution» (1929), tots dos inclosos al recull de Ladislav Matejka i Krystyna Pomorska, *Readings in Russian Poetics*, Michigan, 1978.
10. «Punctual equilibria», cit. p. 116: «Vam voler ampliar l'abast de les dades rellevants argumentant que els trencaments morfològics en els mesuraments estratigràfics podrien ser reals, i que *l'estasi és una font de dades* –és a dir que cada exemple d'estasi té tanta importància per a la teoria d'evolució que qualsevol canvi». La declaració de Derek Ager sobre l'avorriment i el terror també està citada en aquest mateix article.
11. Vegeu: «Bushes and Ladders» A: *Ever since Darwin* i «The Episodic Nature of Evolutionary Change» A: *The Panda's Thumb*.
12. Ilya Prigogine i Isabelle Stengers, *Order out of chaos*. Toronto; Nova York; Londres; Sidney, 1984, p. 177.
13. *Ibid.*, p. 14.
14. [En la ciència clàssica], la temporalitat era rebaixada a la categoria d'un miratge. Això, avui dia, ja no és vàlid. Vam descobrir que no només és lluny de ser un miratge, sinó que la irreversibilitat té un rol essencial en la natura i està al darrere de la majoria dels processos d'autoorganització. [...] La negació del temps i de la complexitat també era central en la mirada sobre el fenomen cultural de l'empresa científica en la seva definició clàssica. El repte d'aquests conceptes va ser decisiu per provocar la metamorfosi de la ciència que volem descriure aquí.» (*Ibid.*, pp. 7-8) I una mica més endavant: «[En estats d']equilibri, els processos termodinàmics irreversibles van ser considerats negligibles, com una

matisació, un desviament, com temes que no val la pena estudiar. Avui, aquesta situació ha canviat dràsticament. Sabem que no només no s'arriba a l'equilibri, sinó que es poden originar noves estructures espontàniament. En les condicions que estan lluny de la possibilitat d'un equilibri, les transformacions es poden produir des del desordre, des del caos termal, i convertir-se en un ordre. Es poden originar nous estats dinàmics de la matèria, els estats que reflecteixen la interacció entre el sistema donat i el seu entorn.» (Ibíd., p.12)

15. Francesco Orlando, *Toward a Freudian Theory of Literature* (1973), Baltimore; Londres, 1978, especialment pp. 164 i ss.
16. Ibíd., p. 141.
17. «Un patró verbal laberíntic girs, espirals, meandres són els que tracen el camí de la parla... Les paraules de Fedra es tornen ambigües i també tímides i tortuoses... L'ambigüitat de les paraules s'obre a dos sentits diferents... L'ambigüitat de les paraules de Fedra... L'ambigüitat aprofita la semblança física... la veritat doble, però alhora literal... les paraules estan carregades de tanta ambigüitat... els meandres dibuixat per les seves paraules.» I finalment també diu: «Potser mai, excepte en aquestes línies de Racine, la paraula poètica ha adquirit una complicació de sentit tan rica, i tan contradictòria, per abraçar i capgirar els termes cap a un conflicte encara més profund.» (Ibíd., pp. 68-71)
18. Ibíd., p. 67.
19. William Empson, *Seven Types of Ambiguity* (1930), Londres, 1956, p. 3.
20. En el cas de *Macbeth*, literalment la meitat. Com que els monòlegs omplen el 50 per cent del text en *Macbeth*, i el 8 per cent en *Hamlet* (Vegeu Raymond Williams, «On Dramatic Dialogue and Monologue», dins *Writing in Society*, Londres, 1984), la tria d'Empson suggereix que la distribució entre l'ambigüitat i la figuració és molt desigual i que l'intent d'Orlando de dibuixar el mapa d'aquesta desigualtat amb els seus «graus» de figuració és realment digne d'esment.
21. Roland Barthes va anomenar aquests episodis «catalisis» i Seymour Chatman, «satèl·lits»: els dos estudiosos els contraposaven als «nuclis», que és el terme narratològic estàndard per allò que jo anomeno en aquest article «bifurcacions».
22. Un amic meu, educat a Cambridge, em va dir que d'estudiant llegia les novel·les «girant les pàgines i espiant la maledica metàfora». Els seus esforços no li aportaven gaire èxit, de la mateixa manera que les escoles crítiques que han estudiat l'«ambigüitat» han produït ben poques discussions sobre la novel·la. Una altra manera de dir la mateixa cosa seria: en la novel·la, predomina la vida diària i la gestió habitual, la qual cosa fa impossible que el llenguatge es pugui traslladar en un estat «lluny de la possibilitat d'equilibri».
23. L'estudi *Seven Types* d'Empson és un dels millors productes crítics de la dècada dominada per la poesia d'Eliot; i Orlando també se n'adona que la figuració més intensa es troba en la poesia modernista.
24. «Suposar que l'ull, amb tots els seus dispositius inimitables per ajustar el focus a les diferents distàncies, per adaptar-se a la llum disponible, i amb capacitat de correcció dels errors esfèrics i cromàtics, s'hauria pogut generar a partir de la selecció natural, sembla, ho confesso de bon grat, absurd en ple sentit d'aquesta paraula.» Charles Darwin, *The Origin of Species* (1859), Harmondsworth, 1982, p. 217. La citació és extreta del capítol VI, «Difficulties of Theory».
25. Ibíd., p. 210.
26. Stephen Jay Gould; Elisabeth S. Vrba, «Exaptation: A Missing Term in the Science of Form», *Paleobiology* 1, 1982.
27. Ibíd., p. 12.
28. Convé aclarir que tampoc no té una funció «filològica» (el monòleg de Hamlet i tots els altres no són pas «veritables»), ni tampoc «paradigmàtica» (la naturalesa vil de la cort de Dinamarca no sorgeix pas del desenvolupament del plot), ni tampoc la «persuasiva» (Els herois de Shakespeare, al contrari dels de Corneille, mai s'acaben de convèncer a ells mateixos d'actuar d'una determinada manera). Vaig intentar donar una explicació històrica d'aquesta «absurditat» dramàtica en l'assaig «The Great Eclipse», inclosa en el mateix volum que el present escrit, *Signs Taken for Wonders*, 1983.
29. Boris Tomashevsky, «Tematics» (1928), dins Lee T. Lemon; Marion J. Reis, *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, Lincoln, Nebraska, 1965, p. 68.
30. Viktor Shklovskij, «How *Don Quixote* is Made», dins *Theory of Prose* (1929). He citat segons la traducció italiana de De Donato, Bari, 1966, pp. 111-112.
31. «La introducció de cada motiu per separat o de motius complexos ha de ser *motivada*. La xarxa de recursos que justifica la introducció de motius individuals o de grups de motius s'anomena *motivació*. (Boris Tomashevsky, «Tematics», p. 78)
32. Boris Ejenbaum, «The Theory of the Formal Method» (1927), dins *Readings in Russian Poetics*, p. 19.
33. Stephen Jay Gould, «The Panda's Thumb», dins *The Panda's Thumb*, p. 20.