

amant molt jove o quan desxifra el creixement d'una esquadra tan simbòlica com tangible. O coneixem, de prop i amb detall, el cost d'altres biografies llegit al mirall sec i tinyós del propi rostre. La desesperació regada de sarcasme d'una terrible *Antífona* pot donar pas a la sòbria i derrotada resignació que delata un antològic poema com *Banquet* o, en fi, ens va seduint aquella covardia que aconsella l'edat roja perquè els motius són els del llop. El poema de Rubén Darío, d'on ve el títol de l'últim llibre, convé no perdre'l de vista per a comprendre l'entitat moral d'aquesta nova recerca. Ara és un projecte menys absorbit per la definició del Ser i la pràctica d'una metafísica lírica, i molt més compromès amb l'expressió d'altres temes. Per exemple, els motius que forçaven el llop, al poema de Rubén Darío, a demanar la llibertat com a fera després d'haver-se arrossegat amb docilitat humil per allà on regnen la mentida, l'odi o la infàmia. Ben segur que això equival a una declaració de principis i al compromís teòric amb una poesia carregada de sentit, i de sentit crític.

Referències bibliogràfiques

Maria Pau Cornadó, ed., J. Margarit, *Antologia del navegant* (Barcelona, La Magrana, 1993); Pere Gimferrer, *Valències* (València, Eliseu Climent, 1993); Joaquim Marco, *La poesia sàvia de J. Margarit*, «El País» *Quadern* (13-XII-1990), p. 6; Joan Margarit, *Crònica* (Barcelona, Ocnos, 1975); *id.*, *L'ordre del temps, 1980-1984* (Barcelona, Eds. 62, 1985); *id.*, *Mar d'hivern* (Barcelona, Proa, 1986); *id.*, *Llum de pluja* (Barcelona, Península, 1987); *id.*, *Edat roja* (Barcelona, Columna, 1989); *id.*, *Els motius del llop* (Barcelona, Columna, 1993); M. Martí i Pol, *Pròleg a Joan Margarit, L'ombra de l'altre mar* (Barcelona, Eds. 62, 1981); Zeneida Sardà, *J.M.: estructura i poètica*, «Serra d'Or», n.º 344 (juny de 1988), ps. 22-27.

SOBRE ALGUNES METÀFORES
EN LA CRÍTICA CATALANA DEL SEGLE XX:

RIBA, CARNER I MARAGALL

JORDI MALÉ I PEGUEROLES

En un dels articles del primer recull de crítiques de Carles Riba, *Escolis i altres articles* (Barcelona, Publicacions de «La Revista», 1921), en concret al dedicat a l'obra *Bella terra, bella gent*, de Josep Carner, Riba defineix els poemes carnerians amb els següents termes: «Un poema aïllat d'En Carner, més que una figura geomètrica, rigorosament centrada, és un pretext líric que ricament s'amplifica com traient tanys de nova relació en nova relació inesperada i profunda que el poeta va descobrint entre les coses.» (p. 109).

Aquesta definició abraça no sols els poemes, sinó tots els llibres poètics de Carner: «Cada nou llibre, una nova amplificació. Com un bell arbre, que amb els anys amplifica la seva tofa, multiplicant cada branca, sempre d'una manera essencialment racional, vària i, essent tot el secret davant els ulls, imprevisible per a l'admiració.» (p. 109).

L'ús que fa Riba, en el seu discurs crític, d'aquesta comparació entre el creixement i l'amplificació dels poemes de Carner (o del conjunt de l'obra poètica) i el creixement i l'amplificació d'un arbre podria semblar simplement un recurs retòric concebut per l'au-

tor dels *Escolis* per explicar d'una manera plàstica i acolorida les creacions poètiques carnerianes. Tanmateix, el fet que el Riba crític empri, per a la caracterització d'aquests poemes, l'analogia amb una planta en quant organisme viu, que creix i es desenvolupa, pot ser referit a una pràctica crítica d'una més que extensa tradició, tal com provaré de mostrar tot seguit.

Els precedents de l'*organicisme* aplicat a la literatura (talment com és aplicat a la biologia, a la filosofia o a la sociologia, per exemple), això és, del corrent de pensament que considera la creació o el funcionament de l'obra literària assimilables, en certs aspectes, als d'un organisme —vegetal o animal—, es remunten fins a Plató i Aristòtil. El *Fedre* de Plató ens en proporciona un exemple, en comparar a la perfecta organització d'un cos viu la total proporció i adequació al conjunt de cadascuna de les parts que han de constituir un discurs: «[...] cal que tot discurs es drexi com un ésser viu que té el seu propi cos, de manera que ha de tenir cap i peus, i les parts intermèdies i els extrems proporcionats, els uns amb els altres, i tot circumscrit al conjunt.» (264 c-d).

Dins la història de la crítica literària, on aquesta manera de concebre l'obra d'escriptura ha tingut un més ampli desenvolupament ha estat en el període de la crítica romàntica. Una ullada a les diverses teories d'explicació del fenomen literari vigents en aquella època ens revela, de manera recurrent, com per mitjà d'analogies d'aquesta mena es vehiculava una concepció *organicista* de la creació poètica, mitjançant la qual s'assimilaven les operacions i els processos de la ment on és engendrat el poema (i, doncs, el mateix poema com a llur resultat) a les que determinen el desenvolupament d'un organisme vegetal. Així, per exemple, S.T. Coleridge assenyala, respecte a l'obra de Shakespeare, que hi observava «el creixement com en una planta». Aquestes teories organicistes del pensament romàntic contemplaven tota una sèrie de complexos processos referits a la creació poètica: l'origen seminal del poema (el fet que tots els seus components s'originaven i creixien dins la ment del creador a partir d'una única llavor —un únic element: mot, imatge, objecte, idea etc.—), el desenvolupament espontani del poema a partir d'una font interna d'energia (un desenvolupament no

premeditat ni conscient, podríem dir gairebé que inspirat), la unitat orgànica de les parts constitutives (la total interrelació dels diversos constituents del poema) etc. Aquesta concepció *organicista* del romanticisme pretenia oposar-se a l'anterior concepció *mecanicista*, estesa entre els crítics del segle XVIII, per mitjà de la qual es concebia el poema com el resultat de tota una sèrie d'associacions entre elements (imatges, objectes, idees etc.) realitzades per la ment d'una manera *mecànica*, això és, segons unes lleis determinades (la semblança d'aquests elements, la seva contigüïtat espacial o temporal, la correlació causa-efecte) i generalment conforme a un disseny previ del creador.

Tenint ara presents els principals aspectes de l'*organicisme* en literatura, si ens centrem en el passatge sobre Carner que he reportat a l'inici, ens adonarem que Riba se serveix d'un d'aquests aspectes —fent, així, un ús parcial d'aquesta doctrina—, aquell que es refereix al procés d'amplificació i creixement dels poemes a partir d'un nucli originari: igual com les branques de l'arbre es desenvolupen a partir del tronc mare, el poema parteix d'un pretext inicial (una imatge, per exemple) que s'amplifica progressivament mitjançant les diverses associacions que s'estableixen dins la ment del poeta entre els elements que integren tal pretext i els de la realitat exterior. Aquestes associacions o *relacions entre coses* que, segons Riba, amplifiquen el pretext del poema —parangonades a la manera com el tronc es desenvolupa mitjançant nous tanyes i branques— no són sinó les metàfores, comparacions etc., amb què Carner *vesteix* el pretext inicial de les seves composicions; és el que Joan Ferraté, estudiós de la poesia carneriana, considera els *rebles* del poema, afegits per Carner a aquell pretext, sempre sota el govern de la seva *saviesa*. (De fet, aquí es barrejarien la concepció *organicista* amb el mecanicisme associacionista; només que Riba en certa manera allibera les associacions del seu caràcter mecànic i els dona un origen orgànic. És més que improbable, val a dir, que Riba conegués fil per randa les teories d'ambdós pensaments. Tot i així, l'únic que m'interessa aquí és remarcar l'ús que fa Riba de l'analogia amb l'organisme vegetal.)

Del conjunt de fenòmens que comprenia la concepció organi-

cista a l'època romàntica, doncs, Riba sols n'aprofita els que s'adeqüen al seu propi pensament literari. Així, per exemple, un dels aspectes més rellevants d'aquella concepció era que, per mitjà de la comparació amb el creixement orgànic, pretenia donar compte d'allò que en la creació poètica és *espontani* o que s'autodesenvolupa. Aquesta era una idea que no podia ser admesa per Riba, el qual concebia la creació, en aquests primers anys de la seva activitat crítica, com a fruit principalment d'un acte de consciència, no pas de la inspiració o l'espontaneïtat («oh creació tota conscient, la més digna del nom de creació!», havia afirmat en un dels seus primers articles, [p. 208], a l'empar de Baudelaire i Edgar Allan Poe). Per evitar, llavors, qualsevol contradicció, el que fa Riba en emprar l'analogia amb la planta és procurar reconciliar —en el passatge citat abans sobre Carner— la idea de creixement espontani amb la de la participació conscient de l'autor (talment com ja ho va intentar Coleridge); i així, bo i admetent que les associacions amb què es va ampliant el pretext dels poemes carnerians sorgeixen de manera «inesperada», remarca que l'amplificació es produeix sempre «d'una manera essencialment racional» (p. 109).

Si tenim en compte, nogensmenys, el fet que un dels aspectes de l'acte creatiu que pretenien explicar les analogies organicistes del romanticisme era precisament els components d'espontaneïtat i de creació inconscient, no ens hauria de sorprendre, en canvi, trobar-ne un exemple en la teoria poètica de Joan Maragall. En l'article titulat *Del llenguatge poètic*, Maragall, en contra de la poesia entesa com a «artifici voluntari [= conscient] del llenguatge», en proposa una concepció que l'assimila a «l'arbre» com a «producte de forces naturals independents de la nostra voluntat» (analogia que desenvolupa al llarg de l'article); una concepció, doncs, que considera la poesia el resultat d'una «gran força creadora [...], amb una inconsciència més sàvia que tota consciència nostra».

Els dos exemples que fins ara hem vist, de Riba i Maragall, se situen a l'inici del nostre segle. Si seguim avançant encara en la història de la crítica literària, comprovarem que en la crítica moderna de mitjan segle XX, segons que remarca M.H. Abrams al seu estudi *The Mirror and the Lamp*, ressorgeix l'ús d'aquestes analogies

orgàniques del romanticisme, amb significats diversos, segons quin sigui l'aspecte que es vulgui fer ressaltar de la creació poètica o del poema en si; i Abrams posa l'exemple del crític anglès Cleanth Brooks, de qui cita aquest passatge: «Un dels descobriments crítics del nostre temps —potser no un descobriment sinó una recuperació— és que les parts d'un poema tenen una relació orgànica amb cadascuna de les altres. [...] Les parts d'un poema estan relacionades amb les parts d'una planta en creixement.»

D'aquest ressorgiment en la crítica de l'organicisme en tenim un exemple, a casa nostra, en el Carner més madur. A l'article *Virtut d'una paraula* (1961), podem llegir-hi: «Com tota unitat viva, el poema és orgànic, fet de parts que vivifiquen íntims bescanvis.»

Carner, en aquest article (com també en la *Teoria de l'ham poètic*), concep l'inici de la creació poètica en una «paraula màgica» que dicta i imposa al poeta «un bell vers»: «el vers donat, que emana, per natura, d'una crida *espontània* al fons de la nostra substància.»

I és a partir d'aquest vers donat que el poeta haurà de construir, llavors, de manera conscient i amb esforç, el poema. Però ho farà al damunt o al voltant d'aquella primera paraula, que «és la mesura de la unitat i de la puresa del poema». Una unitat, doncs, que ell qualifica d'*orgànica* —segons els mots de Carner que citàvem més amunt, i semblantment a com Riba definia els poemes carnerians—, com si aquest mot actués com una llavor de la qual sorgirà el poema (per mitjà, això sí, de l'esforç creador del poeta): «el poema, en la seva natura més autèntica, no va pas d'A [el mot màgic inicial, la llavor] a B: volta entorn d'A. Així, en el poema on ens aventurem, tot ha de venir del mot o ha de menar-nos-hi.»

L'analogia organicista serveix a Carner, per tant, per a intentar explicar com concep el procés de la creació poètica. I el Riba dels *Escolis* seria, així, un altre exponent, un xic anterior, de la recuperació de tals analogies en la crítica del segle XX, en una aplicació parcial d'aquestes. (També en el Riba madur, en el seu *Carnet de notes*, descobrim l'ús d'aquestes analogies —ara més sota els auspicis de Plató: «[...] la vida de l'obra, [...] desplegada des de la seva primera idea, orgànicament: cada punt en funció del principi i del conjunt.»)

Convé assenyalar, encara, quant al primer Riba crític, el Riba dels *Escolis*, que en altres articles del recull ja havia establert algunes analogies entre formes literàries i organismes vius; per exemple, en la definició que fa de les glosses d'Eugeni d'Ors, mitjançant la qual pretén presentar-nos-les —segons ha remarcat Josep Murgades— «com una realitat operativa i immediata, com un organisme perfect en si mateix i autosuficient»: «Una glossa de Xènius és un ésser íntegre, vivent, amb els seus centres de sensibilitat, i la seva xarxa nerviosa, la seva circulació en perfecte cicle, el seu respir, i —suma inefable de la seva individualitat— dirieu que un seu nom.» (p. 89).

En estreta relació amb l'equiparació de l'obra literària amb un organisme vivent, cal esmentar el fet que Riba, als *Escolis*, considera l'engendrament d'una obra com l'*acte de donar vida*, per l'autor, a tota una sèrie de materials fins llavors inerts i dispersos, que es constitueixen així dins un ordre de realitat «vivent», diferent i independent de la de l'autor. I, anant encara una mica més enllà, arriba a equiparar l'acte creatiu del poeta a l'acte de creació del món feta per Déu. Una afirmació de la qual podrem novament trobar-ne la raó de ser en la història de la crítica literària.

L'ús metafòric del terme *creació* per a designar la tasca del poeta es remunta fins al Renaixement, i, ja des del seu origen, comportà l'equiparació de la *creació* en la poesia amb la creació divina del món. Aquest motiu va ser reprès pels crítics del segle XVIII, els quals, moguts sobretot per aquells poemes en què apareixien elements meravellosos (no engendrables per una mimesi o còpia de la realitat, doncs), aplicaren les diverses teories sobre la creació del món (la Bíblia, la del *Timeu* de Plató, la de Plotí etc.) a l'explicació del procés creatiu efectuat pel poeta. L'important d'aquestes teories és que totes desembocaren en una mateixa afirmació (que serà desenvolupada per la crítica romàntica): que la poesia, emmirallant-se en la creació divina original, constitueix una segona creació; no un transsumpte de la realitat, sinó un món propi, subjecte a les seves pròpies lleis, i essent un fi en ella mateixa.

Riba es fa ressò d'aquesta concepció de l'acte creatiu a imatge divina i l'aplica a aquells autors que, des d'un punt de vista literari

o artístic, considera més veritables o autèntics. Entre ells Joaquim Folguera, el jove poeta barceloní mort a vint-i-sis anys, a qui dedicà un article en què explica la creació poètica per mitjà de la comparació amb la creació divina: «Expressió val tant com creació. Déu, expressant la seva joia, crea, i l'Univers fou una imatge de la Seva Ment una. L'home [el poeta], creant el cant, recrea, com si diguéssim, els objectes a imatge seva...» (p. 244).

Comparació de què també es val en parlar de Josep M. López-Picó, quan apunta que «el poeta, *a faisó divina*, crea» (p. 237). O en ocupar-se d'Edgar Allan Poe —de qui ja havia traduït una bona part dels contes—, escriptor que no s'està de qualificar de clàssic, pel seu pur esperit artístic; i així, en referir-se a la seva obra literària, Riba parla «[d']aquesta creixent personalitat a la qual [l'autor] dava el *tust diví* que la feia entrar dins l'ordre de les coses *vives* i lliures» (ps. 65-66).

Com una creació divina, doncs, l'obra resultant de l'acte creatiu adquireix vida, una vida pròpia. Una idea, aquesta sovint present en la crítica del període romàntic. S.T. Coleridge —per citar novament l'exemple d'un autor que el Riba crític tingué molt present en la seva primera època— expressava en els seus assaigs com la creació poètica constitueix un acte pel qual l'escriptor, a semblança de Déu, confereix vida als materials de la realitat que s'han de constituir en obra, i que fins llavors eren inanimats i inerts. Segons Coleridge, aquest acte és dut a terme per la facultat que considera principal en el procés creatiu: la imaginació, la qual entenia, així —per dir-ho amb l'estudiós Murray Krieger—, «*as the life-giving ("essentially vital") force, upon objects which ("as objects) are essentially fixed and dead". [...] The godlike, life-giving power of the primary imagination [...] brings a vital warmth to "that inanimate cold world"*». [«Com la força vivificant ("essencialment vital") sobre els objectes que "(en quant objectes) són essencialment fixats i morts". [...] El diví poder vivificant de la imaginació primària dóna un escalf vital a "aquest inanimat i fred món".»]

Aquesta manera d'entendre l'engendrament de l'obra i de veure-la com un ens vivent arribarà fins al segle XIX, i serà adoptada i adaptada per la crítica idealista de Francesco De Sanctis, insigne

escriptor italià que val la pena de citar aquí, ja que influí decisivament Riba en els seus primers articles (i a qui li'n dedicà un). De Sanctis ho expressa de manera succinta: «[...] *l'arte è realtà vivente, che abbia il suo valore e il suo senso in sé stessa.*»

Si bé Riba recull aquesta concepció de l'acte creatiu, li imposa una condició: perquè l'obra literària adquireixi el *status* de *vivent* cal, segons Riba, que sigui una obra *vertadera*, és a dir, una obra que hagi estat concebuda pel creador des d'un estat de completa *sinceritat*. Ho explica a l'article *Sinceritat i literatura* (ps. 44-45), en el qual assenyala que l'important d'una obra literària no és la mena d'expressió de què es pot servir un escriptor (ja sigui «intellectualisme subtil, joc de conceptes, sensualitat pomposa, retòrica sonora i sàvia» etc.), perquè aquestes diferents formes expressives constitueixen només l'«argila» amb què treballarà l'autor; allò que veritablement cal en engendrar l'obra és la *sinceritat*, que ell defineix com la participació, en l'acte creatiu, de «la integritat de l'esperit creador» (que són «les mans que modelen [aquella argila]»). Riba vol, doncs, que el creador es comprometi íntegrament, amb tot el seu ésser, en l'obra que engendra; que aquesta no sigui el resultat merament d'un interès o d'una emoció momentània, sinó el fruit de la integritat de la personalitat creadora dins una finalitat purament artística: «Cal tot l'esperit en el buf que *vivifica*. / I l'obra arrenca el respir, es mou: *viviu*. L'esperit no té més a fer-hi, ella és independent d'ell.»

I si en l'article sobre *Sinceritat i literatura* és al concepte de *sinceritat* que Riba atribueix la capacitat de dotar l'obra del caràcter de «vivent», en altres articles tal capacitat la vincula al d'*objectivitat literària*, en certa manera relacionat amb el de *sinceritat*. Perquè una obra sigui creada des d'una total objectivitat, cal que en el moment creatiu l'escriptor estigui lliure de qualsevol interès, intenció, finalitat, inclinació etc., i procedeixi per una voluntat neta-ment artística. Un passatge de De Sanctis ens ajudarà a explicar aquest concepte. Referint-se a Ariosto i al seu *Orlando furioso*, l'il·lustre crític italià afirma: «*Il poeta non s'intromette niente nella sua storia, e, più che attore, è spettatore che gode alla vista di quel mondo, quasi non fosse il mondo suo, il parto della sua immagi-*

nazione. Indi quella perfetta obbiettività e perspicuità del mondo ariostesco, che è stata detta chiarezza omerica.»

Riba compartia aquesta admiració de De Sanctis per l'*objectivitat d'espectador* d'Ariosto o d'Homer, neta de qualsevol interès aliè a l'obra mateixa. Una admiració que ens dóna la clau per a entendre la crítica un xic indignada que va fer d'*El mal caçador*, la segona obra poètica del seu amic de joventut Josep M. de Sagarra: «[Sagarra], novici embriac d'enuig, en comptes de *seure i mirar* —així Goethe o Shakespeare, els imperials—, serva infantívolament els fils dels seus personatges entre els seus dits, i es distreu del bo i millor del seu plaer per manejar-los.» (ps. 223-224).

Riba fins i tot assevera que «no és el Destí, és en Sagarra la força que mou els personatges d'*El mal caçador*». «Els mou i fins i tot els judica.» (p. 224). I encara: «Omple les seves criatures d'una passió potser nova en els annals de la tragèdia: la Muntanya, i no gosa abandonar-los a tots els efectes: governa, sempre els governa ell, el brau burgès.» (p. 226).

Doncs bé: no és que Riba aquí negui l'arbitrarietat de l'autor damunt les seves creacions (creacions que ja hem vist que per a Riba parteixen de la consciència), sinó que allò que fa és admetre un cert caràcter autònom i autosuficient de l'obra respecte al seu creador des del moment que aquest li *dóna vida* en el món de l'art. És justament aquesta relativa autonomia de l'obra, resultat de la seva creació des d'una plena *objectivitat* —recordem-ho: alliberada de qualsevol interès, intenció, finalitat, inclinació etc.— allò que li permet d'adquirir la categoria d'*ésser o cosa viva*, inherent a tota vera realització artística. Per a Riba, així, la figura del Mal Caçador de Sagarra no hauria aconseguit del tot aquest *status* de vida, en romandre contreta per la moral cristiana que l'autor imposa («[...] perquè mireu: ara ens surt [...] el cristià raconet irreductible del Mal Caçador: ell ens espatlla la tragèdia» [p. 225]). Un cas semblant al que De Sanctis remarcava respecte algunes de les figures concebudes per Dante en la *Divina Comèdia* (sense ànim, evidentment, de fer cap comparació entre l'Alighieri i el seu traductor al català), unes figures engavanyades sota l'interès del poeta a desenvolupar conceptes doctrinals, de l'escolàstica, de la ciència etc.:

«quelle figure prendono corpo, acquistano una vita propria; e le resti creature libere e indipendenti, se quella benedetta intenzione non vi fosse rimasa attaccata come una palla di piombo, impacciando a volta a volta i loro movimenti.»

Riba no dubta a assenyalar, en canvi, que en el seu idolatrat Edgar Allan Poe només es troba una única voluntat i una única finalitat: l'art en si i per si mateix. I que per això —com assenyala més amunt— es troba en ell l'exemple més clar de quina ha de ser la relació que hi ha d'haver entre l'artista i la seva obra, que descriu amb aquests termes: «[L'artista] procedeix avant amb govern inalienable, però reconeixent els drets, a cada passa més plens, de la seva criatura; més ben dit, admetent gradualment a col·laboració de govern la seva mateixa obra, aquesta creixent personalitat a la qual ell donava el tust diví que la feia entrar dins l'ordre de les coses *vives* i *lliures*.» (citada parcialment més amunt, ps. 65-66).

Els contes de Poe contrasten, així, per a Riba, amb el de l'escriptor valencià Ernest Martínez Ferrando *El farsant i l'enamorada* (1919), perquè —segons que assenyala en l'article que li dedica— «des del títol mateix els caràcters són enunciats prèviament construïts, simples i totals» (p. 152), per la qual cosa tals caràcters «no es van descobrint, sobretot no es van elaborant al pas dels esdeveniments, a la llum d'ells i per obra d'ells, minvant a mesura l'albir de l'autor; ragen simplement» (ps. 152-153).

Cal, doncs, segons que manifesta Riba, que l'autor governi, però que també deixi alhora un cert marge de llibertat perquè l'obra creixi i es desenvolupi per si mateixa, com un organisme viu. Perquè serà llavors que podrem fruit, com en Dickens i el seu *Pickwick Club*, no tant del goig de «seguir l'autor en l'íntim misteri d'*arbitrar* el seu heroi», com del de poder-lo seguir mentre va «*descobrint*» [el seu heroi] cada vegada més *amplificat* sota la seva imaginació» (p. 49).

Aquesta darrera citació de Riba ens remet novament fins en aquell aspecte de les teories organicistes del romanticisme que analitzàvem inicialment: el de l'amplificació espontània de l'obra dins la ment del creador, talment com creix i es desenvolupa naturalment un organisme vegetal.

La conclusió a què condueix aquest recorregut per diversos articles teòrics i crítics, tant de Riba com de Maragall i Carner, és la importància i la veritable significació que té, dins el llenguatge de la teoria i de la crítica literària, l'ús de *metàfores*, *comparacions* o *analogies* —com són les que he analitzat amb plantes i organismes vius. El mateix Riba ho havia formulat en els *Escolis* quan afirmava que «la metàfora pot ésser en crítica tan avinent com dins la poesia mateixa, i, sens dubte, més clara i suggestiva que qualsevol anàlisi —i també, cal dir-ho, més còmoda» (p. 173).

Però qui potser ha posat definitivament de manifest la importància i la significació d'aquests usos lingüístics en la teoria i la crítica literàries, en diverses èpoques i especialment en el romanticisme, ha estat M.H. Abrams en la seva obra, ja esmentada, *The Mirror and the Lamp*. Un dels propòsits d'aquest llibre és precisament l'estudi de les metàfores i de les «analogies arquetípiques» que han desenvolupat un paper important en la història de la crítica a l'hora d'intentar interpretar, sistematitzar i valorar els diversos fets de l'art literari. Abrams ha fet notar com «la metàfora [...], sigui viva o moribunda, és un element inseparable de tot discurs, fins i tot d'aquell la finalitat del qual no és persuasiva ni estètica sinó descriptiva i informativa».

I a continuació remarca com, per exemple, els sistemes metafísics o les concepcions del món existents són d'un marcat caràcter metafòric. (Tres anys després dels *Escolis* de Riba i la seva defensa explícita de la metàfora en la crítica literària, Ortega y Gasset publicava un article, *Las dos grandes metáforas*, 1924, reivindicant, no ja l'ús possible de la metàfora en filosofia, sinó la seva *necessitat* dins aquest tipus de llenguatge.) Abrams expressa, tot seguit, la mateixa idea que es troba en la citació anterior de Riba respecte a la validesa de la metàfora tant en crítica com en poesia: «En la crítica de la poesia, la metàfora i l'analogia, encara que menys conspicues, són no gaire menys funcionals que en la poesia mateixa.» I addueix una explicació generalitzadora: «Qualsevol àrea d'investigació, mentre manqui de conceptes previs que li donin estructura i una terminologia expressa amb la qual pugui ser manejada, apareix a la ment inquisidora en els seus inicis o en blanc o en una

fugissera i desesperant confusió. El nostre recurs habitual és, més o menys deliberadament, sortir a la recerca d'objectes que ofereixin paral·lels amb els aspectes foscament sentits de la nova situació, emprar allò més conegut per esclarir allò menys conegut, examinar el que és intangible en termes del que és tangible.»

Maragall, Carner i Riba, exercint —els dos primeres només eventualment— la crítica literària de començaments i mitjan segle XX, sense que hi hagués en les lletres catalanes una tradició crítica establerta i consolidada (els grans crítics catalans del segle passat, Milà i Fontanals i Josep Yxart, ja quedaven desfasats), cercaren nous referents en la crítica europea immediatament anterior i, alhora, prengueren en consideració els mateixos recursos que el llenguatge els oferia, ja que, al cap i a la fi, la crítica no deixa de ser una mena de discurs lingüístic, com ho són la poesia o la novel·la. I són aquests dos factors els que ens han de fer tenir en compte, en analitzar els textos crítics o teòrics d'aquests i d'altres autors i descobrir-hi metàfores i analogies com ara les de les plantes o els organismes vius, que no sempre obeeixen merament a un simple joc retòric o preciosista, sinó que es poden inscriure dins unes convencions del llenguatge de la teoria i la crítica d'una més que extensa tradició, i rere les quals s'amaga tot un global de pensament sobre el fenomen literari.

Nota bibliogràfica

El lector interessat en qüestions referents al llenguatge de la teoria i la crítica literàries, i més en concret al de l'obra crítica de Carles Riba, pot consultar la meua tesi de llicenciatura *La teoria literària de Carles Riba. L'època dels «Escolis» (1913-1920)* (Universitat de Barcelona, 1993), inèdita. La citació que faig, en l'article, del *Carnet de notes* de Riba prové de C. Riba, *Obres completes*, 4 (*Crítica*, 3), a cura d'E. Sullà i J. Medina (Barcelona, Eds. 62, 1988), p. 335. Respecte a les opinions de Joan Ferraté sobre la poesia de Josep Carner, vegeu J. Ferraté, *Pròleg a Josep Carner, Auques i ventalls* (Barcelona, Eds. 62, 1977), p. 8 i ss.; i *Pròleg a J. Carner, La primavera al poblet* (Barcelona, Eds. 62, 1978), p. 20 i ss. Quant a l'obra de M.H. Abrams *The Mirror and the Lamp*, m'he basat en la traducció castellana *El espejo y la lámpara* (Barcelona, Barral, 1975). L'a-

nàlisi que fa Murray Krieger de les teories de Coleridge es troba a la seva obra *Theory of Criticism. A Tradition and Its System* (Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1981), p. 95; les citacions de Coleridge que Murray emprà (reproduïdes entre cometes altes), a banda de l'última —que pertany al poema *Dejection: An Ode*—, corresponen al final del capítol XIII de la *Biographia Literaria* de Coleridge, dedicat a la imaginació i a la fantasia. Les citacions que faig de Joan Maragall provenen de les seves *Obres Completes*, I (Barcelona, Selecta, 1981). Els articles crítics de Carner han estat recollits a *El reialme de la poesia* (Barcelona, Eds. 62, 1986). Cito l'article de J. Murgades, *Carles Riba, entre Ors i Fabra*, dins *Actes del Simposi Carles Riba* (Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1986), p. 185. Finalment, cito Francesco De Sanctis per l'edició de la seva *Storia della letteratura italiana* (Torí, Einaudi, 1958), ps. 181, 519 i 192, respectivament.