

Revista de Catalunya

núm. 127 (març 1998)

*La crítica literària catalana
d'entreguerres en relació amb els models
europeus i americans*

Jordi Malé i Pegueroles

QUAN, ARA FA GAIREBÉ TRENTA ANYS, SE LI VA PREGUNTAR A GABRIEL Ferrater quina havia estat l'aportació de Carles Riba a la nostra crítica literària, va respondre: "Que què va portar Riba a la crítica catalana? Em sembla que fariem feina més de pressa si em preguntàveu què va deixar de portar-hi, perquè la seva és per ara, si no fa, tota la crítica catalana." Evidentment, com moltes de les sortides de Ferrater, no ens hem de prendre les seves paraules al peu de la lletra; però el que en cap cas no hauríem de fer és menystenir-les. Certament, Riba no és tota la crítica literària catalana, i, centrant-nos en el període que avui ens ocupa, entre la Primera i la Segona Guerra Mundials —que són els anys en què se situa el gros dels articles ribians—, són diversos els noms de crítics —i de teòrics de la literatura— catalans que poden ser adduïts: Joaquim Folguera (mort el 1919), Marià Manent, Manuel de Montoliu, Josep M. Capdevila, Jaume Bofill i Ferro, Josep Farran i Mayoral, Alexandre Plana, Agustí Esclasans o Tomàs Garcés. Aquests són els crítics més destacats d'aquesta època, ja sigui per la consistència de la seva obra —penso en Manent, Folguera o Bofill i Ferro—, com per les seves

aspiracions, baldament no sempre resultin realitzades —com en Montoliu, Farran i Mayoral o Esclasans. Encara podríem afegir-hi, però, altres noms, tant de crítics que en aquells anys tot just començaven a exercir la seva tasca —que durien a terme sobretot en la postguerra— com de crítics i teòrics que tan sols ho foren eventualment o que donaren a llum poques obres: Josep Lleonart, Ramon Esquerra, Joan Estelrich, Domènec Guansé, Maurici Serrahima, Joan Pons i Marquès, Octavi Saltor, Joan Arús, Armand Obiols, Lluís Montanyà, Guillem Díaz-Plaja, Rafael Tasis, Joan Crexells, Carles Soldevila, Josep Pla, J. V. Foix i Lluís Nicolau d'Olwer —aquests cinc últims, Crexells, Soldevila, Pla, Foix i Nicolau d'Olwer, bé que no foren pròpiament crítics, es dedicaren ocasionalment a escriure articles sobre obres literàries o sobre literatura i art o, com en el cas de Foix, arribaren a bastir un pensament literari propi.

La majoria dels crítics esmentats són nascuts entre 1890 i 1900 i pertanyen a la mateixa generació de Riba. Són nascuts a la dècada anterior Farran i Mayoral, Josep Lleonart, Alexandre Plana i, una mica abans, Manuel de Montoliu. I van néixer ja en aquest segle, i pertanyen, per tant, a una generació posterior a la ribiana, Díaz-Plaja, Esquerra, Garcés, Montanyà, Armand Obiols, Serrahima i Tasis.

Crec que aquesta llista era obligat de fer-la, si més no per a tenir un panorama més o menys complet del que va ser l'activitat crítica i teòrica a Catalunya durant els anys vint i trenta. Ara bé, cal que tornem a girar els ulls cap a les paraules de Gabriel Ferrater i cap a la seva afirmació que Riba era *tota* la crítica catalana. Si ho creia així, és, sobretot, per una raó pariona a la que esgrimia quan explicava la seva admiració, i la de bona part de la seva generació, per la poesia ribiana: "Per què —es preguntava Ferrater— ens va fascinar d'aquesta manera? No és cosa, naturalment, que es pugui reduir a una fórmula de dos mots, però bàsicament —continua Ferrater— era que Riba és, en comparació als poetes catalans anteriors a ell, més intens i, sobretot —i aquest és el punt que m'interessa—, més *europèu*. És a dir: reconeixíem en Riba un poeta exactament amb les mateixes tendències, de vegades amb els mateixos vicis, que els de la poesia europea de l'època."

Indubtablement, era també el caire *europèu* del pensament literari de Riba el que originava l'adhesió incondicional de Ferrater per la seva obra crítica. Riba podia ser posat al costat de noms com Paul Valéry o Thomas Stearns Eliot, per esmentar només dos exemples de poetes europeus coetanis, els quals, com ell, produïren una més que notable obra de reflexió sobre la literatura. Riba, doncs, compartí tendències i vicis amb els teòrics i els crítics europeus de la seva època. No fou l'únic entre els catalans, és clar. Marià Manent, per exemple, estigué sempre al corrent de les més recents aportacions en el camp de la teoria i la crítica literàries, no solament en l'àmbit europeu, sinó també de les provinents del continent americà —el seu primer llibre de crítica, de 1934, es titulà, precisament, *Notes sobre literatura estrangera*. I Manuel de Montoliu, per posar un altre exemple, fou qui introduí a Catalunya les idees de l'idealisme lingüístic alemany, amb Karl Vossler com a figura capdavantera, idees que tant havien d'influir Riba, sobretot als anys vint. Però ni l'obra teòrico-crítica de Manent ni menys encara la de Montoliu, per raons diferents, arriben a assolir l'originalitat de la de Riba, a fondre tots els diversos referents i les diverses fonts en un pensament literari plenament personal, de gran amplitud i rigorosament fonamentat.

He posat Riba al costat de Valéry i d'Eliot, dos poetes que, alhora, teoritzaren i escriviren sobre la literatura i sobre obres literàries. Els dos noms no són escollits a l'atzar. Principalment el primer, Paul Valéry, els escrits teòrico-crítics del qual esdevingueren un referent indispensable de la poètica de Riba a partir de l'any 1924 —que fou quan el conegué amb motiu de la visita que el poeta francès va fer a Barcelona. Ben diferent és el cas d'Eliot: el coneixement que en pogué tenir Riba deu datar de mitjan dècada dels anys trenta, que és quan tingué lloc la recepció a Catalunya d'aquest escriptor americà amb nacionalitat anglesa, en forma de traduccions i d'articles sobre ell —Marià Manent serà, precisament, un dels primers a parlar-ne i a traduir-lo. Atès que Riba llavors ja havia escrit gairebé tots els articles dels seus tres primers reculls (*Escolis*, *Els marges* i *Per comprendre*, publicats el 1921, el 1927 i el 1937, respectivament), la incidència d'Eliot en les idees literàries de Riba

en el període que ens ocupa cal considerar-la mínima, si no nul·la.

Però no pretenc parlar aquí de la incidència o de la influència d'aquest i d'altres autors que podrien ser esmentats —Albert Thibaudet i André Gide, Juan Ramón Jiménez i Jorge Guillén, Rilke i Yeats (tots els quals, sigui dit de passada, deixaren la seva petja en Riba)—, sinó d'emmarcar, en una visió forçosament panoràmica (i, doncs, parcial i incompleta), els escrits teòrico-crítics d'autors catalans com Riba, Manent o Montoliu dins algunes de les principals tendències de la teoria i la crítica literàries europees i també americanes durant l'època d'entreguerres. Poden, així, fer-se paleses la distància i les mancances; però, alhora, no deixen de descobrir-se tot de punts coincidents o paral·lels entre els diversos pensaments literaris vigents aquí i allà que no poden ser negligits. Només cal llegir, per exemple, declaracions com les següents: “La poesia és un art del llenguatge”, diu Paul Valéry; “El poeta és [...] l'arquitecte dels mots”, afirma Riba; “La literatura ha de ser jutjada com a llenguatge; és el deure de tot poeta desenvolupar el llenguatge”, rebla Eliot. Amb això queda clar, d'altra banda, i com no podria ser altrament tractant-se de poetes-crítics, que la teoria de la poesia i, molt especialment, la teoria del llenguatge poètic, fou una de les principals preocupacions d'aquells anys vint i trenta (vegeu la nota al final de l'article).

Però, per situar-nos en el període d'entreguerres, caldrà retrocedir una mica en el temps, fins als anys que precediren la Primera Guerra Mundial. I, novament, uns mots de Gabriel Ferrater ens serviran d'introducció. Deia el poeta de Reus en una conferència: “Els anys que van precedir l'any 14, els anys de 1900 a 1914, són segurament els anys de vitalitat intel·lectual i creadora més intensa del nostre segle.” I afegia: “Si vostès fullegen qualsevol àlbum de Picasso, de Braque, de Matisse, els trobaran, abans del 14, creant amb una passió, amb una genialitat, i amb un —podríem dir— esperit de sacrifici, de sacrifici a la forma, creant el cubisme i moviments semblants.” Aquesta vitalitat artística que apunta Ferrater es donà també, com és ben sabut, en el camp de la literatura. Som a l'època de les avantguardes, una de les primeres expressions de les quals fou el futurisme. El nom d'aquest moviment se'ns associa

immediatament a Itàlia i, més concretament, a Marinetti, com a capdavanter del grup que ja el 1909 proclamava les seves idees en un conegut manifest. Però el futurisme s'expandí i es manifestà en molts altres països, entre els quals es destacà la Rússia de començament de segle. És dels homes de lletres russos que voldria parlar.

Entre els integrants del cercle futurista rus, dins el qual destacà el poeta Khlebnikov, esdevingué corrent practicar una forma del que posteriorment s'ha anomenat *poesia fonètica* —conreada sobretot pels dadaïstes alemanys—, pràctica que els russos batejaren com a *llenguatge transmental*: en oposició al llenguatge corrent, fet de paraules amb el seu sentit convencional, es tractava d'inventar arbitràriament un llenguatge que es reduïa a la seva sola materialitat, és a dir, a una mera successió de sons i lletres que es refusaven a vehicular qualsevol sentit (excepte, potser, per al mateix poeta, que al seu lliure albir els en podia atribuir). Un llenguatge, doncs, en darrer terme autònom, que pròpiament no es referia a res exterior a si mateix.

Si faig esment d'aquesta pràctica poètica és perquè permet de contextualitzar un dels corrents d'estudi de la literatura més importants i decisius de finals dels anys deu i de les dues dècades següents: el formalisme rus. Llegim, per exemple, un dels postulats d'un dels més insignes formalistes, Roman Jakobson, que afirmava l'any 1919: “La poesia no és més que un enunciat que aspira a l'expressió.” Per il·lustrar aquesta afirmació, Jakobson comparava les característiques de la poesia a les d'altres arts, i notava, per exemple, com en la pintura —no figurativa— els materials de què se serveix el pintor (colors, formes) tenen valor autònom, en quant no designen ni es refereixen a res concret; i el mateix s'esdevé amb la música i la dansa i el que en serien els respectius materials, és a dir, les notes i els gestos, que no remetent a res exterior determinat; de la mateixa manera, declarava finalment Jakobson, “la poesia consisteix en la configuració de la paraula de valor autònom, de la paraula autònoma, com diu Khlebnikov”. D'aquesta manera, prenent com a referència un poeta futurista, Jakobson enuncïava una de les idees claus del formalisme rus: l'autonomia, el valor autònom, del llenguatge poètic.

Tornant, però, a la relació entre formalistes i futuristes, no hem de pensar que els primers, els teòrics del formalisme, no van ser sinó una conseqüència dels escriptors del futurisme. Tot i que la influència d'aquests en aquells és cosa provada, cal parlar més aviat d'una interrelació entre els uns i els altres. Perquè, d'altra banda, a l'origen de les principals directrius dels formalistes russos cal cercar-hi també unes altres motivacions.

El seus inicis se situen a Moscou, l'any 1915, quan un grup d'estudiants, entre els quals es destacava Jakobson, es van reunir i van constituir l'anomenat cercle lingüístic de Moscou, amb l'objecte de promoure la lingüística i la poètica, segons que es proclamava en el programa dels organitzadors. L'any següent es constituïa a Sant Petersburg l'OPOIAZ (Societat per a l'Estudi del Llenguatge Poètic), amb Šklovskij, Ejkhénbaum, Trubeckoj, entre altres. D'aquests dos grups sorgeix el formalisme rus i el que serà la seva principal característica: l'estreta vinculació amb la lingüística.

Posteriorment, Jakobson, que es va haver d'exiliar, va entrar en contacte amb el cercle lingüístic de Praga, del 1926, el qual donaria lloc a l'estructuralisme txec dels anys trenta, deutor del formalisme rus, i en què destacaria Jan Mukarovsky.

La vinculació dels formalistes, com també d'alguns estructuralistes, amb la lingüística posa de manifest cap a quina direcció anaven els seus interessos, que bàsicament pretenien oposar-se a l'enfocament que, des del segle passat, es donava a la literatura i al seu estudi. La seva era una reacció contra, per exemple, una crítica literària que únicament s'ocupava dels continguts i de les idees de les obres literàries, tot prescindint de la seva forma; o contra una crítica excessivament biografista i historicista, que deixava massa en segon terme l'obra literària en si mateixa etc.

El principi fonamental dels formalistes serà, així, la concepció de l'obra entesa com a *producte verbal*. Conseqüentment, l'estudi de l'obra literària s'havia de centrar en l'estudi del *llenguatge literari*, i, en la mesura en què s'interessaren principalment per la poesia (bé que en cap moment no deixaren de banda els estudis sobre la prosa), dedicaren una bona part dels seus esforços a estudiar el *llenguatge poètic*. Un estudi que pretengueren elevar a ciència, ja que

una de les primeres aspiracions dels formalistes va ser arribar a una veritable investigació científica de la literatura.

Doncs bé: és justament aquest preponderant interès dels formalistes pel *llenguatge*, per la *forma* i per l'*obra literària en si mateixa*, una constant que permet de posar en relació, prescindint de si hi ha o no hi ha influències directes o indirectes, els principals teòrics i crítics de la literatura, tant a Europa com a Amèrica, durant el període d'entreguerres. Ja hem vist abans les declaracions de Valéry, Riba i Eliot quant a la vinculació de la poesia amb el llenguatge i les paraules. Valéry i Riba, a més, baldament no arribaren a tenir cap notícia dels formalistes, compartiren amb ells un cert interès per la lingüística, bé que les seves fonts són diferents: Valéry estigué sobretot al corrent de les investigacions fonètiques que es desenvolupen a França al primer quart de segle, mentre que Riba va rebre la influència directa de l'idealisme lingüístic del filòleg alemany Karl Vossler. A més, es descobreixen tot de punts de coincidència en les reflexions sobre la literatura dels formalistes, per una banda, i de Riba i Valéry, per l'altra (de què m'ocuparé en un altre lloc); i això, entre altres raons, per una certa comuna línia d'ascendència entre ells, ja que, com ha remarcat Todorov, a l'origen de les investigacions sobre la poesia iniciades per Jakobson i els seus col·legues hi són presents teòrics romàntics i simbolistes com Novalis o Mallarmé, que assenyalen el camí que seguiran Valéry i Riba del primer quart de segle en endavant.

Deia que Riba fou influït per l'alemany Karl Vossler. El cas de Vossler és en certa manera paradigmàtic, ja que la seva formació lingüística determinà el seu enfocament de la crítica i de l'estudi literaris. Aquest enfocament es traduí en un seguit d'anàlisis estilístiques d'obres literàries que anirà publicant durant les tres primeres dècades de segle (sobre la *Divina Comèdia* de Dante, sobre les *Faules* de La Fontaine, sobre Leopardi etc.). El fonament bàsic de l'idealisme lingüístic de Vossler és la consideració del llenguatge integrat per dos plans: d'una banda, tota expressió individual és considerada una nova creació fruit d'una intuïció única de qui l'ha pronunciada; però, alhora, contrastant amb aquest moment creatiu, la llengua té també una part de passivitat, de convenció entre

els parlants, que porta a la seva fixació dins una comunitat —un doble pla que té com a rerefons la dicotomia de Humboldt entre la llengua considerada com a *érgon* (un producte ja creat i acabat) i com a *enérgeia* (com a creació). La conjunció dels dos plans, la creació i la passivitat, és el que permet l'evolució de les llengües (evitant tant el seu estancament com la seva excessiva diferenciació). A Vossler, com a crític literari, el que li interessa és l'expressió creativa individual, perquè és el que constitueix l'estil personal de cada escriptor. I així, el seu mètode estilístic posa en el primer pla de l'anàlisi literària el *llenguatge* de les obres i les peculiaritats del seu estil, les quals relaciona amb la personalitat de l'autor i, a més, amb el context històric en què ha estat produïda l'obra.

Aquest mètode estilístic serà continuat pel també filòleg alemany Leo Spitzer als anys vint i trenta, si bé Spitzer se separarà una mica de l'historicisme de Vossler per centrar-se bàsicament en la relació entre els trets de l'estil d'un autor i el seu món psicològic. Spitzer cercava, en les particulars manifestacions lingüístiques, estilístiques, de l'obra, les motivacions psicològiques de l'escriptor. De fet, no som lluny de la psicoanàlisi aplicada a la literatura. I és cosa comprovada la incidència que els escrits de Freud tingueren sobre Spitzer als anys vint.

A Catalunya, parlar de l'estilística és parlar de Karl Vossler i, principalment, de la seva influència sobre Carles Riba, el qual dedicà extensos estudis estilístics a la poesia de Jacint Verdaguer, a la crítica d'art de Francesc Pujols o a la prosa de Josep Pla —convé no oblidar que durant els anys 1922 i 1923 el poeta català anirà a Alemanya per estudiar sota el guiatge de l'insigne filòleg alemany, de qui esdevindrà deixeble. Val a dir que una bona part de l'atracció que Riba sentí pel procediment crític de Vossler —amb el seu objectiu de relacionar l'obra literària amb l'esperit del creador i l'esperit de l'època— prové del fet que s'entroncava amb el mètode d'un dels precursors de l'idealisme en crítica, també seguit per Riba, com és Francesco De Sanctis. La crítica idealista de De Sanctis constitueix, de fet, el fonament primer de l'estilística de Vossler i Spitzer i té com a objectiu mirar de reconstruir, des de l'interior de l'obra, el procés creatiu que l'ha originada fins a arribar a desco-

brir la personalitat de l'autor. Si esmento aquest crític italià del segle passat és per remarcar que tingué una gran repercussió a Catalunya als anys deu i vint, no solament en Riba (que el cita molt sovint i en un dels articles dels *Escolis* en glossà el mètode), sinó també en altres crítics, com, per exemple, Josep M. Capdevila, que en el seu llibre *Poetes i crítics*, de 1926, li dedicà tot un capítol i, a més, traduí al català una part de la seva famosa *Storia della letteratura italiana*. La crítica de Capdevila, amb tot, més de comentari i de paràfrasi que no pas analítica, resulta un xic desfasada a causa del seu conservadorisme ideològic i estètic. També en Joaquim Folguera hi ha rastres de l'idealisme de De Sanctis, si bé la seva crítica té unes certes particularitats que la diferencien. En els seus articles, Folguera combina moments d'anàlisi objectiva, en què predominen criteris purament estètics i literaris, amb altres en què l'obra és sotmesa a consideracions morals o fins i tot nacionals. El que fa que, dins les seves limitacions, la crítica literària de Folguera continuï essent una de les més reeixides d'aquella època és la congruència amb què tota una sèrie de categories i de conceptes —si bé discutibles— són mantinguts i aplicats en la majoria dels articles, la qual cosa revela l'existència d'un pensament literari concret i definit dins la ment d'aquest crític.

Tornant a l'estilística d'arrel vossleriana, també se'n troben mostres, bé que més esparses, en articles que Marià Manent publicava en aquells anys sobre la poesia de Josep Carner i de Tomàs Garcés. La influència de Vossler, finalment, serà també present en Manuel de Montoliu, el qual, com ja he dit, fou qui l'introduí a Catalunya (seva és la traducció, l'any 1917, de l'obra de Vossler *Positivisme i idealisme en la ciència del llenguatge*), si bé Montoliu prestarà tanta o més atenció a les idees del pare de l'idealisme lingüístic, l'italià Benedetto Croce, que són a l'origen de bona part de la doctrina vossleriana. Una atenció, aquesta sobre Croce —bé que no sense algunes discrepàncies—, que també es troba en alguns articles d'un altre crític català d'aquells anys: Josep Farran i Mayoral (el qual dedicà, entre 1917 i 1918, una llarga sèrie d'articles en "La Revista" a exposar la filosofia crociana). Les obres crítiques de Farran i Mayoral, però, no s'ocupen només de literatura, sinó que aspiren a abraçar

la totalitat de la "vida espiritual" catalana, i al costat d'anàlisis lingüístiques —més o menys rigoroses i amb cert regust crocià— d'obres poètiques (com les que dedica a les del seu admirat López-Picó), figuren comentaris sobre concerts, exposicions etc. Potser el principal defecte que se li pot atribuir sigui el to de la seva crítica, que sovint no s'està d'eleva-se fins al nivell de les idees generals i les categories, bo i fent-ho, a més, "com alligant de cua d'ull" —en observació de Carles Riba.

No deixant encara Croce, l'il·lustre filòsof italià es pot situar també dins la mateixa línia d'enfocament de la literatura que estic intentant de resseguir —i de la qual, reiterem-ho, el formalisme rus n'és el corrent més representatiu—; i això pel fet que considerava la poesia com a pura forma expressiva, al marge de qualsevol finalitat pràctica. Croce representa la posició més extrema de l'idealisme, ja que per a ell qualsevol expressió lingüística, és a dir, qualsevol expressió en paraules, és poesia pel fet que prové d'una intuïció individual, i tota intuïció és, en si mateixa, art. Per a Croce, doncs, tots som poetes. Vossler superarà parcialment aquesta idea extrema en reconèixer la part de passivitat que comporta l'ús convencional i pràctic de la llengua, com hem vist. I aquest punt extrem de la teoria estètica de Croce serà també comentat i criticat per Montoliu en un article de 1921 que posteriorment recollirà en un llibre titulat, significativament, *Llenguatge i poesia*, de 1929. Montoliu, però, no reïx del tot en la seva pretensió, perquè intenta rectificar Croce, no pas cercant suport en altres teories, sinó servint-se bàsicament dels mateixos conceptes idealistes del filòsof italià, la qual cosa d'alguna manera l'acaba encotillant. En aquest aspecte, Riba el superarà àmpliament, en adoptar altres referents moderns —i, sobretot, de poetes— per a l'explicació de la natura del llenguatge poètic.

Aquesta atenció centrada abans que res en el llenguatge de les obres literàries, característica de l'estilística europea, troba el seu correlat al continent americà en l'atenció centrada, no sols en el llenguatge, sinó en l'obra literària en si mateixa, pràctica característica d'un moviment crític que s'origina a la part final de l'època que tractem, a mitjan dècada dels anys trenta: es tracta del new cri-

ticism, un corrent molt influït per les idees d'Eliot i d'uns altres dos teòrics i crítics anglesos, Ivor Armstrong Richards i William Empson. Amb tot, aquesta etiqueta de la nova crítica no deixa d'englobar un conjunt de crítics bastant diferents, com són Cleanth Brooks, Allen Tate, William K. Wimsatt o John Crowe Ransom, que fou el seu principal representant.

Com la majoria d'aquests moviments o corrents, el new criticism sorgeix com a reacció a les anteriors tendències d'estudi de la literatura i de la crítica vigents a Amèrica al començament de segle. Els new critics s'oposaven, així, a la crítica merament impressionista i subjectiva, a la crítica d'arrel marxista, al tradicionalisme moral i classicista dels neohumanistes, als estudis centrats en la biografia de l'autor o, per exemple, a l'excessiva presència de la història literària en l'ensenyament, en detriment de la crítica.

Abans d'entrar a parlar, però, dels new critics, és oportú d'assenyalar que algunes d'aquestes tendències contra les quals reaccionaren són, precisament, les que caracteritzen un dels crítics catalans més destacats dels anys vint i trenta: Jaume Bofill i Ferro. Així, la crítica de Bofill i Ferro sovint se serveix, per exemple, d'elements biogràfics per a l'anàlisi de les obres, ensems que, d'altra banda, té una bona dosi d'impressionisme, d'ús de la intuïció i la imaginació, que es reflecteix en el llenguatge de què se serveix, més proper a la mateixa literatura que no pas a una disciplina teòrico-crítica. Ell mateix, anys després, definia així la seva activitat: "M'he decantat per la crítica considerada com a valor literari pur i absolut, és a dir, per aquella que deixa la rigorosa activitat d'apreument [...] per tal de donar més importància al joc desinteressat de l'observació del fet literari i, fins i tot, al lliure vol de la imaginació." I afegia:

"Com si l'objectiu d'aquest tipus de crítica fos, certament, fer *comprendre*, però, com en la poesia, en la novel·la o en l'art, més intuïtivament que racionalment. O sigui, acostant la crítica més a l'activitat artística que a l'activitat científica." Si bé això en un altre crític podia esdevenir un defecte, en Bofill esdevé una qualitat, a causa de la seva aguda penetració en les obres i en els autors analitzats, i en l'acurat i preciós estil de la seva prosa.

LN FC
Tornant, ara, al New Criticism, com apuntava abans fou decisiva la influència que sobre aquells crítics americans tingueren les idees d'Eliot, ja que va ser dels primers a reaccionar contra la retòrica impressionista en la crítica i contra l'historicisme i el moralisme, que si bé poden tenir el seu valor, no els considerava exercicis crítics. Per a Eliot, la crítica s'havia de subordinar a l'obra literària i aspirar a un estudi més aviat científic dels seus valors estètics i dels seus efectes sobre el públic. Val a dir que, en aquesta aspiració al científisme, es destacà encara més Richards —l'altre crític anglès que més influí el New Criticism—, a causa que la seva preocupació primera fou la d'analitzar, en termes de teoria psicològica, quines eren les reaccions del lector davant l'objecte literari, sobretot davant del poema.

New Critics
La subordinació de la crítica a l'obra, propugnada per Eliot, es correspon amb el que serà un dels principals objectes dels hous-critics en l'anàlisi de la literatura: aïllar al màxim l'objecte del seu estudi —és a dir, les obres literàries— respecte a factors externs com són l'autor, el context històric-social etc. Aquesta voluntat d'isolar l'objecte literari fa que recuperin conceptes com el d'*experiència estètica desinteressada* (formulat per Kant), el qual desvincula la literatura de la veritat, la moral, el sentiment i de qualsevol finalitat pràctica; o, també, la concepció de l'obra literària entesa com un *organisme orgànic*, amb totes les seves parts interrelacionades (idea que ja es troba en Plató i que recuperarà, entre altres, el crític romàntic anglès Coleridge, molt tingut en compte pels hous-critics).

New Critics
LN FC
Si es pot establir alguna connexió entre el New Criticism i els formalistes russos —a banda de la compartida aspiració a un estudi científic de la literatura— és, essencialment, en el fet que consideren, en les obres literàries, el que constitueix la seva estructura i la seva organització, que les diferencia de les altres manifestacions verbals corrents. Però els New Critics es fixen, sobretot, en el pla del significat de les obres (tons, tensions, ambigüitats etc.), més que no pas en la forma externa, que era l'àmbit més tractat pels formalistes. D'aquí ve que el seu interès per la lingüística es manifesti bàsicament en el camp de la semàntica.

LN FC
També es pot establir un punt de connexió entre el New Criticism i l'estilística, com insinuava abans. Aquí és oportú de reportar un passatge d'un article de Marià Manent, de l'any 1933, dedicat a comentar l'obra *Seven Types of Ambiguity*, del tercer dels crítics anglesos que, com assenyalava abans, influïren el New Criticism: William Empson. "Mr. Empson —diu Manent—, aplicant als poetes i prosadors anglesos de totes les escoles [...] una anàlisi minuciosa, delicadíssima, que recorda el mètode amb què Karl Vossler estudià les *Fables* de La Fontaine, ens enlluerna amb el tresor recòndit dels abundosos sentits i matisos possibles que s'amaguen sovint sota una frase, sota un mot d'un context poètic." Aquesta "anàlisi minuciosa" de què parla Manent, i que relaciona amb l'anàlisi estilística, no és sinó la pràctica, comuna entre els hous-critics, de la *close reading*, la lectura atenta i minuciosa, que consistia en l'estudi detallat i pas a pas de totes i cadascuna de les parts de l'obra analitzada, deixant de banda els seus factors externs, com poden ser les dades biogràfiques de l'autor (el que serien els antecedents en la ment del creador) i les dades de la història (és a dir, el context històric en què l'obra fou creada).

New Critics
Si bé Marià Manent compartí amb els hous-critics diverses de les seves idees teòrico-crítics, com ara l'atenció a l'organització interna de les obres o a la capacitat significativa de les paraules, estigué en complet desacord quant a la voluntat d'aïllar totalment l'obra com a objecte d'estudi literari. En aquest sentit, és significatiu el comentari que, també l'any 1933, feia a l'obra d'un crític acadèmic anglès: "La crítica de Mr. Garrod —deia Manent— pertany a aquella tradició típicament anglesa que, en valorar l'obra literària, s'interessa igualment per l'obra i per l'home: és a dir, que sap apreciar les valors extraliteràries, amplament humanes, d'un escriptor. Milton deia que la vida del poeta «que vulgui escriure coses lloables ha d'ésser un veritable poema», i Mr. Garrod defensa el mateix esperit enfront dels que —i aquí Manent fa una al·lusió clara als hous-critics— són partidaris d'establir una separació rigorosa entre l'obra i l'autor perquè, segons que al·leguen, els criteris de l'art són absoluts i «ja no judiquem artísticament si relacionem l'objecte del nostre judici amb alguna cosa externa». Contra aquesta

→ New Critics

tendència a isolar el fenomen literari, a estudiar-lo com si fos col·locat sota una campana neumàtica, verge de tot contacte impur, Mr. Garrod [...] afirma que, al capdavant, «la poesia d'un home no és sinó una part de la seva grandesa.» Manent, així, en mostrar la seva preferència per l'actitud crítica de Garrod de no desvincular l'obra i l'home (en contra dels ~~hous crítics~~), dóna a la seva crítica una dimensió humana —de *sensibilitat humana*, per manllevar els mots a Eudald Tomasa—, una dimensió humana igualment trobable en la crítica de Carles Riba.

LN CC

Manent, per acabar, també es mostra partidari d'un cert historicisme en la consideració de la literatura, en admetre la seva afecció per un altre crític americà dels anys trenta no adscrit al New Criticism: Edmund Wilson, el qual qualifica com “un dels millors crítics nord-americans d'avui”. Wilson, que segons René Wellek va arribar a ser el crític americà més llegit i conegut a Europa, definia la crítica literària, l'any 1931, “com una història de les idees i la imaginació de l'home en el marc de les condicions que els han donat forma”: una definició en la qual es trasllueix la inclinació que tingué tant per al marxisme com per a la psicoanàlisi, llavors bel·ligerants —malgrat que només el segon d'aquests corrents, i de manera més aviat esporàdica, sembla haver incidit en la crítica catalana dels anys que ens ocupen.

La conclusió a què podem arribar, després d'aquest resseguiment panoràmic de la teoria i la crítica literàries a Catalunya durant el període d'entreguerres, i dels corrents en actiu en aquells anys a Europa i Amèrica, és que Marià Manent i Carles Riba van ser, sense cap mena de dubte, els crítics catalans que es mostraren més receptius a les noves tendències teòrico-crítiques de l'època, enfront de l'actitud més conservadora del seus coetanis quant a la tria de referents crítics.

Certament, la il·limitada curiositat literària d'ambdós (poetes, crítics i traductors, no ho oblidéssim), un rigorós sentit del que són les disciplines de la teoria i la crítica de la literatura, i el desig d'estar oberts a les noves propostes que en aquests camps anaven sorgint, van fer d'ells els dos principals autors de la crítica literària catalana als anys vint i trenta.

NOTA BIBLIOGRÀFICA

Aquest article constitueix la primera part de la conferència *La teoria i la crítica catalanes d'entreguerres en relació als models europeus i americans*, pronunciada a la Universitat de Lleida el 19 de maig de 1997, dins el cicle *Literatura catalana d'entreguerres i el seu context europeu i americà*, organitzat pel Departament de Filologia Catalana de la Universitat de Lleida, als membres del qual renovo el meu agraïment per convidar-me a participar-hi. La segona part de la conferència, que s'ocupava de les teories del llenguatge poètic durant el mateix període, i en què em centrava principalment en les idees de Carles Riba, Paul Valéry i T.S. Eliot, forma part de la meua tesi doctoral sobre el pensament literari de Carles Riba, que confio a donar a llum ben aviat.

Dono a continuació únicament les referències dels textos citats dins l'article: G. Ferrater, *Sobre l'obra crítica de Carles Riba*, “Serra d'Or”, 108 (setembre de 1968), p. 60; G. Ferrater, *La poesia de Carles Riba*, a cura de J. Ferraté (Barcelona, Eds. 62, 1983²), ps. 10-11 i, més avall, p. 65; P. Valéry, *L'invention esthétique* (1938), dins *Oeuvres*, vol. I, a cura de J. Hytier (París, Gallimard, 1957), p. 1.414; C. Riba, “La ciutat d'ivori”, de *Guerau de Liost* (1918), dins *Obres completes*, vol. II, a cura d'E. Sullà (Barcelona, Eds. 62, 1985), p. 98; la citació de T. S. Eliot (d'un article de 1918 a “Egoist”, 5) és extreta de René Wellek, *Historia de la crítica moderna*, vol. V: *Crítica anglesa (1900-1950)* (*A History of Modern Criticism*, vol. V, 1986), trad. de F. Collar Suárez-Inclán (Madrid, Gredos, 1988), p. 315; R. Jakobson, *La llengua poètica de Khlebnikov* (1919), citat per T. Todorov, *Crítica de la crítica* (*Critique de la critique*, 1984), trad. de J. Sánchez Lecuna (Barcelona, Paidós, 1991), p. 19; C. Riba, “Lletres a una amiga estrangera”, per J. Farran i Mayoral (1920), dins *op. cit.*, p. 206; J. Bofill i Ferro, *Proemi a Vint-i-cinc anys de crítica* (Barcelona, Selecta, 1959), ps. 9-10; M. Manent, *Notes sobre literatura estrangera* (1934) (Manresa, Faig - Parcir Edicions Selectes, 1992), p. 122 (*L'ambigüitat en poesia*, 1933) i ps. 61-62 (*El professor Garrod i la poesia*, 1933) i p. 104 (*Rimbaud i Edith Sitwell*, 1933); E. Tomasa, *Aproximació a l'obra crítica de Marià Manent*, “Els Marges”, 48 (juny de 1993), ps. 7-22.