

# Els principals corrents de la crítica del segle XX per René Wellek

## PRESENTACIÓ

René Wellek (nascut el 1903 a Txecoslovàquia) és actualment professor de literatura comparada a la Universitat de Yale, als Estats Units. Allò que fa remarcable la seva formació intel·lectual, a part les seves publicacions, és, sobretot, la participació en el Cercle Lingüístic de Praga, en el qual va integrar-se el mateix any en què es fundava.<sup>1</sup> En aquella època ja era una autoritat en literatura anglesa i comparada, com ho demostra el seu primer llibre en anglès: *Immanuel Kant in England 1793-1838*, publicat l'any 1931,<sup>2</sup> al qual va seguir *The Rise of English Literary History*.<sup>3</sup> En aquestes obres es fan palesos els centres d'interès de René Wellek: els problemes teòrics de la història de la literatura (per exemple, el concepte d'evolució o la necessitat d'emetre judicis de valor) i el rerafons filosòfic del pensament literari.

Exiliat als Estats Units, com tants professors de l'Europa Central, a l'època del nazisme, va poder entrar en contacte amb el New Criticism. En la confluència del formalisme rus, l'estructuralisme txec i el formalisme americà, i sòlidament format en l'estudi de la història de la literatura, Wellek va publicar en col·laboració amb Austin Warren un llibre d'una importància capital, *Theory of Literature* (1949).<sup>4</sup> Aquesta obra és un intent de fondre la poètica (o teoria literària) i la crítica (interpretació i valoració de la literatura) amb el saber o l'erudició (investigació) i amb la història literària (la dinàmica de la literatura,

1. Cf. V. ERLICH, *Russian Formalism* (The Hague, Mouton, 1969<sup>3</sup>), p. 156.

2. Princeton, Princeton University Press.

3. Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1941.

4. New York, Harcourt, Brace & Co. N'hi ha edició anglesa també: *Theory of Literature* (Harmondsworth, Penguin Books, 1963<sup>3</sup>).

que s'oposaria a l'estàtica de la teoria i de la crítica).<sup>5</sup> El llibre es proposa, més que res, com un organon metodològic en la perspectiva que «els estudis literaris han de ser específicament literaris».

René Wellek va emprendre, el 1946, amb un article sobre el concepte de barroc, la feina de revisar els conceptes de la història literària, que continuarà en anys successius amb articles sobre el concepte de romanticisme (1949 i 1963), realisme (1960), classicisme (1965) i simbolisme (1967). Tots aquests articles han estat recollits, junt amb d'altres, en dos llibres que han esdevingut fonamentals dins la crítica contemporània: *Concepts of Criticism*<sup>6</sup> i *Discriminations. Further Concepts of Criticism*.<sup>7</sup> Però l'obra cabdal de René Wellek és, segurament, la seva monumental *A History of Modern Criticism 1750-1950*,<sup>8</sup> on l'autor procedeix a clarificar els problemes teòrics de l'estudi de la literatura a partir d'un sòlid coneixement de la filosofia (exigència antiga en el pensament de l'autor).

De l'article que he traduït<sup>9</sup> val la pena de remarcar que la feina de Wellek com a historiador depèn de la seva pròpia concepció de la crítica, exposada àmpliament a *Theory of Literature* i esbossada de nou aquí. Però com que l'article no cobria enllà del 1950 i la crítica europea, sobretot, ha evolucionat molt de llavors ençà, m'ha semblat oportú d'afegir-hi en forma de notes els fragments de l'article *Mapa de la crítica europea contemporània*<sup>10</sup> que podien completar-lo. D'aquesta manera, per bé que sumàriament, el panorama abasta fins al 1965 i gaudeix de l'avantatge de la sistematització en corrents (en el Mapa..., Wellek examinava per separat la crítica de cada país). Cal advertir, d'altra banda, que en el cas de la crítica marxista, René Wellek no sempre és tan imparcial com voldríem.

He volgut fer una traducció fidel, però no literal. En algun moment, un concepte crític ha exigut una adaptació més que una traducció; hi he procedit amb cura, per tal d'evitar les males interpretacions. Val a dir, encara, que traduir Wellek no és difícil, però el seu estil expositiu (rastelleres de frases juxtaposades cada una de les quals és un punt d'un sistema crític) no deixa de ser un parany per a un traductor. Finalment, és una agradable obligació fer constar que la publicació d'aquest article es deu a les facilitats de tota mena que ha donat el mateix René Wellek a l'hora d'obtenir-ne els drets editorials. Cal agrair la seva gentilesa.

E.S.

5. René WELLEK, *op. cit.*, pròleg.

6. Edited and with an Introduction by Stephen G. Nichols, Jr., New Haven and London, Yale University Press, 1963. Inclou una bibliografia dels articles i llibres de WELLEK fins al 31 de desembre de 1963.

7. New Haven and London, Yale University Press, 1970. Amb una bibliografia que completa la del llibre anterior fins al 31 de desembre de 1969.

8. New Haven and London, Yale University Press, vol. I: *The Later Eighteenth Century*, 1955; vol. II: *The Romantic Age*, 1955; vol. III: *The Age of Transition*, 1965; vol. IV: *The Later Nineteenth Century*, 1965. (L'edició anglesa l'ha publicada Jonathan Cape.) Dues obres més de René WELLEK que no esmento en el text i que mereixen ser notades són: *Confrontations: Studies in the Intellectual and Literary Relations between Germany, England and the United States during the Nineteenth Century* (Princeton, Princeton University Press, 1965), i *The Literary Theory and Aesthetics of the Prague School*, Michigan Slavic Contributions, edited by Ladislav Matejka (Ann Arbor, The University of Michigan, Department of Slavic Languages and Literature, 1969).

9. *The Main Trends of Twentieth-Century Criticism*, dins *Concepts of Criticism*, edició citada, ps. 344-364.

10. *A Map of Contemporary Criticism in Europe*, dins *Discriminations*, edició citada, ps. 344-359.



Tant el segle XVIII com el segle XIX han estat anomenats «l'era de la crítica», però segurament és el segle XX qui mereix aquest títol de forma indisputable. Ens hem trobat submergits en una riuada de crítica, la qual ha adquirit de nou consciència de si mateixa, una consideració pública més gran i ha desenrotllat, en els darrers anys, mètodes i valoracions noves. La crítica, que fins i tot en els darrers temps del segle passat no anava gaire enllà de la transcendència local, fora dels casos de França i Anglaterra, ha arribat a tenir audiència en països que abans semblaven estranys al pensament crític: a Itàlia després de Croce, a Rússia, Espanya i, el darrer però no el menys important, als Estats Units. Qualsevol examen de la crítica del segle XX ha de parar esment en aquesta expansió territorial i en la simultània revolució dels mètodes. Per enfrontar-nos als munts de paper imprès que hem de considerar necessitem alguns principis de selecció.

Obviament, avui encara s'escriu molta crítica que no és nova: ens volten supervivents, rerassagats i retrògrades de totes les èpoques de la història de la crítica. Les recensions de llibres que trobem ordinàriament en els papers periòdics interposen entre l'autor i el públic en general els vells mètodes de la descripció impressionista i el arbitrariis judicis del gust. La història de la literatura continua tenint gran importància per a la crítica. Sempre és possible de fer una comparança entre la literatura i la vida: així es jutgen les novel·les actuals segons el grau de probabilitat i de fidelitat de les situacions socials que reflecteixen. A tots el països hi ha escriptors, i sovint bons escriptors, que practiquen aquests mètodes, que va promoure la crítica del segle XIX: l'apreciació impressionista, l'explicació històrica i la comparança realista. Només hem de pensar en els encantadors, evocadors assaigs de Virginia Woolf o en els quadres nostàlgics del passat americà de Van Wyck Brooks o en el gruix de crítica social de la novella americana recent i alludir a la feina de la història literària, que ha contribuït a facilitar i aprofundir la comprensió de gairebé tots els períodes i els autors de la història de la literatura. Però a desgrat del risc de cometre cap injustícia, provaré de fer l'esquema del que em sembla que són els nous corrents de la crítica del segle XX.

En primer lloc, ens sorprèn el fet que hi ha certs moviments de la crítica que han traspassat les fronteres de les nacions, fins i tot quan han tingut el seu origen en una nació determinada; ens sorprèn que, vista amb una perspectiva prou àmplia, una bona part de la crítica del segle XX mostri una similitud d'objectiu i mètode remarcable, per més que les relacions històriques no siguin directes. Paral·lelament, no podem deixar d'observar fins a quin punt les característiques nacionals fan l'efecte de ser profundes i indefugibles: dins el vastíssim camp del pensament occidental, creuat per corrents de Rússia a Amèrica, d'Espanya a Escandinàvia, cada nació encara preserva tenaçment la seva pròpia tradició crítica.

Els nous corrents crítics, ben cert, també arrelen en el passat, tenen antecedents i no són mai del tot originals. Tanmateix, podem distingir, si més no, sis corrents generals que han estat una novetat en la primera meitat d'aquest segle: 1) la crítica marxista, 2) la crítica psicoanalítica, 3) la crítica lingüística i estilística, 4) un nou formalisme orgànic, 5) la crítica mítica, que recorre als resultats de l'antropologia cultural a les especulacions de Carl Jung, i 6) tot allò que configura una nova crítica filosòfica inspirada per l'existencialisme i les concepcions del món que s'hi acosten. Examinaré aquests corrents en l'ordre en què els he esmentat, que és si fa no fa l'ordre cronològic.

Les preferències i la teoria de la crítica marxista provenen de la crítica rea-



lista del segle XIX. Té el seu fonament en les poques declaracions que van fer Marx i Engels, però no té existència com a doctrina abans dels anys noranta del segle passat. L'alemany Franz Mehring (1846-1916) i el rus Georgi Plekhànov (1856-1918) van ser els primers conreadors de la crítica marxista, si bé el punt de vista del darrer dogma soviètic els donaria la consideració d'heterodoxos. Mehring i Plekhànov reconeixien que l'art posseeix una certa autonomia i pensaven que la crítica marxista podria ser més una ciència objectiva de les determinacions de l'obra literària que no una doctrina que decideix sobre problemes estètics i prescriu el tema i l'estil als escriptors.

El marxisme normatiu és el resultat d'una evolució molt posterior de la Rússia Soviètica. Durant els anys vint, a Rússia encara era possible una polèmica considerable entre doctrines diferents. No va ser fins al 1932 que es va crear i imposar la doctrina uniforme coneguda com «realisme socialista». El terme comprèn una teoria que exigeix que l'escriptor, d'una banda, reproduïxi la realitat acuradament, és a dir, que sigui un realista en el sentit de pintar la societat contemporània i penetrar en la seva estructura, i, de l'altra, que l'escriptor sigui un socialista realista, la qual cosa vol dir que *no* ha de reproduir la realitat objectivament, sinó que ha d'usar el seu art per difondre el socialisme: és a dir, el comunisme, el pensament i la línia del partit. La literatura soviètica, segons que va declarar un teòric competent, ha de ser «un instrument per a l'adoctrinament ideològic de les masses treballadores en l'esperit del socialisme»; aquest és un propòsit que lliga molt bé amb la declaració de Stalin que els escriptors eren «els enginyers de l'ànima humana». Així, doncs, la literatura és obertament didàctica i fins idealitzadora en el sentit que ens ensenya la vida no com és sinó com hauria de ser d'acord amb la doctrina marxista. Els bons crítics marxistes saben que l'art treballa amb personatges i imatges, accions i emocions. L'enfocament del concepte de «tipus» és el pont entre el realisme i l'idealisme. Tipus no significa normal o representatiu, sinó el tipus ideal, el model o senzillament l'heroi que el lector imitaria en la vida real. Georgi Malenkov —clar i net: el gran expert en estètica— va proclamar que allò que era típic esdevenia «l'esfera bàsica de la manifestació del pensament del partit en art. El problema del tipus sempre és un problema polític». La crítica russa és gairebé tota crítica de personatges i tipus: es pot censurar a un escriptor per no pintar la realitat amb correcció, és a dir, per no assignar prou pes a la funció del partit, o per no pintar certs personatges prou favorablement. La crítica soviètica, sobretot des de la segona guerra mundial, és, a més a més, provinciana i nacionalista a ultrança: no tolera cap suggestió d'influència de fora i la literatura comparada figura en la llista negra. La crítica ha esdevingut un organisme de la disciplina del partit, i això no solament a Rússia i als seus nombrosos països satèl·lits sinó també, aparentment, a Xina. Les millors sistematitzacions que va elaborar el marxisme tocant als processos socials i a les motivacions-econòmiques tampoc no es fan servir gaire, en l'actualitat.

El marxisme es va estendre pertot arreu, especialment en els anys vint, i va trobar adhesions i simpaties en la major part de les nacions. Als Estats Units va existir un moviment marxista de poca durada cap allà als primers anys trenta. El seu capdavanter més conegut, Granville Hicks, va produir una reinterpretació de la literatura americana força innòcua; *Forces in American Criticism* (1937) de Bernard Smith és un intent més audaç d'escriure la història de la crítica americana des d'un punt de vista social. Però la influència de la crítica marxista s'estén molt més enllà d'aquells que s'han adherit a la doctrina. Ho podem comprovar en certs períodes de l'evolució d'Edmund Wilson i Kenneth Burke. A



Anglaterra, Christopher Caudwell (1907-1937) va ser el crític marxista més important. El seu llibre principal, *Illusion and Reality* (1937), és, de fet, una estranya barreja de marxisme, antropologia i psicoanàlisi, una diatriba contra la civilització individualista i la falsa llibertat burgesa. Però el crític marxista més important de l'actualitat, i de bon tros, és Georg Lukács (1885-1971), un hongarès que escriu normalment en alemany. Lukács uneix a una profunda comprensió del materialisme dialèctic i de les seves fonts hegelianes un coneixement real de la literatura alemanya. Els seus nombrosos llibres, entre els quals es compten brillants estudis sobre *Goethe und seine Zeit* \* (1947) i *Der historische Roman* (1955), reinterpreten l'evolució de la literatura del segle XIX en termes de realisme, ressaltant les implicacions socials i polítiques sense excloure la sensibilitat pels valors literaris.<sup>1</sup>

\* N'hi ha una traducció catalana: *Goethe i el seu temps*, traducció de Carme Serrallonga, pròleg de Josep M. Castellet (Barcelona, Edicions 62, 1967). També ha estat traduït al català: *La teoria de la novel·la*, traducció de Michael Faber-Kaiser (Barcelona, Edicions 62, 1965). Recentment ha aparegut *El gran octubre de 1917 i la literatura contemporània*, trad. de Núria Aramon, pròleg de F. Vallverdú (València, Tres i Quatre, 1974).

1. «[A França] hi ha una pugna de teories i d'ideologies francament violenta. Hi té una gran vitalitat un nou marxisme (que va morir a Anglaterra als anys trenta), sofisticat i profundament influït per Hegel i Lukács, el millor representant del qual el podem trobar en Lucien Goldmann. *Le Dieu caché* (1956), el seu llibre sobre Pascal i Racine, demostra de quina manera la tragèdia i la visió tràgica poden ser relacionades amb els canvis i les classes socials (la *noblesse de robe*) en aspectes que no se li havien acudit a ningú abans (...)»

«[A Alemanya] la crítica, o bé es fa als periòdics o bé la conreen un grapat de militants del nou marxisme que, amb més propietat, podríem anomenar hegelians d'esquerres. Els ha influït l'obra de Walter Benjamin (que va morir el 1940), un escriptor obscur i allusiu que va formular una concepció marxista de la literatura, però que, a diferència dels marxistes de l'Est, era sensible als gustos avantguardistes i a les experiències modernes. Theodor Adorno, crític de música i sociòleg, a Frankfurt, va editar Benjamin i, ara, és capdavanter reconegut de la crítica de la nova esquerra hegeliana. Es considera clarament a part dels marxistes de l'Est; retreu a Lukács el seu realisme passat de moda i el seu gust burgès i remarca la diferència entre art i realitat: l'obra d'art crítica la realitat mitjançant l'autèntica contradicció entre la imatge (que és l'objecte que rep el subjecte) i la realitat exterior. Els seus centres d'interès són Valéry, Proust, Kafka i Beckett. Darrerament, el nou marxisme s'ha vist reforçat per emigrants de l'Alemanya de l'Est. Hans Mayer és el més versàtil i actiu d'entre ells. Mayer s'ho va fer venir bé per mantenir-se fidel a les sinuositats de la línia del partit a l'Est: no li va costar gaire, per exemple, de canviar la seva interpretació de Georg Büchner de precursor de l'expressionisme a precedent del realisme socialista. Però, després de passar a l'Alemanya de l'Oest, ha adoptat una línia marxista bàsicament heterodoxa en els seus comentaris vivaços a Thomas Mann, Hesse, Gerhart Hauptmann i gairebé totes les figures de la literatura alemanya recent.

Si la comparàvem amb el grup d'esquerra, la dreta és feble; sobretot, si «dreta» vol dir crítics interessats en una perspectiva religiosa i conservadora. Hans Egon Holthusen és un bon crític que, dins d'una tendència protestant, proposa una literatura que creï una realitat marcada per la necessitat de decisions i, doncs, eminentment ètica. Holthusen ha criticat severament Rilke i Thomas Mann per les seves idees i ha aplaudit la posició del darrer Eliot.»

«[A Rússia], tanmateix, es va aconseguir una certa liberalització durant el desglaç, i es va permetre la revifalla de l'interès pels formalistes, actius durant i després de la primera guerra mundial. El llibre de Mikhaïl Bakhtin, *Problems of the Poetics of Dostoevsky* (1929), va ser reimprès el 1963, i en alguns professors, si més no, és palesa la influència de l'escola formalista, amb tot i professar el marxisme general. Per exemple, Dmitri Likhachev, especialista en literatura russa antiga, ha escrit amb èxit sobre la unitat de la forma i el contingut, els objectius de la poètica comparada i la crònica del temps a Dostoevsky, temes que constitueixen una terra prohibida per a la crítica marxista ortodoxa. La literatura comparada, que va romandre molt de temps a la llista negra, és admesa de nou, encara que restringida als límits del dogma marxista. A Txecoslovàquia va escaure's una obertura que tenia molt abast: per exemple, un llibre de Kvetoslav Cvatík sobre el crític marxista de la preguerra Bedřic Václavek valorava l'avantguarda dels anys vint i publicava fotografies de no-



El marxisme aconsegueix el màxim d'eficàcia quan se l'utilitza com a instrument per exposar les implicacions socials i ideològiques latents de l'obra literària. El segon dels sis corrents crítics que he enumerat a dalt, la psicoanàlisi, encara que amb objectius ben diferents, persegueix el mateix propòsit general: una lectura de la literatura enllà de la seva superfície visible, això és, un desemmascarament. El mateix Freud va suggerir els principals temes (*motifs*) de la crítica psicoanalítica. L'artista és un neuròtic que gràcies al procés de creació es manté lluny de la crisi total, però també de qualsevol guariment efectiu. El poeta és un somniador que fa públiques les seves fantasies i n'obté, prou curiosament, un reconeixement de la societat. Aquestes fantasies, com avui tots sabem, tenen el seu origen en les experiències de la infantesa i en els complexos i podrem trobar-les simbolitzades també en els somnis, mites i contes de fades, i fins i tot en els acudits de les vetllades de societat. La literatura, doncs, conté un magatzem molt ric d'evidències de la vida subconscient de l'home. Freud va treure el nom del complex d'Èdip d'una tragèdia de Sòfocles i va interpretar *Hamlet* i *Els germans Karamàzov* com allegories de l'amor incestuós i de l'odi. Però a Freud la literatura no li interessava d'una manera exclusiva i sempre va reconèixer que la psicoanàlisi no resolía el problema de l'art. Els seus deixebles han aplicat els seus mètodes sistemàticament a la interpretació de la literatura: «*Imago*» (1912-1938) va ser una revista alemanya dedicada a aquests problemes; molts dels deixebles més pròxims de Freud han estudiat els sentits subconscients de l'obra d'art, les implicacions subconscients dels personatges de ficció i les intencions subconscients dels escriptors.

La psicoanàlisi freudiana va trigar a difondre's arreu del món. El doctor Ernest Jones, un metge anglès que va passar molts anys a Toronto, va escriure en una data tan primerenca com és el 1912 un article sobre *The Oedipus Complex as an Explanation of Hamlet's Mystery*. Als Estats Units, l'any 1912 també,

---

realistes com Picasso i Léger. Astuciosament, es proclamava que totes i cada una de les classes d'estil modern podien ser conreades i fins anomenades «realisme socialista», per bé que els escriptors es veuen forçats a ser comunistes. És simptomàtic del canvi d'atmosfera que el 1967, abans de l'aparició de Dubcek, Jan Mukarovsky, el teòric més important del Cercle Lingüístic de Praga, que va haver de retractar-se objectament el 1950, va tornar a publicar els seus primers textos formalistes. També a Polònia, durant un cert temps, va ser possible una perspectiva més liberal, i bastants professors força actius, com, per exemple, Henryk Markiewicz, van combinar una ortodòxia marxista oficial amb un interès autèntic pels problemes literaris. Però Jan Kott, l'interpret de Shakespeare com a contemporani nostre, de Shakespeare com a avantpassat de Beckett, de *King Lear* com a anticipació d'*Endgame*, es manté prudentment lluny de Polònia.»

«(...) a Itàlia ens trobarem, de nou, davant d'un panorama cultural molt diferent. Croce i els seus deixebles van dominar la crítica durant dècades i encara són forts a les universitats. Croce tenia gust i una gran saviesa, però la seva manca d'interès per la història literària i l'anàlisi formal van deixar la crítica italiana, com l'anglesa, en la cruïlla de l'impressionisme i l'arqueologia. El domini de Croce, però, ha anat minvant d'ençà de la seva mort el 1952, i molts intel·lectuals italians sembla que s'han decantat per una o altra varietat de marxisme, sovint estranyament combinades amb les teories estètiques de Croce o amb un aristotelisme refinat. Galvano della Volpe, autor d'una *Crítica del gust*, que va morir l'any passat, era un crític d'aquest tipus. Sortosament, alguns italians han descobert que hi ha d'altres possibilitats a escollir a més de l'opció entre Croce i Marx. Els grans erudits alemanys de l'estilística, Leo Spitzer i Erich Auerbach, han causat profunda impressió en la crítica acadèmica; també s'ha produït una considerable quantitat d'obra analítica de bona qualitat, la qual reprèn la tradició del *close reading*, com, per exemple, l'obra de Gianfranco Contini, que ha treballat des dels primers sonetistes italians fins als poetes moderns més «hermètics». Paral·lelament, hi ha un considerable interès per l'existencialisme en la seva variant francesa, de la qual Luciano Anceschi i la seva revista «Aut-aut», de Milà, són els propagandistes més fervents.»



Frederic Clark Prescott va explicar la relació entre *Poetry and Dreams* en termes psicoanalítics. La crítica literària que conrea el freudianisme ortodox es lliura ben sovint a una ensopida recerca de símbols sexuals i amb molta freqüència força el sentit i la integritat de l'obra d'art. Però, com en el cas del marxisme, els mètodes de la psicoanàlisi han contribuït a formar els instruments de molts crítics moderns que no poden ser denominats freudians. Per exemple, Edmund Wilson, a *The Wound and the Bow*, va fer servir amb molta agudesa el mètode freudià per tal d'interpretar psicològicament Dickens i Kipling; i l'anglès Herbert Read ha defensat Shelley i interpretat Wordsworth utilitzant els punts de vista d'aquesta escola.<sup>2</sup>

El tercer corrent de la crítica del segle XX el podríem anomenar lingüístic; potser perquè s'ha pres seriosament aquella coneguda declaració de Mallarmé: «no s'escriu poesia amb idees sinó amb paraules». Però cal que distingim entre les diverses vies d'aproximació dels diferents països. A Rússia, durant la primera guerra mundial, es va organitzar una *Societat per a l'estudi del llenguatge poètic* (OPOJAZ) que va esdevenir el nucli del moviment formalista rus. En els seus primers temps, aquest grup s'interessava sobretot pel problema del llenguatge poètic, que els membres concebien com un llenguatge especial caracteritzat per una «deformació» deliberada de la parla ordinària mitjançant una «violència organitzada». Van estudiar principalment l'estrat fònic del llenguatge —harmonies vocàliques, grups de consonants, rima, ritme de la prosa, mètrica— i van utilitzar com a base el concepte de fonema que primer van desenrotllar De Saussure i l'escola de Ginebra i després, a Rússia, lingüistes com Trubetskoy. Els formalistes van elaborar bastants mètodes tècnics (fins i tot estadístics) per estudiar l'obra literària, que ells entenien, a vegades massa mecànicament, com una suma de procediments. Podem considerar-los positivistes que tenien un ideal científic de l'estudi i de l'ensenyament de la literatura.

Després de la primera guerra mundial, a Alemanya, un grup de professors de llengües i literatures romàniques, sobretot, aplicava a l'estudi de la literatura un tipus de lingüística força diferent. Al llarg de molts llibres remarcables per la finor de les seves anàlisis, que van de Dante a Racine i a la poesia espanyola de la solitud, Karl Vossler (1872-1949) va fonamentar els seus estudis de la sintaxi i de l'estil com a creació individual en la identificació que va proposar Croce entre l'art i el llenguatge. Leo Spitzer (1887-1960) va perferir el seu mètode d'interpretació de l'estil sota l'estímul de Freud, en primer lloc. L'observació d'un tret estilístic li permetia d'inferir la «biografia d'una ànima»; però el mateix Spitzer, en els seus darrers temps, va repudiar el seu primer mètode i es va decantar cap a una interpretació estructural de les obres literàries, l'estil de les quals entén com una superfície que, ben observada, mena l'estudiant a la descoberta d'un motiu central, una actitud bàsica o concepció del món que no és necessàriament subconscient o personal. Spitzer va analitzar centenars de fragments d'obres literàries fent ús de categories gramaticals, estilístiques i històriques amb una agudesa incomparable. La major part de l'obra de Spitzer es refereix a la literatura francesa, espanyola i italiana, però durant els seus darrers anys, quan vivia als Estats Units, també va interpretar poemes de Donne, Mar-

2. «També es registra a França una represa de l'interès per la psicoanàlisi (Freud i Jung). Charles Mauron (que va morir a finals del 1966) va guanyar-se el respecte fins i tot dels professors amb els seus estudis sobre Mallarmé i les metàfores obsessives. Un filòsof de la ciència, Gaston Bachelard, va elaborar una psicoanàlisi del foc i la va continuar, no pas inesperadament, amb llibres sobre l'aire, la terra i l'aigua.»



vell, Keats i Whitman, i altres textos anglesos. Normalment, Spitzer treballava a petita escala i es concentrava diríem que amb un microscopi sobre fragments determinats. Erich Auerbach (1892-1957) va usar gairebé el mateix mètode. *Mimesis* (1946) és la història del realisme d'Homer a Proust; Auerbach utilitza fragments de cada autor analitzats estilísticament per tal de situar-los en la història literària, social i cultural. El concepte de realisme d'Auerbach és molt especial i fins contradictori: comprèn tant una perspectiva concreta de la realitat social i política com un sentit de l'existència, entesa tràgicament, de l'home solitari fent front a les decisions morals.

El model de l'estilística alemanya ha tingut un èxit sorprenent en el món de parla castella. Dámaso Alonso (nascut el 1898) és qui més s'ha distingit en la pràctica de l'estilística, que identifica amb la crítica literària; a ell es deu la revaloració de la poesia espanyola amb un gust nou per al barroc, Góngora i San Juan de la Cruz. Desafortunadament, Dámaso Alonso deixa sovint de banda els mètodes lingüístics i estilístics i es marfon davant intuïcions místiques inefables i extremes.

Sorpren de constatar que en el món anglosaxó no arrelés la crítica lingüística i estilística.<sup>3</sup> En aquest cas, s'ha efectuat una deplorable separació entre la lingüística i la crítica literària. Els crítics cada vegada saben menys filologia i els lingüistes, especialment l'escola de Yale dirigida pel Leonard Bloomfield de la darrera època, han proclamat de forma explícita la seva falta d'interès pels problemes de l'estil i del llenguatge poètic. Tanmateix, als crítics americans i anglesos els interessa moltíssim el «llenguatge»: però, més aviat, és la «semàntica», l'anàlisi de la funció del llenguatge «emotiu» en contrast amb el llenguatge intel·lectual i científic, allò que els interessa. Aquest és el problema central de les teories que proposa I. A. Richards.

I. A. Richards (nascut el 1893) va elaborar una teoria del significat que distingeix entre sentit, to, sentiment i intenció, i remarca, pel que fa a la poesia, les ambigüitats del llenguatge. En el seu llibre, *Practical Criticism* (1928), Richards analitza, amb molta penetració pedagògica, les diverses fonts que tenim de malentendre la poesia i per això fa servir els textos que els seus alumnes van escriure sobre poemes anònims. Però, em sembla que per dissort, l'anàlisi tan

3. «Recentment, són els filòsofs els qui han dedicat reflexions teòriques als problemes de la crítica; en concret, els filòsofs adherits a la filosofia analítica, profundament influïts per la crítica del llenguatge de Wittgenstein. John Casey, a *The Language of Criticism* (1966), defuig l'estèril refús de tots els problemes d'estètica i de valoració, el qual refús és la conclusió trivial de bona part dels lingüistes descriptius, que tracten d'imposar criteris d'objectivitat científica en l'estudi de la literatura a base de mètodes estadístics i quantitativus. Casey pensa, i jo diria que correctament, que «el concepte de "resposta" personal és central en estètica, encara que hem d'abandonar alhora la perspectiva, que sovint ha esdevingut corollari de l'afirmació anterior, que el judici estètic és, en darrera instància, "subjectiu".» Però l'estudi de Casey es mou a un nivell de gran abstracció, molt lluny de la crítica literària actual, mentre que els lingüistes estan més aviat interessats a «desmuntar a peces un poema», amb minucioses observacions sobre sintaxi, gramàtica i mètrica. Els llibres de Christine Brooke-Rose. *A Grammar of Metaphor* (1958), tècnic i acadèmic, i Winifred Nowotny, *The Language Poets Use* (1962), proposen autèntics problemes de crítica. David Lodge reix a *Language of Fiction* (1966), que ofereix més que l'anàlisi verbal de la novella anglesa» [*Verbal Analysis of the English Novel*] que promet en el subtítol, d'establir un pont sobre l'abisme usual entre l'anàlisi lingüística i la crítica interpretativa i avaluativa. Aquests darrers llibres contradueixen el prejudici antiteòric tan arrelat en els anglesos i que d'una manera molt taxativa va formular H. W. Garrod, professor de Poesia a Oxford, quan va dir que «la crítica és millor quan és escrita sense cap preocupació a la ment, sense cap disposició a deixar el fetge per resoldre els problemes últims.»



fina de Richards es veu perjudicada per la seva teoria de l'efecte psíquic de la poesia, que a mi em sembla, a més d'errònia, perniciosa per a l'estudi de la literatura. Richards no accepta l'existència de valors literaris. L'únic valor de l'art consistiria en l'organització psíquica que ens imposa: allò que Richards anomena «modelació dels impulsos», és a dir, l'equilibri interior que provoca l'art. L'artista és, doncs, una mena de guaridor mental i l'art una teràpia o una tonificació per als nostres nervis. Richards no ha reeixit a descriure aquest efecte de l'art amb concretesa, si bé sosté que l'art (tal com ell l'entén) arribarà a desplaçar la religió com a força social. Al capdavall, no obstant, es veu obligat a reconèixer que l'estat d'equilibri interior desitjable el pot fer possible «una catifa o una olla, un gest o, també, el Partenó». Té menys importància el fet que ens agradi la poesia bona o la dolenta que la introducció d'ordre en el nostre interior. Per aquest camí la teoria de Richards —que vol ser científica i sovint recorre als avanços que en el futur farà la neurologia— va a parar a un atzucac crític, a una paràlisi. Ens enfrontem amb un divorci total entre el poema com a estructura objectiva i la ment del lector. La teoria separa deliberadament la poesia de qualsevol tipus de coneixement i n'exclou les referències a la realitat. A tot estimar, la poesia elabora els mites que permeten a l'home de viure, amb tot i que aquests mites poden ser falsos, és a dir, a la llum de la ciència poden ser només «pseudo-afirmacions».

Em fa l'efecte que la dissolució de la poesia en un pretext per ordenar els nostres impulsos, en un mitjà d'higiene mental, tal com proposa Richards, no pot beneficiar en res la teoria literària. Però Richards posseeix el mèrit indiscutible d'haver desvetllat l'atenció cap al llenguatge de la poesia. Si ignoràvem el seu principal objectiu psicològic, la utilització del seu mètode d'anàlisi pot produir resultats concrets. Això és, precisament, el que va fer William Empson (nascut el 1906). Primer ignorant i després refusant del tot la teoria dels sentiments de Richards, va perfer els seus conceptes de flexibilitat i ambigüitat del llenguatge poètic a base d'una tècnica de definicions múltiples. *Seven Types of Ambiguity* (1930) prossegueix fins als últims extrems les implicacions socials i polítiques de la poesia difícil, enginyosa i metafòrica, mitjançant un mètode d'anàlisi verbal que perd sovint qualsevol contacte amb el text i es tanca en associacions privades. En els seus darrers llibres, Empson ha combinat l'anàlisi semàntica amb idees extretes de la psicoanàlisi i del marxisme, i, recentment, gairebé ha abandonat el terreny de la crítica literària i practica una espècie d'anàlisi lingüística que sovint no és altra cosa que un pretext per als focs artificials del seu enginy i del seu talent subtil.

L'anàlisi semàntica de Richards ha tingut una gran influència sobre diversos crítics americans que han estat anomenats, generalment, *New Critics*. Kenneth Burke (nascut el 1897) combina els mètodes del marxisme, la psicoanàlisi i l'antropologia amb la semàntica per tal d'elaborar un sistema de la conducta i de la motivació humanes, el qual fa servir la literatura només com a document o il·lustració. El primer Burke era un bon crític literari, però el seu treball dels últims anys podríem dir que tendeix més aviat cap a una filosofia del significat, de la conducta humana i de l'acció, el centre de la qual no és pas la literatura. La distinció entre vida i literatura, llenguatge i acció desapareix en la teoria de Burke.

L'expansió de la crítica assoleix amb Burke els seus límits extrems. Exactament al contrari que Cleanth Brooks (nascut el 1906), que també comença dins l'òrbita de Richards per bé que arriba a conclusions bastant diferents. Fa ús de la terminologia de Richards desproveïda dels seus pressupòsits psicologistes



i la transforma en un instrument d'anàlisi. Aquesta operació permet a Brooks, que encara parla d'estats anímics, d'analitzar poemes en concret entesos com a estructures de tensions: en la pràctica, però, com a estructures de paradoxes i ironies. Brooks utilitza aquests termes sense massa restriccions. Ironia indica el reconeixement de les incongruències; l'ambigüitat, la reconciliació dels contraris. Aquests són els constituents que segons Brooks hem de trobar en tota la bona poesia, és a dir, en tota la poesia complexa. La poesia ha de ser irònica en el sentit que ha de ser capaç de suportar una contemplació irònica. És fora de dubte que el mètode resulta enormement fructífer quan és aplicat a Donne, Shakespeare, Eliot o Yeats, però a *The Well Wrought Urn* (1947) Brooks va demostrar que fins Wordsworth, Tennyson, Gray i Pope podien ser sotmesos a aquest tipus d'anàlisi. La teoria posa especial atenció en el sentit contextual, la totalitat i l'organicitat del poema, de tal manera que incideix, prou significativament, en l'objectiu central del que he anomenant el quart corrent de la crítica del segle xx: el nou formalisme orgànic i simbolista.

El formalisme orgànic té nombrosos antecedents: va tenir el seu origen a Alemanya a les rerialles del segle XVIII i Coleridge va introduir-lo a Anglaterra. Per vies indirectes, bona part de les idees del formalisme van arribar a formar part de les teories del simbolisme francès a finals del segle passat; més directament, el formalisme orgànic a través de Hegel i De Sanctis va aconseguir una formulació excellent en l'estètica de Benedetto Croce. Coleridge, Croce i el simbolisme francès són els antecedents immediats del modern *New Criticism* (així cal designar-lo) anglès i americà, encara que sigui sorprenent i estrany que aquesta tradició de pressupòsits filosòfics idealistes es combini en aquest cas amb la psicologia positivista i la semàntica utilitarista d'I. A. Richards.

Benedetto Croce (1866-1952) ha dominat totalment la crítica i l'ensenyament de la literatura a Itàlia durant els darrers cinquanta anys, però fora d'Itàlia les seves teories només han tingut una influència negativa. Fins el seu introductor als Estats Units, l'excellent historiador de la crítica del Renaixement, Joel E. Spingarn, a penes va entendre les peculiars doctrines de Croce. Aquest proposa en la seva *Estètica* (1902) una teoria de l'art com a intuïció que alhora és expressió. Per a Croce, l'art no és un fet físic, sinó que és exclusivament competència de l'esperit; l'art no és plaer, ni moralitat, ni ciència, ni filosofia. Res no distingeix la forma del contingut. L'opinió comuna que Croce és un «formalista» o un defensor de «l'art per l'art» és equivocada. L'art té una funció social i la societat, a més, el pot arribar a controlar. La crítica de Croce es fixa poc en la forma tal com l'entendem normalment, per tal de concentrar-se en allò que Croce mateix anomena «sentiment principal». El monisme radical de Croce no admet les categories retòriques, ni l'estil, ni el símbol, ni els gèneres, ni tan sols la distinció entre les arts; per a ell, cada obra d'art és una intuïció-expressió única. Croce, d'altra banda, identifica el creador, l'obra i el lector en un tot. La crítica no pot anar més enllà d'escombrar els obstacles que s'oposen a aquesta identificació i decidir si una obra és poesia o no. La posició de Croce és remarcablement coherent i no se la pot atacar amb objeccions que deixin de banda el fet que es fonamenta en una metafísica idealista. Si li retrèiem que no paraesment en els procediments o en la tècnica de l'art, ens podria respondre que «tot allò que és extern a l'obra d'art no és una obra d'art». La història de la literatura, la psicologia, la biografia, la sociologia, la interpretació filosòfica, l'estilística, la crítica dels gèneres, tot, absolutament tot, és desterrat de l'esquema de Croce. S'acaba en un intuïcionisme, doncs, el qual, d'acord amb la crítica pràctica de Croce, es fa molt difícil de distingir de l'impressionisme. Aquest



tipus de crítica aïlla fragments interessants o fa antologies arbitràries segons uns judicis de valor indiscutibles. La crítica italiana actual presenta una situació molt diferent de la d'altres països, sobretot a causa de la influència de Croce. En aquesta crítica, insisteixo, hi trobem erudició, gust i judici, però, contràriament, no hi trobem cap anàlisi sistemàtica dels textos, ni història de les idees ni estilística, si no és en un petit grup, declaradament anticroceà per la seva actitud (Giuseppe de Robertis, Gianfranco Contini), que es decanta per l'estilística.

A Alemanya, la influència francesa ha revifat un concepte orgànic i simbolista de la poesia en el cercle del poeta Stefan George. Els deixebles de George van elaborar les suggerències i les observacions del mestre i van fer-ne una doctrina crítica que, per primera vegada després d'un llarg període de factualisme filològic, proposava un sistema crític amb pautes definides. Però la visió, excellent, que tenia l'escola de la natura de la poesia la van fer malbé el to doctrinari de l'exposició, les pretensions aristocràtiques i la solemnitat gairebé d'oracle, sovint còmica de tant d'engolament, dels seus judicis. El millor, de bon tros, dels deixebles de George va ser Friedrich Gundolf (1880-1931), que va estudiar la influència de Shakespeare en la literatura alemanya i va escriure un gran llibre sobre Goethe (1916). Va provar de reconstruir la «figura» de Goethe, unint-ne la vida i les obres, a base d'un esquema que graduava les seves obres en tres categories principals: obres líriques, simbòliques i alegòriques. El llibre és ben escrit i ben fet, però no acaba de convèncer. Transforma la figura eminentment humana, burgesa i tot, de Goethe, en la d'un creador sobrehumà que busca en la creació la creació mateixa. Però en els escrits de Gundolf, en els del sensible i elegant Hugo von Hofmannsthal i en els del violent i apassionat Rudolf Borchardt (1871-1945), Alemanya va trobar alhora la possibilitat de reprendre la gran tradició i una nova formulació de la vella concepció de la poesia simbolista.

A França, la crítica formalista va trobar la seva reformulació més eficaç en les obres de Paul Valéry (1871-1945). Contràriament a Croce, Valéry afirma la discontinuïtat entre l'autor, l'obra i el lector; remarca la importància de la forma separada de l'emoció i situa la poesia en el domini de l'absolut després d'arrenjar-la en la seva totalitat del domini de la història. Com que Valéry estableix una profunda separació entre el procés de creació i l'obra, a vegades, fa l'efecte que només li interessa aquest procés de creació i no l'obra. En té prou amb analitzar la creativitat en general. Òbviament, doncs, la poesia no és inspiració ni somni: és fer; d'altra banda, per ser perfecta ha de ser impersonal (l'art emocional li sembla sempre inferior). Un poema ha de pretendre de ser poesia absoluta, «pura», lliure d'adherències factuais, personals i emocionals. No podem parafrasejar ni traduir la poesia, que és un univers compacte de so i de sentit, tan fermament interrelacionat que no en podem distingir el contingut de la forma, i es caracteritza per l'explotació fins a les darreres possibilitats dels recursos del llenguatge: aconsegueix de distingir-se de la parla corrent mitjançant el so i la mètrica i tots els procediments de la imatgeria. El llenguatge poètic és un llenguatge dins el llenguatge: és un llenguatge completament formalitzat. Valéry creu que la poesia és càlcul, exercici, joc fins i tot, i alhora cançó, melodia, encís. Coincideixen el símbol i la màgia en un compromís entre el so i el sentit que, amb les seves pròpies convencions, ni que siguin arbitràries, realitzen l'obra d'art ideal, unificada, fora del temps, absoluta. En relació amb la poesia, Valéry considera que la novel·la és un gènere inferior —no ben bé art— a causa de les complicacions i excessos de la intriga, tal com s'esdevé



amb la tragèdia, que recorre a les emocions violentes. La posició que manté Valéry sembla extrema en la seva austeritat i vulnerable en les seves incoherències. Però ha estat beneficiosa quan ha afirmat el que es pot considerar preocupació central de la poètica moderna: la descoberta de la representació pura, de la «visió immediata», que també cercaven uns altres grans poetes d'aquest segle: Eliot i Rilke.

L'afinitat amb Eliot és palesa. En Eliot trobem la versió anglesa de les teories formalistes i simbolistes. Ha estat ell qui ha precisat l'enorme canvi del gust poètic del nostre temps i ha propugnat el retorn a la tradició que ell anomena «clàssica». Eliot elabora la seva teoria de la poesia a partir de la psicologia de la creació poètica: la poesia no és «la torrentada espontània d'emocions puixants» ni l'expressió de la personalitat, sinó una organització impersonal d'emocions que sollicita una «sensibilitat unificada», una col·laboració de l'intel·lecte i de l'emoció a fi de precisar el «correlatiu objectiu», l'estructura simbòlica de l'obra. En Eliot entraven en conflicte un classicisme ideològic i el seu gust espontani, que podríem descriure com barroc i simbolista. Per cert, la preocupació creixent per l'ortodòxia va menar Eliot a l'error d'introduir en la crítica una regla doble: estètica i religiosa. En conseqüència, arriba a dissoldre la unitat de l'obra d'art que havia estat el concepte bàsic de l'estètica formalista.

Les teories d'Eliot i Richards van aconseguir a Anglaterra la síntesi més coherent en l'obra de Frank Raymond Leavis (nascut el 1895) i dels seus deixebles, agrupats entorn de la revista «Scrutiny» (1932-1953). Leavis és un home de conviccions fermes i de considerable duresa en la polèmica. En els darrers anys ha fet notar expressament el seu desacord amb l'evolució de Richards i Eliot, que constitueixen, tanmateix, el seu punt de partida: el gust d'Eliot i la tècnica d'anàlisi de Richards. Però se'n diferencia a causa d'una preocupació arnoldiana profunda per un humanisme moralista. Leavis practica la lectura minuciosa (*close reading*), entesa com a entrenament de la sensibilitat, la qual lectura no té una gran utilitat ni per a la teoria ni per a la història de la literatura. Però Leavis creu que la «sensibilitat» és, també: un sentit de la tradició i una preocupació per la cultura local, és a dir, la comunitat orgànica del vell camp anglès. En aquest marc s'entén una crítica contra la comercialització de la vida literària anglesa i una defensa d'un codi i d'un ordre socials: «maduresa», «seny», i «disciplina». Però aquestes expressions són estrictament laiques i inclouen els ideals de D. H. Lawrence. Dins aquesta mateixa perspectiva, Leavis ens resulta sovint decebedor, quan acara els textos, perquè abandona de seguida la superfície verbal a fi de determinar les emocions concretes que transmet l'autor. Leavis, doncs, esdevé un crític social i moral, que, tanmateix, remarca el lligam entre el llenguatge i l'ètica, és a dir, la moralitat de la forma.<sup>4</sup>

4. «Els nombrosos deixebles i seguidors de Leavis han estat molt actius. Entre els més vells, L. C. Knights, que es va fer conèixer amb el seu famós atac contra A. C. Bradley, *How Many Children Had Lady Macbeth?* (1933), ha escrit no fa relativament gaire *Some Shakespearean Themes* (1959) i *An Approach to Hamlet* (1960); Derek Traversi, que és gal·lès malgrat el cognom italià, ha escrit una colla d'estudis sobre Shakespeare; i Martin Turnell, l'especialista de «Scrutiny» en literatura francesa, ha produït una continuada sèrie de llibres, entre els quals podem notar *The Novel in France* (1951), *Baudelaire* (1953) i *The Art of French Fiction* (1959). La coneguda *Pelican Guide to English Literature* respon a l'esperit dels deixebles de Leavis, que l'han feta quasi en la seva totalitat. En un capítol del darrer volum, John Holloway considera que els textos de F. R. Leavis són «la reeixida crítica més remarcable d'aquest segle en anglès». El mateix Holloway, que va fer-se famós amb un bon llibre, *The Victorian Sage*, deixa de banda qualsevol especulació filosòfica i estètica com si fos un «abracadabra», d'acord amb la sanitària actitud antiteòrica de Leavis, i discuteix extensament el culte



Els que podríem anomenar crítics del sud (*Southern critics*) comparteixen la posició general de Leavis entre Eliot i Richards; també comparteixen la seva preocupació per les calamitats de la urbanització i de la comercialització i la necessitat d'una societat més sana que pugui produir sola una literatura plena de vida. Els crítics del sud —John Crowe Ransom, Allen Tate, Cleanth Brooks i Robert Penn Warren— refusen, però, l'emocionalisme d'Eliot; segons ells, la poesia no és solament un llenguatge emotiu, també és un tipus de coneixement simbòlic. John Crowe Ransom (nascut el 1888), a *The World's Body* (1938), sostenia que la poesia transmetia un sentit de la particularitat del món. «Mentre la ciència redueix el món, més i més, a tipus i formes, l'art, replicant-li, ha de cobrir-lo de nou amb un cos.» L'autèntica poesia és la poesia metafísica, en la qual és possible una nova consciència de la «cositat» (*thingness*) del món expres-

---

a la complexitat, la paradoxa i la ironia de la nova crítica americana, de la mateixa manera que ataca l'aristotelisme de Chicago i les ambigüitats de William Empson. Resta una «tranquilla intel·ligència» arnoldiana, una «moderació» i una «correcció», paral·lelament a intuïcions de les implicacions de la literatura en la vida, que esdevindrien l'ideal de la crítica.

W. W. Robson, un dels editors de «*Cambridge Quarterly*», manté un punt de vista encara més acostat al de Leavis. En els seus *Critical Essays* (1966) podem trobar el mateix interès per la vida moral en la literatura i pel paper central dels estudis d'anglès com a disciplina de la sensibilitat, així com una exaltació de D. H. Lawrence com a novel·lista i crític que no deixa de sorprendre una mica. Robson, en una conferència recent en la qual defensava «la crítica sense principis», afirmava que la crítica literària no és una ciència ni un munt de fantasies, sinó una relació personal amb les grans obres: «No hi ha cap cos de resultats establerts sobre els quals el pròxim crític pugui dreçar res». No hi ha ni tan sols un debat continu.

A *The Literary Critics* (1962), George Watson sosté exactament el mateix punt de vista. Per bé que Watson no té, en general, gaire simpatia per Leavis (de fet, creu, que Leavis «s'ha precipitat a emetre judicis de valor sense parar esment en la delicadesa essencial i la complexitat dels valors literaris»), tampoc no es preocupa ell mateix de teories ni d'avaluacions i només admet la crítica «descriptiva», tot negant «la continuïtat i la intel·ligibilitat de la història dels debats sobre literatura». En la crítica veu, només, «una constatació de la confusió definida per una revolució sobtada» i conclou, sense paliatius, «els grans crítics no contribueixen a res; interrompen». A mi m'atribueix, no sé per quines misterioses raons, un «entusiasme anticognitiu», potser perquè he atacat els excessos de l'historicisme.

És força senzill d'entendre que l'historicisme sigui allò en què creuen tants crítics acadèmics d'Anglaterra i de tot arreu. El llibre de Helen Gardner, *The Business of Criticism* (1960), és una eloqüent explicació i defensa de la «intenció» com a legítim i darrer objectiu de la comesa del crític. Tanmateix, la major part dels crítics que ara treballen demostren més aviat una preocupació per la societat contemporània. Aquesta preocupació domina els llibres de Raymond Williams, que critica a Leavis el pressupòsit d'un «passat totalment orgànic i satisfactori», i propugna un socialisme democràtic. Això no obstant, a *Culture and Society, 1780-1950*\* (1959), comparteix la principal inquietud de Leavis en allò que concerneix al triomf de la civilització tecnològica que destrueix la vella tradició de la cultura humanista.

*Romantic Image* (1957), de Frank Kermode, va ser un puixant atac contra el conjunt de la concepció de la poesia com a imatges i símbols. Kermode considerava la idea que la imatge és «una veritat radiant enllà de l'espai i del temps» com «un gran mite històric, noció en certs aspectes», el qual mite, sostenia, implicava el mite, també fals, del necessari aïllament i exili de l'artista modern. Amb tot i que Kermode admira Yeats com a culminació d'aquesta tradició, li agradaria que aquesta tradició desaparegués i, sorprenentment proposa de tornar a Milton. A *The Sense of an Ending* (1967), Kermode elabora una frívola teoria de la ficció a base d'analogies amb el sentit de la història que té l'home i amb l'apocalipsi. En el seu darrer llibre, *Continuities* (1968), es presenta com un nou Edmund Wilson: un crític social que, tanmateix, serva una adequada comprensió de la natura de l'art. Kermode es decanta per la sàtira en relació amb la nova avantguarda, el *pop* i l'*op art*, la música del silenci i altres pràctiques artístiques recents, en les quals «la diferència entre l'art i la facècia és tan obscura com la que hi ha entre l'art i el que no ho és.»

\* Traduït al català: *Cultura i societat, 1780-1950* (Barcelona, Laia, 1974), traducció de Jem Cabanes.



sada, sobretot, amb metàfores prolongades i un simbolisme que ho impregna tot. Ransom posa un especial esment en la «textura» de la poesia, un detall irrellevant, segons que sembla, de tal manera que corre el perill d'introduir una nova escissió a l'interior de l'obra d'art, ara entre l'«estructura» i la «textura». Allen Tate (nascut el 1899) es preocupa també, com Ransom, de defensar la poesia en contra de la ciència. La ciència ens forneix abstraccions, la poesia concretes; la ciència assoleix un coneixement parcial, la poesia un coneixement absolut. L'abstracció atempta contra l'art. L'art bo procedeix de la unió de l'intel·lecte i de l'emoció o, potser millor, de la «tensió» entre l'abstracció i la sensació.

Hi ha més crítics, que no podem examinar ara amb detall, que comparteixen, en general, les premisses d'aquest simbolisme orgànic: R. P. Blackmur (nascut el 1904), el qual, bé que és un bon lector de poesia, sembla que darrerament s'enreda cada vegada més en una teranyina privada de termes i emocions fugisseres; W. K. Wimsatt (nascut el 1907), que a *The Verbal Icon* (1954) va intentar de sistematitzar els ensenyaments del *New Criticism*; i Yvor Winters (nascut el 1900), que és molt més racionalista i moralista que els altres crítics americans, però encara comparteix el gust general i els mètodes d'anàlisi.

El *New Criticism* —els conceptes bàsics del qual em semblen vàlids per a una teoria de la poesia— ha aconseguit, sense cap mena de dubte, un punt en què s'ha esgotat. El moviment no ha pogut reeixir a ultrapassar la seva restringida esfera inicial: la selecció que fan els seus membres entre els escriptors europeus és singularment reduïda. La perspectiva històrica és limitada i negligeixen la història literària. No han intentat d'explorar les possibilitats de relació amb la lingüística moderna i, per tant, l'estudi de l'estil, el ritme i la mètrica roman en una situació que limita sovint amb el dilettantisme. Els seus fonaments estètics no sempre ofereixen un suport filosòfic segur. Això no obstant, el moviment ha aconseguit d'elevat incalculablement el nivell de consciència i sofisticació de la crítica americana; ha promogut mètodes molt elaborats per a l'anàlisi de les imatges i dels símbols; ha definit una nova sensibilitat, un nou gust contrari a la tradició romàntica; i ha produït una defensa important de la poesia en un món dominat per la ciència. Però no ha estat capaç d'evitar els perills de l'ossificació i de la imitació mecànica. I ara sembla que ja és hora de canviar.

Un moviment polèmic dins encara dels límits del formalisme, l'aristotelisme de Chicago, ha discutit la concepció que té el *New Criticism* del llenguatge poètic i del simbolisme. L'escola de Chicago fixa la seva atenció en la trama (*plot*), la composició i el gènere. I és innegable que aquest grup ha passat força vegades la mà per la cara als caçadors de paradoxes, símbols, ambigüitats i mites. Però ni R. S. Crane ni Elder Olson han aconseguit d'oferir cap solució positiva més enllà d'àrides classificacions de tipus d'herois, estructures narratives i gèneres. La bastimentada de l'ensenyament de la literatura amaga, en aquest cas, una certa insensibilitat pels valors estètics; em fa l'efecte d'un exercici ultraacadèmic que s'ha de florir pels racons de les aules.

Molt més ple de vida és el cinquè corrent de la nostra llista: la crítica mítica, que ha sorgit de l'antropologia cultural i de la versió de Jung del subconscient com a magatzem col·lectiu dels «models arquetípics» i de les imatges primordials de la humanitat.<sup>5</sup> El mateix Jung va ser molt prudent en l'aplicació de la seva

5. «A desgrat d'haver estat considerats a vegades estructuralistes, les propostes de Poulet, Richard i Blanchot no tenen cap relació amb l'«estructura» tal com l'entenen els lingüistes i els teòrics de la literatura, els quals l'han fet servir sempre que s'han referit al model o a la totalitat del llenguatge o de l'obra d'art. Roland Barthes aprofita el concepte lingüístic i



filosofia a la literatura, però a Anglaterra i als Estats Units aquesta prudència se la va endur el vent, i piles de crítics han començat a esbrinar la presència dels mites originals de la humanitat en qualsevol manifestació literària: el pare diví, el descens als inferns, el mort ofert en sacrifici al déu, etc. L'anglesa Maud Bodkin va estudiar a *Archetypal Patterns in Poetry* (1934), entre altres exemples, *The Ancient Mariner* i *The Waste Land* com a poemes on apareix el model de la renaixença. Gosaria dir que la crítica mítica nord-americana ha estat l'intent més reeixit de successió del *New Criticism*. Aquesta crítica permet, dient-ho sense embuts, la discussió dels materials, del folklore, dels temes i del contingut, que el *New Criticism* havia defugit. Els perills del mètode són evidents, però: els límits entre l'art i el mite i fins entre l'art i la religió desapareixen. Un misticisme irracionalista fa que, dins aquest corrent, algunes vegades es redueixi la poesia a la categoria de transmissor de mites, molt pocs, però: renaixença i purificació. Després de descodificar cada obra d'art en aquests termes no podem evitar una sensació de futilitat i monotonia. A bona part de les pàgines que Wilson Knight ha escrit sobre Shakespeare, Milton, Pope, Wordsworth i Byron fins i tot, dels quals en treu una saviesa esotèrica, se'ls pot presentar totes aquestes objeccions. Els més sensats, però, han procurat de combinar els objectius de la crítica mítica i una comprensió adequada de la natura de l'art. És el cas de Francis Fergusson, que en el seu llibre *Idea of a Theater* (1949) elabora la seva pròpia versió d'Aristòtil, i de Philip Wheelwright, que elabora a *The Burning Fountain* (1954) la seva particular visió de la semàntica de la poesia. Northrop Frye va començar publicant una interpretació excellent de la mitologia privada de Blake intitulada *Fearful Symmetry* (1947); després va publicar *Anatomy of Criticism* (1957), llibre en el qual intenta de fer la síntesi de la crítica mítica i dels conceptes del *New Criticism*. Aquesta *Anatomy* proposa una teoria omnicomprensiva de la literatura, de pretensions esbalaïdores. A mi em semblaria molt més sensata una concepció més modesta de la funció de la crítica.

El sisè i darrer corrent de la crítica del segle vint, l'existencialisme, comparteix la vivacitat de l'anterior. L'existencialisme ha dominat el món intel·lectual francès i alemany a partir de la segona guerra mundial i tot just ara comença a cedir. Si l'interpretàvem com a filosofia de la desesperació, del «temor i el tremolor», de la indefensió de l'home en un univers hostil, començaríem a comprendre les raons de la seva acceptació. Però l'obra més important de Martin Heidegger (nascut el 1889), *Sein und Zeit*, data del 1927, i les idees existencialistes ja eren conegudes a Alemanya d'ençà dels primers anys vint, quan es va posar de moda Kierkegaard. La versió de l'existencialisme que Heidegger ha

---

antropològic d'estructura i especula amb una teoria dels signes d'abast general la qual ha il·lustrat amb un estudi sobre els vestits femenins. Però el seu llibret *Sur Racine* (1963) es fonamenta més en la psicoanàlisi freudiana i en el concepte junguïnà del mite arquetípic que no en la lingüística. Barthes redueix la situació de cada drama de Racine a la fórmula: «A té poder total sobre B. A estima B, el qual no estima A.» D'aquí prové una mena de terminologia abstracta, vivificada amb referències al mite solar, a les relacions edípiques i a esdeveniments històrics paral·lels. No és estrany, doncs, que l'ataqués violentament un exponent del mètode històric, Raymond Picard. Barthes es va defensar amb *Critique et vérité*\* (1966) ja propugnava una llibertat quasi absoluta d'interpretació simbòlica per al que sembla, en la pràctica, una crítica arbitrària i «creativa» que duplicaria l'obra d'art.»

\* Traducció catalana: *Crítica i veritat*, traducció de Jaume Vidal Alcover (Barcelona, Llibres de Sinera, 1969). També ha estat traduït *El gran zero de l'escriptura i Nous assaigs crítics*, traducció de Miquel Martí i Pol, Jem Cabanes i Concepció Ciuraneta (Barcelona, Edicions 62, 1973).



difós és una mena de nou humanisme, profundament diferent de l'escola francesa, molt més desolada, en la qual domina el concepte de l'«absurd». La influència que Heidegger ha exercit en la crítica literària es deu, sobretot, al seu vocabulari i al seu interès pel concepte de temps, i no a les seves excèntriques interpretacions de poemes de Hölderlin i Rilke.\* A Alemanya, la influència de l'existencialisme en la crítica literària ha implicat un retorn al text, a l'objecte de la literatura; per tant, un refús de la psicologia, la biografia, la sociologia i la història de les idees que havien constituït l'única preocupació de la crítica acadèmica i professoral. Max Kommerell (1902-1944), per exemple, va estudiar la poesia com a autoconeixement en les seves nombroses i minucioses lectures de poemes, i Emil Staiger (nascut el 1908) ha interpretat el temps com una forma de la imaginació i ha elaborat un esquema de poètica en el qual els principals tipus o més aviat modes (líric, èpic i tràgic) corresponen a les tres dimensions del concepte de temps: la lírica correspon al present, l'èpica al passat i el drama al futur, la qual cosa no deixa de ser sorprenent.

A França, Jean-Paul Sartre és el principal exponent de l'existencialisme, encara que la majoria el recordarem com a defensor de l'art compromès amb la seva responsabilitat social. Però la seva obra *Qu'est-ce que la littérature?* (1948) és un al·legat apassionat per una concepció metafísica de l'art. Sartre accepta l'existència de la poesia pura. L'objectiu final de l'art no és gaire diferent del de l'educació estètica de Schiller: «recuperar el món fent-nos-el veure no com és, sinó com si hagués sorgit de la llibertat humana». Això no obstant, no podem confiar gaire en la imaginació dins l'obra de Sartre: la imaginació crea un món ombrívol on senyoregen la distorsió, la a-realitat i la il·lusió, que esclata a la primera topada amb l'absurditat i l'horror de l'existència real.

La crítica existencialista autèntica s'ha desenrotllat sobretot independentment de Sartre, per bé que sovint intricada amb conceptes derivats del simbolisme, el surrealisme i el tomisme. El llibre *De Baudelaire au surréalisme* (1935) de Michel Raymond és la font principal d'una concepció de la crítica que es preocupa menys de l'anàlisi de l'obra d'art que de la descoberta d'una «consciència» particular i de les emocions existencials dels poetes.<sup>6</sup> En el llibre es-

\* El llibre d'Eusebi Colomer, S. J., *Heidegger: Pensament i poesia en l'absència de Déu* (Barcelona, Estela, 1964), conté una selecció de textos de Heidegger i entre ells: Hölderlin i l'essència de la poesia.

6. «Però el moviment més puixant i original de la crítica francesa s'autodenomina la *critique de conscience*. El grup, al qual altres s'han referit amb el nom d'escola de Ginebra, venera Marcel Raymond pel seu llibre *De Baudelaire au surréalisme* (1933) i li atorga la consideració d'originador del mètode que, en l'actualitat, va molt més enllà en la formulació d'una nova manera d'estudiar la literatura. No pretenen una anàlisi o un judici d'una obra literària qualsevol, sinó una reconstrucció de la consciència peculiar de l'escriptor. Se suposa que cada poeta ha viscut o viu en el seu món particular, el qual té una organització interior o «estructura» que el crític ha de descobrir i articular. Segons els crítics hi ha variació en l'èmfasi que es fa en els diversos aspectes. Georges Poulet està bàsicament interessat en l'actitud dels poetes i escriptors envers el temps, la qual ha descrit en diversos llibres (*Études sur le temps humain*, 1950; *La distance intérieure*, 1952) amb un enginy incomparable. En les seves darreres publicacions, concretament a *Les métamorphoses du cercle* (1961), Poulet ha evolucionat cap a generalitzacions sobre el renaixement, el barroc i el romanticisme, alhora que enfoca la consciència com un esperit de l'època omnicomprensiu. Descriu el romanticisme, per exemple, com un esforç per vèncer l'oposició del subjecte i l'objecte, o del centre i la circumferència, en una experiència personal.

Jean-Pierre Richard és un home molt més jove, interessat, més aviat, a analitzar la vida perceptiva dels autors que treballa. Així, per exemple, per a Flaubert l'amor és com ofegar-se, mentre l'amant perd els seus ossos i esdevé una mena de pasta de plàstic. *Littérature et*



mentat, Raymond traçava el mite de la poesia moderna a partir del seu origen a Baudelaire. Albert Béguin (1901-1957), a *L'âme romantique et le rêve* (1939), estudiava el món oníric dels romàntics alemanys i, en els seus darrers treballs, el Balzac visionari, Nerval i Lautréamont, acostant-se cada vegada més a un misticisme catòlic. Georges Poulet ha analitzat en els seus *Études sur le temps humain* (1950) el concepte del temps, i les emocions que hi corresponen, d'escriptors francesos de Montaigne a Proust amb una penetració admirable. Una mica a part situaríem Maurice Blanchot que, profundament conscient de les limitacions del llenguatge, pot fer preguntes com «és possible la literatura?» i meditar sobre la solitud essencial i l'«espai de la mort», utilitzant els textos de Mallarmé, Kafka, Rilke i Hölderlin. Algunes de les idees de la crítica existencialista han començat a infiltrar-se en els textos crítics americans. Les acurades lectures de Wordsworth, Hopkins, Valéry i Rilke que recull Geoffrey Hartman a *The Unmediated Vision* (1954) culminen en una concepció de la poesia com a entesa de la immediatesa de l'existència; J. Hillis Miller ha aplicat el mètode de Poulet a l'estudi de l'espai i del temps en les novel·les de Dickens (1959).

Encara que estic d'acord amb moltes idees de la crítica mítica i de l'existencialisme sobre la condició i l'ànima humanes i admiro alguns dels nous crítics que conreen aquests mètodes, crec que ni la crítica mítica ni l'existencialisme ofereixen cap solució als problemes de la teoria literària.<sup>7</sup> La mitologia i l'exis-

---

*sensation* (1954) és el primer llibre de Richard, amb un títol molt escaient. En totes les seves obres utilitza frases i observacions, metàfores i escenes de tots els llibres, diaris, cartes i notes, sense parar esment en el context, per tal de bastir l'esquema de la vida mental o l'univers imaginari d'un poeta com, per exemple, Mallarmé, organitzant els materials en motius principals, metàfores obsessives o estilemes recurrents. La perspectiva de Richard és resolutament antiformal. Considera la seva proposta superior al que denomina «crítica anglosaxona», perquè no es fixa en la forma externa ni en la superfície lingüística, sinó que estableix «una connexió, una correspondència constatada a l'acte entre les formes de la seva expressió (sintàctiques, retòriques, melòdiques) i les configuracions (temàtiques i ideològiques) de l'experiència profunda que expressa i encarna». Richard concep la literatura com un univers imaginari en el qual els problemes individuals o els «projectes» evolucionen cap a una solució.

Un altre membre del grup de Ginebra, Jean Starobinski, és molt a prop de Richard pel que fa a la teoria, però els seus interessos particulars els atreu la il·lustració i la seva «invenció de la llibertat». El seu llibre sobre Rousseau [*Jean-Jacques Rousseau: La transparence et l'obstacle*] (1957) és, en realitat, un estudi de psicologia que descriu Rousseau en cerca de la «transparència» i de la comunió dels cors, i quan erigeix un «obstacle» subjectiu en el seu propi interior en ser refusat. El llenguatge, com en el bisbe Berkeley, és copsat com un impediment per a la visió directa, perquè estén un «vel» sobre la realitat. Al successor de Raymond, Jean Rousset, li interessa molt més la forma, i en els seus llibres sobre la literatura francesa barroca [*La littérature de l'âge baroque en France: Circé et le paon*] (1953) i a *Forme et signification* [subtítol: *Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*] (1962) ha intentat d'unir la crítica existencial en què es va formar i la visió de la literatura com a art. L'«organisme vivant» i el «focus» d'una obra d'art són termes que es corresponen amb els de forma i sentit.»

7. «En general, allò que avui rep el nom d'«estructuralisme» a França i que ha atret l'atenció del públic, a causa de l'èxit de l'obra antropològica de Claude Lévi-Strauss, és una sèrie de doctrines desconcertantment diverses i fins contradictòries, en les quals es barregen les més varies filiacions filosòfiques: l'actitud existencialista de Sartre, les tècniques de la fenomenologia de Husserl, la fantàstica pseudo-ciència de Gaston Bachelard, la moderna lingüística derivada de Saussure i, a vegades, el marxisme o instàncies marxistes. L'«estructuralisme» ens proveeix un ric caramull de mètodes que, qualssevol que siguin l'interès i l'estímul posats a contribució, pateixen de la tendència constant a distreure l'atenció del que jo he de considerar l'objectiu central de la crítica: l'anàlisi i l'avaluació d'una obra d'art en la seva integritat.»



tencialisme ens tornen a un estadi ja passat en què l'art s'identificava amb la filosofia o amb la veritat. Aquests models de crítica destrossen o ignoren l'existència de l'obra d'art com una entitat estètica i n'estudien aspectes: actituds, emocions, conceptes i filosofia dels poetes. L'acte creador i el poeta són els centres de l'interès, no l'obra. Amb tot, em sembla que l'estètica formalista, organicista i simbolista, tal com ha arrelat en la gran tradició de l'estètica alemanya de Kant a Hegel, formulada de nou i justificada pel simbolisme francès, De Sanctis i Croce, ofereix una concepció de la natura de la poesia i de l'art molt més profunda. És clar que, actualment, aquesta teoria necessita col·laborar de prop amb la lingüística i l'estilística i fer una anàlisi clara de l'estratificació de l'obra poètica per tal d'esdevenir una teoria literària coherent i capaç de desentrotllar-se i refinar-se; però, de fet, no crec que necessiti cap revisió radical.

Aquesta panoràmica dels grans corrents de la crítica del segle xx és forçosament semblant a una gira turística o, potser, a un viatge en avió: només és possible de destriar els trets més importants del paisatge, alhora que la selecció dels noms és arbitrària força vegades. Puc objectar que els seus límits es deuen a la seva extraordinària brevetat i a la novetat de la meua feina. No conec cap intent, però, ni que sigui breu, d'esbossar un panorama de la crítica actual a escala internacional. Precisament, ara, quan, més que mai, la crítica necessita aquesta perspectiva internacional.

RENÉ WELLEK

Traducció d'Enric Sullà