

Antoni Marí, ed., *La imaginació noucentista*, Barcelona: Angle
Editorial, 2009: 209-234.
ISBN: 9788492758180

Imaginar la ciutat. Els poetes noucentistes

Enric Bou
Brown University

1. La poesia, material de construcció

L'anotació del *Quadern gris* de 6 de maig de 1918 proposa una reflexió sobre l'escriptura de Carner. Pla pren el seu cas com epítom de la literatura (és a dir la poesia) noucentista. Un bon amic li ha dit que la literatura de Carner és "exquisida". I ell comenta:

Jo la trobo més que exquisida: Carner és un gran poeta. Ho és, en el sentit diríem tècnic, d'exercici escolar. En aquest pla, Carner és un enorme escriptor, probablement un dels més considerables del moment. Això que acabo d'escriure es comprèn sobretot si es té present que Carner treballa una llengua que literàriament està per fer, pobra, encarcarada, anquilosada, molt limitada de lèxic, plena de zones corrompudes, seca com ossos, d'una anarquia ortogràfica mantinguda per nuclis intel·lectuals del país, desenrotllant-se en una ciutat caòtica i immensa, enmig de la indiferència d'una gran part de la societat, en un nucli humà que té, més que la duresa d'un cristall de contrastació, un poder d'absorció merament biològic --l'aspiració d'una enorme esponja. En aquest sentit, el català viu en la tragèdia permanent. Haurem d'agrair, doncs, sempre a Carner l'esforç que fa --l'esforç tècnic.¹

Pla està presentant de manera més o menys òbvia una crítica al model literari imperant, una opció estètica que li inspirava ben poques simpaties. Recordem que és una anotació de dietari, no publicada fins el 1966, i que fou retocada de manera substancial com demostra l'edició facsímil. Es lamenta també de la llengua, que considera "encarcarada, anquilosada". Allò més remarcable és la justificació d'aquest panorama que descriu amb la seva habitual plasticita a "una ciutat caòtica i immensa, (...) que té (...) un poder d'absorció merament biològic --l'aspiració d'una enorme esponja." Més avall, en la mateixa nota afegeix, amb una certa displicència:

Però després hi ha una segona part: la literatura de Carner no enganxa gaire, no té profunditat humana, tot i que mai no és frívola, té poc a veure amb la vida i les obsessions de la gent de l'època: de vegades fa l'efecte d'un provençalejar de vitrina, sempre molt gracios i elegant, però de poc pes a les vísceres.²

La conclusió de Pla és terrible i prefigura alguna de les polèmiques penoses i provincianes, que ha generat la valoració del seu llegat literari:

Carner, és clar, tindrà deixebles. (I això potser és el que no convindria.) Els

¹ Josep Pla, *El quadern gris*, Barcelona: Edicions Destino, 1966, 159-60.

² *Ibidem*, 160.

qui n'explotin la part de marqueteria i de joc verbal arribaran, ràpidament, a la insignificança. Els qui tractin d'aplicar la retòrica carneriana a la pròpia confusió mental semblaran poetes anglesos o escandinaus traduïts. Carner és un cas d'esgotament d'una deu poètica.³

La poesia, repetim en els manuals, és el gènere per excel·lència del Noucentisme. Es caracteritza per l'aplicació de l'arbitrarisme orsià, és a dir la plasmació de la realitat no tal com era, sinó tal com es volia que fos-, i una intensa exigència de perfecció formal. La utilització de pretextos extrets de la vida quotidiana, la desrealització i el contrast entre ideal i realitat, el component classicista, l'artificiositat, l'objectivació, el distanciament i, d'un a manera singular, la ironia, que té una finalitat humorística i moralitzant⁴. Molts hem llegit uns mots de Carner del 1908, de l'article "De l'acció dels poetes a Catalunya", com una declaració de principis, que es pot aplicar com una mena de sistema a tota la poesia de Carner:

Nosaltres els poetes som els constructors dels pobles, i avui que tenim encara tanta feina a fer en el casal projectat de la civilització catalana, no sentim, en amidar tot ço que encara ens manca, en veure aqueixos forats per on entra el sol, una impressió de descoratjament i de pessimisme, sinó una ànsia de creació que és benaventurada perquè ha de ser fecunda. Aquell murmur de versos de què us parlava ha d'ésser considerat com l'anunci falaguer d'un demà benastruc.

(...)

cap realitat esplèndida no esdevé si no ha sigut abans formulada en el vaticini tremolós i august del verb poètic; i nosaltres, certament, encara ens hem d'enriquir d'ensomni. No s'ha equivocat pas l'íntim sentit universal dels pobles; la poesia és presagi; la inspiració promet a les nacions l'amistat de Déu.⁵

Aquest projecte expressa, en forma gairebé de manifest, un propòsit. Però si llegim Carner només sota aquest microscopi, ens quedem amb això, amb una lectura menor, de poeta enderiat només amb una idea de reconstrucció nacional. Però en Carner hi ha molt més i per això és del tot injusta l'acusació de Pla: "no enganxa gaire, no té profunditat humana (...) té poc a veure amb la vida i les obsessions de la gent de l'època". Justament hi ha un interès per un aspecte de la vida, de la vida a ciutat, de la representació de la ciutat, que el situa ben a prop d'altres poetes del seu temps. En català o en algunes de les llengües coetànies. I es mostra, des d'una opció estètica molt determinada a punt per investigar i practicar altres possibilitats.

³ ibidem 160.

⁴ Vegeu, Enric Bou. *La poesia de Guerau de Liost: Natura, Amor, Humor*. Barcelona: Ed. 62, 1985; Enric Bou. "La poesia noucentista." *Història de la Literatura Catalana*. Ed. Antoni Comas Martí de Riquer, Joaquim Molas. Vol. IX. Barcelona: Editorial Ariel, 1987. 99-151; Dolors Oller. *La poesia de Rafael Masó. Per a una anàlisi de la poètica noucentista*. Girona: Col·legi Universitari de Girona, 1980; Aulet, Jaume. *Josep Carner i els orígens del Noucentisme*. Barcelona: Curial, 1992; Enric Bou. *Poesia i Sistema. La revolució simbolista a Catalunya*. Barcelona: Editorial Empúries, 1989; Malé, Jordi. *Carles Riba i el Noucentisme. Les idees literàries (1913-1920)*. Barcelona: La Magrana, 1995; Aulet, Jaume. "Estudi introductor." *Antologia de la poesia noucentista*. Barcelona: Edicions 62, 1997. 5-56.

⁵ Josep Carner, *El reialme de la poesia*, a cura de Núria Nardi i Iolanda Pelegrí. Barcelona: Edicions 62, 1986, 89-90.

Perquè aquests mots de Carner poden ser llegits millor a la llum de Heidegger de “Construir, habitar, pensar”, el qual posa l’èmfasi en la diferència entre “construir” i “habitar”. Segons el filòsof, l’ésser humà “es comporta com si fos l’inventor i amo del llenguatge, quan en realitat és *aquest* el que és i ha estat sempre l’amo del ser humà. Tal vegada més que cap altra cosa, la inversió que a dut a terme el ser humà, d’aquesta relació de domini és allò que l’empeny a l’essència d’aquell a no ser casolà.”⁶ Heidegger es fonamenta en l’antiga paraula alemanya de *hoch Deutsch* (alt alemany) que s’utilitza per dir construir: “*buan*, que significa habitar, és a dir restar-hi, residir.” Més enllà, en el mateix text, especifica que “*el tret fonamental de l’habitar és aquest tenir cura (cuidar)*. Aquest tret travessa l’habitar d’un cap a l’altre (...) en l’habitar descansa el ser del l’home, i dels mortals a la terra.”⁷ Heidegger conclou:

Construir i pensar són sempre, cadascun a la seva manera, inel·ludibles per a l’habitar. Però al mateix temps seran insuficients per a l’habitar mentre cadascun es preocupi de si mateix per separat i no escolti l’altre. Seran capaços d’això si ambdós, construeixen i pensen, pertanyen a l’habitar, es mantenen en els propis límits i saben que tant l’un com l’altre vénen del taller d’una llarga experiència i d’un exercici incessant⁸.

Carner construeix –amb mots– per habitar la ciutat-país, el somni de la Catalunya-Ciutat. I com el Guerau de Liost de “Pòrtic” de *La ciutat d’ivori* projecta una realitat “ideal” que la realitat “real” s’encarrega de desmentir. Aquest, doncs, és el conflicte essencial de la poesia (de la literatura) noucentista. És el conflicte d’haver d’acceptar aquest desencaix. I té com a reacció el provençalisme, del qual es queixava amargament Josep Pla.

2. Ciutat contradictòria

La representació de la ciutat en la literatura, com ha estudiat Burton Pike en un estudi ja clàssic, s’havia transformat al llarg del segle XIX, d’una representació física, descriptiva, a una ciutat subjectiva⁹. Baudelaire exemplifica aquesta transformació:

El nou model era el poeta canviant de Baudelaire per a qui els carrers de la ciutat eren reflex canviant dels seus estat d’ànim. També desaparegué la idea que la ciutat representava una comunitat estable a través del temps. La inestabilitat del món exterior vista per un personatge o narrador solipsista reflectia una cerixen desorientació respecte al sentit del temps i de l’espai.¹⁰

⁶ Martin Heidegger, “Construir, habitar, pensar”, *Conferencias y artículos*, Barcelona: Serbal, 1994.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ Burton Pike. *The Image of the City in Modern Literature*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1981, 71-75.

¹⁰ *The new model was Baudelaire’s changeable poet, for whom the city streets are shifting refractions of his moods. The idea that the city represented a stable community over a long period also faded; the instability of the outer world as seen by a solipsistic character or narrator reflected an increasing disorientation of the time sense as well as the space sense.* (Pike 72).

La representació de la ciutat en la literatura és fragmentària i insinuada, no visible i coherent. Enlloc d'una idea de comunitat ordenada ens trobem davant una de discontinuïtat i dissociació. Són les que llegim representades a les obres de Joyce, Woolf, Musil, Kafka, Eliot, Dos Passos. I aquí també tenen lloc les visions urbanes d'un Maragall, als articles de tema cívic o en poemes com l'"Oda Nova a Barcelona", molts dels poemes urbans d'un Carner, o, està clar, d'un Salvat Papasseit o un J.V. Foix. El mateix Burton Pike comenta un altre aspecte que em sembla del tot pertinent en aquest context:

La percepció de la gent de ciutat con una massa despersonalitzada, ja sigui pel personatge, narrador o autor, introdueix una nova manera de veure en la literatura urbana, així com un nou recurs per indicar la forma més extrema de despersonalització: l'individu ja no s'oposa a un grup de gent que forma una comunitat, sinó a una massa que és un objecte animat despersonalitzat. És animada i inhumana al mateix temps que és formada per gent, el concepte de massa humana revoluciona la idea de comunitat o societat.¹¹

Aquesta reflexió és ben propera de la que planteja Henri Lefevre a *Le Droit à la ville*: "La cité rend simultanément ce qui, dans la campagne et selon la nature, se passe et passe, se répartit selon des cycles et des rythmes".¹² Així és, la ciutat exagera una condició de simultaneïtat, en un sentit futurista, si es vol, però que té també un sentit "noucentista". Josep M. López-Picó escriví uns poemes sobre una ciutat idealitzada, plena de carruatges de tracció animal, enlloc dels mitjans de transport mecànics, una ciutat d'un altre temps, menestral i atàvica. Però al mateix temps era conscient de la presència d'una altra ciutat "mecànica" Al poema "Plaer de la ciutat", per exemple, oposà el soroll del tràfec del carrer amb la placidesa dels infants jugant en un racó de la ciutat:

Quan us abati el moviment
i el tràfec del carrer, contradictori,
us atabali amb monstrosos desori
el vaivé de la gent:

amb clara joia inesperada
retrobareu el; ritme *natural*,
en tombar d'un carrer, dins el portal
on juga la mainada.¹³

¹¹ *This perception of city people as a depersonalized mass, whether by character, narrator, or author, introduces a new way of seeing into the literature of the city, as well as a new device for indicating the most extreme form of depersonalization: the individual is opposed no longer to a collection of other people grouped together as a community, but to the mass as a depersonalized animate object. Animate and inhuman at the same time that it is composed of people, the concept of human masses explodes the idea of community and society.* Burton Pike, op. cit., p. 116.

¹² Citat a Pierre Sansot, *Poétique de la ville* d'Henri Lefebvre, *Le Droit à la ville*, Paris: Ed. du Seuil, 1968, p. 44.

¹³ Josep M. López-Picó, *Obra Completa I*, Barcelona: Editorial Selecta, 1948, p. 115.

Aquí constatem el contrast entre la ciutat sorollosa, que atabala, en la qual el “tràfec” és qualificat negativament amb el moment d’aïllament, en un ritme “natural”.

El caràcter doble, contradictori, de la ciutat és també discutit per Joan Maragall, un dels més destacats escriptors de la Barcelona del tombant de segle. Aquest plantejà en molts dels seus articles una reflexió sobre el caràcter de la ciutat, el qual amplià en algun dels seus poemes més coneguts, com ara l'"Oda nova a Barcelona". En un article, "La ciudad del ensueño" (abril 1908), per exemple, imaginava un futur millor per a la ciutat desagradable del present:

*Hoy puedo decir que he sido ciudadano del ensueño, porque a mi ciudad la he visto entre su pasado y su porvenir. Y tanto he hundido en ellos mis ojos que, al volverlos al presente, estaban tan bañados de ensueño, que el presente mismo lo he visto como ensueño, como lo verán los ojos de los futuros ciudadanos y como lo verían los de los pasados; y ya no ha habido presente, ni pasado, ni futuro, sino que todo se me ha hecho presente en una niebla de eternidad que me ha envuelto y desvanecido. Por esto puedo decir que hoy he sido ciudadano del ensueño.*¹⁴

Com és habitual en ell veu la ciutat sota la perspectiva de l'"amor". És aquesta doble perspectiva allò que li permet defensar el doble sentit, contradictori, de la ciutat de Barcelona:

¿Y es ésta la ciudad mía? ¿Cómo pudo parecerme alguna vez hermosa y grande? Pero así y todo, como ahora la veo, no puedo sino amarla. La amo como a un sueño, como al del porvenir monstruoso en que pudieron verla mis antepasados desde el fondo oscuro de sus callejones; como el sueño de un pasado heroico en que la verán tal vez las futuras generaciones, cuando la contemplan como yo he contemplado hoy sus barrios moribundos.

*¡Oh! no maldigas de tu ciudad, ciudadano que ahora estás en mí de cuerpo presente, porque ella es un tránsito como lo eres tú mismo. Tú tienes un amor y una fe: ella también; hela aquí, que es tu obra. En ti se mueve y avanza el ciudadano del porvenir, en ella la ciudad futura; ésta es ciertamente tu ciudad. Ámala.*¹⁵

Tot seguit Maragall dibuixa una visió panoràmica de la ciutat en la qual convida el lector a acceptar la lletjor del present:

*Mira cómo, entre ese confuso barroquismo tuyo y suyo, florece un espíritu, un estilo nace. He visto hoy un quiosco estrambótico inaugurar su fealdad en medio de las Ramblas, y me he dicho: He aquí una fealdad bien barcelonesa; ese mal gusto, venga su modelo de donde venga, no puede confundirse con el mal gusto de ninguna otra parte del mundo; eso es bien nuestro. ¡Ah! ¿luego hay una cosa nuestra? Pues estamos en lo vivo. ¿Preferirías el buen sentido de una elegancia ajena bien copiada? No. Me alegro de que haya en nosotros algo que nos estorbe el buen gusto. Algo se agita dentro de nosotros; algo se agita dentro de la ciudad, que le da mareos y extravíos del sentido y gustos perversos. Hay un ser vivo dentro. No maldigas los hastíos ni la deformidad de la que ha de ser madre.*¹⁶

¹⁴ Joan Maragall, *Obras Completas, II (Obra Castellana)*. Barcelona: Editorial Selecta, 1981, 744-46.

¹⁵ *Ibid.*, p. 746

¹⁶ *Ibid.*, p. 746

Maragall feia de l'espai urbà una penyora de futur, un símbol esperançat des del qual podia emmirallar-se el present. I és justament aquest doble signe allò que sintetitzà de manera excel·lent en l'"Oda nova Barcelona", en els versos:

Tal com ets, tal te vull, ciutat mala:
és com un mal donat, de tu s'exhala:
que ets vana i coquina i traïdora i grollera,
que ens fa abaixar el rostre
Barcelona! i amb tos pecats, nostra! nostra!
Barcelona nostra! la gran encisera! ¹⁷

Els noucentistes van fer de l'espai urbà una reinterpretació que anava més enllà de l'atansament mimètic i plantejaren una relectura global en termes simbòlics. Per a ells la ciutat tenia un doble interès: polític i social, a banda dels plantejaments estètics estrictes. La Ciutat –i per reducció, Barcelona– servia per a l'articulació simbòlica del programa d'acció sobre la societat, que fou expressat de manera exhuberant a les pàgines del *Glosari* d'Eugeni d'Ors. Aquest interès no és pas un fet aïllat, sinó que respon a una acció de grup que troba un *leit-motiv* efectiu a partir de conceptes –i mots d'ordre– com els de "Civiltat", "Civilisme", "Urbanitat" i derivats. Des d'aquesta perspectiva, "Barcelona" els servia per referir-se a un indret ben identificat, però també li atribuïren un valor afegit, mític, gairebé patriòtic, a l'hora de referir-se a la ciutat com abstracció d'unes aspiracions col·lectives, polítiques, i convertir-la –per mitjà d'una metonímia agosarada– com el substitutiu de conceptes més abstractes: la "pàtria", Catalunya. O, d'una manera més complexa, les formes de vida, burgeses i reformades, que pretenien per als seus conciutadans¹⁸. Però, deixant de banda aquesta apropiació ideològica, per necessitats estrictes de programa, és evident que allò més característic de la presència de la ciutat de Barcelona en la literatura noucentista és justament la consideració constant d'aquesta com a paisatge a construir, a modificar. Segurament té molt a veure amb la condició d'escenari "trobat", o imposat per la societat industrial. En oposició al ruralisme vuitcentista s'imposa la idea d'una cultura urbana. És la ciutat concreta que rebutgen –Barcelona–, però també una Ciutat ideal, símbol i resum de les aspiracions polítiques i morals reformistes, la que ocupa l'atenció dels escriptors.

Els noucentistes actuen d'una manera semblant a Cerdà, el qual volia transformar l'espai urbà per tal de modificar les maneres de viure dels ciutadans. Escriví Cerdà a la *Teoría general de la urbanización*:

*Este concepto [l'urbanisme] describe el conjunto de medidas destinadas a agrupar los edificios y regular sus funciones, así como el conjunto de principios, doctrinas y reglas que se deben aplicar para que los edificios y sus agrupaciones, en vez de oprimir, debilitar y corromper las capacidades corporales, morales e intelectuales del hombre en sociedad, fomenten su desarrollo así como el bienestar individual y contribuyan a aumentar la felicidad colectiva.*¹⁹

¹⁷ Joan Maragall, *Poesies completes*, Barcelona: Proa, 1999: 789.

¹⁸ Josep Murgades. "Assaig de revisió del noucentisme." *Els Marges*.7 (1976): 45-53.

¹⁹ Idelfons Cerdà, *Teoría general de la urbanización y aplicación de sus principios y doctrinas a la reforma y ensanche de Barcelona*. Madrid: Instituto Nacional de Administración Pública - Ajuntament de Barcelona, 1991: 2.

Per a Xènius, Josep Carner o Guerau de Liost, la ciutat és l'àmbit de situacions que amaguen el seu disseny moralitzador i, doncs, renovador de les formes de comportament. Del "campament de pedra" a la ciutat de filiació hel·lenística, no en la forma real, sinó en esperit; més com a disseny que no pas com a realitat. Volen reformar aquest espai amb visions idealitzades, perquè així, pensen, modificaran les maneres de viure dels conciutadans. El primer Eugeni d'Ors, a gloses com "Urbanitat", alligona els conciutadans amb normes de comportament cívic "noucentista". Per exemplificar un comportament regit segons la llei d'urbanitat proposava un complex escenari en el qual contraposava el viure barroc de la ciutat del present amb una imatge idealitzada d'una urbs europea:

Detingueu-vos barcelonins, amics meus, detingueu-vos per un moment a imaginar. Tanqueu els ulls a n'aquest viure massa barrocamment violat, massa pintoresc, que us envolta. Figureu-vos una Ciutat –he dit "una Ciutat" i no un campament de pedra– una gran Ciutat plena, activa, *normal*, històrica i constantment renovada alhora. Imagineu son lloc més cèntric, més vivent... ¿Veieu el quadro? En la gran plaça pública els grans edificis públics –columnats i escalinats– drets i sòlids, severos i augustos, patinats gloriósament per la carícia de les edats. Entre ells, cases particulars, sòlides també, històriques també, opulentes en ròtuls i anuncis. Aquí, desembocant-hi, una gran artèria comercial. Allí, eixint-ne, una gran via aristocràtica. Allà baix, nota alegre, una reixa de gran parc. Estàtues, fonts. D'aquí i d'allí i pel mig, i arreu –divergents, oposades, contraposades, sempre harmòniques– les grans onades de multitud, vivents braços cívics...²⁰

La imaginació desfermada del pantarca el menava a veure ordre en el caos de la metròpolis contemporània. Però el fragment, amb tot, serveix el propòsit de superposar damunt un "mapa" de la ciutat que li sembla inacceptable, el d'una ciutat modèlica per bé que impossible i utòpica. Aquesta glosa és un exemple particularment brillant del doble ús del llenguatge que feia Xènius: en la construcció d'apòlegs i en utilitzar un sentit "figurat". En aquest text posa en joc el topos de l'exotisme cosmopolita i civil: un periodista francès que es troba de viatge a Anglaterra, i aquest topos el combina amb una actitud de didacticisme en resumir l'escena. Tot seguit utilitza una sèrie d'imperatius adreçats a un col·lectiu: "Detingueu-vos...", "Figureu-vos", "Veieu el quadro?". Llavors introdueix una descripció sintètica de l'espai, que no és altra cosa que una sinèdoque de la ciutat, parant atenció a la gran plaça pública, els grans edificis públics, les cases particulars, la gran artèria comercial, la gran via aristocràtica, per posar l'ull en la multitud: "D'aquí i d'allí, i pel mig, i arreu –divergents, oposades, contraposades, sempre harmòniques–, les grans onades de multitud, vivents braços cívics...". Després narra una escena, la de l'automòbil que xoca i la reacció que provoca. Per arribar a una conclusió moral: "No arriben a deu les persones que s'han deturat a contemplar l'escena. -El *policeman* se'n va. Ja està tot llest. -Tot ha passat *en ordre*. Tot ha passat *urbanament*." En la glosa combina els dos modes bàsics de la narració "showing" i "telling", fent una presentació de l'escena i resumint l'acció. Tot plegat per explicar-nos que cal actuar amb calma i autocontrol i no reaccionar amb crits i insults davant un accident.

²⁰ Eugeni d' Ors, *Glosari 1906-1907*. Ed. Xavier Pla. Barcelona: Quaderns Crema, 1996: 25.

L'actitud de rebuig de la ciutat caòtica del present figura també en d'altres llibres del moment. En un sentit semblant poden llegir-se els versos inicials de *La Ciutat d'Ivori* (1913) de Guerau de Liost, en els quals efectua la reelaboració en termes ideals d'una realitat massa pintoresca:

Bella Ciutat d'Ivori, feta de marbre i or:
tes cúpules s'irisen en la blavor que mor,
i, reflectint-se, netes, en la maror turgent,
serpegen de les ones pel tors adolescent.

Aquesta ciutat d'aparença florentina o hel·lènica contrastava obertament amb la ciutat de les bombes, famosa arreu d'Europa. Per això necessitava d'un "esguard d'amor", a la manera de Joan Maragall a l'"Oda nova a Barcelona", per superar la materialitat insolent.

Llibres com *Auques i ventalls* de Carner, o *La ciutat d'ivori* de Guerau de Liost, actualitzen una teoria de la ciutat i del del *flâneur*. Com va escriure Walter Benjamin a propòsit de *Berlin Alexanderplatz* (1929) d'Alfred Döblin, en la presentació de la vida ciutadana és essencial el "montage" (el muntatge). A la ressenya de la novel·la²¹ Benjamin identificà aquesta tècnica i l'explicà com la clau en l'intent de Döblin de restablir la vella connexió de l'artista èpic amb el públic: "El material del muntatge no és aleatori. El muntatge genuí es constitueix amb documents."²² La tècnica del muntatge, segons Benjamin, aporta a l'obra èpica al mateix temps autenticitat i autoritat. És una tècnica formal que connecta l'obra amb la vida de la gent i així té la mateixa funció que els versos repetits en l'antiga èpica²³. El poeta es presenta així com un arreplegador de vivències urbanes: el concert, la llengua, els encontres casuals amb dones joves, els tramvies, l'anunci lluminós. Tot plegat constitueix un catàleg de la ciutat en la Modernitat. I Carner o Guerau de Liost són molt més propers de Salvat Papasseit o J.V. Foix.

3. Ciutat de màquines

He insinuat abans que la lectura maragalliana de la ciutat no és tan distant de la que fan els poetes considerats "noucentistes". Hi ha també afinitats significatives amb els poetes de l'Avantguarda. En la literatura d'inicis del segle XX hi ha un interès pels objectes de la Modernitat, nouvingut en el paisatge de les ciutats de finals del vuit-cents, pel qual demostren un interès artistes i poetes, d'avantguarda o no. Els tramvies, per exemple, expressen el triomf de la màquina i l'arribada de noves formes de transport que van permetre el desenvolupament de la societat industrial. Aquestes formes de transport (l'autobús, el tramvia o el metro) formen part d'aquell conjunt de noves situacions que proporciona la ciutat de la modernitat i que han estat estudiades amb detall per sociòlegs com Georg Simmel i historiadors de la cultura com Walter Benjamin. L'impacte de la massa sobre l'individu, el fet de ser

²¹ Benjamin, Walter. "The Crisis of the Novel." *Selected Writings volume 2. 1927-1934*. Eds. Michael W. Jennings, Howard Eiland and Gary Smith. Cambridge: Harvard U.P., 1999. 299-304.

²² "The material of the montage is, anything but arbitrary. Authentic montage is based on the document. In its fanatical struggle to with the work of art, Dadaism used montage to turn daily life into its ally. It was the first one to proclaim, somewhat uncertainly, the autocracy of the authentic." *Ibid.*, 301.

²³ "the formulaic verses of the old epic." *Ibid.*, 301.

un desconegut entre els seus conciutadans és un tipus d'experiència que es desenvolupa amb una potencialitat màxima en la modernitat. Per a aquells que han viscut una gran part de llurs vides en pobles petits i van decidir de (o es van veure obligats a) anar a viure a la gran ciutat, aquesta va ser una experiència traumàtica que els van canviar la vida de manera significativa i que va alterar de manera substancial la relació amb el món exterior: van viure des de llavors sota un constant estímul psicològic. Per raó d'aquestes noves situacions urbanes sorgiren nous temes literaris i artístics: la solitud de l'individu, el flâneur-curiós, o el "badoc" en els termes de Josep Carner; els encontres amb gent desconeguda (la mirada, el flirteig visual); els nous espais urbans esdevenen importants; o els sentiments de marginalitat d'artistes i escriptors²⁴.

Els tramvies esdevenen elements del paisatge urbà. La sorpresa d'allò nou (combinada amb l'agitació social) fou resolta per Maragall a través de metàfores inspirades en la naturalesa. Altres escriptors i artistes es van entusiasmar més vigorosament amb la modernitat i els nous objectes. Torres García i Rafael Barradas, dos artistes uruguaiencs, van viure uns anys a Barcelona a inicis del segle XX i van pintar molts paisatges de la ciutat plens de tramvies i posant l'emfasi en d'altres objectes de la metròpolis industrial: anuncis lluminosos, cafès, un mar de cares, l'experiència de la simultaneïtat. Aquesta va ser la seva manera d'expressar el "Vibracionismo", una personal reinterpretació del Cubisme.²⁵ Joan Salvat-Papasseit, per militància futurista, i Josep Carner, per raons diferents, incorporaren alguns d'aquests nous temes i situacions en els seus poemes, des de diferents perspectives estètiques. Ambdós s'interessaren per la possibilitat que oferien els nous mitjans de transport per passar llargs períodes de temps prop d'una dama desconeguda.

En poemes com el "Bitllet de quinze" o a "Encara el tram", Salvat desenvolupa un motiu literari, l'encontre amb una dama en el tramvia, un motiu tractat també per Josep Carner. Una situació similar malgrat que amb un final molt diferent és retratada per Josep Carner en alguns dels seus poemes, per exemple a "La bella dama del tramvia". Una bona part dels poemes d'*Auques i ventalls* (1914) o dels seus articles a *Les planetes del verdum* i *Bonhomies*, són comentaris sobre experiències de la vida urbana que ell vol modificar o que li serveixen d'excusa per plantejar una petita reflexió moral. Carner dibuixa un mapa real i precís del lleure urbà a mesura que escriu sobre els canvis que detecta en la ciutat a "L'anunci lluminós", la manera com la gent passa les nits d'estiu, petites llegendes a propòsit de Gaudí.

El Carner d'*Auques i ventalls* (1914) es distingia de l'amorosívol de *La paraula en el vent* (1914). Potser perquè, com ha recordat amb encert Joan Ferraté, el tema estricte "és el país català (...) presentat pel poeta com l'àmbit social que el fonamenta humanament i que ell accepta sense cap altra reserva que les que no pot deixar d'introduir-hi el seu esforç de recreació imaginativa." I afegeix:

És, en tot cas, la cara de la seva experiència més objectivada en estils de vida que no li pertanyen com a bé personal exclusiu, però que no deixen de formar part del seu ésser efímer, allò que el poeta ha rescatat en aquestes dues

²⁴ Georg Simmel, "The Metropolis and Mental Life." *On Individuality and Social Forms. Selected Writings*. Ed. Donald N. Levine. Chicago: The University of Chicago Press, 1971. 324-39; Walter Benjamin, "Paris, Capital of the Nineteenth Century." *Reflections, Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. Edited and with an introduction by Peter Demetz. New York: Schocken Books, 1986. 146-62.

²⁵ Vegeu, per exemple, quadres de Torres García com "Escena de calle", 1919; "Composición vibracionista", 1918; i "Portal de l'Angel" 1919. De Rafael Barradas, "Estudio", 1918, i "Barcelona" 1918.

seccions [“Lloc” i “Auques i ventalls”] per tal de donar-ho al lector com a possessió comuna, i potser com a testimoniatge de la solidaritat original entre els dos, que roman a la base de tota divergència ulterior en el procés de personalització que serà el curs vital de cadascun d’ells.²⁶

Aquestes seccions tenen la funció “d’introduir-nos en el món humà heretat i assumit per Carner i que és alhora també en bona part un món tot nostre.”²⁷ El Carner *d’Auques i ventalls* ha estat qualificat d’humorístic.²⁸ “És un llibre –escriví Manent– que va anar naixent tot naturalment, de l’escreix de barcelonisme, de civilisme ciutadà del poeta, que com a observador no perdia els detalls, tendres, còmics, lleument entristidors, de la vida quotidiana, de les passejades sense rumb o a la percaça d’una influència per obtenir una Flor Natural, tant a Sant Gervasi, a Sants, com a la *city* barcelonina.”²⁹ Amb la precisió, però, que li fa Ferraté:

I irònica i tendra és, al capdavant, tota la poesia de Carner. Això vol dir que no és el seu humorisme allò que caracteritza aquest llibre de Carner, sinó més aviat la gamma de pretextos que hi preval, que pertanyen tots a la rutina possible i a l’ordre de curiositats normals en un home de vida ciutadana (...) no pas gens diferent del que devia ser el Carner que el va escriure en el temps que el va escriure. És la ciutat i els seus habitants i els seus apèndixs i els habitants dels seus apèndixs allò que, juntament amb el cicle de les estacions al qual obeeix l’ordenació dels seus poemes, determina i qualifica més que res l’humor propi d’*Auques i ventalls*, que en ell mateix no és gens diferent de l’humor característic de la poesia de Carner de cap a cap de la seva obra.³⁰

Aquesta opinió –si la llegeixo bé– és més propera d’una frase lapidària de Jordi Llovet en referir-se a la “indefugible passió de Carner –clau de la seva poètica– pels elements més universalment discrets de la Catalunya antropològica.”³¹

Escoltar la veu del mateix autor –amb totes les prevencions que ens marca la fal·làcia intencional) ens pot ser útil, si més no, per completar la galeria d’opinions – que no hem de creure!– sobre el sentit del llibre: “L’autor d’aquest llibre té una convicció, que no gosaria dir a segons qui, i és que el present recull no deixarà d’oferir un interès arqueològic a les vinents tongades de la humanitat. Es de creure que els venidors tindran la gentilesa de considerar-hi d’úes senyalades característiques del nostre temps, que és possible que el datin.” La segona d’aquestes “característiques” era “un insistent civilisme, que no arriben a mascarar del tot les seves modalitats facecioses o els seus jocs efímers i canviants. Creu l’autor, que l’humorisme és cosa altament civil, però és que, de més a més, aquest llibre ha estat escrit indolentment al marge de una amable vida ciutadana, amb una especial cordialitat per ses metamòrfosis i fins amb una convicció indisputable de sos bells

²⁶ Joan Ferraté. "Poesia, de Josep Carner: ressenya i vindicació." *Els Marges*, 8 (1976): 20.

²⁷ Ibid. p. 20.

²⁸ Albert Manent. *Josep Carner i el Noucentisme*. Barcelona: Edicions 62, 196: 168.

²⁹ Ibid. p. 165.

³⁰ Joan Ferraté. "Poesia, de Josep Carner: ressenya i vindicació", art. cit., 20-21

³¹ Jordi Llovet. "Literatura i ciutat." *Saber*.15 (Hivern 1987/1988): 5.

esdevenidors.” I reblava amb una pregunta retòrica: “Serà ben escaiguda la visió de la ciutat en trasmudança?”³².

La lectura d'un poema de Josep Carner, “La bella dama del tramvia” (versió del 1957) del llibre *Auques i Ventalls* (1914), pot il·luminar-nos sobre aquestes qüestions:

I	Si ran de la parada veieu el <i>tram</i> passar tot ple de <i>smarts</i> o gent de la pescateria, sota un gran feix de plomes eternament hi ha la bella dama del tramvia.	1
II	La nua el seu ermini, gelós com un serpent; sa gorja mal coberta la voluptat exhala; deurà parlar, quan parli, melodiosament; és de París o Guatemala.	5
III	Tot d'una que l'heu vista, s'allunya a l'infinit dins el brogit del tròlei i de la baluerna, i es decandeix llavors la flama del sentit. Ah, si hi pugéssim, ¿fóra eterna?	10
IV	Oh, no! La bella dama, de plomes sota un feix, val més que amb sa llegenda s'allunyi, gens copsada; si gaire l'escatiem no fóra tanmateix com la sobtà la llambregada.	15
V	Car ella cal que baixi quan arribem –ço és, que aquella maniobra subtil resulta vana– o resta, i és de Gràcia, i de segur diu <i>pues</i> , sollant la parla catalana.	20
VI	I no hi ha més manera: la dama se'ns ne va o bé un detall la minva i un mot la deshonora. Aneu a peu, poetes, cercant de somiar l'alta bellesa duradora.	
VII	Jovent, oh tu que cerques la joia o el renom!, no cuitis a adorar-los, que el dol et colpiria. Sovint les esperances que fan d'esquer són com la bella dama del tramvia.	25

El poema, a primer cop d'ull, és tot un *tour de force*. Escrit en set quartetes formades per tres versos alexandrins i un d'octosíl·lab, amb rima encadenada, contribueix així a crear un ritme lleuger. El vocabulari que tria el poeta, un lèxic culte, seleccionat, o amb neologismes forçats i arcaïsmes s'atansa a allò que Lausberg caracteritza com a “vetustas”. Ens situa, així, en un temps, una opció lingüística, molt específica. Aquest lèxic, malgrat el procés de depuració que sofrí en successives edicions (1914, 1935 i 1957), és encara molt fort en la versió definitiva, del 1957. Vege'm-ho: 1. “tram”, 2 “*smarts*” (els elegants o distingits), 5 “nuar”, 10 “brogit”, 11 “decandeix”, “copsada”, 15 “l'escatiem”, 16 “llambregada”, (17 “beutat defall”, llegíem en la versió de 1914 i 1935), 20 “sollant”, 23 “defall”.

En la primera estrofa la dama és presentada dalt del tramvia, voltada d'homes d'extracció diversa (“*smarts* o gent de la pescateria” (2), per un observador anònim des de la parada del “tram”, la veu que diu el poema. La segona estrofa introdueix el

³² Josep Carner. "Advertiments de l'autor." *Auques i ventalls*. Ed. Joan Ferraté. Barcelona: Edicions 62, 1977. 119-20.

caràcter voluptuós de la dama, altre cop mitjançant la sinèdoque a la qual afegeix una comparació (“La nua el seu ermini gelós com un serpent”) que introdueix una al·lusió bíblica (Eva), amb referències externes i internes concentrades en el coll de la dama: guarnit per un “ermini” o de parla melodiosa. Hi ha un doble joc: de bellesa misteriosa en el vestir i en el parlar. Conclou la segona estrofa introduint el topos de l’exotisme, ja que imagina l’anònim observador que la dama “és de París o Guatemala”, amb la qual cosa exagera un procés d’idealització que ha estat introduït en imaginar la parla de la dama un verb en futur, “deurà parlar”.

L’estrofa III i presenta dues possibilitats de solució a aquest situació. En els primers versos, la visió és un efecte passatger i la dama desapareix: “s’allunya a l’infinit/ dins el brogit del tròlei i la baluerna.” Una imatge del vers 11, “la flama del sentit”, introdueix la idea de l’enamoramant a primer cop d’ull. El vers 12 planteja la segona possibilitat, de pujar al tramvia i atansar-se a la dama, que obre una pregunta retòrica: “Ah, si hi pugéssim, ¿fóra eterna?”. L’estrofa IV presenta una primera resposta a aquesta negació. El vers 13 recupera la sinèdoque del vers 3 (“La bella dama, de plomes sota un feix,”) i avisa sobre el perill d’atansar-se excessivament a la bellesa i la possibilitat que aquesta desaparegui.

Carner recupera aquí un tòpic que en català ja havia posat en joc Francesc Bartrina a poemes com “Davant de Portvendres”, un poema en el qual, segon Joaquim Molas, “reprèn la idea de la il·lusió, de l’ideal, que hem de deixar lluny, perquè, si l’aproximem, se’ns quedarà a les mans.”³³ En aquell cas el poeta és en un vaixell, contempla a distància el paisatge de Portvendres i el considera d’una gran bellesa. A mesura que s’hi atansa perd la bellesa, que recupera quan se n’allunya:

Camina lo vapor. Una muntanya
veig allà lluny que el sol amorós banya...
Ja la veig a prop meu. No és tan hermosa
com creia ma il·lusió sempre ambiciosa...
(...)
Camina lo vapor. Sembla que aquella
al allunyar-se es va tornant més bella.
Que bella és!... Vull gosar de sa hermosura...,
i lo vapor camina i no es detura.³⁴

Tornant al poema de Carner, l’estrofa V introdueix una doble explicació de la negació que llegíem a l’estrofa IV a través d’una frase disjuntiva: no apropar-se a la bellesa mantenint la idealització; o atansar-s’hi i comprovar la dura realitat: “o resta, i és de Gràcia i de segur diu *pues*,/ sollant la parla catalana.” (15-16). La primera part de l’estrofa següent, la VI, rebla aquesta doble possibilitat de solució: “I no hi ha més manera: la dama se’ns ne va/ o bé un detall la minva i un mot la deshonora” (21-22). Val a dir que la versió del 1914-1935 era molt més directa en aquesta denúncia: “la dama corre avall/ o bé de dispesera tot d’una pren la fila.” (21-22). Però en la versió definitiva Carner ha preferit destacar la parla com a element que descobreix la condició social de la dama: la parla la deshonora. Les estrofes VI i VII són de conclusió i de consell, que van des del nivell literal al simbòlic. Els sis últims versos del poema introdueixen tres nivells de moralitat. Així l’admonició “Aneu a peu, poetes, cercant de somiar/l’alta bellesa duradora” (23-24), advertiment que fa més

³³ Joaquim Molas. “Un poeta en temps de crisi.” *Joaquim M. Bartrina. Entre les raons poètiques i les científiques*. Reus: Publicacions de l’Arxiu Municipal de Reus, 2002: 198.

³⁴ *Ibid.*, 189-200.

lleuger el de la versió del 1914 i 1935 (“Anem a peu, poetes, car la beutat defall/ en el topant on hom s’enfila”) pot ser llegida literalment com un “anar a peu”, però també en un setit figurat: no pujar al tramvia implica viure en la bellesa, en la il·lusió, la idealització. L’estrofa final, la VII, conté una “moralitat”, l’ampliació del consell adreçat només als poetes que anunciaven els dos versos finals de l’anterior estrofa. Ara ja no s’adreça només als “poetes”, sinó que ho generalitza en el vocatiu “Jovent”. Contra una vida viscuda en el somni i la idealització, la veu poètica aconsella de viure tocant de peus a terra. I les hàbils modificacions del grup nominal “la bella dama” (que, per cert, era el títol del poema en la primera edició, del 1914, que fou ampliat a “La bella dama del tramvia” a partir de la segona edició, la del 1935) confirmen i condensen aquest sentit en la comparació final: “Totes les esperances de l’avenir són com/ la bella dama del tramvia”, la conclusió, que supera l’anècdota de “la bella dama del tramvia” i ens situa en el nivell de la categoria. Les variacions del grup nominal “bella dama” resulten una isotopia molt productiva: al vers 4 era “la bella dama en el tramvia”, es redueix a “la bella dama” en el vers 13, i encara més en el vers 21, “la dama”. En el vers final, el 28, llegim: “la bella dama del tramvia”, que recupera el sintagma del títol. El canvi de preposició, “en” per “de”, sintetitza aquest procés d’identificació simbòlica entre dama i tramvia, i, de fet, de conversió en símbol de la il·lusió (la joia, el renom, les esperances), reblat per l’ús d’un adverb, “com”, en posició de rima en el vers 27. Així, l’habilitat de Carner ens permet de llegir el poema en aquests diversos estadis: el procés d’associació entre dama i tramvia, a partir d’una escena –el pretext– del tot urbana, presenta la bellesa fugissera, l’ideal, la il·lusió el somni, o la lliçó de grandesa, la relativitat i l’escepticisme. Hi ha un moviment del particular al general (poetes > jovent; dama en > dama del).

Podem relacionar aquest poema amb la poesia de l’experiència.³⁵ La poesia proposa de reproduir una experiència viscuda o imaginada, copsant el seu procés per derivar-ne, com a síntesi, un judici d’implicacions morals. Allò que Ferrater o Vinyoli efectuava amb molta més consciència, és ja en potència en aquest text de Carner.

D’altra banda, el poema es pot relacionar amb una llarguíssima tradició, la dels enamoraments a primer cop d’ull (el *coup de foudre* o el *love at first sight*), tradició que ha estat estudiada en detall per l’imprescindible Jean Rousset³⁶. El poema sembla evocar intertextualment aquesta tradició en les rimes dels versos 14–16: “copsada” i “llambregada”. Com és sabut el dia 6 d’abril del 1327 Petrarca conegué madona Laura (“*Era il giorno ch’al sol si scoloraro (...) Trovammo Amor del tutto disarmato, / ed aperta la via per gli occhi al core, / che di lagrime son fatti uscio e varco.*”). Versos que ressonen en els del poema LXVI d’Ausias March:

Amor, Amor, lo jorn que l’Ignocent
per bé de tots fou posat en lo pal
vós me ferís, car jo em guardava mal,
pensant que el jorn me fóra defenent.

I que arriben fins al Baudelaire de “*À une passante*”, possiblement, molt més proper a l’experiència i anècdota de Carner:

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,

³⁵ Robert Langbaum. *The Poetry of Experience*. London, 1957.

³⁶ Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent*. Paris: José Corti, 1981.

Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
La doucer qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! Trop tard! Jamais peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!³⁷

El poema de Carner remet també, per cert, a una minitradició personal. A *Les planetes del verdum* llegim una prosa, “La ciutat sense ara”, en la qual els tramvies li serveixen per representar la multiplicitat de la vida urbana barcelonina. És al centre de la vila on es produeixen encontres de les forces subversives, les de ruptura, les lúdiques. Josep Carner ho captà amb agudesa en aquesta prosa, en la qual destacava el caràcter, unificador en la diferència, que té el centre de la ciutat:

A la Plaça de Catalunya van a raure tots els tramvies barcelonins: per allà passen les cubanes que van a Sant Josep de la Muntanya, els alemanys que van a Sarrià, les monges que van a les Corts, les gallinaires que van al Poble Sec, les dolces dames barcelonines que segueixen la via Gràcia-Rambles, les peripatètiques indígenes que van a la Ronda de Sant Antoni, les franceses que van al Lyon d'Or, la gent que ve i va del port i les estacions: gent amb raquetes, gent amb paquets, gent llegint diaris, gent que té tard, gent que té mandra, gent mudada per al teatre; criatures que ploren o s'enfilen, criades, militars, senyors d'anell i de cigar. Tota aquesta gent tomba per la Plaça de Catalunya, centre estèril de Barcelona. (...) A la Plaça de Catalunya, la ciutat no hi té cap ara.³⁸

A la prosa del mateix llibre, “La dama folrada”, descriu una dama bellíssima que passa i provoca el següent efecte: “El celibatari és encara en adoració, i el somni passa inassolible.”³⁹ A “Idil·li en tramvia”, recollit a *La creació d'Eva i altres contes*, una prosa de Carner, de relatiu bon gust en clau ginocrítica, aquest presenta una dama desconeguda dalt d'un tramvia, i després de tot un seguit de dubtes sobre la nacionalitat, bellesa, etc. de la dama, s'adona que “Era coixeta”.⁴⁰ Potser aquí Carner s'atansa a la Pardo Bazán del relat “En tranvía”, esplèndid i truculent, en el qual

³⁷ Segons Jean-Paul Sartre, a Baudelaire conviuen la contradicció de l'amor i el temor a les multituds. Davant la multitud el poeta no es perd, sinó que li concedeix una llibertat de contemplació.

³⁸ Josep Carner. *Les bonhomies i altres proses*. Barcelona: Edicions 62, 1981: 69-70.

³⁹ Ibid. 45.

⁴⁰ Josep Carner. “La creació d'Eva i altres contes”. Albert Manent, ed., Barcelona: Editorial Laia, 1980: 83.

presenta una dona que explica la desgràcia de la seva vida, abandonada pel marit i amb un fill:

–Tenga ánimo, mujer– le dije enérgicamente–. Si su marido es un mal hombre, usted por eso no se abata. Lleva usted un niño en brazos... para él debe usted trabajar y vivir. Por esa criaturita debe usted intentar lo que no intentaría por sí misma. Mañana el chico aprenderá un oficio y la servirá a usted de amparo. Las madres no tienen derecho a entregarse a la desesperación mientras sus hijos viven.

De esta vez la mujer salió de su estupor; volvióse y clavó en mí sus ojos irritados y secos, de horrible párpado ensangrentado y colgante. Su mirada fija removía el alma. El niño, entretanto, se había despertado y estirado los bracitos, bostezando perezosamente. Y la mujer, agarrando a la criatura, la levantó en vilo y me la presentó. La luz del sol alumbraba de lleno su cara y sus pupilas, abiertas de par en par. Abiertas, pero blancas, cuajadas, inmóviles. El hijo de la abandonada era ciego.⁴¹

Eugeni d'Ors, en una glosa del 1909, al·ludeix a una dona-símbol, la que viatja a tots els *rípperts*, símbol d'una Barcelona o Catalunya enemiga del seu pensament classicista: “a qualsevol temptativa d'ideal ens ha perseguit amb els mals mots de son argot, de sss xiulades, i arrossegants! “*Catalaniztas!*” “*Mudarniztas!*”... “*Zebas!*”... – és ella la gran nosa, la gran resistència, la fossa comuna dels nostres benvolers.”⁴² En el fons, tant Carner com l'Ors, no fan sinó ampliar, en clau ideològica, ara ja no estrictament costumista, el que havia escrit Robert Robert mig segle abans:

L'animació del passeig de Gràcia, a l'estiu, comença amb el dia.

Abans que els òmnibus vagin i vinguen, ja hi transita gran munió de jornalers, que amb pas lleuger, àgils de cames i sans de color, s'encaminen a Barcelona, amb el gec al coll (si en porten) i l'esmorzar embolicat en un mocador de quadros blaus.

Al mateix temps baixa, amb ells, gent que vénen a vendre pollastres, forcs d'allis i cebes, pebrots i tomàquets, esbergínies i ous i fruites.

(...)

Aquest moviment dura fins a la força del calor, en què baixa un poc, mes no cessa, puix són moltes les persones que, per motius que deuen ser molt poderosos, se'n van amb el pic del sol a dinar a algun siti a on, per arribar-hi, per força es té d'atravessar el passeig de Gràcia; de modo que tot se torna òmnibus, *centrals*, cotxes, crits de calessers, xurriacades, pols i gatzara dels joves fermes, que se'n pugen a dalt, sota la vela, a on se torren baix el pretext de què allí hi corre millor l'aire.⁴³

⁴¹ Emilia Pardo Bazán, “En tranvía”, *Obras Completas*, edició de Darío Villanueva y José Manuel González Herrán, Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2005, Vol. 9: 180-1.

⁴² Eugeni d' Ors. *Obra catalana completa. Glosari 1906-1910*. Barcelona: Editorial Selecta, 1950: 1180.

⁴³ Robert Robert, “El passeig de Gràcia”, *Un tros de paper I*, Barcelona: Editorial Catalana, 1920: 17-18.

I sobre els badocs (els *flâneurs*) que miren el progrés de les obres al Passeig de Gràcia escriu:

No n'hi ha cap que tingui casa, mes tots estan enterats de la qualitat del morter i els jornalers que hi treballen: són els que fan córrer per Barcelona aquest eixam de notícies que, bones o dolentes, per tot circulen sobre els ventatges i desventatges de l'*ensanche* (hem de dir *ensanche!*).⁴⁴

Un altre autor costumista, Joaquim Riera i Bertran escrivia el 1892 un relat ambientat en un tramvia l'encontre casual amb les seves antigues dispeseres, que acaba amb la intervenció d'un municipal ⁴⁵.

4. Construir i pensar

L'arquitectura i la planificació urbana van crear nous espais. I l'art i la literatura, seguint el lideratge dels habitants de la ciutat, il·lustraren una gran gamma de problemes: coexistència del passat en el present, emergència de nous personatges i situacions, *flâneurs*, flirteig en els tramvies, la por davant dels tramvies, convertits ens monstres mitològics, atàvics. Els textos de temàtica urbana dels poetes noucentistes s'inscriuen en una llarga tradició de construcció de la ciutat amb la paraula. I són coetanis d'altres intents: abans que tot dels de Maragall. Però també del gest de l'Avantguarda. Com hem vist en alguns exemples, són poetes que, en la seva particularitat, es preocupen per les "palpitacions del temps". L'acusació de Pla ("la literatura de Carner no enganxa gaire, no té profunditat humana, tot i que mai no és frívola, té poc a veure amb la vida i les obsessions de la gent de l'època") cal que sigui revisada. A través d'unes preocupacions d'època, amb una llengua en construcció, aconsegueixen "habitar", "tenir cura" (en el sentit que dona Heidegger al mot). Ens ajuden a "construir i pensar" una civilitat, una idea de ciutat.

⁴⁴ Ibid, 22.

⁴⁵ Joaquim Riera i Bertran. "De Barcelona a Gràcia. Viatge en tramvia." Ed. Enric Cassany. El Garbell, 23. *Quadres costumistes urbans del vuit-cents*. Barcelona: Edicions 62, 1987: 171-84.