

---

# EL NOUCENTISME: UN NOU DISCURS PER AL SEGLE XXI

---

Actes del I Simposi Internacional  
sobre el Noucentisme 2014

---

Barcelona i Sitges, 28-30 de novembre de 2014

Vinyet Panyella, coord.



SITGES | NOUCENTISME

**I SIMPOSI INTERNACIONAL SOBRE EL NOUCENTISME 2014.**  
**Barcelona i Sitges, 28-30 de novembre de 2014**

**Organització:**

Consorci del Patrimoni de Sitges

**Amb el suport de:**

Diputació de Barcelona

Centenari de la Mancomunitat 1914-2014

**Amb la col·laboració de:**

Generalitat de Catalunya. Comissió de Commemoracions

Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura. Serveis Territorials de Cultura a Barcelona

Ajuntament de Sitges

Institut d'Estudis Catalans

Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, MNAC

Universitat de Barcelona GRACMON, Grup de recerca (Universitat de Barcelona)

Fundació Rafael Masó (Girona)

**Direcció:** Vinyet Panyella (Consorci del Patrimoni de Sitges)

**Comissió científica:**

Jordi Falgàs (Fundació Rafael Masó, Girona)

Xavier Pla (Universitat de Girona)

Mercè Vidal (Universitat de Barcelona)

Joan Ramon Resina (Stanford University, EUA)

Bob Davidson (University of Toronto, Canada)

**Secretaria:** Anna Dehesa (Consorci del Patrimoni de Sitges)

**Disseny gràfic:** Víctor Oliva

**Comunicació i web:** Hydra Media

*El Noucentisme. Un nou discurs per al segle XXI*  
*Actes del I Simposi Internacional sobre el Noucentisme 2014,*  
*Barcelona i Sitges, 28-30 de novembre de 2014*

**Coordinació:**

Vinyet Panyella (Consorci del Patrimoni de Sitges)

**Correcció i edició de textos:**

Fàtima López Pérez (Grup de recerca GRACMON, Universitat de Barcelona)

© Dels textos: els seus autors i autores

© De les imatges: els seus autors i autores

© De l'edició: Consorci del Patrimoni de Sitges

Disseny gràfic i compaginació: [www.victoroliva.com](http://www.victoroliva.com)

Impressió: Vanguard Gràfic, S. A.

ISBN: 978-84-09-03722-3

Dipòsit legal: B 20313-2018

Coberta: dibuix de Xavier Nogués per a l'Aigua de colònia de Faiàç Català



Generalitat de Catalunya  
**Departament de Cultura**



Diputació  
**Barcelona**



Ajuntament de Sitges



1914 2014

# Sumari

9 El Noucentisme, una mirada al passat per construir el futur  
Laura Borràs

---

11 El Noucentisme: un nou discurs per al segle XXI  
Vinyet Panyella

---

## **Sessió 1. El Noucentisme. Nominalisme i ideologia**

---

19 El Noucentisme: de la nació a l'estat  
Joan Ramon Resina

---

43 De l'edificació noucentista a l'estat eficient  
Edgar Illas

---

53 El Noucentisme: a l'analogia per l'analogia  
Josep Murgades

---

81 Noucentisme: estat i "estat" d'una nació  
Josep Murgades

---

95 El bàrbar domesticat. L'adopció noucentista de Prudenci Bertrana  
August Rafanell

---

113 Resum de la sessió 1. El Noucentisme. Nominalisme i ideologia  
Josep Lluís Martín i Berbois

---

## **Sessió 2. El pensament cultural europeu durant el Noucentisme**

---

117 Tres confessions burgeses i l'esperit europeu al llindar de la gran guerra  
Xavier Pla

---

127 Spengler enfosqueix la ciutat noucentista  
Jordi Amat

---

135 Anècdota i categoria de Maurice Barrès: l'intel·lectual francès i el Noucentisme  
Joan Safont i Plumed

---

145 Aires europeus a Catalunya: del Noucentisme al Realisme màgic i la nova objectivitat  
Mariona Seguranyes

---

### **Sessió 3. La institucionalització cultural de Catalunya**

- 159 La institucionalització cultural del Noucentisme.  
Elements per a un debat  
Jordi Casassas Ymbert
- 177 Una aposta decisiva de la Mancomunitat:  
respectar els monuments, monumentalitzar el camp  
Raquel Lacuesta
- 187 L'ensenyament dels Bells Oficis, empresa nacional  
Jordi Serra i Teixidor
- 199 Resum de la sessió 3. La institucionalització cultural de Catalunya  
Mercè Vidal i Jansà

### **Sessió 4. Visions del territori. De la Catalunya-ciutat a les segones ciutats**

- 205 Civilitzar, arranjar, esclavitzar: les belles ciutats noucentistes  
de Masó  
Jordi Falgàs
- 229 Un breu repàs pel Noucentisme sabadellenc  
Josep Lluís Martín i Berbois
- 239 La Catalunya policèntrica noucentista: Reus  
Montserrat Corretger
- 249 Terrassa i les segones ciutats orsianes  
Mireia Freixa
- 253 Resum de la sessió 4. Visions del territori. De la Catalunya-ciutat a les segones ciutats  
Marc Comadran i Orpi

### **Sessió 5. Les idees i els corrents estètics i la seva concreció en llenguatges artístics. Actituds i coexistències (arts, literatura, música)**

- 259 Noucentisme 2.0: «Palpitacions del temps».  
De Guerau de Liost a Toldrà  
Enric Bou

- 
- 283 *Ecce Mulier nostra*  
Teresa Camps
- 
- 297 *Els fruits saborosos, no gaire noucentistes.*  
La poesia a través de l'art  
Jordi Malé
- 
- 311 *L'art del jardí: un compendi d'elements clau de l'estètica del nou-cents*  
Mercè Vidal i Jansà
- 
- 323 *Resum de la sessió 5. Les idees i els corrents estètics i la seva concreció en llenguatges artístics. Actituds i coexistències (arts, literatura, música)*  
Jordi Medina
- 

### **Sessió 6. Pervivències i límits del Noucentisme**

- 
- 331 *Hyppolite Taine i els fonaments teòrics del Noucentisme*  
Albert Mercadé
- 
- 353 *El combat ideològic de Josep Aragay més enllà de l'any 1917. Reivindicar el Noucentisme en temps d'avantguarda*  
Xavier Castanyer i Angelet
- 
- 367 *Resum de la sessió 6. Pervivències i límits del Noucentisme*  
Jordi Medina
- 

### **Presentació del mapa d'arquitectura i elements urbans Noucentistes**

- 
- 373 *Mapa d'arquitectura i paisatge urbà noucentistes*  
R. Lacuesta, V. Panyella, J. M. Puigvert i M. Vidal
- 

### **Comunicacions**

- 
- 383 *El llibre per a infants en el projecte noucentista: una proposta de qualitat*  
Mònica Baró i Teresa Mañà
-

- 393 Sobre els límits ideològics i territorials del Noucentisme: l'escultor Gustau Violet (1873-1952) i les relacions artístiques i culturals amb la Catalunya Nord  
Ester Barón Borràs
- 405 Construint la «Petita Europa»: Sabadell entre les segones ciutats del Noucentisme. Un apunt metodològic  
Marc Comadran i Orpi
- 413 Ricard Giralt Casadesús (1884-1970), un noucentista transversal. Arquitectura, urbanisme i municipi a la Catalunya del segle xx  
Rosa Maria Gil Tort
- 423 El vitrall noucentista  
Núria Gil i Sílvia Cañellas
- 433 L'orquestra Pau Casals. Una institució cultural del Noucentisme  
Joaquim Rabaseda i Matas i Gianni Ginesi
- 443 Noucentisme i avantguarda, o de quan els extrems no es toquen  
Elena Llorens Pujol
- 453 L'Exposició d'Art Nou Català de Sabadell del 1915  
Josep Lluís Martín i Berbois
- 485 Francesc d'Assís Galí i els ensenyaments artístics en el Noucentisme  
Roser Masip Boladeras
- 495 Arquitectura escolar noucentista  
Andreu Pujol Mas
- 507 Una altra visió del Noucentisme: l'antinoucentisme i la Generació del 1917  
Isidre Roset i Juan
- 519 Una nova lectura arquitectònica del Palau Maricel: entre el Noucentisme i l'eclecticisme  
Sebastià Sánchez Sauleda
- 531 Contextualització formal de l'estètica del noucentisme. Variants estètiques i recursos gràfics i visuals a partir del pintor Agustí Ferrer Pino  
Toni Sangrà Boladeres
- 543 **Presentació de publicacions sobre el Noucentisme**

## NOUCENTISME 2.0: «Palpitacions del temps». De Guerau de Liost a Toldrà

Enric Bou

Universit  Ca' Foscari, Venezia

Partint de punts de vista distints el literat i l'artista,  
el poeta i el músic, d'una manera concreta en un sentit i  
indefinida en un altre, expressen lo mateix: l'esperit.

Joaquim Torres-Garcia

### ESTUDIAR EL NOUCENTISME

L'any 2007 dos museus nord-americans, el Cleveland Museum i el Metropolitan de Nova York, van organitzar una exposició titulada *Barcelona and Modernity: Picasso, Gaudí, Miró, Dalí*. Centrada en l'art del tombant de segle, presentava un *survey* de les activitats artístiques i arquitectòniques desenvolupades a Barcelona en el tombant dels segles XIX i XX. Dos comentaris em van cridar l'atenció. Un de Robert Hughes a *The Guardian*, que començava dient «Barcelona has been a fashionable and intensely fashion-conscious city for many years now» [Barcelona ha estat una ciutat de moda i intensament conscient de la moda des de fa molts anys]. Hughes recordava que l'havia visitat per primera vegada el 1966 i que llavors era una ciutat molt diferent de l'actual. Era una ciutat provinciana i que tenia consciència de ser-ho, com també ho era la resta d'Espanya. I afegia: «Nobody outside Catalonia, and by no means everyone inside it, would have agreed with the argument of Barcelona and Modernity: Gaudí to Dalí, (...) which is essentially that, between 1870 and 1920, Barcelona was intermittently a great cultural center, to be reckoned as one of the essential proving grounds of modernism». Aix  li permetia denunciar la curtedat de perspectiva dels nord-americans i de molts europeus que consideraven que les dues úniques capitals del «modernisme» ( s a dir, Modernitat o *Modernism*) eren París i Nova York, eliminant aix  ciutats com Viena, Londres i Berlín (Hughes, s.p.).

El segon comentari era molt més c ustic. L'escriv  Peter Schejeldahl, el crític d'art de *The New Yorker*. Llegia l'exposició com una confusa barreja de gustos regionals fugissers i d'estils internacionals. La presència de Gaudí i d'altres arquitectes meravellosos li suggeria una telefonada urgent a un agent de viatges. Però criticava la inútil abundància de picassos,

mirós i dafés, que li semblava una defensa publicitària d'aquests mestres, que s'haurien avergonyit d'haver-hi estat inclosos. I conclouïa amb una frase brutal: «Everybody has to come from somewhere». Llegia l'exposició com una maniobra innecessària de promoció d'uns artistes que no necessitaven aquest tipus d'ajuts. Per mi representava també la prova que encara no hem resolt un relat satisfactori per a les masses, però tampoc per a ús d'experts i especialistes, que expliqui el que va succeir a Catalunya a les acaballes del segle XIX i en el primer terç del segle XX.

En un conegut article del 1924, Josep Pla qualificà el Noucentisme de «moviment d'idees» i el relacionà amb els intents de Prat de la Riba per fer viable «l'estatització de la cultura catalana» tot «donant feina als intel·lectuals» i poder «resoldre, en aquest camp, el problema de l'Autoritat». Pla posava l'èmfasi en l'aspecte estatalista de construcció de país del projecte noucentista. Des d'aquella data llunyana hem tingut un deversall de definicions, l'enumeració de les quals ompliria tot el temps que m'ha estat atorgat. Enric Jardí, Joan Fuster, Josep Murgades, Narcís Comadira, entre tants altres, han escrit definicions i propostes d'interpretació. La gran diferència entre aquests treballs és que alguns es fonamenten en una crítica d'idees a la de Sanctis (més o menys ajornada passada per la *Rezeptionsästhetik*), mentre que d'altres adopten una actitud més instintiva, d'interpretació d'alguna obra o autor. El Noucentisme, deia Maurici Serrahima, «és la ideologia cultural que precedeix immediatament l'etapa que vivim» (Serrahima, 1964). Segons Fuster, el Noucentisme fou «la major dosi de treball normalitzador que mai hagi rebut el cos del país —des del temps de l'Abat Oliba i encara em quedo curt». I encara afegia: «L'època de Prat fou el període “constituent” de la cultura catalana» (Fuster, 1972).

Murgades va detectar uns mots màgics que són el concentrat del brou de la ideologia orsiana i la maniobra per la qual Ors construeix i articula des del *Glosari* el sistema ideològic del Noucentisme omplint de significat conceptual termes que esdevindran clau com *Noucentisme*, *imperialisme*, *urbanisme*, *arbitrarisme* i *classicisme* (Murgades, 1976). Són aquests els cinc mots màgics que obren (i tanquen) totes les portes a una comprensió del Noucentisme. El denominador comú d'aquests enfocaments és que són molt útils per entendre l'acció politicocultural d'un període de la història de Catalunya: 1906-1923. Però fa temps que em pregunto si realment ens ajuden a llegir els llibres, entendre les obres plàstiques, escoltar la música d'aquell període.

La prova del nou de la confusió que regna en els estudis sobre Noucentisme la tenim en un document digital, un exemple entre tants despropòsits. El web de la Generalitat de Catalunya parla del Noucentisme en aquests termes:



El Noucentisme va néixer el 1906 i va morir el 1923. L'havien precedit dos fets força importants. Per una banda, el 1901 havien sorgit la Lliga Regionalista, que va tenir en 'La Veu de Catalunya' (1899-1939) la principal plataforma de difusió, i Solidaritat Catalana. Per l'altra, Josep Carner havia publicat el 1906 'Els fruits saborosos', que es convertiria en un poemari representatiu del classicisme noucentista, i Enric Prat de la Riba havia gestat 'La nacionalitat catalana'. Prat de la Riba seria també l'impulsor del projecte polític d'autodeterminació amb la Mancomunitat, el 1914, així com un seguit d'institucions culturals que establirien les bases de la Catalunya moderna («Noucentisme i Avantguardes»).<sup>1</sup>

No cal ser gaire espavilat per endevinar la confusió que respiren aquests mots. Una de les constants en les definicions del Noucentisme és la contínua al·lusió a fets externs de la història política, de la ideologia, que haurien marcat el funcionament del moviment i que n'haurien condicionat la producció cultural. Què fem, per exemple, amb un Puig i Cadafalch que és modernista en arquitectura i totalment noucentista en política?

Des d'una òptica diferent, altres autors han analitzat el Noucentisme en relació amb Europa. Antoni Marí (1988) i Jaume Vallcorba (1994) s'han mostrat partidaris d'una interpretació més decantada vers una lectura estètica vinculada als corrents culturals europeus i més allunyada del quadre politico-social de l'època. L'exposició del 1994 va consolidar la concepció del moviment de doble direcció, posant l'èmfasi en dos aspectes: «Vers la ciutat ideal» i «Mediterrània i tradició», com una manera d'expressar l'ordre en la natura, l'atenció a la tradició popular i la importància del model clàssic (Peran, Suárez i Vidal).

Tot això ja ho sabem. Ha estat matèria d'examen durant els últims quaranta anys, però explica poc i crec que malament un moviment cultural, literari, artístic. I ens ajuda a llegir de forma limitada uns autors i uns textos/obres que contribueixen de manera distintiva a la transformació del panorama cultural català del primer terç del segle xx. Del nou-cents. De fet, totes les vegades que m'he trobat en la necessitat d'explicar a un públic de no conversos en l'àmbit estranger què fou el Noucentisme, les dificultats d'arribar a una explicació coherent i comprensible han estat sempre immenses. Les xerocòpies i les diapositives no funcionen. No és el mateix en el cas del Modernisme. I això succeeix perquè, a diferència del Modernisme, el Noucentisme té un doble vessant molt diferenciat, però que tothom barreja sense problemes: politicocultural, com a programa d'acció, i estètic, com a proposta de renovació de models.

## PALPITACIONS DEL TEMPS: LECTURES TRANSVERSALS

El que proposo amb aquest títol de *Noucentisme 2.0* és la necessitat de renovar les nostres anàlisi i lectura del Noucentisme. La feina feta fins ara ha estat molt lloable, utilíssima, un primer pas indispensable, però potser ha arribat el moment de mirar el fenomen des d'una altra perspectiva. Darrera el subtítol de *palpitacions del temps* hi ha una òbvia al·lusió a un concepte clau del Pantarca, però també la vindicació de la necessitat de llegir el Noucentisme en clau comparatista, sortint del clos, situant-lo en un context europeu, atents a les palpitations europees i locals del temps i les interrelacions entre les arts. Ja el 1996, Vinyet Panyella reclamava: «la necessitat d'estudi interdisciplinari de l'etapa 1906-1923» (17). De fet, ho havia advertit Joan-Lluís Marfany el 1982: «Si la nostra definició és estilística, aleshores només podem aplicar el terme [noucentista] d'una manera genèrica a l'escultura i només d'una manera molt parcial a la pintura i a la literatura» (31).

El mateix Xènius, en una celebrada glosa del 1906 en la qual definia el seu ofici de glosador, sense ser-ne conscient, ens parlava d'aquesta necessitat, d'aquest altre sentit de les «palpitacions del temps»:

Imagineu un periodista que, en lloc de detenir-se en lo exterior, en les apariències, en la closca, reuneix tots els fets que atresora, amb universal curiositat, i els despulla, els *pela*, per dir-ho així, i extreu d'ells la sucosa pulpa simbòlica. I en rima els símbols, i en descobreix el joc d'harmonies. I, en aquest joc d'harmonies, prescindeix encara de lo accidental, i troba en son fons, magnífica i sobirana, *la llei*; i, enfondint, enfondint, veu, entre altres valors ideals que l'envolten, quals són supersticions del passat, quals pressentiments d'avenir, quals roca viva de lo etern. I que, un cop lograt tot això, sap, desinteressadament, en un moment donat, derribar i contradir les coses dites i borrar les escrites, perquè ha escoltat una nova palpitació que sembla contradictòria. I que, després, aquesta palpitació que havia semblat contradictòria, és precisament una rima més en sa construcció i que aquesta, altre cop, apareix com apoteòsicament vertadera a la llum... Aquest serà el suprem periodista. Aquest serà *el qui oeixi les palpitations del temps*. Sa informació serà *d'idees*, millor, *d'ànimes*. Farà *gasetilles d'eternitats* (Ors, 1982: 19-21).

Joan Ramon Resina, en un article en el qual definia des d'una perspectiva literària el «Glosari» de l'Ors, va escriure que la glosa sorgeix de la incongruència conscient entre fragment i totalitat, fugacitat i permanència, accident i necessitat, i que per això la glosa revela les limitacions de l'assaig

tradicional i proclama una estètica moderna basada en l'evanescència de les coses: «Tot plegat, doncs, coses eternes. Superiors a qualsevulla anècdota, a qualsevulla calma o tempesta de l'actualitat, mes presents al fons de qualsevulla anècdota, de qualsevulla calma o tempesta d'actualitat» (48).<sup>2</sup>

Ho advertia fa cinc anys Jaume Vallcorba en la intervenció que va fer al congrés que va organitzar Antoni Marí a la UPF, *La imaginació noucentista*. Allí denunciava els perills de barrejar política i estètica i l'enfoc excessivament atent a les pulsions localistes: «Una de les més estèrils limitacions en els estudis humanístics és aquell que circumscriu els moviments estètics, qualsevol moviment estètic, al territori en el qual aquest es desenvolupa, i que en busca l'explicació en les diferents circumstàncies polítiques i econòmiques amb les quals el moviment del cas ha conviscut» (Vallcorba 2009: 57). Resumia així el llegat noucentista: «Tradicció llatina (o mediterrània), idealisme, essencialitat, estructura, classicisme i modernitat semblen els elements constitutius d'aquell art "noucentista"» (65). Són els elements que reconeixia en la conclusió com a «palpitacions del temps», però que dissortadament ben poc ens serveixen per entendre els literats i artistes.

El que proposo és senzillament usar l'adjectiu *noucentista* amb molta més prudència. De fet, només funciona si parlem d'una nòmina molt reduïda d'artistes i escriptors i en un període molt limitat de llur producció. El Noucentisme va desenvolupar unes idees i uns corrents estètics que no eren sinó l'adaptació als gustos (possibilitats) locals del que s'estava covant a Europa, unit a una especificitat autòctona. Es van posar en joc uns llenguatges artístics, en art, literatura, música, que eren expressió de la coexistència d'actituds contradictòries, de negociacions i de claudicacions. La representació de la vida quotidiana, per exemple, ens ofereix unes possibilitats de lectura que ens allunyen de les coordenades habituals, amb gust de resclosit, des de les quals hem llegit el moviment. Per què, insisteixo, quin dels cinc mots fatídics exhumats per Murgades el 1976 ens serveix per llegir la poesia de Carner o Guerau de Liost, contemplar la pintura de Sunyer o escoltar la música de Toldrà? El Noucentisme artístic i literari és incompreensible com a proposta estètica limitada a aquests cinc mots. Respon a la interrelació entre una dinàmica local i una d'europea, adaptada per cadascun dels artistes/autors en la construcció de la pròpia obra. Per això la meua proposta és doble: resseguir una sèrie de temes, innovacions, claus –les «palpitacions del temps»– que és fàcil de detectar en la producció noucentista i confrontar-los amb la manera en què aquests són adaptats en les diverses arts. Per raons de temps, em fixaré només en dos exemples: el mediterranisme/classicisme i l'ús de la ciutat.

## MEDITERRANISME I CLASSICISME?

En una cultura de manual (o en un manual de cultura catalana del primer nou-cents), l'art noucentista és atent a la vida senzilla i a la vida quotidiana, l'ambient urbà, exquisit (*La ciutat d'ivori*) o d'aiguabarreig (*Auques i ventalls*), la natura idíl·lica i civilitzada (Sunyer), es canta la bellesa femenina (Maillol) i l'ordre en la llar que aquesta representa, i resulta indispensable una visió irònica. Els escriptors, artistes, arquitectes i músics considerats noucentistes, els de la primera volada, podien estar d'acord amb algunes de les afirmacions de Joaquín Torres Garcia recollides a *Notes sobre art*. El retrobament amb la vertadera tradició, per exemple: «La que tindria que ser vera tradició nostra [és] la gran cultura greco-llatina»(40), la unitat d'esperit i tradició a tots els pobles mediterranis. Aquest mediterranisme funciona en algunes pintures de Torres Garcia, de Sunyer, en les escultures de Maillol o Clarà i en part dels primers poemes de Carner, els d'*Els fruits saborosos* i del *Llibre de sonets* i poca cosa més. Si voleu, també a *La muntanya d'ametistes*. El Noucentisme literari entronca amb el mediterranisme defensat per l'escola mallorquina i l'aspiració és la de crear una obra inspirada en uns models fiables, avaluats i que es puguin adaptar al nou temps, la ciutat ideal («no un campament de pedra», com li agradava d'escriure a Ors), apostant per la inspiració ordenada (més tard el que Carner anomenà la «teoria de l'ham poètic»), mesurada. Carner –i Guerau de Liost– relacionaven el classicisme amb l'Escola Mallorquina:

Sóc molt més a prop de l'Escola Mallorquina. En ella veig dues vetes distintes: una cosa és el «Dol» i una altra «La Serra»; una, «Cala gentil» i, una altra «De l'agre de la terra». Alcover i Costa són, alternativament, classicistes i folklòrics. En algunes de les seves composicions domina la beutat formal. De vegades, en canvi, semblen com emportats d'un alè terral, pintoresc. He de declarar que fou la veta clàssica la que em captivà d'ells? Instintivament ens ajuntàrem a la riba més allunyada d'aquella on Maragall brandà la seva encesa bandera romànica. No estic penedit de la tria. «El Pi de Formentor» i «Cala gentil» no són, avui, per ventura, el pi; i la cala? (Carner, 1927: 146).

I quan llegim el Carner adult explicant el seu concepte de poesia, la font no és l'orsisme. Hem d'anar a buscar referents nord enllà. Wordsworth: «poetry has its origin in emotions recollected in tranquillity» (Wordsworth, 1800). El concepte de Mallarmé: «Nommer un objet, c'est supprimer trois quarts de la puissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu; le suggérer, voilà le rêve» (869). O millor encara a W.B. Yeats, l'autor de *The Wind Amongst the Reeds* (que equival al de Carner *L'oreig entre les canyes*, 1920).

Carner evolucionà des de la rigidesa del primer Noucentisme i arribà a la seva teoria de l'ham poètic:

El meu concepte de la poesia és, potser, més difícil de concretar. Us acontentareu de saber com neix en mi l'obra poètica? El meu mecanisme és molt senzill. Comença amb una paraula (...) apareguda de sobte a flor de consciència, estranyament suggestiva, dotada d'un inefable poder d'irradiació. Després, com si aquella paraula hagués treballat sola, se us acut un vers tot enter, tan enter que fins dubteu si és d'un altre autor. Després, el vers desplega l'arquitectura que implícitament conté. La inspiració segueix, doncs, un procés com de germinació successiva. Versos que a un observador lleuger li semblaran de "remplissage" són, en rigor, de preparació. Per ells, com per una rampa, el lector arriba a l'essencial, a la troballa (Carner, 1927: 145).

Com es tradueix el mediterranisme en literatura i art? Potser és més fàcil de copsar a través de la particular interpretació del camp, l'element ruralista, i la ciutat, l'urbanisme. Josep M. Montaner ha escrit que els arquitectes «noucentistes s'atenien a la llum brillant del Mediterrani i pertanyien ja a la nova època de la llum elèctrica; per això concebien edificis de volums purs i façanes llises, amb menys relleus i reflexos, a vegades amb esgrafiats i pilastres, pensats per l'enlluernadora llum mediterrània i en un món interior ple de llum artificial» (Montaner, 2009: 144). M'agrada el sentit pràctic d'aquesta deducció perquè ens atansa a la realitat.

Si ens fixem en els quadres i els textos des de l'òptica que va definir Georges Perec el 1973, l'atenció a l'*infra-ordinaire*, els aspectes mínims de la realitat, veiem altres coses. Ens hem de concentrar en l'observació d'allò endòtic (en oposició a *exòtic*). Com va reconèixer Maurice Blanchot, és molt difícil definir què és la quotidianitat: «Le quotidien échappe. C'est sa définition» (Blanchot, 359). Per descobrir el quotidià necessitem una actitud semblant a la que proposava Ors a la glosa «Empòrium» (19 de gener de 1906): «...I de vegades penso que tot el sentit ideal d'una gesta redemptora de Catalunya podria reduir-se avui a *descobrir el Mediterrani*» (18). La dificultat és que es tracta d'un Mediterrani gairebé invisible.

Han estat proposats com a paradigmes de la presència del mediterranisme alguns quadres de Joaquim Sunyer i l'escultura de Maillol. A *Mediterrània* (1910-1911), Sunyer presenta una cala tranquil·la d'aspecte mediterrani i, sembla, en ple estiu. Hi ha al bell mig dues figures nues: un pescador, amb una xarxa plena de peixos, i una dona que juga amb una ovella i dos bous. Al costat del pescador hi ha dos gossos que juguen. A la cala del fons veiem una barca de vela llatina, un tipus de vaixell típic de la

Mediterrània. Els dos personatges nus, la placidesa de l'escena, la vegetació, vinya i atzavares, remet a una arcàdia idealitzada i impossible. No és difícil de relacionar amb l'estètica que va posar en pràctica Josep Carner a *Els fruits saborosos*, però és un exercici formal de poc abast. Com sabem, a *Els fruits saborosos* (1906) de Josep Carner cadascun dels poemes conté una relació analògica entre un fruit i un aspecte de la condició humana, que és representat en el protagonista del poema. El repertori d'actituds possibles el formen les diverses edats de la vida: infantesa, adolescència, plenitud, maduresa i vellesa, i el pas de l'any a través de les estacions. Carner expressa el desig d'un món ordenat:

El món, en meravelles i jocs atrafegat,  
és petit i vermell i fresc com les maduixes.

Els manuals indiquen que aquest és el primer llibre de poemes considerat noucentista. No pot ser més exacte. S'obliden, però, d'indicar que fou també l'últim. Per això no se'ns fan estranys els mots que va escriure en la reedició del 1928: «Seria interminable si evocué, al volt d'aquest llibret, íntimes recordances, mal pogués atenuar la llibertat el meu esplai el fet d'haver estat aquests poemes una mena de formal bateig meu en literatura» (Carner, 1987: 115). Però vint-i-cinc anys més tard refà completament el llibre i, de passada, tota l'obra primerenca.

L'altra obra és l'escultura *La Mediterrània* (1904) d'Aristides Maillol. És una figura femenina asseguda, que no expressa cap emoció, flàccida, sense músculs visibles. Destaquen el peu dret i la mà dreta, separats de la resta del cos. La figura és tota de triangles encaixats, plegada sobre ella mateixa, com meditant. Només en surten un peu i una mà. Maillol va modificar la seva estàtua fins a trobar la composició ideal. Tornant a Sunyer, els quadres de 1910-1911 prefiguren un dels seus més coneguts, *Cala Form*, del 1917. Després d'una estada a París, on va conèixer la pintura postimpressionista francesa, Sunyer s'atansa a Cézanne. Aquí ja no hi ha res de noucentista *noucentista*, clàssic o mediterrani. Representa un moment de placidesa. Sunyer aconsegueix una integració perfecta de les figures en el paisatge en una escena característica de la realitat quotidiana que, francament, a mi em costa de llegir com a símbol de la Catalunya del moment (Comadira, 1982: 48; Vallès i Rovira, 1987: 196). Jo, francament, hi veig una fontada que no arriba ni a un *Déjeuneur sur l'herbe*. Els personatges femenins d'un grup familiar són retratats separats del conjunt. Si volem, hi ha també una al·lusió a les tres edats de la dona. La idea de fontada em sembla important, perquè denota una manera urbana de gaudir de la natura i un reflex del creixement del lleure, el temps lliure. El que és fonamental en el quadre, a més de les figures femenines de posat llaúrid, són els objectes que les

envolten: síndria, càntir, vinya, espardenyas. I el vailet amb un porró a la mà representa un punt d'indecisió, asexuat, però amb un estri masculí a la mà. El punt de fuga conflueix en la fumera dels vaixells que hi ha al fons. Per arribar-hi ens fa observar una vall plena de masos i camps conreats. És significativa la substitució de les barques amb vela llatina pels vaixells de vapor. Com llegim al catàleg del 1999, les figures «no només reproduïxen la realitat més quotidiana del pintor, sinó que es converteixen en símbols de la Catalunya del moment» (Doñate, 1999: 225).

El temps lliure sorgeix a la segona meitat del segle XIX als països industrialitzats, on la reducció de les hores de treball permet que els treballadors participin en activitats com ara viatges, esports i passatemps. Aquestes condicions es produeixen només amb el sorgiment de la societat industrial basada en el treball. Amb l'auge del treball a les oficines i a les fàbriques, l'activitat humana es regeix per primer cop per un temps regulat, un sistema temporal rígid (diari, setmanal, anual), en el qual el lleure hi té un lloc i un sentit. Els dibuixos i els murals de Xavier Nogués coincideixen amb aquesta sensibilitat. Els quadres de Sunyer, de Vayreda, de Nogués ens presenten una realitat congelada, un punt irreal, a les fronteres de la *Neue Sachlichkeit*. Són unes escenes tranquil·les, pintades amb uns colors suaus, amb tonalitats pastel.

Tornaré més tard sobre això. No és difícil relacionar *Cala Forn* amb la imatgeria d'un conegut poema de Josep Carner, «Retorn a Catalunya», que es va publicar per primera vegada l'any 1918 a *Bella terra bella gent*.

### RETORN A CATALUNYA

Ja **veig** damunt la terra de foc el nostre pi  
 Oh gent que per les feixes daurades feu camí!  
 em **sobta** com un vi  
 la força tota vella i humil que ens **agermana**.  
 (És viu com la ginesta i com el blau marí  
 el teu escarafall, oh noia catalana.)

Com **somrieu** en hores del vespre, masos blancs,  
 entre pallers de bona companyia,  
 i cada mas **ateny** en curta rogalia  
 bosquet i blat i vinya i un marge amb tres pollançs.

**Voldria**, tot **perdent-me** per valls i fondalades  
**dir** tes llaors, oh terra de salut!  
 enmig de coses fosques i vides oblidades  
 com aquest grill que **canta** dins un camí perdut.

Segons Jordi Cornudella, la comparació d'un element humà, la rialla, amb dos elements naturals, la ginesta i el mar paisatge, treballen per suscitar la compenetració de sentiment i paisatge que caracteritza aquest poema (Cornudella, 2014: 99). Hi ha un efecte de reducció, del general al particular, que es va repetint a les estrofes:

terra > feixes  
 gent > noia catalana  
 masos blancs > cada mas  
 terra de salut > camí perdut

La gradació dels verbs també és important: *veig, em sobta, agermana, és viu, somriu, voldria, tot perdent-me, dir tes llaors, grill que canta*. Denoten l'observació (*veig, sobta*), la comunitat (*agermana, és viu*), placidesa (*somriu*), el desig (*voldria*), el cant (*dir, canta*). El títol del poema pot fer despertar en un lector àvid de sensacionalismes una mena de cant patriòtic. En opinió de Cornudella, Carner inicia el poema amb un pi, que és símbol compartit de la col·lectivitat, i es tanca amb un símbol personal. S'identifica amb el grill perquè vol ser «cant anònim de la terra» (Cornudella, 2014: 100). I –afegeixo jo–, cantar la petitesa. Un cant que troba eco en un text de Josep Pla a «Davant d'un mas», d'*Els pagesos*:

La seva contemplació em produeix una fascinació amable, dóna repòs i calma al meu esperit. Al voltant de la casa hi ha una gran pau. El vent mou una mica la branca alta del xiprer. El cant del gall es perd en l'amplada del silenci. La masia està admirablement assentada sobre la terra; la seva presència no crispa res, no enerva res (1968: 91).

El classicisme noucentista té un cinquanta per cent d'inspiració mallorquina i un altre cinquanta per cent d'imitació dels models que proposa la síntesi de parnassianisme i simbolisme. De Rubén Darío els arriba l'admiració per Leconte de Lisle i Heredia, el gust pel concepte, l'admiració per un hel·lenisme de fireta i l'opció de suprimir els temes íntims, el culte a la precisió i la bellesa formal. És una poesia formalment rígida, amb un control de la tècnica. L'exemple dels simbolistes, introduïts per Pérez Jorba en articles i pròlegs en els quals explicava figures com Rimbaud, Verlaine, Baudelaire i Mallarmé, els és útil per aprendre la importància de la musicalitat i el valor connotatiu, simbòlic, dels mots. En un primer moment tenien la il·lusió de contribuir a un projecte politicocultural. Així, Josep Carner a l'article «De l'acció dels poetes a Catalunya» pot escriure:

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 (Carner, 1908: 204).

Però aquest tipus de declaracions, tan d'època, desapareixen molt aviat. Només cal comparar l'*Almanac dels Noucentistes* del 1911 i el *Nombre de cap d'any* del 1917 de *La Revista*. En el número de *La Revista* hi és tothom que compta en la nòmina incompleta de la nova poesia del moment, però ningú no fa declaracions programàtiques d'aquesta índole. S'exalta encara un vague classicisme, però el pes de la figura de l'Ors (de la seva ideologia) ja és en franca retirada. El que Bofill i Mates confessà a Tomàs Garcés anys després sentència el tema: «Eugeni d'Ors va menar la meua aigua al seu molí de l'arbitrarietat, i va enrolar-me a la seva escola del noucentisme (...) jo no havia procurat fer sinó alçament contra el ruralisme a l'ús» (Llost, 1978: 882-890). En el fons, el Noucentisme (el primer, l'únic), a la fi, és això, un alçament contra el ruralisme i no gaire cosa més. El 1936, Joan Teixidor valorava així la transformació: «La segona edició de *La muntanya d'ametistes* supera l'anterior perquè representa, encara, un aprofundiment intencionat, la correcció de tots els aflujaments que s'han pogut sorprendre» (18).

## CAMP I CIUTAT

Fa uns anys, Jordi Julià es queixava amb raó que un escriptor com Guerau de Liost continuava sent conegut parcialment, perquè els especialistes havíem donat informacions incontestables, però alhora aquestes dades ocultaven zones, impedièen una altra perspectiva, és a dir, impedièen copsar «l'autèntica complexitat de la fesomia» (293). En una lectura del llibre *La ciutat d'Ivori* (1918), Julià indicava la substancial operació que es feia en el llibre de captació de la vida urbana, l'atenció a la vida quotidiana. Uns mots del *Glosari* del 1907 li servien per exemplificar la nova poesia/literatura que pretenien els noucentistes:

La integració de l'Art en la Vida és senyalada en els dies nostres per un fet ben característic de tots nota: la tendència a l'embelliment, a l'estilissació dels objectes d'ús (...) Aixís ha nascut i aixís s'ha fet hàbit, i hàbit sobirà, entre nosaltres, un art que no es ceneix orgulllosament a les cominacions ideològiques o sentimentals, que deixa la solemnitat pública, per baixar a l'interior de les llars, a les botigues, a les cambres, als mobles, als útils. Un art que sol denominar-se aplicat, o, avui, ab lluminós epítet, *usual*. Un art que podríem dir, sense cap menyspreu, ans altíssim elogi, «d'estar per casa» (*La Metafísica usual*).

L'Ors en els seus poemes en prosa ens parla sovint de la quotidianitat. Els noucentistes de la primera volada pensaven en una ciutat modèlica i ideal. El «Pòrtic» de *La ciutat d'ivori* en seria l'expressió. Però com molt bé indica Julià, el poema inicial és dissonant amb la resta del llibre. Apuntava així mateix que en el llibre hi havia una constant voluntat de descriure la civilitat i la carnalitat d'una ciutat moderna com Barcelona «sota els trets de la beatitud i la iconografia religiosa, i a l'inrevés» (Julià, 2007: 303). Rellegint el llibre, replantejant el que fan Carner i Guerau de Liost, em sembla obvi que hem de distingir entre un Noucentisme de laboratori, que va durar a tot estirar divuit mesos, és a dir un «noucentisme pedrera», que va permetre desenvolupar unes actituds estètiques, i un Noucentisme *light*, que vagament s'inspirava en el cop de timó d'inicis de segle, però que es va desenvolupar en les obres personals de cada artista. Llibres com *Els fruits saborosos* (1906) i *La muntanya d'ametistes* són exemples extrems i –gosaria dir– gairebé il·legibles d'aquella estètica en fase màxima, i per això pocs anys després van ser reescrits. Els noucentistes, després de l'ensurt del xoc amb la poètica orsiana de la primera hora (els famosos, fatídics i reductius cinc mots), desenvolupen poètiques personals. Fan marxa enrere i adopten un altre concepte, una altra manera de veure el món, menys orsiana, més d'acord amb el que succeïa al món. Són els models de *Vers et Prose*, la revista que dirigia Paul Fort. S'interessen, entre altres, per Jean Moréas i Émile Verhaeren.

Les proses inclassificables de Josep Carner (i tot el *Glosari*) es poden llegir en clau de *feuilleton*. Un *feuilleton* segons Daniel Spitzer és: «Ein Artikel der nicht in der Zeitung gehört aber doch dort steht, ist ein Feuilleton» [Un article que no pertany al diari, però que el llegiu, allí és un *feuilleton*] (citat a Maierbruger, 1997: 152). El *feuilleton* reflecteix la cultura urbana del temps. El *feuilleton* és un gènere d'escriptura que permet una gran llibertat a l'escriptor pel que fa al contingut, la composició i l'estil; el text és híbrid, la qual cosa implica que es fa ús de diferents estructures de gènere, tant periodístiques com literàries (Schorske). Les gloses de l'Ors són més properes al *feuilleton* que no pas a l'esquema de cap tractat filosòfic. Ell, de manera conscient o no, s'apropià d'un gènere periodístic i a la seva manera esdevingué «gasetiller d'eternitats», però gasetiller, al cap i a la fi. El *feuilleton* són palpitations del temps. I té una correspondència evident en les proses de Carner. M'he referit abans, en comentar els quadres de Sunyer, a la importància del retrat de la quotidianitat i del lleure. El capvespre del diumenge serveix a Carner per introduir situacions còmiques i reflexions moralitzants. Després d'una primera versió en forma de poema, «Capvespre de diumenge» (*Les monjoies*, 1912), escriu una excel·lent prosa a «Les bonhomies». Forma part d'una sèrie de textos que ens remetent a la

urbanització de la natura. A «Diumenge a les nou del vespre» llegim una descripció inicial del llavors incipient sentit del *week-end*:

El diumenge! Teòricament, per a la massa confusa dels homes, el diumenge és un parèntesis de plaer. Un hom pensa, durant la setmana, en el paradís artificial del seu diumenge. Un hom, de dilluns a dissabte, viu entre uns límits esquistos: i, el diumenge, es proposa de saltar imaginativament per damunt aquells límits.

Per això enumera un ventall de possibilitats que és una suma de sinèdoques de tots els diumenges possibles, de les activitats que es poden desenvolupar per exagerar la felicitat de l'aparent llibertat del temps lliure:

La filla de la portera anirà a veure princeses al cinematògraf. La família del milionari volarà en automòbil a la plena naturalesa, a gaudir les joies senzilles i bohèmies d'un jaç d'herba i una branca esquinçada tot passant. El fadrí barber es deixarà caure en un museu. Hi ha nenes de deu anys, que en uniformes patètics van i vénen els altres dies del col·legi, i que el diumenge obren de tant en tant, pel carrer, el portamonedes i empren el mirallet i una polvorera de nina. Una parella de seixanta anys, que ja no surt de nits, haurà prenotat localitats pel teatre on ha estat represa una obra que fou un èxit quan ells eren joves. La gent verament tímida aprofita el diumenge per veure una col·lecció de feres.

El text de Carner té un indubtable mèrit literari. L'enumeració dels personatges que poblen el paisatge mig urbà, mig rural de la tarda del diumenge és d'antologia. I la comparació en el paràgraf següent entre el que significa el dispendi d'aquests personatges de pressupost limitat comparat amb el d'un multimilionari «en dòlars» no és només humorística, sinó que conté una reflexió de profunditat sobre el que va estudiar Veblen a propòsit de la construcció social del temps de treball i lliure en un assaig del 1899, *Teoria de la classe ociosa*. Veblen opinava que els béns i els serveis consumits, i el moment en què es produeix, són els principals instruments de diferenciació social. Com ha explicat Scheys (1986), l'estil de vida (*lifestyle*, ampliant el concepte de Max Weber) és, en essència, un sistema de conjunts de símbols o actes simbòlics, comportaments associats als diferents grups de prestigi en una societat. Els sistemes de valors que són els criteris per jutjar què i qui és i no és de prestigi estan determinats pels que exerceixen el «poder cultural» en una societat. En la prosa de Carner els veiem perfectament separats, segons el grup social al qual pertanyen:

¿Voleu cosa més tràgica que la prodigalitat dels pobres els dies de festa? Compteu el percentatge dels seus ingressos que representa la granadina i els cacauets, la barraca del fenomen i el tramvia per a tothom –de la sogra al noi petit– i, digueu-me, si cap multimilionari de dòlars hagués de despendre's un percentatge iguals de sos ingressos, en divertiments, ¿quins divertiments trobaria prou cars, en aquest món mesquí?

En aquest cas, com en tants d'altres en l'obra de Carner, constatem la sorpresa davant la ridiquesa de les accions de l'ésser humà. Un comentari de Gabriel Ferrater sobre la poesia de Carner ens aclareix aquest fragment: «La fibra central de l'obra de Carner, el motiu a què torna sempre, podríem dir que és la consciència de la inadequació de les racionalitzacions que l'home es basteix a partir de les dades immediates de la seva experiència» (Ferrater, 1979: 11). És a dir: Carner posaria en el centre de la seva obra l'evidència que l'home mai no arriba a entendre ben bé allò que passa ni allò que li passa; d'aquí que les seves accions, els «gestos» humans, siguin errats i que, en general, tota l'expressió humana –emfàtica, orgullosa o buida– sigui defectuosa. La prosa es tanca amb un comentari de caràcter moral:

Per això els diumenges, de vuit a nou, és quan coneixereu la gent moralment sana i la que no ho és. La que no ho és, ve afeixugada per un gep invisible, de decepció. Fa una mica el bot, per dins. És la gent estúpida que voldria viure de gemmes de coco i cada any es creu estafada perquè no treu la grossa de Nadal. En canvi, la gent que, en l'esperit, és «dreta i igual», sent una certa alegria de tornar al seu límit. S'adona vagament que el límit no és solament una tanca amb trossets d'ampolla encastats al cim. Es també el costum –quelcom de semblant a una cançó– i és el confort –quelcom de semblant a unes sabatilles– i és, al capdavall, quelcom de tan semblant a un hom mateix, que jo diria, simplement que és la personalitat.

Els tres components del temps lliure són: la lliure determinació, la llibertat i l'hedonisme. Carner concentra aquesta problemàtica en l'enumeració que obre la prosa. A més, coincideix amb l'atenció per la vida a ciutat en l'estil de la visió de Walter Ruttmann a *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (1927).

Si el text de Carner ens il·lustra sobre el temps lliure dominical, el poema «Revetlla» de Guerau de Liost utilitza com a motiu la revetlla, una nit de disbauxa i plenitud. Malgrat que és obra d'un autor no experimental, ens ajuda a entendre la pressió de les actituds d'avantguarda.

## REVETLLA

Lluna, barraca barroca;  
 palp policíac del vent;  
 grills, musiqueta que toca;  
 taxi, pujol de forment.  
 Passa, nocturna boirina,  
 àvola fembra del xal,  
 xal de penombra que fina,  
 ombra de nit i de mal.  
 Obre del taxi la porta.  
 Fica't a dintre llisquent.  
 Deixa-t'hi caure somorta.  
 Para el motor del torrent.

La paronomàsia, les rimes (*vent, forment; xal, mal; llisquent, torrent*) introdueixen un ritme forçat. En aquest poema són importants la musicalitat, el ritme i la construcció de dos mons paral·lels: nit de natura i nit de ciutat. Es comprova en aquest esquema:

$$\frac{\text{lluna}}{\text{barraca}} + \frac{\text{vent}}{\text{palp}} + \frac{\text{grills}}{\text{musiqueta}} + \frac{\text{pujolsforment}}{\text{taxi}} + \frac{\text{boirina}}{\text{fembra}} + \frac{\text{ombra}}{\text{xai}} + \frac{\text{torrent}}{\text{motor}} = \text{revetlla}$$

El poema es divideix en tres parts de quatre versos cadascuna. En la primera ens presenta l'escenari per mitjà de metàfores *in praesentia*, en aposició respecte als termes que es metaforitzen. En la segona part presenta la boira/dona que intueix en la nit, misteriosa i subtil. I en la tercera, cada vers és una frase imperativa, unitat sintàctica i mètrica. Són les ordres adreçades a la dona: «obre», «fica't», «deixa-t'hi caure», «para». En suprimir tots els elements de relació entre frases, per la sintaxi telegràfica i l'ús de l'el·lipsi, augmenta la sensació de velocitat i d'acumulació de sensacions. Són dos mons en superposició. L'ambigüitat impedeix saber si es tracta d'un text que ens parla del món rural o urbà. És la ciutat ruralitzada, o la natura urbanitzada. Però és una nit que en ambdues versions és més propera a les de *Vida privada* de Sagarra que al tomisme que li havia servit per establir l'estructura de la visió de la natura a «La muntanya d'amestistes». De fet, és una vida urbana que es regeix per factors com l'exactitud i la precisió en la forma de vida, que condicionen l'actitud d'alta impersonalitat. Segons Simmel, hi ha un fenomen psíquic que està clarament lligat a l'experiència de la vida urbana i que és l'actitud *blasé* (de fastiguejat) de l'urbanita (Simmel, 1971: 332). Les fortes estimulacions dels nervis que canvien de manera sobtada provoquen un contrast forçat i condicionen l'actitud *blasé*.

A partir del 1914 Carner escriu uns poemes de tema amorós, d'ambientació ciutadana. El mateix fa Guerau de Liost. I, a la seva manera, López Picó. El classicisme o la mesura desapareixen. Carner millora el domini de la llengua, el rigor formal, l'habilitat tècnica. Tot això ho havia après dels grans mestres simbolistes, no de Xènius. És altre cop la constatació del que he indicat a l'inici: la teoria del Noucentisme va per una banda i les obres i les peces artístiques (literàries en aquest cas) per una altra. Vegeu, per exemple, el poema, «En el concert d'Auques i ventalls» (1914). Aquest és un llibre doble, el títol del qual suggereix formes poètiques de tradició popular. La il·lustració de la coberta provenia de l'*Auca de les funcions de Barcelona*. D'una banda hi ha les "auques", que molt vagament es refereixen al conegut full de quaranta-vuit vinyetes gravades al boix acompanyades d'un text i disposades en vuit rengleres de sis, cadascuna amb un rodolí il·lustrador al peu. Els ventalls tenen l'origen en el vano o ventall galant. Eren una simple canya revestida de paper fi que, per la part superior, estava lligada a un cartró, a la qual s'enganxaven una o dues vinyetes amb breus versos amorosos o satírics. A cap lector amb ulls (i una mica de cultura literària transnacional) no se li escapa que fou Mallarmé el gran conreador d'*éventails* en època anterior a Carner. Una forma culta com el sonet no fa sinó retre-li homenatge. En el pròleg de l'edició del 1914, Josep Carner destacava que als poemes d'aquell llibre s'hi trobarien en el futur dues característiques de l'època en què havien estat escrits els poemes: la docilitat i el civilisme. Segons el poeta, «la docilitat amb què l'autor ha seguit aquella orientació estètica que condueix l'artista cap a l'ofici li ha permès una certa eficàcia concreta i pròxima, i una elevació de nivell de moltes coses que són més quotidianes que no pas les nades de l'art per l'art i que nogensmenys convé que tinguin un determinat reflex de bellesa». En segon lloc, «l'insistent civilisme» de Carner, com a visió humorística i immersió en «una amable vida ciutadana». El poeta sentia una especial cordialitat per les seves «metamorfosis» i confiava en les possibilitats de futur, «sos bells esdevenidors». Un dels poemes és un exemple excel·lent de l'habilitat carneriana per al joc verbal i per condensar en una petita anècdota una *tranche de vie*. Es tracta d'«En el concert»:

En treves del concert, veig a l'esbiaixada  
 –segons com– a pleret, es bellugui l'onada  
 dels caps humans, deixant esquerdes diferents–,  
 lluny de mi, lluny de mi, la cara enriolada  
 que té els ulls de moixó, de ratolí les dents.  
 Rosa i jonquilla,  
 clavell i nard,  
**per seure vora teu, arribo tard.**

Però, Déu meu, ¿què passa? És ella, ben bé ella  
qui el seu voltant oblida i els violins i tot.  
Ja expressa el goig, ja l'odi, ja un somni de  
donzella.

Mou constantment el llavi, la galta, la parpella,  
i adés sembla que besi i adés que faci el bot.

Rosa i jonquilla,  
clavell i nard,

**el teu defici em fa tornar covard.**

¡Quina bellugadissa! En un no-res arbora  
algun desig, o un tedi terrible l'atuí;  
sa boca és un espurna o un broc de regadora;  
infla la galta, alegre, la xucla, destructora.  
És jove, és vella, és monja, és guàrdia urbà i hurí.

Rosa i jonquilla,  
clavell i nard,

**ets més diversa que un nombrós esbart.**

¿Per què tantes mudances de passió salvatge?  
En dos minuts trobaren en sa carona estatge  
totes les fesomies, totes les passions  
de qualsevol pel·lícula d'indefinit metratge  
on ixen saltimbanquis, cow-boys, indis, lleons.

Rosa i jonquilla,  
clavell i nard,

**ara capeixo ton mudar d'esguard.**

És sols que tastes i lllamineges  
i mig glopeges  
una senzilla  
lenta pastilla  
de "Chocolat Mouchard".

El poema presenta una noia jove, espectadora d'un concert, que es belluga, fa ganyotes i provoca la curiositat i les suposicions equivocades per part de la veu poètica. Les variants conclusives de la tornada ens indiquen el camí de lectura i de l'acció i de transformació del que es veu:

per seure vora teu, arribo tard  
el teu defici em fa tornar covard  
ets més diversa que un nombrós esbart  
ara capeixo ton mudar d'esguard

La sensacional penúltima estrofa s'inicia amb una pregunta, «¿Per què tantes mudances de passió salvatge?». La resposta immediata és un curt cinematogràfic, summa de cares que associa amb les situacions més arquetípiques del cinema mut d'entreteniment:

En dos minuts trobaren en sa carona estatge  
totes les fesomies, totes les passions  
de qualsevol pel·lícula d'indefinit metratge  
on ixen saltimbanquis, cow-boys, indis, lleons.

I aquesta sèrie de ganyotes obre pas a la conclusió humorística:

És sols que tastes i llamineges  
i mig glopeges  
una senzilla  
lenta pastilla  
de "Chocolat Mouchard".

Gabriel Ferrater va escriure sobre la poesia de Carner: «Tots els afanys, les il·lusions i les presumpcions dels homes se'ls mira com a derivatius, com a testimonis d'una vida aboriginal que es troba abans o al dessota. Però, per això mateix, aquests gestos humans són enormement valuosos» (Ferrater, 1979: 12). La infinita petitesa, el pretext, no ho és només per encetar un malabarisme verbal, sinó per introduir un document del temps.

Un últim exemple d'aquestes palpitations del temps ens relaciona Carner i Toldrà. El 1926, Eduard Toldrà va compondre una cançó a partir d'un poema de Carner, «En la naixença d'un noi». Ho reportava així al pare de la criatura l'onze d'agost del 1926:

Sense preàmbul; ja tinc llesta una cançó. Què us en sembla? Mai havia fet una cançó amb menys temps. [...] Es veu que és la terra. Terra generosa en la qual tota germinació és breu. [...] Sigui la terra, sigui en Carner, o sigui el que es vulgui, el fet és que la cançó és acabada. El diumenge tornant de missa vaig començar a apuntar les primeres coses; ahir a la nit posava forts i pianos i demés bagatel·les ortogràfiques, la cosa ja llesta. Ja us deveu imaginar quina és..... Efectivament, és "La naixença d'un noi". Aquella poesia és una pura filigrana. La música que jo li he posat podria molt ben ésser que fos d'una qualitat inferior, però us puc assegurar que tot treballant-hi he disfrutat com poques vegades (Muntada, 2010: 74).

En el poema, Carner, mitjançant la prosopopeia, fa parlar «les coses de la casa» a propòsit de la vida de l'infant que és a punt de néixer.



Eulària, noble dama,  
és reposant al llit;  
hi ha vora seu la fosca,  
la pau i un feble crit.

### **Les coses de la casa**

en un llenguatge mut  
es parlen del misteri  
i la dolçor que ha dut.

–Un altre, –diu el **sostre**–  
que no em serà constant.

–Un altre, –diu la **llinda**–  
que em deixarà cantant!

–Ell, que m'ignora encara  
–diu el **rosar flairós**–  
escamparà més roses  
sobre un cabell tot ros.

Dins ses humides nines  
medita el **gos**, content:

–No tindrà por de l'ombra,  
farà fugir el dolent!

I en l'alta nit profunda  
hom sent el **gall** cofoi

que diu a les estrelles:  
–Cocorococ, és noi!

És la reflexió de les coses (objectes i animals) que imaginem la vida futura de l'infant que ha de néixer, el progrés fins que se n'anirà de casa. Inclou el sostre i la llinda. El primer veurà créixer el noi fins que arribi potser a tocar-lo; la llinda el veurà deixar el clos familiar. Completa la visió domèstica fent parlar animals i plantes. El poema té un efecte doblement desplaçat perquè Carner es va passar de llest. No va néixer un noi, sinó una noia, la mare dels actors Rosa i Queco Novell.

El que succeeix amb la música d'Eduard Toldrà és aplicable a altres àmbits. Toldrà no és un cas excepcional. Aconsegueix una síntesi entre el llegat modernista i els nous elements per així oferir una «sonoritat adient i somiada a aquells que propugnaven el retorn a la mediterraneïtat i el valor de la tradició» (Gené, 2010: 12). Toldrà, com Carner, com Guerau

de Liost, com Sunyer, sap allunyar-se del monolitismeorsà de la primera volada. S'allunya del rígid projecte classicista. Proposa un model més intimista i popular, atent a algunes de les palpitations del temps, a la vida domèstica, al lleure.

## CONCLUSIÓ

Oriol Bohigas va proposar en el simposi *La imaginació noucentista* una interpretació de l'arquitectura noucentista com «l'intent de sumar-se a un moviment centreeuropeu que inicialment feia parella amb l'Art Nouveau i del qual es va desprendre per obrir un camí relativament nou, molt més normat, i fins i tot codificat que el seu antecessor» (Bohigas, 2009: 122). Els artistes catalans es troben a l'avançada d'una sèrie de transformacions que tenen com a objectiu l'abandonament de les avantguardes i el retorn a uns plantejaments més classicistes, en uns plantejaments que prefiguren o són afins a la *Neue Sachlichkeit* o el *Novecento italiano*. Rellegint el conjunt de passions i pulsions del moment, analitzant l'inici del nou-cents des d'una perspectiva de períodes llargs, és evident que hi ha dos esforços de modernització que se superposen. Són moderns, en mots de Jauss, a partir de la consciència d'una separació radical del passat.

«La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable», va escriure Charles Baudelaire en una famosa definició. De fet, la modernitat no és res més que el que succeeix en un moment històric determinat i que té un caràcter d'avançada respecte a la cultura del temps: l'art, la història, el comportament sociocultural i psicològic, etc. Cada època té les seves característiques pròpies que permeten definir-la, però també diferenciar-la d'una altra època. La Modernitat en la definició de Baudelaire té aquesta doble faç. El que ens apunta la definició de Baudelaire és la doble direcció: transformació, evolució i progrés, però també manteniment d'alguns trets fonamentals. L'ésser humà roman el mateix. És la temporalitat canviant alhora intemporal.

Com ha dit Romano Luperini a propòsit de la distinció entre els «modernists» i els autors «di avanguardia»:

Modernisti e avanguardisti hanno inoltre due differenti coscienze del tempo: gli uni vivono il presente in quanto precarietà e apertura al possibile, gli altri in quanto contributo al futuro e sua obbligata anticipazione; i primi, come ha osservato Compagnon, presuppongono «una temporalità intermittente o seriale», i secondi una temporalità «genetica o dialettica» (95).

La lliçó seria que en els primers anys del nou-cents conviuen el desig de renovació i el de modernització, com en el Modernisme. Els modernistes ho faran amb inspiracions simbolistes i decadentistes. Els noucentistes, a partir d'una proposta classicitzant, de revifalla d'una idealització de la Mediterrània davant un món nòrdic. Però és l'atenció a la quotidianitat el que fa avançar el seu art, evocant les «palpitacions del temps».

## Referències bibliogràfiques

«Noucentisme i Avantguardes».

<[www20.gencat.cat/portal/site/culturacatalana/menuitem.be2bc4cc4c5aec88f94a-9710b0c0e1a0/?vgnextoid=b619d5e5d74d6210VgnVCM1000000b0c1e0aRCRD&vgnextchannel=b619d5e5d74d6210VgnVCM1000000b0c1e0aRCRD&vgnextfmt=detail2&contentid=7a41ef7fb89d7210VgnVCM1000008d0c1e0aRCRD&newLang=ca\\_ES](http://www20.gencat.cat/portal/site/culturacatalana/menuitem.be2bc4cc4c5aec88f94a-9710b0c0e1a0/?vgnextoid=b619d5e5d74d6210VgnVCM1000000b0c1e0aRCRD&vgnextchannel=b619d5e5d74d6210VgnVCM1000000b0c1e0aRCRD&vgnextfmt=detail2&contentid=7a41ef7fb89d7210VgnVCM1000008d0c1e0aRCRD&newLang=ca_ES)>.

BOHIGAS, Oriol (2009). «Un país per ordenar». A: *La imaginació noucentista*, ed. A. Mari. Barcelona: Angle Editorial, pàgs. 121-126.

CARNER, Josep (1908). «Amb motiu d'una novel·la». *La Veu de Catalunya*.

CARNER, Josep (1984). *Els fruits saborosos*, edició i notes a cura d'Esther Centelles. Barcelona: Edicions 62.

COMADIRA, Narcís (1982). «Sobre el mediterranisme. Unes notes». *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, núm. 153, pàgs. 46-51.

CORNUDELLA, Jordi (2014). «Carner segons Carner: una proposta de lectura». A: *Som per mirar (II). Estudis de literatura i crítica oferts a Carles Miralles*. C. G. Montserrat Jufresa, Eulàlia Miralles. Barcelona: Publicacions i Edicions Universitat de Barcelona, pàgs. 77-113.

DOÑATE, Mercè (ed.) (1999). *Joaquim Sunyer: La construcció d'una mirada*. Barcelona: MNAC.

FERRATER, Gabriel (1979). *Sobreliteratura*. Barcelona: Edicions 62.

FUSTER, Joan (1972). *Literatura catalana contemporània*. Barcelona: Curial.

GARCÉS, Tomàs (1927). «Conversa amb Josep Carner». *Revista de Catalunya*, vol. 4, núm. 38, agost, pàgs. 141-146.

GARCÉS, Tomàs (1983). «Conversa amb Bofill i Mates». A: GUERAU DE LIOST. *Obra poètica completa: proses literàries*. Barcelona: Editorial Selecta, pàgs. 882-890.

GENÉ HIJÓS, Laura (2010). «El context de la música culta en el Noucentisme». *Sonograma*, núm. 10, abril, pàgs. 1-13.

HUGHES, Robert (2007). «Reach for theskies». *The Guardian*, 10 de febrer.

JAUSS, Hans R. (1976). «Tradición literaria y conciencia actual de la modernidad». A: *La literatura como provocación*. Barcelona: Ediciones Península, pàgs. 14 i 67-69.

- JULIÀ, Jordi (2007). «Guerau de Liost a La Ciutat d'Ivori». A: *La projecció social de l'escriptor en la literatura catalana contemporània. Actes del Congrés Internacional «La projecció social de l'escriptor en la literatura catalana contemporània»* Barcelona / Bellaterra, 26, 27 i 28 d'octubre de 2005. R. Panyella. Lleida: Punctum. GELCC, pàgs. 293-304.
- LIOST, Guerau de (1983). *Obra Poètica Completa: Proses Literàries*. 2a ed. a cura d'Enric Bou. Barcelona: Editorial Selecta.
- LUPERINI, Romano (2011). «Modernismo e poesia italiana del primo Novecento». *Allegoria: per uno studio materialistico della letteratura*, núm. 63, pàgs. 92-100.
- MAIERBRUGGER, Arno (1997). «Das «historische» Zeitungs-Feuilleton: Forschungsprobleme aus der Sicht der Kommunikationsgeschichte». A: *Zeitungen im Wiener Fin de Siècle*, eds. Scheichl, Sigurd Paul and Wolfgang Duchkowitsch. Vienna: Verlag für Geschichte und Politik, pàgs. 148-156.
- MARFANY, Joan-Lluís (1982). «Modernisme i Noucentisme, amb algunes consideracions sobre el concepte de moviment cultural». *Els Marges*, núm. 26, pàgs. 31-42.
- MARÍ, Antoni (1988). «L'esperit clàssic i el retorn a la Mediterrània». A: *La voluntat expressiva*. Barcelona: La Magrana.
- MARÍ, Antoni (ed.) (2009). *La imaginació noucentista*. Barcelona: Angle Editorial.
- MOLAS, Joaquim (2014). «Quatre cartes de Josep Carner a Eduard Toldrà». A: *Som per mirar (II). Estudis de literatura i crítica oferts a Carles Miralles*. C. G. Montserrat Jufresa, Eulàlia Miralles. Barcelona: IEC, pàgs. 115-120.
- MONTANER, Josep M. (2009). «Formes de l'electricisme (1914-1929)». A: *La imaginació noucentista*, A. Marí. Barcelona: Angle Editorial, pàgs. 137-146.
- MUNTADA, Maria Lluïsa (2010). «Un Eduard Toldrà inèdit». *Butlletí de la Biblioteca Museu Balaguer*, núm. 3, pàgs. 71-84.
- MURGADES, Josep (1976). «Assaig de revisió del Noucentisme». *Els Marges*, núm. 7, pàgs. 35-53.
- ORS, Eugeni d'(1908). *La muntanya d'ametistes*, pròleg Guerau de Liost. Barcelona.
- ORS, Eugeni d'(1950). *Obra catalana completa. Glosari 1906-1910*. Barcelona: Editorial Selecta.
- ORS, Eugeni d'(1982). *Glosari*. Barcelona: Edicions 62.
- ORS, Eugeni d'(1996). «La metafísica actual (1-1-1907)». *Glosari 1906-1907*. X. Pla. Barcelona: Quaderns Crema, pàg. 364.
- PANYELLA, Vinyet (1996). *Cronologia del Noucentisme: una eina*. Barcelona: PAM.
- PERAN, Martí; SUÀREZ, Alicia; VIDAL, Mercè (1994). «El Noucentisme, un projecte de modernitat». A: *El Noucentisme, un projecte de modernitat*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, pàgs. 15-44.
- PLA, Josep (1924). «La crisi de l'autoritat a Catalunya (Anàlisi d'un estat d'esperit i l'hora d'Action Française)». *Revista de Catalunya*, núm. 1, juliol, pàgs. 11-21.

- PLA, Josep (1968). «Davant d'un mas». A: *Els pagesos*. Barcelona: Edicions Destino, pàgs. 87-93.
- PLA, Josep (1969). *Notes disperses*. Barcelona: Edicions Destino.
- RESINA, Joan Ramon (2002). «El Glosari d'Eugeni d'Ors i l'estètica del fragment». *Zeitschrift für Katalanistik*, núm. 15, pàgs. 43-50.
- SCHEYS, Micheline (1987). «The power of life style». *Society and Leisure*, núm. 10(2), pàgs. 249-266.
- SCHORSKE, Carl E. (1981). *Fin-de-siècle Vienna. Politics and Culture*. New York: Vintage Books.
- SERRAHIMA, Maurici (1964). «Sobre el Noucentisme». *Serra d'Or*, núm. 8, agost, pàgs. 487-507.
- SIMMEL, Georg (1971). «The Metropolis and Mental Life». A: *On Individuality and Social. Selected Writings*. D. N. Levine. Chicago: The University of Chicago Press, pàgs. 324-339.
- SUÀREZ, Alcía; VIDAL, Mercè (2007). «Catalan Noucentisme, The Mediterranean, and Tradition». A: *Barcelona and Modernity: Picasso, Gaudí, Miró, Dalí*. J. Falgàs and C. B. Lord. New Haven: Yale U.P.
- TEIXIDOR, Joan (1936). «La poesia de Guerau de Liost». *Rosa dels vents*, núm. 1, abril, pàgs. 10-19.
- TOLDRA, Eduard; CAPDEVILA, Manuel (2011). «Cartes entre Toldrà i Capdevila». <[http://issuu.com/catradio/docs/cartes\\_toldra\\_i\\_capdevila/175](http://issuu.com/catradio/docs/cartes_toldra_i_capdevila/175)>.
- TORRES GARCIA, Joaquin (1990). *Escrits sobre art*. Barcelona: Edicions 62.
- VALLCORBA, Jaume (1994). *Noucentisme, Mediterraneisme i Classicisme: apunts per a la història d'una estètica*. Barcelona: Quaderns Crema.
- VALLCORBA, Jaume (2009). «Noucentisme i feixisme». A: *La imaginació noucentista*, A. Marí. Barcelona: Angle Editorial, pàgs. 57-65.
- VALLÈS I ROVIRA, Isidre (1987). «De l'ideari noucentista a la realitat sunyeriana: una lectura de "Mediterrània", "Pastoral" i "CalaForn"». A: *Vè Congrés espanyol d'història de l'art de Barcelona*, 2. coord. Francesca Español Bertrán, Joaquín Yarza Luaces. Barcelona, pàgs. 191-197
- VEBLEN, Theodor (1899). *The theory of the leisure class: an economic study of institutions*. New York. London: Macmillan.
- WORDSWORTH, William (1800). «Preface». *Lyrical Ballads*. <<http://www.bartleby.com/39/36.html>>.

## Notes

1. No sé per quina raó misteriosa és molt més precisa la versió en anglès de la mateixa pàgina: «'Noucentisme' was born in a very complex and fertile period in the history of Catalonia, both politically and culturally. In spite the fact that it is complicated to outline, it could be said that it was born in 1906 and that it lasted until 1923. This new movement eventually penetrated politics, the institutions, aesthetics, literature and art. It was culturally and politically very active and had two grand referents: on the one side, the Catalonia city, which was Barcelona, seen as a grand metropolis of Catalan culture and, on the other, the Mediterranean and its tradition. It ended up expanding all over Catalonia, North Catalonia and the Balearic Islands. All of these territories shared a group of aesthetical, political and artistic events».
2. Citava una glosa de l'Ors, «La imperturbable presència» (1915). *Glosari* 254, 9 de desembre.