

## Tres poemas de Bartomeu Forteza en su archipiélago

ANA LAHERA FORTEZA

La obra poética de Bartomeu Forteza Pinya (Palma de Mallorca, 1894-1957) —no desarrollamos aquí lo relacionado con su obra narrativa y ensayística— apareció publicada en revistas y periódicos (*Sóller, La Veu de Mallorca, La Nostra Terra, Almanach de les Lletres...*) desde 1913, fecha del primer poema publicado del autor, y durante los años 20 y 30 principalmente. A comienzos de la década de los 50, su autor emprende la labor de reunir en un volumen toda esa obra poética dispersa y, tal como indican los documentos conservados al respecto en su archivo personal, proyecta una antología que incluye obra lírica, poemas satíricos y traducciones, bajo el título de *Les veus estèrils*. El momento no es propicio para la publicación de un libro que refleja fielmente los postulados de la *Escola Mallorquina*, cuyos principales representantes —Joan Alcover y Miquel Costa i Llobera— son homenajeados en cada verso; la estética románticonoucentista, como ha sido denominada<sup>1</sup>, es cuestionada por las nuevas generaciones de poetas: en 1953 J. Vidal Alcover publica su artículo certificando la defunción de esta manera de entender y escribir poesía<sup>2</sup>. Diversas cartas reflejan frustrados intentos de publicación; aquel proyecto inicial no ve la luz y se convierte, finalmente, en un volumen de doce traducciones de poesía francesa (*Roses de França*, editado en la Imprenta Mossèn Alcover de Palma de Mallorca en 1953) y otro con una selección de treinta y tres poemas líricos organizados en secciones temáticas (*Vàries, De la terra, Religioses, Esponsalícies, Endreçes i homenatges*), titulado *Dansa de les hores* y publicado en la colección Torrell de Reus de la Editorial Arca de Barcelona, en 1955.

Gran parte, por tanto, de la obra poética de Bartomeu Forteza permanece durante años invisible<sup>3</sup>, representada en un exiguo y tardío volumen que no refle-

<sup>1</sup> M. Pons, *Poesia insular de postguerra: quatre veus dels anys cinquanta*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1998 y *Els poemes de postguerra i Miquel Costa i Llobera*, Pollença, Cala Murta, 2004.

<sup>2</sup> «La literatura en Mallorca. Los epígonos y la llamada Escuela Mallorquina», *Baleares*, 11-12-1953.

<sup>3</sup> Su recuperación y contextualización fue el objetivo de mi tesis doctoral, «Aproximación a la obra de Bartomeu Forteza», leída en la UCM en julio de 2007. Está prevista en breve la publicación de la obra poética completa del autor.

ja ni contiene la propuesta poética del autor, instalada, sí, dentro de unas coordenadas reconocibles y quizá en los 50 ya anacrónicas, pero con algunos aspectos originales que, pensamos, hubieran merecido mayor atención, como por ejemplo el conjunto de *Satíriques*, muestra nada común en el contexto mallorquín de la época del cultivo del humorismo<sup>4</sup> en la literatura. La temática de inspiración romántica, concretada en un sentimiento permanente de insatisfacción, en la vida y respecto a la propia creación poética; la utilización de símbolos, en especial en el tratamiento del tema omnipresente de la naturaleza y el paisaje; la búsqueda de la musicalidad y el cuidado de los aspectos formales son, en efecto, coordenadas que remiten de inmediato a los maestros Alcover y Costa i Llobera y, por tanto, a sus fervientes seguidores —acusados por ello reiteradamente de epígonos—, la llamada segunda generación de la Escola Mallorquina<sup>5</sup>: Maria Antònia Salvá, Llorenç Riber, Miquel Ferrà, Joan Pons i Marquès, Guillem Colom o, hermano del autor, Miquel Forteza. Es en esta órbita donde podría situarse, pues, la obra poética de Bartomeu Forteza.

Hemos seleccionado para un comentario más detenido tres poemas que nos permiten aislar tres motivos o temas<sup>6</sup> cuyo análisis resulta especialmente rentable, ya que son recurrentes en la historia de la literatura, y permiten viajar a otras islas de un mismo archipiélago: la melancólica contemplación de ruinas, la visión de un ejército agotado, sin gloria alguna, y, finalmente, el encuentro fugaz con una mujer desconocida. La lectura de estos poemas nos permite atisbar un mapa que incluye algunos de los autores señeros de la literatura occidental del último siglo.

#### 1. «Contemplant el teatre romà de Pollentia»: una identidad en ruinas.

La via humil que hi mena té esbarzers a la vora  
i els camps de fonollars diuen una elegia  
pels segles que ja foren en què Roma expandia  
ses legions, sa llei i la seva art alhora.

<sup>4</sup> Es este el término que el autor insiste en emplear —en la línea de Freud o Bergson y oponiéndolo a lo cómico— en sus artículos sobre el tema: «Lo cómic. L'humorisme i una exposició» (S, 23-4-1921), «Humorismo» (LUH, 9-11-1927) o «Lo cómic. El Humorismo y el Hombre» (LUH, 1-5-1948), entre otros.

<sup>5</sup> No entraremos aquí en la disquisición terminológica al respecto; el marbete Escola Mallorquina ha sido utilizado en diversos sentidos y en relación a periodos muy amplios, y resulta, por ello, en ocasiones, poco operativo, aunque goza, sin embargo, de enorme tradición crítica. G. Mir ha propuesto el sintagma «grupo poético de La Nostra Terra» (*Els mallorquins i la modernitat*, Palma de Mallorca, Moll, 1981) para esta generación, sorteando así los equívocos que el de Escola Mallorquina pudiera plantear.

<sup>6</sup> «La finalidad de un estudio tematológico es la de interpretar las variaciones y las metamorfosis de un tema literario a través del tiempo [y, añadiríamos, a través del espacio], a la luz de sus relaciones con las orientaciones contextuales históricas, ideológicas e intelectuales», afirma A. Trocchi en *Introducción a la literatura comparada*, ed. de Armando Gnisci, Barcelona, Crítica, 2002. Este es el marco en el que, modestamente, quisiéramos encuadrar este trabajo y la sugerencia de su título camina en esa dirección. Utilizaremos indistintamente los términos tema o motivo para los tres *depòsits semàntics*, como han sido llamados, de los que vamos a hablar, aunque parece reservarse tema como término más cercano a mito o tópico, y motivo para hacer referencia más bien a una situación (R. Trousson, «Los estudios de temas: cuestiones de método», en *Tematologia y comparatismo literario*, Madrid, Arco Libros, 2003).

Una punyent tristesa mon esperit acora  
 en veure aquest fossar fet en la roca pia  
 i aquesta graonada que va escoltar un dia  
 la llatina cadència: al seu entorn tot plora.

Mes de tanta despulla quelcom n'ha de sorgir;  
 si els Plautes i Terencis per sempre ha d'enmudir,  
 neixi de llur sement una art jove i robusta.

La mar que ací s'albira, al peu de Formentor,  
 de la partenopea té l'intensa blavor,  
 i el geni de la llengua és el de Roma augusta.

Este poema se recoge en el volumen *Dansa de les hores* pero, a diferencia de la mayoría de los poemas incluidos en él, no fue publicado con anterioridad, por lo que resulta uno de los pocos textos del poemario que permanece, por tanto, sin fechar. Las ruinas del teatro romano en Pollença propician un pequeño archipiélago de textos en el centro del cual situaríamos el texto de Costa i Llobera «Sobre les ruines del teatre romà de Pollentia», que comentamos de inmediato<sup>7</sup>. Antecedente de este poema podría ser «A Pollentia. Oda»<sup>8</sup> de Ramon Picó i Campanar (Pollença, 1843-Barcelona, 1916), autor de la *Renaixença* que subraya en el texto la tristeza que le produce la contemplación de los restos romanos, junto a la «ciutat tristíssima d'Alcúdia»(v. 17):

Debades mir amon entorn: debades  
 llanç mos esguards pel pla, ribera i costa:  
 debades amb afany cerc Pollentia,

Pollentia no existeix, per enlloc se troba.  
 Què resta avui de la ciutat romana,  
 quan Déu volgué, regina de Mallorca?  
 Tot és silenci i soletat que gela,  
 silenci sepulcral...

El paisaje de las ruinas del teatro romano, y el poema de Costa i Llobera inspirado en ellas, aparecen citados en el ensayo del autor «La poesia d'En Joan Alcover», premiado por el Institut d'Estudis Catalans en 1954 y que había permanecido inédito hasta hace poco tiempo<sup>9</sup>: «A la vila de Pollensa propera a «Pollentia» del port d'Alcúdia, resta encar molt sediment romà. Diguem, a manera d'incís, que les ruines del teatre romà de Pollentia, com és sabut, forem can-

<sup>7</sup> Citaremos por la edición en *Obres completes*, Fundació Antonio Maura de Balears i Fundació Rotger-Villalonga, Palma de Mallorca, 1994.

<sup>8</sup> El texto ha sido publicado en *Obra poética*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1983; nosotros lo citamos por J. Camps y Ll. Soldevila, *Amb tinta blava. Literatura catalana a les Balears i Pitiüses*, Barcelona, Proa, 2001.

<sup>9</sup> Ha sido publicado, con una presentación del autor y del texto, en la *Revista de Filología Románica*, vol. 25, 2009, pp. 267-300.

tades amb emotiva elegia, construïda amb belles tercines, per Mn. Costa, poema que duu clara influència del tan conegut «A las ruinas de Itálica», de Rodrigo Caro, si bé aquest darrer té la forma de *silva*, tan cara a Joan Alcover». En efecte, hay algunas coincidencias con «Sobre les ruines...» en la primera parte del soneto, los dos cuartetos.

La «punyent tristesa» que produce la contemplación de ese paisaje en el poema de Bartomeu Forteza es idéntico punto de partida en el de Costa i Llobera:

Mirau: aqueix pedreny, niu de la mort,  
aquesta graderia, on solitari  
només ve a seure l'abatut record

En ambos textos se imagina el teatro lleno por una multitud que disfruta de las obras de teatro —riendo, llorando, con ellas—, con referencias concretas a Plauto y Terencio:

Aquí la multitud rigué i plorà  
a l'ombra de gran tela purpurina,  
oberta al vent de l'horitzó llunyà (...)

Ja la gràcia de Plaute o de Terenci  
feia esclafir-hi el riure delitós,  
com fresca font que a revenir comenci...

Se establece un contraste entre el esplendor y poder romanos —el poema de Costa i Llobera incluye la narración de las invasiones bárbaras—, y la tierra humilde, llena de zarzas, que el campesino cultiva, convertida en elegía de aquella magnificencia:

Tot era aquí potent, tot ufanós,  
quan Pollentia son nom acreditava  
en aquest istme de dos ports airós.

filla de Roma el laticlau filava  
amb què l'august Senat se revestí  
i amb un far primerenc s'il.luminava (...)

Bé en dóna testimoni eixa desferra  
d'objectes destroçats, que ara el pagés  
aquí sols amb l'arada desenterra. (...)

Quan, tremolant-ne el món, Roma la gran  
caigué a la fúria del torrent de barbres,  
pel diluvi major que els pobles fan;

Ciutat florides de pomposos marbres  
se despullaren, com, el tronc romput,  
sa pompa esfullen els cimals dels arbres.

Llavors l'estol de Vándals tan temut,  
aquí aterrant les àguiles llatines,  
clavà en aquest terror llança i escut.

Hasta aquí las coincidencias; es en el final de ambos textos donde encontramos las diferencias significativas. En los dos tercetos de «Contemplant...», Bartomeu Forteza cierra el poema con una apuesta por el renacimiento del arte clásico: «Mes de tanta despulla quelcom n'ha de sorgir...», lo que remite a uno de los pilares del pensamiento estético del autor, el clasicismo, que lo emparenta de manera directa con el Noucentisme<sup>10</sup>. Se plantea, en efecto, por entonces, la necesidad de volver a los orígenes para encontrar en el legado grecolatino un fermento creativo, un camino artístico alternativo a la vanguardia y definido por la contención, la medida, en la expresión e incluso en la propia ambición creativa<sup>11</sup>. Con este final, el poema se aleja de la metáfora sobre la vanidad de las cosas del mundo que suele propiciar la contemplación de las ruinas y que sí cierra, de modo más convencional, el de Costa i Llobera:

Oh teatre mudat en trist fossar,  
imatge ets de plaers, fortuna i glòria  
que pot la vida d'aquest món donar!

Ni els sepulcres i tot mostren memòria  
de lo que foren, i llur negre fons  
ha fet aquí fantasiar la història. [...]  
Tot vestigi se perd, tot se trasmuda;  
imperis per imperis són borrats...

Sols dura un Ombra que, jamai retuda,  
passa i diu: Vanitat de Vanitas!

La influencia de Rodrigo Caro a la que hace referencia Bartomeu Forteza en el ensayo citado se refleja sobre todo en estos versos y podríamos encontrarla en otros poemas sobre ruinas, un motivo, como es sabido, característico del barroco, como imagen del paso del tiempo y de su poder destructor, serían infinitos y conocidos los ejemplos<sup>12</sup>. Es significativo que se distancie del tratamiento habitual del motivo y de la reflexión que suele acompañarlo.

Encontramos otro ejemplo del tratamiento de este motivo en el poema de Guillem Colom «Oda a Pollentia»<sup>13</sup>, que constituye más bien un repaso a la his-

<sup>10</sup> J. Vallcorba (*Noucentisme, Mediterraneisme i classicisme. Apunts per a la història d'una estètica*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994) habla de la «reacció classicitzant que a Catalunya volgué anomenar-se noucentisme».

<sup>11</sup> Este planteamiento tiene desarrollo y expresión en la obra de Eugeni d'Ors y, también, de Ortega.

<sup>12</sup> Tan solo citamos el clásico estudio de E. Orozco, «Ruinas y jardines. Su significación y valor en la temática del Barroco», *Temas del Barroco*, Universidad de Granada, 1947; es también evidente que el motivo fue especialmente querido por los románticos.

<sup>13</sup> *Antología lírica*, Ed. Moll, Palma de Mallorca, 1984.

toria de la ciudad desde sus ilustres orígenes, sin referencia a las ruinas excepto al final, en el que también se apuesta por una resurrección del arte clásico, de manos del gran poeta de Pollensa, Miquel Costa i Llobera:

I quan ja colga l'oblit ta glòria  
i és greu maresma l'antiga Acròpolis,  
soterrant el teu port i el teatre  
on vibrà el cor de la romana faula;  
quan sembla morta la teva història  
i és pols i cendra ta glòria prístina,  
de tu surt aleshores l'oracle  
que ha de exalçar el teu nom per sobre els astres.  
I fer reviure la Musa homèrica  
que ha temps dormia dins ta mar clàssica,  
tot vessant en sa pròpia terra  
saba de Roma, bres fecund de pobles.

## 2. «Retorn»: el regreso, sin épica, del soldado.

Tornen les tropes del Marroc.  
Torrats pel sol de l'africana terra  
avancen els soldats a poc a poc.  
No tenen l'entusiasme dels guerrers  
ni porten a damunt trofeus de guerra.

Han guanyat, han vençut? Ningú ho diria  
al veure'ls sense glòria pels carrers  
de les ciutats nàdives.  
Foren forçats a castigar l'ultratge  
i ara retornen sens coratge  
a emprendre noves lluites amb la vida.

Fills d'una patria agònica tornau  
torrats pel sol de l'inclemència d'Àfrica  
entre el silenci tris de la partida.

El poema está incluido en la sección «Impressions de Madrid» del volumen *Satíriques* al que hemos hecho referencia al comienzo; fue publicado en el diario mallorquín *Sóller* el 22-7-1922, fecha en la que, en efecto, el autor se encuentra en Madrid, ciudad en la que vivió durante al menos once años, mientras realizaba sus estudios en la Escuela de Ingenieros Agrónomos.

Desentrañemos brevemente, en primer lugar, la circunstancia histórica a la que se hace referencia en el texto. Tras el desastre del 98, la acción colonial española se concentra en el norte de África, concretamente en Marruecos, país con el que España se enzarza en largas y costosas guerras, cada vez más impopulares entre la población. La clase política ve en Marruecos la ocasión de recuperar el prestigio internacional perdido, pero lo cierto es que no hay beneficio alguno

sino numerosas bajas más causadas por la enfermedad que por el enemigo. Tras el llamado «desastre de Annual» en julio de 1921, en el que el ejército español había retrocedido, presa del pánico, de las posiciones que ocupaba alrededor de Annual hasta encerrarse en Melilla, y en el que miles de reclutas habían muerto, la creciente exigencia de responsabilidades por parte de la opinión pública provoca, en el verano de 1922 —fecha de publicación del texto— bajo el último gobierno de la monarquía, la decisión del gabinete de García Prieto de hacer regresar tropas hacia España. Raymond Carr<sup>14</sup> ha analizado cómo el resque- mor del ejército (en especial, el cuerpo de oficiales en África: Goded, Franco, Mola, Sanjurjo...), que interpreta el gesto como un insulto, es germen de la conspiración de 1936.

La visibilidad de clérigos y caciques en la España de finales del siglo XIX propicia dos constantes en el pensamiento del intelectual de la época, tal como ha estudiado, entre otros, J.C. Mainer<sup>15</sup>: el anticaciquismo y el anticlericalismo; este poema se refiere a una tercera, el antimilitarismo, que suele asociarse a las dos anteriores. Las quintas obligatorias para cubrir los frentes abiertos, tanto en Cuba y Filipinas como en África, la posibilidad de evitar el frente a cambio de dinero, despiertan la conciencia de la intelectualidad española; un ejemplo claro de ello lo encontramos en el relato de Leopoldo Alas *Clarín* «El sustituto»<sup>16</sup>, que narra la historia de Eleuterio Miranda, a quien su padre libra de ir al frente enviando en su lugar a Ramón Pendones, hijo de la arrendataria que trabaja para él y que no paga la contribución desde hace tiempo. A Eleuterio, aprendiz de poeta, le asaltan los remordimientos al tratar de escribir una oda de encargo dedicada a la patria, y marcha en busca de Ramón:

Pero al llegar a Málaga para embarcar, supo que entre los heridos que habían llegado de África dos días antes estaba en el hospital un pobre soldado de su pueblo. Tuvo un presentimiento; corrió al hospital, y... en efecto, vio al pobre Ramón Pendones próximo a la agonía. Estaba herido, pero levemente. No era eso lo que le mataba, sino lo de siempre: la fiebre. Con la mala vida de campaña, las tercianas se le habían convertido en no sabía qué fuego y qué nieve que le habían consumido hasta dejarle hecho ceniza. Había sido durante un mes largo un héroe de hospital. ¡Lo que había sufrido! ¡Lo mal que había comido, bebido, dormido! ¡Cuánto dolor en torno; qué tristeza fría, qué frío intenso, qué angustia, qué morriña! [...] Y murió Ramón Pendones en brazos del señorito, muy agradecido y recomendándole a su madre, y a su novia.

La ausencia absoluta de épica y gloria en la muerte del soldado se compensa con la decisión de Eleuterio de hacerse pasar por Ramón, de hacerse pasar por su sustituto hasta las últimas consecuencias: muere «matando una porción de

<sup>14</sup> *España: de la Restauración a la democracia, 1875-1980*, Barcelona, Ariel, 2003.

<sup>15</sup> *Literatura y pequeña burguesía en España. Notas (1890-1950)*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1972; *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1987.

<sup>16</sup> Leopoldo Alas Clarín, *Cuentos completos*, vol.2, Madrid, Alfaguara, 2000. El cuento fue publicado en 1893 y pertenece a la serie de *Cuentos morales*.

moros, salvando una bandera, suspendiendo una retirada y convirtiéndola, con su glorioso ejemplo, en una victoria esplendorosa». La reflexión sobre las relaciones entre la guerra y la literatura, otra de las vetas del relato, aparece recogida en su final:

Cuando el capitán, años después, en secreto siempre, refería a sus íntimos la historia, solían muchos decir: «La abnegación de Eleuterio fue exagerada. No estaba obligado a tanto. Al fin, el otro era sustituto; pagado estaba y voluntariamente había hecho el trato». Era verdad. Eleuterio fue exagerado. Pero no hay que olvidar que era poeta; y si la mayor parte de los señoritos que pagan soldado, un soldado que muera en la guerra, no hacen lo que Miranda, es porque poetas hay pocos, y la mayor parte de los señoritos son prosistas.

Otro ejemplo en esta misma línea, ya en el ámbito de la literatura catalana, es la obra teatral de Santiago Rusinyol *L'hèroe*, de 1903<sup>17</sup>, en la que el personaje protagonista, el héroe —quien no recibe nombre distinto a lo largo de toda la obra, lo que subraya la ironía en el tratamiento del tema— enloquece a su regreso de la guerra, obsesionado con matar. La escena inicial, una conversación entre Anton, el padre del héroe, y dos mujeres que trabajan con él en su telar, recuerda la muerte indigna del personaje de Clarín:

Mercè. ¿Com dieu que en diuen de lo que l'han fet allà baix a les Falipines?

Anton. Què sé jo! Estic que en diuen hèroe. [...]

Mercè. De capitans diu que en fan a mils de milers, i d'això d'hèroes només que quinze o vint a cada guerra.

Carme. Quina sort haveu tingut. (A la Mercé) ¿I an el teu home no van fer-lo héroe?

Mercé. An el meu home només van donar-li una cosa.

Carme. Què?

Mercé. Les febres.

El marido de Mercé, Joan, ha sido, en efecto, repatriado por enfermedad y su relato de la batalla contrasta con la grandilocuencia del héroe en su llegada, que presume de haber matado mucho y con el que finalmente Joan se enfrenta, acusándole de ser un borracho de sangre:

Joan. Imbècils! Aixó, hèroe? Mentida! Els hèroes són els que no veies morir, perquè morien a les fosques, sense farols de vanitat, sense llum d'incendi, sense crits, sense trompetes. Els hèroes són els que moren pels seus, pels altres, per la llibertat dels altres, ho entens? I no els borratxos de sang! Els hèroes són els que es defensen. Però tu? Tu eres una bèstia, que de tant que n'eres, de bèstia, has causat l'admiració de totes les bèsties covardes.

Andreu, el hermano menor, es reclutado también de manera forzosa (la única posibilidad de librarse sería, como sugiere a Anton el Senyor Tomàs, ser «fill de viuda», es decir, haber muerto él mismo) y la obra termina con el parlamento enloquecido del soldado ante sus envejecidos padres:

<sup>17</sup> Citamos por la edición en *Obres completes*, vol. 1, Barcelona, Editorial Selecta, 1973.



L'hèroe. Visca la guerra! Visca el vi i la guerra! Visca la mort i visca la victòria! ¿Que no ho sents que toquen a morts? Anem-hi, Clapat! Vull sang! Vull veure sang! Vull anar a matar el que es presenti! (...) Jo sóc més que un treballador. Pregunte-ho al poble, a la nació i a tot arreu! Qui us en tira, de llover, a vosaltres? Qui us porta enlaire? Qui us ve a rebre amb música quan plegueu del vostre treball? Jo, quan vaig plegar del meu, caminava entre corones. (Riu) Ha, ha, ha! Sou uns pobres obreros! Feu-me el saludo! Us mano que em feu el saludo!

Una tercera isla la encontramos en la obra de Joan Maragall, cuyo «Cant del retorn»<sup>18</sup> tiene un eco indudable en el poema de Bartomeu Forteza aunque en este caso alude al desastre del 98, suceso definitivo —como hemos señalado— para toda una generación de intelectuales, generador de miles de páginas sobre la decadencia de España. En él, Maragall habla también de la crueldad de la guerra

Venim tots de cara - al vent de la costa,  
 encara que ens mati per fred i per fort,  
 encara que restin en sense resposta  
 més d'un crit de mare quan entrem al port.  
 Germans que en la platja plorant espereu,  
 Ploreu, ploreu!

Aunque el poema de Maragall presenta el retorno de un ejército derrotado («vençuts en la mar i vençuts en la terra») y el de Bartomeu Forteza describe el regreso de una tropa que se ha retirado, que no ha sido vencida —aunque el aliento del desastre de Annual parece soplar en la nuca de los soldados—, tanto en un caso como en otro, los soldados vuelven sin trofeos, sin aclamaciones, sin signos que recuerden la grandeza épica de sus hazañas, sin, en definitiva, gloria:

Tornem de batalles, venim de la guerra,  
 i ni porten armes, pendons ni clarins;  
 som una desferra. [...]  
 De tants com ne manquen duem la memòria  
 de lo que sofriren, - de lo que hem sofert,  
 de la triste lluita sense fe ni glòria  
 d'un poble que es perd.  
 Germans que en la platja plorant espereu,  
 Ploreu, ploreu!  
 La única posibilidad de darle un sentido al desastre es contarlo, recordarlo:  
 Digueu-nos si encara la pàtria és prou forta  
 per oir les gestes - que li hem de contar;  
 digueu-nos, digueu-nos si és viva o si és morta  
 la llengua amb què l'haurem de fer plorar.  
 Si encara és ben viu el record d'altres gestes,

<sup>18</sup> El poema es de 1899, apareció en *Pél&Ploma* (3-11-1900) y en *Visions & cants*, 1900. Citamos por la edición de *Obra poética*, Madrid, Castalia.

si encara les serres que ens han d'enfortir  
 s'aixequen serenes damunt les tempestes  
 i bramen llurs boscos al vent ponentí,  
 germans que en la platja plorant espereu,  
 no ploreu: rieu, canteu!

Sin embargo, en la fecha de escritura de «Retorn», los años 20, no es este el clima mayoritario entre escritores e intelectuales, que caen en la fascinación de lo que la guerra tiene de espectáculo visual, en especial los autores de Vanguardia. Como es sabido, la Gran Guerra, al menos al comienzo, es percibida por su parte como una especie de fuego purificador, un remedio para un presente en decadencia, inspiración que hace a Marinetti afirmar que la guerra es «única higiene del mundo»; además del ejemplo del Futurismo italiano, podríamos citar el alistamiento voluntario de Apollinaire y sus poemas/ caligramas de guerra<sup>19</sup>. El poema por tanto resulta excéntrico, guardián y heredero de una tradición minoritaria, coherente con el pensamiento liberal que el autor despliega en sus páginas de ensayo<sup>20</sup> en las que afirma reiteradamente su fe en la democracia, la cultura y la razón como motores de progreso.

### 3. «Pressa»: la mujer fragmentaria y fugitiva.

Va ésser a la Castellana de Madrid  
 quan vos vegí triomfal pujar al tranvia,  
 la moda estravagant afavoria  
 vostre posat, modern com el vestit.

Cercava jo una mirada pia  
 —que encar esper pel dia de demà—  
 però la vostra pressa la'm furtà,  
 caldrà, doncs, avisar la policia?

El poema pertenece también a las «Impressions de Madrid» del volumen *Satíriques* y fue publicado en *Sóller* el 25-11-1922; que dos de los tres poemas seleccionados pertenezcan a este periodo y a este volumen confirman nuestra percepción de que ahí se encuentra lo más rescatable de su obra. El texto desarrolla un motivo que encontramos explicado de manera meridiana y sutil en Marcel Proust, de quien hemos tomado el sintagma que encabeza este apartado:

El coche de la señora de Villeparisis iba de prisa. [...] Sentía en mí el embrión vago, minúsculo también, de no dejar pasar a aquella muchacha sin que su pensamiento tuviera conciencia de mi persona [...] Mientras tanto, el coche se ale-

<sup>19</sup> «La noche se acaba» o «Case d'Armons», recogidos en *Oeuvres poétiques*, París, Gallimard, 1965.

<sup>20</sup> Pondremos tan solo un ejemplo, por su explicitud, de este antimilitarismo expresado en las páginas de ensayo, tomado de «Imperialisme, pacifisme», un artículo publicado en *Sóller* el 1-10-1932: «Sense falsos sentimentalismes o sensibleries cal abominar de la guerra, de totes les guerres. No serà possible tal vegada una pau perpètua, però no desconfiem que les classes directores, les intel·lectuals i les obreres, arribaran a contrarrestar la força dels que veuen encara en la lluita armada un bé o simplement un negoci.»

jaba, la muchacha quedaba atrás, y como carecía con respecto a mí de toda noción de las que constituyen una persona, sus ojos, apenas vistos, ya me habían olvidado. [...] Los encantos de la mujer que vemos pasar suelen estar en relación directa con lo rápido de su paso. A poco que oscurezca, y con tal de que el coche vaya aprisa, en campo o en ciudad, no hay torso femenino mutilado, como un mármol antiguo, por la velocidad que nos arrastra y por el crepúsculo que le ahoga, que no nos lance, desde un recodo del camino o desde el fondo de una tienda, las flechas de la Belleza; esa Belleza que sería cosa de preguntarse si en este mundo consiste en algo más que en la parte de complemento que nuestra imaginación, sobreexcitada por la pena, añade a una mujer que pasa, fragmentaria y fugitiva<sup>21</sup>.

También Walter Benjamin<sup>22</sup> ha reflexionado sobre este motivo, relacionándolo con la marca que, sobre la experiencia amorosa, puede dejar la urbe, la existencia en medio de la multitud. Distingue claramente el llamado amor a primera vista, «la beatitud de aquel que se siente invadido por el eros en todas las cámaras de su particular idiosincracia», de este motivo, más bien amor a última vista, conectado con la «turbación sexual que puede sorprender al solitario». La novela corta, o *nouvelle*, inédita hasta ahora, del autor esconde bajo el título *L'infermera* el relato de un flechazo, la narración del amor a primera vista al que hace referencia Walter Benjamin, y en ella se recogen todas las referencias literarias al respecto (Dante y Beatriz, Petrarca y Laura...), como condensación de la experiencia de Ramon, el protagonista, y vertebración a su vez de su vivencia, ya que son sus lecturas las que le van definiendo a sí mismo su convulsión sentimental, su descubrimiento. El poema, por tanto, se sitúa en otras coordenadas: el autor lo escribe siendo más joven, y el pulso del texto resulta más contemporáneo.

Empezaremos nuestro viaje en el reconocimiento de las principales variantes del motivo recorriendo la isla textual más cercana, la de un autor contemporáneo y en su lengua, hacia el cual, por cierto, evidenció su admiración en más de una ocasión: Josep Carner.

El poema «La bella dama del tranvía» está incluido en *Auques i ventalls* (cuya primera edición es de 1914), un volumen asimilable, por tono y temática, a *Satíriques*. El primer y obvio elemento en común es el tranvía, que trae consigo la ambientación urbana, y el aspecto moderno y fascinante de la mujer que viaja en él:

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.

También el hecho de que el tranvía, en su marcha apresurada, robe al yo poético la posibilidad de encontrarse con esa mujer:

<sup>21</sup> *A la sombra de las muchachas en flor*, Alianza, Madrid, 1987.

<sup>22</sup> El texto es de 1939 y aparece recogido en *Sobre algunos temas en Baudelaire*, Buenos Aires, Ed. Leviatán, 1999.

Tot d'una que l'heu vista, s'allunya a l'infinit...  
 I no hi ha més manera: la dama corre avall  
 o bé de desperesa tot d'una pren la fila.  
 Anem a peu, poetes, car la beutat defall  
 en el topant on hom s'enfila.

Carner eleva, sin embargo, esta situación banal, cotidiana, a metáfora al final del poema:

Jovent, ¡oh tu que cerques la joia o el renom!  
 No siguis mai fantàstic, que el dol et colpiria.  
 Totes les esperances de l'avenir són com  
 la bella dama del tramvia.

Esto contrasta con el final, mucho más leve, de «Pressa», que de algún modo hace que resulte más moderno.

La elevación a símbolo aparece ya en las primeras configuraciones del motivo, que podemos rastrear en la poesía romántica francesa —Bartomeu Forteza es autor de un volumen de traducciones al catalán de poesía francesa, *Rosas de França* (1953) que incluye la mirada a la poesía romántica con versiones de Alfred de Musset y Alfred de Vigny; muestra también un conocimiento detallado en su ensayo ya citado sobre la obra de Joan Alcover, a quien instala definitivamente en la tradición francesa— concretamente en el poema de Gerard de Nerval «Un paseo por Luxemburgo», perteneciente a *Odelettes* (1832-1835):

Pasó la muchachita, riente  
 y vivaz como un pajarillo,  
 en la mano una flor luciente,  
 en la boca un nuevo estribillo.

Tal vez solo su alma en el mundo  
 a la mía respondería,  
 y al mirar mi abismo profundo,  
 con solo eso la alumbraría.

No, - la juventud ya no es mía...  
 Adiós, dulce rayo perdido, -  
 perfume, muchacha, armonía...  
 La dicha pasaba - ¡y ha huido!<sup>23</sup>

La mujer fragmentaria y fugitiva («dulce rayo perdido») es aquí sospecha, augurio de una vida plena y, como indicábamos, emblema del ideal que huye, inaprensible y eternamente deseado. Encontramos también otra constante que se repetirá en todo el archipiélago de poemas en torno a este motivo: la insistencia en la mirada que se cruza entre la mujer y el yo poético. La versión quizá más

<sup>23</sup> *Poesía y prosa literaria*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004.

conocida del motivo la encontramos en el poema de Charles Baudelaire «A une passante»:

Aullaba en torno mío la calle. Alta, delgada,  
de riguroso luto y dolor soberano,  
una mujer pasó; con mano fastuosa  
levantando el festón y el dobladillo al vuelo;

ágil y noble, con su estatura de estatua.  
Yo bebía crispado como en un loco en sus ojos,  
cielo lívido donde el huracán germina,  
la dulzura que hechiza y el placer que da muerte.

¡Un relámpago!... ¡Luego la noche! - Fugitiva  
beldad cuya mirada renacer me hizo al punto,  
¿solo en la eternidad podré verte de nuevo?

¡En otros sitios, lejos, muy tarde, acaso nunca!  
Pues no sé a dónde huyes, ni sabes dónde voy,  
¡Tú, a quien yo hubiese amado! ¡Sí, tú, que lo supiste!<sup>24</sup>

El «torso femenino mutilado» del que hablaba Proust es aquí esta mujer con «estatura de estatua». El poema, instalado en la tradición inaugurada por Nerval, reitera la conversión de la mujer fugitiva en alegoría del ideal pero introduce elementos nuevos. La importancia del vestido y la apariencia de la mujer (recogido por Bartomeu Forteza en la referencia a la «moda extravagante») y el «aullaba en torno a mí la calle» que remite a un entorno urbano, que también se repetirá en adelante, con alusiones a tranvías o, después, coches y semáforos; como ya hemos señalado, Walter Benjamin considera esencial para el esclarecimiento del significado último del motivo el hecho de que se ambiente siempre en mitad de las multitudes de las grandes urbes.

Como si cada poeta viera en la bella dama aquello que su voz poética persigue desde siempre, Jorge Guillén la define como «ese tiempo compacto de presente» en el poema «Presente que rebosa», incluido en *Final* (1981) y ambientado, cómo no, en París:

Junto al pretil del muelle viendo el río  
Se paró.  
Contemplaba el curso manso  
Del agua con espumas en la orilla.  
Y la dama apoyaba su mirada,  
Vaga entonces quizá, más bien absorta,  
Sobre aquella fluencia, suficiente  
Compañía en la luz de aquel domingo.  
Sola por entre gentes, rubia, firme,

<sup>24</sup> *Las flores del mal*, Madrid, Cátedra, 1997

Con energía erguida resguardando  
 Sabe Dios qué potencia de futuro.  
 ¿Adónde encaminaba su hermosura?  
 Aquel tesoro implícito en espera...  
 ¿De qué? Con un pasado de treinta años  
 quizá, ¿qué impulso ahora la impelía?  
 ¿Cuál sería su nombre en su lenguaje?  
 Ese tiempo compacto de presente  
 Condensaba en figura femenina,  
 Certera su atracción, una inminencia  
 Deslizante, muy rauda hacia una incógnita:  
 El minuto siguiente de una vida<sup>25</sup>.

Encontramos en Jaime Siles la última configuración del motivo; su poema «Semáforos, semáforos»<sup>26</sup> recoge el elemento urbano (ya no hay tranvía pero sí pasos de cebra, coches, semáforos, anuncios luminosos), la prisa, la fascinación, la identificación de la mujer con una estatua («Esculpida en el ámbar/ de algún paso de cebra») así como la referencia a su vestimenta (de hecho, el poema comienza: «La falda, los zapatos,/ la blusa, la melena.», versos que se repiten a lo largo del poema) pero todo aligerado, condensando aquel significado que Proust desgrana y el énfasis que Baudelaire expresa en los dos últimos, sencillos, versos de este fragmento:

En un paso de cebra  
 la vi y dije: ¡ella!  
 Y todos los motores  
 me clavaron la espuela.  
 El semáforo dijo  
 hola y adiós  
 y era muy pronto para todo,  
 y muy tarde para verla.

<sup>25</sup> *Antología comentada de la Generación del 27*, Madrid, Espasa, 2007. Reproducimos parte de la nota de Víctor García de la Concha a propósito de este poema, ya que, en efecto, lo pone en relación con el de Baudelaire que hemos citado: «La ubicación en París y el proceso mental del protagonista remiten al poema de *Les fleurs du mal* «À un passante», al que con humor Guillén ya aludía en un «trébol» de *Maremágnum*: «Oh vous que j'eusse aimée», pensé./ El minuto volaba tanto/ Que procuré no perder pie./ - ¡Todo es potencia y encanto!». Pero la sugerencia cómplice de «Presente que rebosa» no se queda en esa última mirada erótica del poeta francés a la belleza fugitiva: tras subrayar la «certera atracción» de la dama y la energía y la firmeza de su cuerpo, este observador urbano procede a una introspección serena. De la contemplación admirativa de la bella iluminada por una luz de domingo frente al fluir del río —con lo que la imagen tiene de sugerencias temporales— el poeta pasa a preguntarse por su destino, su edad, su pasado y su nombre. Preguntas sin respuesta pero con doble valor pragmático, puesto que remiten a la lógica natural de la reflexión del protagonista —que se pregunta en qué pensamientos estará ella absorta— y, en última instancia, a lo que Guillén le importa concluir: la sencillez de la inminencia, la presencia rebosante de un ser humano vivo en todo su esplendor y observado por quien, desde la ancianidad, no deja de sentirse ligado, y por qué lazos, a la vida colectiva, a la vida, en suma».

<sup>26</sup> Jaime Siles, *Poesía 1969-1990*, Visor, Madrid, 1992.

Hacíamos referencia a la levedad al comparar los finales de los poemas de Josep Carner y Bartomeu Forteza; recogemos aquí de nuevo esta palabra, que nos parece que contiene una de las claves de la eficacia de este motivo, así como de su evolución, desde su germen francés —cargado de símbolo, elevado a categoría definitivamente— hasta sus últimas configuraciones. Afirmaba Italo Calvino en sus *Seis propuestas para el próximo milenio*<sup>27</sup> que la operación fundamental en la literatura en nuestra época consistía precisamente en quitar peso: qué más adelgazado que esta mujer fugitiva, qué más leve que este desencuentro.

---

<sup>27</sup> Madrid, Siruela, 1990. Por cierto, relaciona Italo Calvino la levedad con el humorismo, algo que encaja con la propuesta de Bartomeu Forteza en sus *Satíriques* y con su reflexión teórica sobre el humor, dispersa en artículos diversos: «La gravedad sin peso de la que he hablado a propósito de Cavalcanti vuelve a aflorar en la época de Cervantes y de Shakespeare: esa conexión especial entre melancolía y humorismo que Klibansky, Panofsky y Saxl estudiaron en *Saturn and Melancholy*. Así como la melancolía es la tristeza que se aligera, así el *humour* es lo cómico que ha perdido pesadez corpórea» (31).

