

NACIMIENTO DE UNA VOZ POEMÁTICA: *MENSAJE DEL TETRARCA*, DE PERE GIMFERRER

Marie-Claire ZIMMERMANN

Université de Paris-Sorbonne

Hoy día *Mensaje del Tetrarca* sigue suscitando muchas interrogaciones al mismo tiempo que ejerce una verdadera fascinación en el lector o el oyente que intenta interpretar la inicial escritura poética de Pere Gimferrer. Cuando se publicó en Barcelona en 1963 (Gimferrer, 1963), el joven autor no tenía más que dieciocho años, pero ya había redactado otro poemario, titulado *Malienus*, durante el último trimestre de 1962 (Gimferrer, 1988)¹. Si *Mensaje del Tetrarca* tuvo poca resonancia y no se reeditó durante veintidós años, sin embargo fue citado y comentado por muchos lectores y críticos. Por esta razón decidió Gimferrer sacarle del silencio editorial en que estaba, rectificando también numerosas erratas que le desagradaban sumamente, de donde el «Prólogo» escrito en 1985 y que figura en *Poemas 1962-1969*². El escritor no quiere emitir ningún juicio estético sobre *Mensaje del Tetrarca* y acepta que se vea en el libro un puro testimonio histórico, es decir lo que un poeta tan precoz podía escribir en España en aquel momento: «Sea cual fuere su valor»³. Sin embargo, añade algo Gimferrer que nos incita a leer *Mensaje del Tetrarca* como creación ya en marcha y no sólo como primer paso o primera tentativa de una inmensa obra poética, que cubre más de cincuenta años: «Hoy, en la distancia y en la perspectiva, quizá todo empieza a converger»⁴.

Para abordar la lectura de *Mensaje del Tetrarca*, me parece oportuno destacar algunos aspectos estructurales y recursos estilísticos, predominantes en los textos, que no se usaban en *Malienus* o de otro modo, lo cual nos llevará después a reflexionar sobre la identidad o las identidades del locutor que transmite el mensaje a través de diversos espacios, por medio de complejas y suntuosas imágenes poéticas. El libro es la historia

¹ Se publica *Malienus* en Pere Gimferrer, *Poemas 1962-1969*, Madrid, Visor, 1988, pp. 7-22.

² Pere Gimferrer, *Poemas 1962-1969*, op. cit., *Mensaje del Tetrarca*, pp. 25-46; «Prólogo», pp. 25-26. Para simplificar la presentación de este artículo, se sacarán todas las referencias a *Malienus* y *Mensaje del Tetrarca* de esta misma edición, poniéndolas entre paréntesis en el texto crítico.

³ Pere Gimferrer, op. cit., p. 25.

⁴ Ibid.

de un itinerario a la vez peligroso, angustioso y continuo, de donde la necesidad de analizar sintéticamente todos los poemas para emitir algunas hipótesis sobre el significado del lenguaje que adopta la voz poemática.

II. El libro consta de ocho poemas, seis de los cuales son textos compactos: «Inventario» (1988: 31-32); «Singladuras» (1988: 33-34); «Peregrino» (1988: 36-37); «Proclama del cataclismo» (1988: 40-42); «Coper» (1988: 43-44); «Marea» (1988: 45-47) mientras que en «Retornos» (1988: 29-30) y «Mensaje del Tetrarca» (1988: 38-39) se introduce un espacio en blanco. También en *Malienus* los poemas se presentaban como bloques; de los cinco que figuran en el libro, dos son masas sin interrupción («Ascendencias» [1988: 13]; «Dictamen» [1988: 16-17]); otros dos comportan un espacio en blanco («Testamento» [1988: 14-15]; «Cenobio» [1988: 20-22]); sólo uno, «Cetrería» (1988: 18-19), se compone de seis cuartetos, lo que implica la presencia de cuatro espacios en blanco. Existe, pues, cierta semejanza entre las estructuras poemáticas de *Malienus* y *Mensaje del Tetrarca*: la única discrepancia reside en la ausencia de estrofas en el segundo libro, como si se reforzara la necesidad de mantener una fuerte continuidad textual. Además, es más consistente el libro de 1963, ya que consta de ocho textos, en vez de cinco.

En *Mensaje del Tetrarca* llama la atención el uso permanente de la rima, más precisamente de la asonancia en los versos pares y, sin excepción, en el último verso de cada poema: e-o en «Retornos» (1988: 29-30); a-a en «Inventario» (1988: 31-32) y «Singladuras» (1988: 33-34); i-o en «Peregrino» (1988: 36-37); o-a en «Mensaje del Tetrarca» (1988: 38-39); a-e en «Proclama del cataclismo» (1988: 40-42); e-o en «Coper» (1988: 43-44); a-o en «Marea» (1988: 45-47). Se mantiene, pues, en el texto un eco a la vez discreto (no hay consonancia) y continuo, de donde la unidad textual, la coincidencia entre sonoridad y significado. Se crea así un sistema que no existía en *Malienus*, ya que en el libro de 1962 sólo se usaba en dos poemas la asonancia: e-o en «Testamento» (1988: 14-15) y e-e, a-e, e-o en «Cetrería» (1988: 18-19). En tres textos, cuando aparecía puntualmente una asonancia, muy pronto desaparecía o bien surgía otra vez de manera también aislada, quizás porque el libro se presentaba como yuxtaposición de algunos fragmentos aislados y porque era más urgente inventar y multiplicar las imágenes.

El recurso a la rima revela una clara pertenencia a una alta tradición poética española, pero tal práctica no implica ninguna sumisión o reverencia, tampoco el abandono de la modernidad: en efecto, para Gimferrer la rima es un excelente artificio que permite consolidar y exaltar el sentido; la prueba es que en sus más recientes poemarios redactados en castellano, *Amor en vilo* (2006) y *Tornado* (2008), sigue siendo

tan presente la rima, inseparable del juego amoroso y de la celebración de la belleza, también propia de ciertos géneros o formas como el soneto. Sin embargo, en *Rapsodia* (2011), que consta de diecisiete textos compactos, el poeta no se vale de la rima porque después de la profusión de *Amor en vilo*, no la necesita, mientras que en *Mensaje del Tetrarca*, la permanencia de la asonancia aparece como necesario apoyo para la voz, en la compleja y muy pensada elaboración de un trayecto lleno de obstáculos. *Mensaje del Tetrarca* es la historia de una lucha contra el silencio y la mentira: lo leemos como discurso consciente de un locutor que se vale del lenguaje para anunciar y proclamar el advenimiento de una auténtica pero todavía imposible palabra.

Además de la rima, el poeta se sirve del verso, acudiendo al uso de una casi perfecta isometría. Es interesante ver cómo procede en sus dos primeros poemarios. *Malienus* está escrito en alejandrinos, sin duda para darle más espacio y fuerza al ritmo, quizás también porque el joven autor estaba muy marcado por la escritura lírica de Rubén Darío⁵. En cambio, el primer poema de *Mensaje del Tetrarca*, «Retornos», es la imagen de un engendro, ya que si en los veintidós versos iniciales predomina el alejandrino, al lado del endecasílabo, en la serie de veintiséis versos siguientes, figuran sólo cinco alejandrinos, abriendo paso a una masa compacta de dieciocho endecasílabos. En los siete textos posteriores, el único verso empleado es el clásico endecasílabo, el de la tradición –Góngora, Quevedo– pero también el de la modernidad –Juan Ramón Jiménez, Claudio Rodríguez– es decir el material lingüístico que permite darle consistencia al poema. Ya vemos cómo se opera un cambio entre *Malienus* y *Mensaje del Tetrarca*: desde el principio el poeta fue un gran versificador, pero en 1963 se vale de un nuevo ritmo menos amplio y más estricto. «Retornos» es una puesta en abismo del acto de escribir poesía: de lo ya escrito nace y se nutre otro escrito, pero si la voz es la misma, el mensaje será otro.

Distinto hecho, de capital importancia, llama la atención: en *Malienus* no hay ninguna puntuación, lo que implica por parte del lector, sobre todo en el caso de una lectura oral, la exacta identificación de la sintaxis poética, ya que el verso no coincide forzosamente con la frase; en cambio, en *Mensaje del Tetrarca*, Pere Gimferrer se vale de todos los signos de puntuación y esto es constante en los ocho poemas: puntos para concluir, comas, comillas, paréntesis, puntos de interrogación y de admiración, también puntos suspensivos en «Singladuras» y «Mensaje del Tetrarca». Tal práctica equivale a una estricta orientación para la lectura y la interpretación del texto: sobre todo traduce un intenso deseo de expresividad del locutor, el cual se interrumpe en medio de un verso cuando quiere afirmarse más o cuando se interroga, ya que no obtiene respuestas; muy a menudo interpela y provoca al lector en la medida en que el hecho de tomar la palabra consiste esencialmente en una muy violenta lucha contra el silencio.

⁵ Pere Gimferrer, *Itinerario de un escritor*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1996, p. 19. Edición original: Pere Gimferrer, «Itinerari d'un escriptor», *Valències*, València, Edicions 3 i 4, 1993, p. 27.

Este libro contiene diversos enigmas, difíciles de interpretar a pesar de las frecuentes relecturas de los críticos. Tal complejidad se debe a la imposibilidad –que creo definitiva– de identificar al locutor porque asistimos a la elaboración de una palabra prohibida o constreñida en un espacio plural –tierra, ciudad, mar– que no podemos situar claramente, ya que no se menciona ningún topónimo y además no sabemos en que época se sitúa el viaje interior y exterior del yo, porque se insinúan signos de la antigüedad greco-latina y referencias a la contemporaneidad, lo que nos permite interpretar también el lenguaje a la luz de la historia española de los años 1960, cuando el joven autor empieza a publicar su obra. Se funda el libro en la acronía, en la alianza de épocas distintas y el don de ubicuidad, igualmente en la superposición de funciones o disfraces, pero en los ocho poemas se mantiene sin parar la intensidad de la dicción entre momentos de desesperación y orgullosas proclamaciones.

Además, antes de abordar la letra misma de los textos, se enfrenta el curioso lector con el título del poemario y los dos epígrafes (1988: 27). Es innegable el poder que ejerce la palabra «Tetrarca». ¿Quién es el «Tetrarca» con T mayúscula y en qué consiste su mensaje? El sustantivo «Tetrarca» que proviene del griego *tétrarchies* –*tetrarcha* en latín– designa en la antigüedad al gobernador de la cuarta parte de un reino o provincia. Ahora bien, no se trata aquí del Tetrarca, sino de su mensaje. En el quinto poema cuyo título es «Mensaje del Tetrarca» (pp. 38-39), el locutor que habla en primera persona de singular es un mensajero del Tetrarca y entonces cita entre comillas ese mensaje que él mismo tiene que transmitir de parte del Tetrarca. En ningún caso se confunde el locutor con el Tetrarca: no es más que su intermediario.

Una palabra tengo que el Tetrarca
me transmitió en su pérgola de rosas,
disueltos ya los fuegos del oriente
del mar sin nombre en la garganta cóncava (p. 38).

Así su voz. ¡Sentencia de Tetrarca!
(Conjuración del vértigo en la sombra.) (p. 38).

(Es el Tetrarca quien tal cosa dijo
y muy alto está el borde de su orla.) (p. 39).

Sin embargo, en los otros poemas, no se alude al Tetrarca más que una sola vez, en «Copero» (1988: 44), cuando el vino, signo inicialmente feliz, se convierte en algo negativo, es decir en sangre –sin que figure esta palabra en el texto– porque ha cambiado el contexto con la acumulación de signos de violencia:

Yerta púrpura, el vino cubre el suelo.
¡Llegad lebreles! Néctar cosechado
para un Tetrarca enturbie vuestros belfos (p. 44).

Presentimos que la palabra Tetrarca no tiene sólo un sentido literal sino que implica otro nivel simbólico. Nos permite entenderlo la lectura del primer epígrafe inscrito en el libro, que es un versículo de Saint-John Perse –autor muy admirado por el joven Gimferrer– en que el término comparado de la metáfora es el océano mientras que el Tetrarca, más exactamente su cabeza, es el término de comparación:

Et l’Océan, de toutes parts, foulant son poids de roses mortes,
sur nos terrasses de calcium lève sa tête de Tétrarque!
(Saint-John Perse) (p. 27)

«Océan» y «Tétrarque» empiezan los dos con mayúscula, inscribiéndose claramente en *gravis stylus* para crear una poderosa imagen visual en que «Tétrarque», sinónimo de poder y nobleza, sobreentiende también la noción de «tetra», la cual implica la demultiplicación del movimiento, sugiriendo aquí la fuerza del océano y, en sentido figurado, la capacidad de alzarse o de sublevarse por encima de todo lo destruido («roses mortes»).

¿Cuál es la relación entre este epígrafe y el poemario? Creo que se valió Gimferrer de la palabra «Tétrarque» para inventar al «Tetrarca» y la coincidencia a nivel del significante implica la rica pluralidad a nivel del significado. En cuanto al «Océan», cuya cabeza es la de un «Tétrarque», es una personificación, desde luego una figura, pero se impone igualmente como realidad literal y es así cómo aparece en el libro de Gimferrer, es decir como «mar» (pp. 33, 34, 35), como espacio del barco al que alude el locutor poético en «Marea» (p.45-46), accediendo también, por supuesto, al sentido simbólico.

El segundo epígrafe proviene de un texto totalmente distinto, o sea de una octava real (ABABABCC) sacada del poema narrativo de Alonso de Ercilla, *La Araucana* (p. 27): se trata aquí de una costumbre india que consistía, cuando ocurría algo importante, en mandar embajadores para que ellos pudieran comunicar la noticia a todos los jefes o caciques. El esquema poético que se impone entonces es el de la transmisión de un mensaje a partir de un sitio hacia otro sitio. Si la cita de Saint-John Perse no nos señala el papel que va a desempeñar el Tetrarca en el libro, en cambio, los versos de Ercilla y más aún su patrónimo, evocan en seguida, para el lector hispánico, la encarnizada resistencia de los Araucanos contra los Españoles y la compasión que manifestó el autor hacia los oprimidos. Y, de hecho, en el primer poema de Gimferrer, «Retornos» (pp. 29-30), se va creando un contexto negativo en que reinan el temor y el silencio. ¿A qué se refiere entonces el locutor? Al parecer se sitúa la acción en un pasado más o menos lejano, por ejemplo en la antigüedad griega,

No mandé mensajeros con mi insignia
a los que regatean en el ágora («Inventario», p. 31),

o bien en la antigüedad latina, cuando se alude a las ergástulas, es decir a la cárcel que estaba dedicada a los esclavos en Roma («Marea», p. 45). También surgen puntualmente sustantivos que se refieren claramente al mundo greco-latino: «el Leteo» («Inventario», p. 32), «cítara» («Inventario», p. 31, «Peregrino», p. 37), «tu clámide» («Proclama del cataclismo», p. 40).

Como en *Malienus*, otros campos léxicos se refieren a diversas épocas más o menos recientes: «taifa» («Singladuras», p. 33), «El baptisterio» («Proclama del cataclismo», p. 41), «holocaustos» (p. 41), «Palafrenero» (p. 42), «El corsario» («Copero», p. 43), «chambelán» (p. 43), «condestables», (p. 43), «califal» (p. 44)...

Sin embargo, a través de esas alianzas o cruces temporales se impone fuertemente la voz del moderno locutor, el cual está hablando de la historia española y catalana de los años 1960. El yo está en conflicto con el mundo inmediato y clama la necesidad de decir verdades durante mucho tiempo amagadas:

Mas escuchad: palabras de justicia,
palabras de verdad para vosotros tengo.
Harto camino recorrí callándolas («Retornos», p. 29).

Inesperada, pero sumamente emblemática, la breve alusión al «segador» («Retornos», p. 29) se refiere al famoso episodio de 1640 en Barcelona, durante el cual los campesinos catalanes entraron en la ciudad con la hoz en la mano y atacaron a los jefes castellanos. Pero lo que dice el locutor es todavía más complejo, porque en el poema viene el segador sólo con «el bieldo» (p. 29), en parte para evitar el rechazo de la censura franquista y sobre todo para anunciar o presagiar la hora de una colectiva toma de conciencia. Notamos aquí la extrema habilidad del poeta, el cual se vale de dos palabras aparentemente inofensivas, «bieldo», «aventados» (p. 29) que designan pacíficas actividades para sugerir que se procederá a la eliminación de los opresores:

Es llegada la hora de abrir ojos y oídos.
El segador ya tiene en sus manos el bieldo.
Sí, seréis aventados. Sí, seréis aventados.
Desnudo estará el mundo como un estéril cerro.
Os anuncio el adviento de la noche.
¡De nuevas de verdad soy mensajero! (p. 29).

Dadas las circunstancias, ¿cómo evocar entonces concretamente el mundo español de 1963? Algunas palabras, un verso o dos aluden puntualmente a la violencia latente que se ejerce sobre el pueblo sin que se precisen las fechas o los sitios donde ocurren los hechos: «He creído vivir, como el caudillo / que dispersa en denuestos sus palabras» («Inventario», p. 31); «Vivimos tiempos de discordia y sangre. [...] Así se vive, así día tras día / sabemos que la muerte está en la calle» («Proclama del cataclismo», p. 42). Más que de la literalidad se vale el poeta del sentido figurado, de diversos símbolos, de donde algunas enumeraciones de animales peligrosos, rapaces, objetos, etc., siempre

negativamente connotados: «Ahé, nidada de pájaros rapiegos, / ahé, grajos, cuervos, buitres, gavilanes» («Proclama del cataclismo», p. 41).

Siempre enigmático, el locutor se dice encargado y responsable de una misión que él tiene que realizar, cueste que lo cueste, y así se explican la vehemencia y el fervor lírico de su discurso al mismo tiempo que se justifica la sequedad verbal de ciertas proposiciones. La lengua es a la vez culta y familiar, en la medida en que el mensajero se dirige a diversos públicos, a ese colectivo y anónimo «vosotros» a quien está destinado el mensaje.

Mientras leemos el poemario se hace más crucial la pregunta sobre la identidad del mensajero, de donde ahora algunas sugerencias que provienen de la lectura literal de los ocho poemas.

En el primer texto, «Retornos» (pp. 29-30) se acuerda el yo de un espléndido pero lejano pasado y revela sobre todo su propio fracaso ya que no consiguió comunicar lo que recibió y quiso transmitir sin tregua. No declara su identidad el hablante; a pesar del deseo de ser «mensajero» y de proclamar el mensaje, se siente totalmente rechazado, aislado, habitado por la nostalgia, de donde la reiteración de la palabra «vencejos», único signo de un paisaje azul que perdura en el presente: «sólo queda el clamor de los vencejos...» (p. 30).

En el segundo poema, «Inventario» (pp. 31-32), el yo intenta definirse únicamente como «hombre», señalando su constante rechazo del poder y de la riqueza. Al lado de anafóricas denegaciones: «Nada», «No», «No» (p. 31), figuran breves pero eficaces afirmaciones: «Libre, sí» (pp. 31-32). Se trata quizás del personaje del Tetrarca —el vencido— pero los últimos versos en que el yo alude por primera vez a su cuerpo con la palabra «manos» nos permiten captar la posible presencia de un poeta, el cual se está forjando y quiere inventarse una vida por medio del lenguaje:

Pero estas manos, estas manos mías
que persiguen aún, que se entrelazan,
que describen parábolas de sombra,
que se obstinan, que niegan, que me llaman
a aquella otra vida que he proscrito,
aquella otra, no sabéis, tan alta... (p. 32).

En este mismo «Inventario» (pp. 31-32) se esboza un nuevo campo léxico, que es el del mar. Alude el locutor a la «bitácora» (p. 31), a las «jarcias» (p. 32), a las «brújulas» (p. 32), también a la «proa» de su «góndola» (p. 32). Se trata de un viaje simbólico en que el mensajero se dirige «Hacia el Leteo de la permanencia» (p. 32), lo que parece contradictorio, ya que el olvido no puede conciliarse con la estabilidad y la fecundidad, siempre soñadas. Aquí el locutor celebra la belleza que solo puede nacer de la fragilidad y, de modo exclusivo, a través del lenguaje. El viaje por mar es el tema clave del poema siguiente, «Singladuras» (pp. 33-35). Se amplían las frases que ahora constan de nueve o

diez versos, puntuadas con signos de interrogación y signos de admiración, también marcadas por el uso de la recurrencia y de las anáforas. Aunque la pobre tripulación no entiende nada, el locutor se dedica a contemplar el mundo marino y sobre todo a cantar:

Que de un mar a otro mar mi canto vaya.
Nada fui. Todo soy. Sabed, sabedlo.
Alta está mi bandera. Mi voz, alta (p. 34).

El yo no se define como poeta sino como voz capaz de adoptar diversos registros e inflexiones. En cuatro versos el hablante enumera exóticos elementos vegetales –¿latinoamericanos?– cuya deslumbrante belleza es una garantía de tipo ontológico:

Palmeral llameante, manglar cálido,
lagrimeante lédano en la jara,
guacamayo flamígero, arboleda,
granazón vegetal, vegetal dádiva:
Sed valedores de mi coyuntura (p. 34).

A pesar de todo, siguen presentes los signos de oscuridad y el locutor los quiere alejar del «blanco de esta página» (p. 34). Tales palabras confirman otra vez el valor metalingüístico de estos poemas en que resulta todavía imposible para el locutor asumir un discurso totalmente claro.

En el poema siguiente, «Peregrino» (pp. 36-37), se acumulan los signos negativos que impiden la plena realización de la misión que asume el peregrino. Se alude a la «canción» (p. 37) de este mensajero que no consigue hallar sitio en el espacio y, desde luego, sólo desea seguir un inacabado camino simbólico hacia otros lugares desconocidos.

El quinto poema, que tiene el mismo título que el libro, «Mensaje del Tetrarca» (pp. 38-39), se puede interpretar como una puesta en abismo del poemario. Aquí coinciden por primera vez el Tetrarca y el mensajero (es decir el locutor que habla en primera persona). Leemos, mejor dicho oímos el mensaje del Tetrarca que consiste sólo en una incitación a comunicar «la palabra» (p. 38). No sabemos nada del contenido mismo del mensaje pero se introduce aquí un metalenguaje de capital importancia: en efecto, sólo cuenta el poder del lenguaje, y éste vale más que la vida,

Que tu palabra, como estrella o pétalo,
sea más fuerte que la vida propia (p. 38).

«La palabra te doy que altera el curso,
la planetaria rueda de las cosas.
Dila a cuantos encuentros y que estalle
de mar a mar cual tulipán de pólvora.» (pp. 38-39).

Si la palabra es más intensa que la vida, tiene que manifestarse de manera suntuosa y planetaria de donde las comparaciones introducidas por «como» (p. 38) y «cual» (p. 39) en dos espléndidos endecasílabos sáficos. Ya estamos en presencia de la poética

gimferriana, la cual no dejará de enriquecerse aún más en la obra posterior. Lo que predomina aquí es el mensaje del Tetrarca, mientras que el mensajero se limita a transmitirlo repitiendo en los últimos versos los dos enigmáticos sustantivos «voz» y «palabra»: «y hay una voz que grita entre la niebla, / y hay una voz. Una palabra ahora...» (p. 39).

En «Proclama del cataclismo» (pp. 40-42), que es el más extenso poema del libro, vuelve el yo a los dolores de la historia colectiva. El texto se funda en la interpelación del locutor al «extranjero» que quiere acceder a la Ciudad, palabra escrita con C mayúscula, porque podría referirse a una ciudad ideal –la ciudad griega según Platón– pero después se inscribe «ciudad» con minúscula, así en todas las preguntas que hace el extranjero porque resulta imposible entrar en la desgraciada y mortífera ciudad.

Se vale el poeta de palabras arcaicas o cultas y de sofisticadas metáforas, pero se debe sobre todo la solemnidad del discurso poético a la frecuencia de los proparoxítonos (dieciséis en sesenta y cuatro versos): «púrpura» (v. 3), «páramo» (v. 6), «clámide» (v. 6), «Tártaro» (v. 26), «báculo» (v. 27), «pájaros» (v. 35), «alcándara» (v. 38), «flamígero» (v. 45), «litúrgico» (v. 47), «neófito» (v. 51), «oráculo» (v. 55)... Siete de estas formas son las últimas palabras del verso, lo que les da un especial relieve fónico.

Además destaca el papel sonoro de los cincuenta y cuatro oxítonos –monosílabos (veintidós), bisílabos (id.), trisílabos (tres) y tetrasílabos (id.)–. La flexible alternancia entre paroxítonos y oxítonos hace que la vehemencia del locutor no llegue nunca a ser énfasis. Por fin, si empieza el poema con una mayoría de paroxítonos (vv. 1-5, p. 40), también se acaba del mismo modo, entre los versos 56 y 62, para traducir el desconcierto y la tristeza de una época (p. 42).

En el texto siguiente, «Coper» (pp. 43-44), tenemos la impresión de que ahora se trata de un reino o de un gobierno más armonioso, por lo menos en los dieciséis primeros versos, pero en el verso 17, hasta el final (v. 30), de modo inesperado surge la violencia, la cual se traduce por medio de metáforas negativas y, sin que haya claras alusiones a una guerra precisa, se instauran la destrucción y la muerte. Pero es posible que la palabra «huesos» se refiera a los muertos sin sepultura de la Guerra Civil española. En los últimos versos, el locutor reutiliza la misma palabra para darle otro sentido simbólico, ya que por yuxtaposición asimila los actos y las palabras de la colectividad a la que pertenece con los huesos; se nota el poder fónico del antanaclasis final que consagra de implacable modo la amenaza mortal que pesa a la vez sobre la vida y el lenguaje: «Huesos al sol blanquean. Nuestros actos, // nuestras palabras, huesos, huesos, huesos» (p. 44).

En el último poema, «Marea» (pp. 45-47), la palabra «mar» se ha de entender en sentido figurado: «¡Ascended, pleamares del recuerdo!» (p. 45). El texto es una alegórica marea en que se suceden, como olas de lenguaje, las obsesivas interrogaciones del locutor, el cual reconoce su fracaso, pero reivindicando también sus ambiciones de profeta:

«Nunca creí ser menos que profeta» (p. 45). El sustantivo «profeta» incluye fónicamente otra palabra, «poeta», porque, en efecto, se trata del «canto» (p. 46) y de la capacidad creadora, «númenes» (ibíd.). El yo no quiere quejarse ni adoptar un tono elegíaco. Sólo se interroga ahora sobre la existencia y el sentido del mundo. Tenía él un proyecto estético que no pudo realizar, lo que ilustra la imagen de la embarcación que no llegó a donde quería ir el locutor (p. 46). Con el adversativo «Mas» empieza una breve síntesis de todos los dolores que conoce el hombre, es decir el silencio, el paso del tiempo, la esterilidad poética: «el neblí malherido de mis manos...» (p. 46). Luego, interrogando con vehemencia al colectivo «vosotros», confiesa el yo su propia soledad, su impotencia frente a la violencia, pero, en una admirable secuencia final –una sola frase de catorce versos– se manifiesta más intensamente el desconcierto del hablante: se quiebra la sintaxis, llenándose de zeugmas como si el locutor se sintiera incapaz de expresar lo que siente; se vale de un vocabulario familiar, elemental, aludiendo a una especie de submersión que le constriñe a hablar de modo tan caótico:

y uno quisiera ser, no sé, haber sido,
cómo os diré, nacer, vivir, ser algo,
escribir, no, tampoco, tantas cosas
os quisiera explicar, hay tanto y tanto
por recorrer, quién sabe, todavía
podría ser, quizás, aunque ya el carro [...] (p. 46).

A pesar de inevitables dificultades siguen existiendo «la senda» y las «rutas impensadas» (pp. 46-47), pero en los tres versos finales se reduce el destino del hombre porque éste no tiene más que una sola vida: «el hombre, de una vez, estrella o río / sólo a un cauce, a una vida destinado» (p. 47). A través de esta imagen, que se debe leer en sentido literal, el hombre aparece como un ser a la vez único y limitado, pero lo que podría ser un tópico se convierte en algo nuevo, porque si Gimferrer se acuerda de los tan famosos versos de Jorge Manrique («Nuestras vidas son los ríos...»), introduce también otra bella dimensión cósmica con la «estrella», también única y limitada en el ilimitado universo.

III. En este recorrido me ha ayudado mucho lo que dijo Alberto Blecua sobre *Mensaje del Tetrarca* en su brillante «Discurs de contestació» que presentó el día 15 de mayo de 2008, durante el acto de recepción pública de Pere Gimferrer a la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona: «En el *Mensaje del Tetrarca*, está Gimferrer casi entero, salvo lo veneciano. Pero allí surge el mar, la voz apocalíptica y vertiginosa, el ritmo de los versos y, sobre todo, la lengua poética innovadora y las imágenes –espadas, jinetes, mares» (2008: 24). Por fin, me encanta que Alberto Blecua, al evocar las ilustraciones que él mismo realizó para el libro y después de afirmar que «no son las que

los poemas exigían» (Blecua, 2008: 23), añade con humor: «No están, sin embargo, del todo mal» (p. 23). Por mi parte, admiro sin restricción la ciudad babélica de tipo oriental –¿yemenita?– bajo la enorme y simbólica mancha negra (p. 35), al hombre desnudo y agobiado entre dos piedras (p. 37), el mar prisionero entre los acantilados (p. 39) y las tres cabezas que implican la simbólica ausencia del cuarto Tetrarca (p. 42), desde luego el silencio impuesto por el cataclismo. En la edición de 1988, Pere Gimferrer mantiene los dibujos de Alberto Blecua, hechos sólo en función de los textos ya que entonces no se conocían Pere Gimferrer y Alberto Blecua⁶. Cabría analizar detenidamente los dibujos de 1963: una lectura más al lado de otras que no dejarán de hacerse de *Mensaje del Tetrarca*, dentro y fuera de España.

Bibliografía

- BLECUA, Alberto (2008): «Discurs de contestació», en *Reflexions sobre la paraula poètica*, Barcelona, Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, p. 24.
- GIMFERRER, Pere (1963): *Mensaje del Tetrarca*, Barcelona, Trimer.
- (1988): «Malienus», en *Poemas 1962-1969*, Madrid, Visor, pp. 7-22.
- (2006): *Amor en vilo*, Barcelona, Seix Barral.
- (2008): *Tornado*, Barcelona, Seix Barral.
- (2011): *Rapsodia*, Barcelona, Seix Barral.

⁶ Pere Gimferrer, *Poemas 1962-1969*, op. cit., *Mensaje del Tetrarca*, «Prólogo», p. 26. «Mantengo los dibujos de Alberto Blecua que figuraban en la edición original. Por venturoso azar, su autor, a quien no conocía entonces, es hoy un amigo y es de una familia de amigos» P. G. Junio de 1985.