

## «INVOCACIÓN EN GINEBRA» DE PEDRO GIMFERRER: UNA LECTURA (CON UNA CARTA DE GIMFERRER A JOSÉ ÁNGEL VALENTE)\*

Túa Blesa

Universidad de Zaragoza

Es bien sabido, la primera recepción de la antología de José María Castellet *Nueve novísimos poetas españoles* no llevaba precisamente la marca de la indiferencia. De un lado quienes la celebraban, de otro quienes expresaron su rechazo –bien que por diferentes razones–, un rechazo, en una de sus modalidades, al que Félix Grande se refirió como un «cerco de desprecio o de ira que [...] solivianta en muchos de sus abundantes lectores» y añadía que

Decretar como no falta quien lo hace, y apoyándose en una des-realidad programática de los “novísimos”, creo que muy vertiginosamente desenmascarada, que la actual poesía española se ha vuelto deshuesada y reaccionaria, me parece, dicho sea con un eufemismo, una majadería,

y concluía afirmando que «la poesía actual ni tiene una salud muy amenazada ni ha degollado a sus viejos y emocionantes compromisos» (Grande 1971: 32), donde las palabras «reaccionaria» y «compromisos» eran lo suficientemente explícitas para entender desde qué posiciones se habían vertido los juicios que el poeta y crítico calificaba de «majadería»<sup>1</sup>. Que en aquel momento, en una España dictatorial, se hablara

\* Este trabajo se inscribe en el marco del Proyecto “Pensamiento literario español del siglo XX y su contextualización” del MEC (FFI2009-13573) y del Grupo de Investigación “Seminario de Investigaciones Culturales Tropelías (SIC)”, ambos financiados con fondos FEDER.

<sup>1</sup> Guillermo Carnero, uno de los poetas de la antología, señaló, y coincido en todo con él, que «La ruptura que se produce en la segunda mitad de la década de los sesenta tiene el efecto de desorientar a los lectores y críticos de poesía en España porque supone una absoluta falta de respuesta a las expectativas de unos y otros [...] El horizonte de expectativas del lector español de poesía en la séptima década de este siglo [el pasado] constaba en esencia de dos elementos fundamentales: 1, el uso directo del yo confesional y confidencial, que parte del concepto de lenguaje como medio no problemático de comunicación para la transmisión de mensajes éticos relativos a la condición humana, que inmediatamente aluden a un ámbito referencial necesariamente compartido (al margen de ocasionales obstáculos ideológicos, religiosos o morales) entre el autor y el lector; 2, desde el mismo concepto de lenguaje, el planteamiento del texto como vehículo para la transmisión de mensajes críticos relativos al entorno social y político [...] En resumen: lenguaje no problemático y transparente, y referente identificable de modo automático, contemporáneo y cotidiano (o *el contenido del corazón o el pueblo cautivo*)» (Carnero 1990: 11-12). Como ha relatado

a partir de tal antología de olvido o traición, etc., al compromiso exigible a la literatura (desde el llamado realismo o realismo socialista, etc.) encuentra una cierta explicación, y no sé si excusa, en la presión ideológica, y opresión, que aquel infecto conglomerado que se ha dado en denominar nacionalcatolicismo todavía ejercía, bien que por entonces atenuado –aunque a estas alturas, las de la redacción de estas páginas, ¿alguien podría decir que *todo* aquello se ha desvanecido?–, sobre las gentes.

Más difícil de entender y explicar es que diez años más tarde de la publicación de la antología, en una España un tanto diferente, se continuara leyendo lo novísimo en unas claves semejantes, tal como Ángel González expuso en su desnortado artículo de 1980, «Poesía española contemporánea». Entre otras cosas se lee en esas páginas que

a mí me parece que esa poesía pretendidamente *novísima* puede ser definida [...] como la última manifestación de la cultura del franquismo. Si la poesía *novísima* rompe expresamente con algo no es con la cultura franquista –que deja cuidadosamente a un lado–, sino con la otra cultura, con la cultura que intentó oponerse al franquismo (González 1980: 7b).

Ignacio Prat, en uno de sus últimos escritos, en esa joya de la crítica que es «Contra ti», dejó dicho a propósito del parecer de González lo siguiente: «Leo ahora (en *Los Cuadernos del Norte*, núm. 3, agosto-septiembre 1980) las ingenuidades de Ángel González tituladas “Poesía española contemporánea”. Nadie tiene más ni mayores disculpas» (Prat 1982: 15, n. 21). No entraré en estas páginas en justificar estas palabras de Prat, que suscribo, desde luego, en lo referente a «ingenuidades», aunque lo que viene a continuación, que no son más que unas anotaciones para (a partir de) la lectura –pues ¿cómo pretender que lo que aquí se dice sea *la* lectura?– de «Invocación en Ginebra» de Pedro Gimferrer, luego Pere, algo apunta en ese sentido.

«Invocación en Ginebra» es poema perteneciente a *Arde el mar*, el libro emblemático de lo novísimo, por emplear ese adjetivo tópico, libro que, por cierto, no deja de hacerse presente en el artículo de González: «ellos, los poetas *novísimos*, se aplicaron a escribir odas sobre mares venecianos» (González 1980: 6b)<sup>2</sup>, en más que

---

recientemente Félix de Azúa, otro de los poetas de la antología, la mala recepción no vino exclusivamente desde la izquierda: «Aunque el conjunto era heterogéneo y dispar en méritos y conceptos, al poco tiempo ese grupo parecía tener una sola voz. Cristalizó de golpe en una unidad coherente sin que ninguno de los participantes tuviera la más mínima responsabilidad. Ello se debió al escandaloso cúmulo de ataques que recibió de casi toda la crítica del momento, ¡incluido un editorial de *ABC*! Los poetas del régimen reaccionaron con sorna y amenazas, los del antifranquismo con prudencia, ya que Castellet y el editor Barral eran figuras de la izquierda, pero sin disimular su disgusto. La derecha se mostraba indignada por la frivolidad y amoralidad de aquellos muchachos, la izquierda por su elitismo y porque usaban iconos característicos de la cultura americana» (Azúa 2013: 55).

<sup>2</sup> González había escrito anteriormente una sátira de lo novísimo, «Oda a los nuevos bardos», incluida en *Muestra, corregida y aumentada, de algunos procedimientos narrativos...* (González 1977: 57-58), donde las tres palabras significativas del título pueden leerse apuntando a Gimferrer: «Oda» y su sintaxis «Oda a» remiten a «Oda a Venecia ante el mar de los teatros»; «nuevos» a *nueve* y a *novísimos*; y «bardos» a *poetas* y al hecho de que la segunda edición de *Arde el mar* se publicó en la colección «El bardo». La sátira, y el título es lo suficientemente claro en su plural, no tiene, por supuesto, únicamente a Gimferrer como objetivo.

transparente alusión a «Oda a Venecia ante el mar de los teatros» de *Arde el mar*, por lo demás, un poema excepcional en un libro excepcional.

En cuanto a la reacción adversa desde la cultura de izquierdas, a buen seguro que estaba motivada en gran parte por la afirmación de José María Castellet en el primer párrafo de su prólogo a *Nueve novísimos*, citando, por cierto, al comunista Manuel Vázquez Montalbán –pese a estar en la ilegalidad era del saber común la afiliación del poeta y novelista, quien ya había pasado por la cárcel–, que a su vez citaba una frase de Antonio Machado, figura que era referente casi mítico de la izquierda, en el proyecto de lo que hubiese sido su discurso de ingreso en la Real Academia: «cuando una “pesadilla estética” se hace insoportable es señal de que se anuncia un cambio» (Castellet 1970: 17), «pesadilla estética» que en el texto en cuestión resultaba ser la del realismo, y es que tal afirmación tuvo que levantar ampollas, más en unas páginas firmadas por quien en antologías anteriores había defendido el realismo<sup>3</sup>.

Se abre *Arde el mar* (1966), ese espléndido libro, con un grupo de poemas de una cierta extensión –que, si bien no forman propiamente una sección, de hecho no llevan marca al respecto, sí tienen un marcado aire de familia–, los titulados «Mazurca en este día», «Oda a Venecia ante el mar de los teatros», «Cascabeles», «Sombras en el Vittoriale» e «Invocación en Ginebra». Como escenario estos poemas tienen, respectivamente, Barcelona, lo que sitúa al personaje que habla en los poemas –«Y es, por ejemplo, ahora / esta lluvia en los claustros de la Universidad, / sobre el patio de Letras [...] palmera del jardín» de «Mazurca» es referencia indudable del edificio hoy Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona, en la que el poeta fue estudiante–, y diferentes etapas –Venecia, Montreux, el lago de Garda y Ginebra– de uno o más viajes por Europa en aquellos años de la juventud. Así, la lectura de este primer conjunto de poemas presenta a un joven poeta barcelonés, estudiante universitario en los primeros años de la década de los sesenta –«Mazurca en este día»–, tiempo del franquismo, ay, que ha tenido la oportunidad de salir de España, visitar ciertos lugares emblemáticos –el resto de los poemas– y conocer por sí mismo el más allá de la ausencia de libertades y de la democracia, además, por supuesto, de ser espacios de la belleza y la cultura. Este trayecto del libro, la universidad y la visita de varios lugares de Europa, cumple, pues, la función de un viaje de formación o, dicho de otro modo, iniciático<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Al cambio estético de Castellet que va de *Veinte años de poesía española 1939-1959* (1960) luego *Un cuarto de siglo de poesía española 1939-1964* (1965) me he referido en el artículo titulado «La destrucción de los viejos mitos» (Blesa 2001).

<sup>4</sup> La salida de España en los años del franquismo era un anhelo que cobraba aires míticos para quienes tuvieron que soportar aquel modo de vida. Anterior en unos cuantos años es el caso, por ejemplo, de Juan Goytisolo, quien al recordar su viaje a París en 1953 se refiere en *Coto vedado* (1985) a su «deslumbramiento ante París», su «ansia de ponerme al día, de ver, de leer, realizar cuanto no era posible en España», y en fin «Nunca me había sentido tan feliz» (Goytisolo, 2007: 213). Antonio Martínez Sarrión, coetáneo de Gimferrer, se ha referido a su viaje a París en julio de 1968 con estas palabras: «Nuestro programa era el consabido de los españolitos que abandonaban la hedionda perrera en busca de aire limpio

Por otra parte, estos poemas pueden ser leídos también como escritura de iniciación en otro sentido, una escritura que se inserta en su proceso de formación y que es una superación de lo escrito anteriormente, *Mensaje del tetarca* (1963) y, según se ha podido saber más tarde, del anterior libro, *Malienus*, inédito por entonces, aunque, y no es contradictorio, ciertas marcas gimferrerianas –la enumeración, pongamos por caso– estuvieran ya presentes en esas publicaciones. Es el caso que en «Oda a Venecia» el sujeto que habla dice tras mencionar «el pasado», el suyo: «Tanto he escrito, y entonces tanto escribí. No sé / si valía la pena o la vale»–. Y escritura de iniciación también por lo que respecta a otros poemas contenidos en *Arde el mar*, como «Pequeño y triste petirrojo» o «Puente de Londres», más próximos a una dicción surrealista, que son precisamente los que suceden a los cinco primeros. En conjunto, *Arde el mar* significaría para el poeta el haber alcanzado una escritura poética madura.

Este tramo del libro es también iniciático en el sentido de que se da cuenta de algunas de las lecturas que subyacen a *Arde el mar*, pasos de esa iniciación. Restringiendo estas notas a las menciones explícitas y estrictamente literarias y al tramo inicial de *Arde el mar*, tenemos que a la procedencia gongorina del título del libro se suman las citas preliminares de versos de Rafael Alberti y Octavio Paz, lo que puede calificarse de imitación del romancero al comienzo de «Mazurca», la cita de Federico García Lorca y la mención de Ezra Pound en «Oda a Venecia», Antonio de Hoyos y Vinent que comparece en «Cascabeles», y Gabriele D’Annunzio en «Sombras en el Vittoriale» –nómina que se continúa en otros de los poemas–, todo lo cual está dando al lector noticia de la formación literaria del poeta, una formación que incluye el barroco, el decadentismo y, dicho sea en términos muy generales, la vanguardia. Por su parte, los personajes que aparecen nombrados en «Invocación» son muy diferentes. Por orden de aparición: Lutero, Calvino, Miguel Servet, Menéndez y Pelayo, Agrippa d’Aubigné, Amiel y Rousseau, que desde luego ya no están en el texto como referencias literarias.

Tres de los cinco poemas de esta serie inicial llevan dedicatorias. «Mazurca en este día»: «A Hélène y Gonzalo Suárez»; «Oda a Venecia»: «A Joaquín Marco»; e «Invocación en Ginebra»: «A José Ángel Valente»; y cuatro desde la segunda edición de 1968 en que se añade en «Sombras en el Vittoriale»: «A Jaime Gil de Biedma». Siendo el matrimonio Suárez, Marco y Gil de Biedma personas ligadas al mundo barcelonés, al de Gimferrer, a Valente lo había conocido Gimferrer en Ginebra, precisamente durante uno de los mencionados viajes, tal como el mismo Gimferrer ha narrado tiempo después: «Yo había conocido a José Ángel Valente en 1963, en Ginebra» (Gimferrer 1985a) y es de ese mismo año, también según testimonio del poeta catalán, la redacción del poema: «Los primeros poemas de *Arde el mar* (*Cascabeles* e *Invocación en Ginebra*) datan [...]

---

y vigorizante: librerías, cajones de las orillas del Sena, cines, algún museo que todavía no conocíamos y mucho callejeo» (Martínez Sarrión 2002: 50).

del verano del 63» (Gimferrer 1969: 11). Son, sin duda, las primeras muestras de la gran escritura gimferreriana y él mismo ha expresado la conciencia de ese paso en los versos antes citados y en *Itinerario de un escritor* se lee «Hacia los dieciséis años, casi diecisiete [22 de junio de 1945 es su fecha de nacimiento] se produce un momento en el que escribo una poesía que no sólo es adulta en la intención, sino que, más o menos lograda, es adulta en el resultado» (Gimferrer 1993: 22), dicho en otros términos, se trataba de la culminación de la iniciación. Convendrá añadir que lo que hoy denomino “culminación” no ha de entenderse como que desde entonces Gimferrer haya permanecido en unos mismos presupuestos y su escritura no haya experimentado transformaciones. Es precisamente todo lo contrario, se trata más bien de que cada libro viene a ser un nuevo punto de partida, tal como pretende expresar el término “(re)fundación” que propuse en otro lugar (Blesa 2010).

En cuanto Valente, el destinatario de «Invocación», era en aquel momento el autor, además de algunos otros textos, de dos libros de poesía, *A modo de esperanza* (1954) y *Poemas a Lázaro* (1960), y en 1963 se había publicado el libro antológico *Sobre el lugar del canto*—en el mismo año que *Arde el mar* se publicaría *La memoria y sus signos*, alguno de cuyos poemas se adelantaba en *Sobre el lugar*— y desde 1958 había fijado su residencia en Ginebra como traductor de la OMS. Unos años más tarde, tras la publicación de la recopilación *Punto cero* en 1972, Gimferrer señalaba que de entre los poetas de su generación ninguno había «ido tan lejos como Valente» en el planteamiento del que es el problema central de la escritura, «el tránsito del lenguaje instrumental al lenguaje sometido a interrogación y autocrítica», y ello, ya no en los entonces libros más recientes, sino que «de *A modo de esperanza* (1954) a *El inocente* (1970) hemos asistido al desarrollo indagatorio de una misma propuesta, de una única exploración.» (Gimferrer 1978: 143) Pero antes, precisamente durante el aludido viaje europeo de Gimferrer, ambos poetas se habían conocido, tal como ha quedado indicado, y es a partir de esa visita, y el haber dado a conocer Gimferrer a Valente algunos de los poemas que integrarían *Arde el mar* y sabida la opinión de éste sobre ellos, cuando el primero decidió dedicarle «Invocación». En carta dirigida a Valente fechada el 1 de octubre de 1964 (no lleva indicación del año en la data, pero varios de los contenidos de la carta señalan el atribuido de manera inequívoca) escribe Gimferrer:

Tus opiniones sobre mis versos están muy bien; son justamente las que conociéndote y conociéndome, esperaba que fueran. Te dedico «Invocación en Ginebra» para corresponder de alguna manera a tu generosa hospitalidad y acogida, y escojo este poema porque veo que te gusta, y también, claro, por lo de Ginebra (Gimferrer 1964)<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> La carta está depositada en la Cátedra José Ángel Valente de Poesía y Estética de la Universidad de Santiago de Compostela. Queda aquí expresa mi gratitud a su director, Claudio Rodríguez Fer. Se publica con la autorización de dicha Cátedra y la del autor. En cuanto a la fecha baste decir que esto que escribe Gimferrer, «Supongo que te habrá llegado o estará a punto de llegarte el “Ínsula” de setiembre con mi cosa

La dedicatoria de «Invocación», entonces, es un gesto que responde a varias razones: retribución por la «generosa hospitalidad y acogida», porque había sido destacado por Valente y por tener como escenario Ginebra. Escenario que se concretará todavía más en un cierto espacio de esa ciudad, la «Terrasse / Agrippa d’Aubigné», vinculados la ciudad y el pequeño jardín que lleva el nombre del escritor a la cuestión religiosa en general y en concreto a la idea del pecado, al sacramento de la confesión y a las indulgencias, que es el asunto central de las Tesis de Lutero de 1517 y que provocó la reforma, guerras, torturas y asesinatos en nombre de Dios –mayúscula exigida por tan piadosos actos de sus fieles–. Copio el poema gimferreriano:

Invocación en Ginebra

*A José Ángel Valente*

«En la protesta –respondió sincero–  
se vive con mayor desenvoltura,  
mas para bien morir...»

Palabrería

tiempo atrás insuflada, tiza en pizarra virgen,  
no recordáis, colegio, en fila india,  
mas para bien morir, fútbol, santo rosario,  
pese a Lutero, mens in corpore, es lo justo,  
la católica, madre, cuántos días, primer viernes,  
te confesaste, es más segura, te confesaste, la católica, sincero.  
Te confesaste, y era –pese a Lutero– un corredor y al fondo  
rejas labradas, ébano, caoba,  
qué sé yo, sándalo, roble, nogal, pino,  
madera, daba igual, labrada, beso  
a la estola –¿o manípulo? –, a la cruz  
dorada –¿o más bien amito? – y después, cuántos días,  
dónde, con quién, por cuánto tiempo, qué,  
quibus auxiliis, cur, quomodo, quando.  
Pese a Lutero.

Y en cuanto a Calvino

ya se sabe, es notorio, Miguel Servet,  
tan fielmente descrito por el eximio Menéndez y Pelayo  
–¿te confesaste?– en el tomo cuarto de los Heterodoxos.  
Tiempo destruye a tiempo, voz a voz, hombre a hombre.  
Sueño destruye a sueño. Otro es el mío ahora.  
Lejos anduve, todo  
quedó al fondo, no sé, marchito, estéril.  
¿Quién remueve en la espuma su cadáver de niño?  
¿Quién rescata al silencio el pasado y sus máscaras?  
¿Quién al espejo pide  
la desvaída imagen de un extraño?  
Así yo, transeúnte del olvido,  
mi andadura instauraba.

Mas de pronto

Ginebra, el Lemán, rúas, anticuarios,  
libro, hallazgos, y luego  
la catedral depone sus ojivas,  
bronca grandeza de Calvino, salgo

---

sobre Cavafis», es referencia que no deja lugar a la duda a su artículo «Cavafis entre nosotros», publicado en *Ínsula*, 214, 1964, p. 3.

a la calle, tejados, una fuente,  
conjurado verdor de una arboleda  
y el encuentro.

Terrasse

Agrippa d'Aubigné.

Y era verdad tu predio,  
viejo hugonote, alejandrino o magma,  
antorcha o verbo, espada o profecía.  
Y era verdad tu predio, y tu invectiva  
ascendía iracunda en este límpido  
mediodía agostizo, en esta vieja  
ciudadela de herejes –Amiel, Rousseau, Calvino–, filisteos y rusos en exilio,  
jirones del armiño, vástagos de la púrpura ultrajada.  
Y era verdad tu predio. Tal planeta evidente,  
crepitaba en el aire tu fe de antiguo tronco,  
vegetal salmo en éxtasis.

Y me fue dado amarte.

Viejo y querido Agrippa, restituyo  
–ô vermine espagnolle, no, no soy san Ignacio–,  
restituyo la voz, el jardín de mi infancia,  
ya sin espectros, libre, puro, etéreo,  
llega, Agrippa, conmigo,

se diría

este jardín callado de Ginebra  
que hoy ostenta tu nombre

oh jardín de mis años,

oh jardín de mis años y quién sabe  
dónde mi nombre, Agrippa, mi recuerdo,  
lo que fui entonces, lo que seré, en qué calle,  
en qué terraza angosta, en qué playa o destierro,  
olvidado, sin fe, no así tu historia,  
pese a Lutero, dónde, de mi infancia al silencio,  
oh jardín de mis años, lo que soy, lo que fui,  
algo me aguarda, cuándo, Agrippa, muerte,  
primer viernes, y aún sin confesarme  
quibus auxiliis, cur, pese a Lutero,  
tened piedad de mí, mi colegio, mis versos,  
hoy en Ginebra, vivo, todo pasó, escuchadme,  
no responden, no hay eco, dónde mis verdes años,  
tened piedad de mí, hombre soy, he vivido,  
Agrippa d'Aubigné, séme benigno, que tu Dios acepte  
la derramada rosa de mi sangre mortal.

Como indican las comillas, el poema rompe a hablar con una cita, la palabra de otro, repetida, dicción doble. La cita en cuestión, la primera de otras más de las que el discurso del poema se apropia, en las que se desdobra, procede de un soneto de fray Ambrosio de Valencina<sup>6</sup>, titulado «A lo seguro!», reproducido en libros escolares de los tiempos del nacionalcatolicismo y que Gimferrer leyó en alguno de los manuales durante sus años

---

<sup>6</sup> Fray Ambrosio de Valencina (1859-1914), miembro de la Orden de los Hermanos Capuchinos Menores, de la que fue el primer Provincial de Andalucía, y miembro de la Real Academia de Buenas Letras sevillana, es autor de numerosas publicaciones, muchas de ellas de temática piadosa, ya desde finales del XIX, entre otras, *Primer ensayo de gramática de la lengua de Yap (Carolinas occidentales)*, *Retórica elemental o lecciones de literatura preceptiva*, la extensa *Reseña histórica de la provincia capuchina de Andalucía* en 5 tomos, *Leyendas edificantes o historietas piadosas del peregrino de la capucha*, *Preparación del matrimonio*, *Lirios del valle o los amantes de la virginidad*, etc.

como alumno de las Escuelas Pías, soneto que memorizó y, al reproducirlo en «Invocación» años después, la memoria introduce un error: «bastante más soltura» del verso 12 del soneto del fraile pasa al segundo del poema gimferreriano como «mayor desenvoltura»<sup>7</sup>. He aquí el soneto, que no tiene desperdicio, según aparece en *Poesías religiosas ó Flores de mi juventud* del capuchino, que reproduzco sin modificaciones (Valencina 1900: 214):

A lo seguro!  
Anécdota

Refieren de un sectario de Lutero  
que su madre llorosa y afligida  
en las últimas horas de su vida  
lo llamó y dijo así: «Hijo, yo muero!.

Mas antes de mi muerte saber quiero,  
si da lo mismo terminar la vida,  
muriendo protestante, ó convertida  
de la Iglesia al católico sendero.»

Melancthon, aunque siempre fué embustero,  
esta vez contestó la verdad pura;  
en la protesta, (respondió sincero,)

Se vive con bastante más soltura;  
mas para bien morir;... pese á Lutero!  
La católica, Madre, es la segura!

---

<sup>7</sup> El soneto está incluido en la famosa y estudiadísima *Enciclopedia Álvarez. Tercer Grado*, que, salvo error, tuvo su primera edición en Zamora, s. n. (Tipografía comercial) en 1954, y pasó a publicarse en Valladolid por Miñón hasta alcanzar en 1962 —es la última noticia que encuentro en el catálogo de la Biblioteca Nacional— su 69ª edición. Tal fue su impronta que, en un ejercicio que se entendió de nostalgia y quizá fuera de exorcismo, se reeditó en 1997 (Madrid, Edaf). En el ejemplar de esta edición que tengo a la vista el soneto de fray Ambrosio de Valencina se reproduce en la página 70 con algunas variantes, además de que se atribuye a F. A. de Valenciana. Jordi Gracia en su edición de *Arde el mar* anotó: «Quizá algún lector recuerde los mismos versos, que proceden del libro escolar de Gimferrer y cuyo tono doctrinario y apostólico expresaba la superioridad de la Iglesia católica sobre el protestantismo. El verso “la católica madre es más segura” era del mismo poema, que aparece fragmentado un poco más abajo» (Gracia 1994: 115, n. 1). Más recientemente, José Luis García Martín, al reseñar *Alma Venus*, el espléndido libro de Gimferrer de 2013, ha precisado el autor de los versos. Para mostrar, según él, que de los poemas de *Arde el mar* a los recientes «la estética no ha variado mucho, pero ha desaparecido la tensión capaz de lograr que los chispazos verbales y las dispersas referencias culturales cuajen en un poema», escribe: «“Invocación en Ginebra” comienza con unos versos, leídos quizá en un viejo libro de texto, que permanecen aferrados a la memoria y que traen con ellos toda la retórica educacional de la época: “Palabrería / tiempo atrás insuflada, tiza en pizarra virgen, / no recordáis, colegio, en fila india, mas para bien morir, fútbol, santo rosario, / pese a Lucero, mens in corpore, es lo justo, / la católica, madre, cuántos días, primer viernes, / te confesaste, es más segura, te confesaste, la católica, sincero”. Los versos ajenos con que comienza el poema son los siguientes: “En la protesta —respondió sincero— / se vive con mayor desenvoltura, / mas para bien morir...”. Se trata del final de un soneto de Fray Ambrosio de Valencina, levemente alterados, y mejorados, por la memoria: “En la protesta —respondió sincero— / se vive con bastante más soltura; / mas para bien morir, ¡pese a Lutero! / la Católica, madre, es la segura”» (García Martín 2013a; con algunas variantes y alguna errata con respecto al texto de Valencina que cito en el texto y que bien pudieran provenir del lugar del que lo toma). Esto mismo, con idénticas variantes y errata, se puede leer también en García Martín (2013b).

El recuerdo de los versos, su cita, su recitación, da paso a un juicio severo sobre el soneto y sobre todo lo que éste simboliza. Toda la enseñanza del tiempo oscuro es ahora *palabrería*, «Palabrería / tiempo atrás insuflada» (vv. 3-4). Este recuerdo de una lectura, este rechazo de lo aprendido, es uno de los pasajes de la obra gimferreriana en que el poeta incorpora a su discurso materiales autobiográficos o que admiten ser tenidos por tales. En el mismo *Arde el mar*: «Todavía no he hablado, ni lo haré, / de otros prodigios, alcotán o ninfa Egeria, / clases de francés a mis doce años o recuerdos de una guerra no vivida, / primeras horas con Montaigne o inútiles lecciones de solfeo, / minotauro de Picasso y poesía entre mis apuntes, toda una memoria abolida / por el silencio encapuchado de esta tarde» («Primera visión de marzo», Gimferrer 1966: 151-152); «el ruido / de una máquina al coser, tarde perlada / de cansancio, cortinas fantasmales» («Band of angels», Gimferrer 1966: 165); además «las tardes del colegio / el país de los lápices de colores / Flechas y Pelayos montan guardia junto a los luceros» («Relato a dos voces», de «*Extraña fruta*» y *otros poemas*, Gimferrer 1966: 227); «un rezo en la capilla del colegio» («Dido y Eneas», Gimferrer 1966: 236); «Tot això ho tinc confós: / jo aleshores no llegia els diaris, més aviat buscava feina, / perquè calia viure, i tu venies amb la cartera de pell que t'haviem comprat per dur-hi els llibres / i el plumier amb llapis de colors, i et semblava normal el que et deien els mestres, / encara que tot allò de quan la guerra no ho veies gaire clar» («Tròpic de capricorn», *Els miralls*, Gimferrer 1995: 121-122); o la extensa y terrible tirada de versos dedicados a la familia: «El cadavèric cercle de família, / amb llànties d'oli brut, com un borral de caspa, / cares escardalenques, ulls freds d'òrbites buides en la claror grogosa, / ungles tenydes de blauet que burxen / fum i aguarràs, que burxen els cobrellits, ulls fixos, claus desades, / uns ulls deshabitats i unes cares cremades pel lleixiu, / la pell de l'aire és pell de sulfumant, / la pell com paper blau de calcar, com paper sec, ulls de calcomania, / d'un sol color, i el cap que quan es mou, tibet, fa grinyolar el vernís / (dues capes de pintura, amb brotxa, per fer ressaltar els ulls, i només una capa / de coloret al front). Molts vespres, / havent sopat, calia tornar a donar-los corda: / abans que res, untàvem d'oli els eixos i els èmbols, / dreçàvem un cap guerro, trèiem pols dels vestits, / i posàvem en marxa el grup familiar. Un toc vermell, / com de tomàquet, a les galtes, deia / la castedat, un parlar papissot expressava / l'obediència dels fills, i un garfi / en lloc de mà era el símbol de l'amor conjugal» (*L'espai desert*, III, Gimferrer 1995: 200); y en *L'agent provocador* «Encara ara em record, en algun moment dels anys seixanta, jo sol en aquella habitació (el santuari, i també l'embañador sarcòfag, de l'encerclament familiar), absolutament aparedat, com el Fortunato del conte de Poe [...], acorralat entre murs plens de llibres, i no pas lluitant amb les visions del desig o les de l'ambició (perquè el desig era mort, molt ofegat, des de feia anys: als tretze, als catorze, sí, però no pas més tard: ni als quinze ni als setze ni als disset el desig no ocupava momentàniament cap lloc en el pur despoblament mental d'un intel·lecte espoliat, fet de

cercles amargs i difusos i de volums ocres i cantelluts [...]; empaitat, doncs, entre el silenci buit i negrós de la casa paterna, havent renunciat a viure, o potser pensant que encara no em tocava viure)» (Gimferrer 1998: 13-15); y en fin «un material en letargia (l'època d'infantesa, sota l'ofec de cloca de la incubadora familiar), ni tampoc un moment d'estupefacció i d'impostura (els anys muts i terribles del despertar adolescent), ni tan sols un moment de crisi, de pors, de salts en el buit i d'incertesa (la primera joventut, aspra, feta d'impulsos i de retraccions i de retractacions)» (31-32).

Estos fragmentos de la memoria, en clave autobiográfica, son más que suficientes para dar testimonio de unas primeras etapas de la vida desoladoras sea cual sea el modo en que se lean; estrictamente autobiográficos o no, son en cualquier caso retazos de la historia del período de formación de una persona durante, para decirlo con palabras del poeta, los «anys del feixisme» (*L'espai desert*, Gimferrer 1995: 212), de la vida cotidiana del tiempo que Gimferrer vivió, el que vivimos, que le llega a hacer decir que «és el nostre passat l'enemic» («Fragments d'un poema escrit l'any 1970», 1995: 343). Todos esos recuerdos de vida sórdida serán desplazados en la primera poesía gimferreriana por evocaciones de lo medieval castellano con deslizamiento a la «Florençia de príncipes, brocado y muslos tibios», a una Venecia que se confunde con la belleza en «Oda», a la *belle époque* y el decadentismo en «Cascabeles» y «Sombras en el Vittoriale», en un gesto semejante a la interpretación de Gimferrer del modernismo hispánico, según la cual y siguiendo a Octavio Paz, «la actitud modernista representa una protesta implícita ante una realidad “abyecta”» (Gimferrer, 1980: 9)<sup>8</sup>, protesta que se hace explícita, cuando menos en «Invocación» al rechazar la *palabrería tiempo atrás insuflada*, ante lo que fue la enseñanza de la religión católica por una política educativa que hizo de la escuela ejemplo perfecto de lo que Louis Althusser calificó, aunque esta terminología y lo que ella implica parezca hoy desusado para algunos, de aparato ideológico del estado.

«Invocación», como tantos otros poemas de Gimferrer, se organiza sobre una duplicidad –cuando no multiplicidad– de tiempo y espacio, lo que apunta a las enseñanzas de la poesía de Pound. El sujeto en su *hic et nunc* sale de esa situación e introduce otro lugar, otro tiempo, en este caso, mediante la rememoración, retro trayéndose al pasado. En «Invocación» el movimiento de salida del aquí y ahora es al pasado propio, el tiempo de los versos de Valencina, los primeros viernes y los años escolares, que se describen en dos tiradas, particularmente extensa la primera, en las que se dan ocasionales inserciones de «A lo seguro!», una de ellas, «pese a Lutero», repetida machaconamente casi como en una letanía, citas que marco con cursivas: «colegio, en fila india, / *mas para bien morir*, fútbol, santo rosario, / *pese a Lutero*, mens in corpore, es lo justo, / *la católica, madre*,

---

<sup>8</sup> Había escrito Paz: «su [= del modernismo] negación de la utilidad y su exaltación del arte como bien supremo son algo más que un hedonismo de terrateniente: son una rebelión contra la presión social y una crítica de la abyecta actualidad latinoamericana» (Paz 1965: 20).

cuántos días, primer viernes, / te confesaste, *es más segura*, te confesaste, *la católica*, *sincero*. / Te confesaste, y era *–pese a Lutero–* un corredor y al fondo / rejas labradas, ébano, caoba, / qué sé yo, sándalo, roble, nogal, pino, / madera, daba igual, labrada, beso / a la estola *–¿o manípulo?–*, a la cruz / dorada *–¿o más bien amito?–* y después, cuántos días, / dónde, con quién, por cuánto tiempo, qué, / quibus auxiliis, cur, quomodo, quando. / *Pese a Lutero*» (vv. 6-18), «te confesaste» (v. 21), «primer viernes, y aún sin confesarme / quibus auxiliis, cur, *pese a Lutero*» (vv. 65-66)<sup>9</sup>. Repeticiones de las palabras de Valencina que regresan al discurso, entrecortadas, en una salmodia que, si por un lado recuerda la insistencia de la enseñanza de la doctrina, la práctica de la repetición *–el método de la pedagogía general de la época–*, por otro se diría que esa reiteración busca el exorcismo de aquello que se escribió con «tiza en pizarra virgen», la conjura contra el espíritu maligno insuflado por aquella antigua «palabrería».

El yo actual, pues, se retrotrae a su pasado, o lo actualiza, para arrojarlo fuera de sí, para hacerlo, como si se pudiera por la rememoración, olvido, y lo que los versos destacan de ese pasado es la experiencia de la confesión y, por tanto, la enseñanza de la noción de pecado, la ofensa a Dios, la infracción de su ley, y en fin la religión toda: ahí radican los males del sujeto en esta evocación, el recuerdo del sufrimiento que toda aquella palabrería infligía en el sujeto cuando niño, «tiza en pizarra virgen». La ceremonia de tortura que es la confesión, el interrogatorio, «cuántos días, primer viernes» (v.8), «cuántos días, / dónde, con quién, por cuánto tiempo, qué, / quibus auxiliis, cur, quomodo, quando» (vv. 15-17) *–la adaptación de los elementa narrationis de la retórica–*, queda enmarcada en el espacio cerrado del colegio y la iglesia: «un corredor y al fondo / rejas labradas, ébano, caoba, / qué sé yo, sándalo, roble, nogal, pino, / madera, daba igual, labrada, beso / a la estola *–¿o manípulo?–*, a la cruz / dorada *–¿o más bien amito?–*» (vv. 10-15), los nombres, los objetos del culto, se confunden como en una pesadilla *–quizá para algunos convenga precisar que es la estola el ornamento del sacerdote durante el sacramento de la confesión–*, así, «casi como una pesadilla» es como calificó Andrew P. Debicki (1993:

---

<sup>9</sup> El recuerdo de la etapa escolar, la religión y el pecado están también presentes en varios textos del ya citado Félix de Azúa: véase en *Nueve novísimos* «Antes morir que pecar» (Castellet 1970: 144-145), poema no recogido después en ninguno de sus libros; además «reglamento castigo penitencia», «cantar a dúo a cómico a patán el Pange Linguae» en «Sexta elegía» de *El velo en el rostro de Agamenón* de 1970, donde se refiere a los escolares como «rebaño modelado a pupitre y a banquillo de reo» (Azúa 1979: 45). El tema de la religión aparece en diferentes pasajes de la novela de Azúa *Las lecciones de Jena* (1972). Entre otros, aquel en que se da la explicación de la necesidad de fundar una universidad en Pamplona, escenario de la novela: «Ya no bastaban las procesiones, las novenas, los peregrinajes, las romerías, los via crucis, los congresos eucarísticos o los sínodos para mantener en alto la llama de la fe en los más jóvenes» (Azúa 1972: 37). Y véase lo referente al período escolar en un colegio religioso en el relato de *Historia de un idiota contada por él mismo o El contenido de la felicidad* (Azúa, 1988: 13-15). Otro de los poetas de la antología, Leopoldo María Panero, se expresaba así en una de las secuencias de *El desencanto*: «Pues lo que pienso del colegio es lo que explica el porqué me comportaba de esta manera que hacía gritar con gritos de entusiasmo a los chicos en torno al Conejo Blanco [=Leopoldo Panero, el padre], y es que es una institución penal en la que lo que nos enseñan es a olvidar la infancia» (Blanc *et alii* 1976: 71).

48a)<sup>10</sup> el pasaje del poema. Pero todo fue «tiempo atrás» y es que «Tiempo destruye a tiempo, voz a voz, hombre a hombre» (v. 22), transcurre el tiempo, la persona cambia, se transforma, la palabrería es reconocida como tal y, tras la rememoración, se busca su borrado. El personaje camina hacia el olvido: «Lejos anduve, todo / quedó al fondo, no sé, marchito, estéril» (vv. 24-25). Se ha producido una especie de catarsis, de liberación en el sujeto que ahora no se reconoce ni en quien fue ni en quien es, de ahí las interrogaciones «¿Quién remueve en la espuma su cadáver de niño? / ¿Quién rescata al silencio el pasado y sus máscaras? / ¿Quién al espejo pide / la desvaída imagen de un extraño? / Así yo, transeúnte del olvido, / mi andadura instauraba» (vv. 26-31).

Este ejercicio de memoria que se espera liberadora recuerda, por supuesto, la *cátharsis* aristotélica –«Es, pues, la tragedia imitación de una acción [...] que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones» (1449b)–, término, idea, que Josef Breuer y luego Sigmund Freud adoptaron y está en la base de la terapia psicoanalítica. La verbalización del acontecimiento traumático sería paso ineludible para la curación. Aquí los versos de fray Ambrosio, los «cuántos días», etc. Y en el poema el asunto de la confesión, sacramento en el que la enunciación de los pecados es requisito imprescindible para lavarlos, para que se produzca su purgación, su cura, su perdón.

La *cátharsis*, pues, ha tenido lugar y quien hablaba del pasado con acritud, *palabrería*, una vez que la pesadilla ha sido arrojada al olvido, habla ahora como un hombre nuevo, renovado, que es el que fue pero que, como en una metamorfosis, ha renacido a una vida nueva. Es ahora, como se lee más adelante, una persona «sin fe» (v. 61).

Hasta aquí el texto no ha especificado el lugar desde el que el yo habla y es ahora cuando el personaje se sitúa: «Mas de pronto / Ginebra» (vv. 31-32). El lugar de la enunciación es Ginebra, ya no la España que era marco de lo recordado, Ginebra, «ciudadela de herejes» (v. 45), esto es, uno de los lugares de la rebelión que fue la Reforma y para el sujeto un territorio libre del nacionalcatolicismo. Y la mención de Ginebra da paso a una enumeración de elementos tópicos de la ciudad, el lago Lemán y otros de su zona central, «rúas, anticuarios, / libro, hallazgos» (vv. 32-33), donde no faltan en la mirada del personaje elementos de cultura; enseguida el paso por la catedral, tan diferente de los templos católicos con la inexistencia de imágenes salvo en este caso la vidriera, templo de la austeridad rota tan sólo por la silla de Calvino, y «salgo / a la calle, tejados, una fuente, / conjurado verdor de una arboleda» (vv. 35-37). Es el espacio abierto, al aire libre, el que acoge al nuevo hombre, al hombre liberado de su pasado, el resucitado del cadáver que fue. El escenario es, pues, lo opuesto de aquel otro de la memoria. Frente

---

<sup>10</sup> «En la primera parte del poema estos recuerdos aparecen casi como una pesadilla, con una mezcla irracional de ideas católicas, amonestaciones religiosas y detalles físicos de la escuela» (Debicki 1993: 48a).

a lo cerrado del colegio, el corredor y la capilla y el confesionario –además de los reiterados «te confesaste» y las fórmulas del interrogatorio, las «rejas labradas» en algún tipo de madera no dejan lugar a duda–, son ahora el lago, las calles, «una fuente, / conjurado verdor de una arboleda» y es ahí, en ese pequeño *locus amoenus*, donde se produce «el encuentro», «Terrasse Agrippa d’Aubigné» (v. 38), encuentro que, si no será de naturaleza amorosa, sí va a ser el encuentro con la vida: «hoy en Ginebra, vivo» (v. 68), frente al cadáver en que se figura el niño que fue.

La pequeña plazoleta lleva el nombre de Agrippa d’Aubigné, el hugonote, combatiente en las guerras de religión, feroz anticatólico, autor, entre otras obras, de *Les tragiques*, de donde Gimferrer toma la frase «ô vermine espagnolle» y también la referencia a Ignacio de Loyola (v. 51):

Voila vostre evangile, ô vermine espagnolle,  
 Je dis vostre evangile, engeance de Loyole,  
 Qui ne portez la paix sous le double manteau,  
 Mais qui empoisonnez l’homicide cousteau.  
 (d’Aubigné, 1969: 50)<sup>11</sup>

Declara «Invocación»: «no, no soy san Ignacio», con lo que el personaje se desmarca de lo que d’Aubigné califica como *gentuza española*, «vermine espagnolle» *ralea*, «engeance», de Loyola, es decir, se sitúa aparte de la Iglesia salida de la Contrarreforma, del catolicismo, recuérdese «sin fe», incluso se podría decir que en contra, aparte de la *palabrería tiempo atrás insuflada*, el personaje se desplaza a la posición del hugonote, «Y me fue dado amarte. / Viejo y querido Agrippa» (vv. 49-50), y hace suyo el insulto de éste a los jesuitas y al catolicismo en general. Este pasaje ya llamó la atención de Joaquín González Muela en un temprano trabajo sobre *Arde el mar*, quien además de anotar algunas de las razones de la dedicatoria del poema a Valente, escribe que Gimferrer «no oculta la pena por no haber sido de otra manera [su infancia], y en eso consiste su protesta, no sé si “social” o tal vez más honda, sicosomática» (González Muela 1970: 278). Patrocinio Ríos Sánchez, en su *Lutero y los protestantes en*

---

<sup>11</sup> En «Agrippa d’Aubigné, el hugonote» Gimferrer se refiere a *Les tragiques* como «epopeya sombría», poema al que califica también de «panfletario, duro y gesticulante como la trayectoria que suscita una catapulta» y añade que «*Les tragiques* reviste de coturno el romance de ciego, ensangrentado y lúgubre de las guerras de religión», además «proyectil en llamas»; afirma que «No es esta poesía amable o amigable, pero es, en su furor, gran poesía visionaria» y concluye con «El libelo y la crónica bélica se convierten así en una iluminada y hosca obra de arte, como el hálito de la sombra solitaria de un águila caudal sobre las antiguas callejas ginebrinas y los devastados campos de batalla donde el cierzo aventó las fogatas y la sangre» (Gimferrer 1985: 114 y 115). Hay que decir que la lectura de d’Aubigné es, y lo era en la época, rara más allá de por especialistas, tanto que en su reseña de *Arde el mar* José-Carlos Mainer la pone en duda: «–significativamente dedicado a José Ángel Valente– el ágil y bien montado poema a Ginebra, logrado intento de poner en verso una vivencia exclusivamente cultural, lecturas de Américo Castro por un lado y quizá de los *Tragiques* de Agrippa d’Aubigné» (Mainer 1966, 9c; la cursiva es mía), duda curiosa dado que se incorpora una cita literal y está también la mención de san Ignacio que dan fe de la realidad de la lectura. En esas mismas líneas llama la atención el lapsus por el que Américo Castro desplaza a Menéndez Pelayo.

la literatura española desde 1868, escribe: «Ahora [en el presente del yo que habla] ha limpiado aquel jardín de su infancia de la hojarasca religiosa y ha restituido a su dueño toda la “palabrería tiempo atrás insuflada”»; y añade, y tiene toda la razón: «Finalizamos diciendo que no he visto por ninguna parte la idea observada por Ángel Valbuena Prat, para quien el poema es “una protesta en Ginebra donde se siente católico frente a Lutero» (Ríos Sánchez 1991: 1097, 1098)<sup>12</sup>. Al respecto, Jordi Gracia ha apuntado que «La evocación del calvinista Agrippa d’Aubigné [...] conduce a la memoria de la propia formación espiritual y a la obsesiva memez de una cultura represiva» (Gracia 1994: 73). Siendo todo eso oportuno, creo que se debe decir algo más: la apropiación de la frase de d’Aubigné más la negativa a identificarse con Ignacio de Loyola, es decir, a militar en las filas católicas, es una clara ceremonia de *apostasía* del catolicismo, en lo que redundaría la confesión de ser alguien «sin fe». La continuación, «restituyo la voz, el jardín de mi infancia, / ya sin espectros, libre, puro, etéreo», lo confirma. Abjuración para la que era necesaria la purificación del pesado pasado, «l’*enemic*», un pasado que ya *pasó*: «hoy en Ginebra, vivo, todo pasó» y antes en el texto «restituyo [...] restituyo la voz, el jardín de mi infancia, / ya sin espectros, libre, puro, etéreo» (vv. 50, 52-53), pasaje lo suficientemente claro en lo que se refiere a la catarsis experimentada. El que el sujeto de «Invocación» apostate y la censura en 1966 no lo advirtiese resulta bastante sorprendente cuando tan fino hilaba en otras ocasiones, aunque cabe añadir que tampoco los comentaristas del poema han reparado en lo que en la época era un gesto insólito y de transcendencia no sólo religiosa, sino marcadamente política. Con la *apostasía* se ha cumplido la iniciación que también en este sentido es el poema. Vuelvo ahora sobre lo dicho al principio del párrafo anterior. González Muela escribió:

El poema titulado “Invocación en Ginebra” está dedicado a José Ángel Valente. Es una dedicatoria muy apropiada, no sólo por invocar la ciudad de Ginebra, sino por tratar de una infancia desorientada y un hilo roto (ciudad y tema muy de Valente). Frases como: “Quién remueve en la espuma su cadáver de niño?”, nos recuerdan a Valente, y el tono, un tanto oratorio

y también «Gimferrer, que está resentido –como Valente– de su niñez, siente que tiene que hacer de su juventud una estancia halagüeña (Valente, no; Valente carga con el muerto), y por eso la sitúa en Venecia, o en Agrippa-Ginebra» (González Muela 1970: 276 y 278). Todo ello es justo y conviene añadir que el tema de la confesión, que es el tema del pecado, da lugar en la obra de Valente al poema «El pecado», perteneciente a

---

<sup>12</sup> La cita de Valbuena remite a su *Historia de la literatura española*, IV, Barcelona, Gustavo Gili, 8ª ed. corregida y aumentada, 1974, p. 1108. A propósito de la lectura Gimferrer del texto de d’Aubigné, Ríos Sánchez apunta en una nota: «cabe añadir que este poeta [d’Aubigné] ocupaba unas líneas en los manuales de bachiller dedicados al estudio de la literatura francesa. Como el poema de Gimferrer hace referencia a una época colegial, existe la posibilidad de que fuese la mención en el texto escolar el desencadenante posterior de la anécdota del poema. (Véase Walter Mangold, *La littérature française par les textes*, Madrid, Mangold, 9ª ed., 1967, p. 41)» (Ríos Sánchez 1991: 1099, n. 5).

*La memoria y los signos* (1966), en el que se deja noticia de lo equívoco, o inequívoco, que podían llegar a ser los gestos del ministro del sacramento:

El pecado

El pecado nació  
como de negra nieve  
y plumas misteriosas que apagaban  
el rechinar sombrío  
de la ocasión y del lugar.

Goteaba exprimido  
con un jadeo triste  
en la pared del arrepentimiento,  
entre turbias caricias  
de homosexualidad o de perdón.

El pecado era el único  
objeto de la vida.

Tutor inicuo de ojerosas manos  
y adolescentes húmedos colgando  
en el desván de la memoria muerta.  
(Valente 2006: 187)

Más tarde, en el artículo ya citado, «Visiones de Ginebra», Gimferrer lo destacaría entre otros: «En otros poemas, memorables, Valente se asomaba al tiempo oscuro e inmóvil de la provincia sofocada: así en *El pecado*, *Tierra de nadie* o *Tiempo de guerra*» (Gimferrer 1985a). Bien se comprende que ese poema llamase la atención de modo particular a quien era el autor de «Invocación».

Desvanecidos los fantasmas de la *palabrería*, el sujeto ha alcanzado la pureza; desvanecidas las *rejas labradas*, se puede vivir en libertad, vivir la libertad. El pasado ha quedado en una especie de limbo: «quién sabe / dónde mi nombre, Agrippa, mi recuerdo» (vv. 57-58). Y es en ese momento cuando se llega por fin a la *invocación* que anunciaba el título del poema, una invocación que está dirigida al «Viejo y querido Agrippa», «Agrippa d'Aubigné, séme benigno, que tu Dios acepte / la derramada rosa de mi sangre mortal» (vv. 71-72), palabras con las que se cierra el poema. Sublimados los recuerdos, perdidos en un lugar que no se sabe nombrar, «dónde [...] mi recuerdo», «dónde mis verdes años» (v. 69), lo que se plantea es quién se es y quién se será, «lo que seré», «algo me aguarda, cuándo, Agrippa, muerte» (vv. 59, 65), la certeza del final<sup>13</sup>, en lo que regresa la escena de la madre de Melanchton del soneto de fray Ambrosio de Valencina.

---

<sup>13</sup> Ha escrito María Beatriz Ferrari: «En *Arde el mar* el énfasis puesto en el lado humano reaparece ligado a la intrascendencia de la existencia personal del sujeto: “tened piedad de mí, hombre soy, he vivido, / Agrippa d'Aubigné, séme benigno, que tu Dios acepte / la derramada rosa de mi sangre mortal”. Trágica conciencia del destino humano» (Ferrari 1994: 153). Por otra parte, del sintagma «derramada rosa» Google da su presencia en uno de los poemas de *Canto general* de Pablo Neruda —«Los países se tienden junto a los ríos, buscan»—, del que copio la estrofa en cuestión: «Oh, tierra, oh esplendor / de tu perpetua y dura geografía, / la derramada rosa del mar de California, / el rayo verde que Yucatán derrama, / el amarillo

Girado el sujeto hacia el futuro, ya desde «lo que seré», los últimos versos –en los que no faltan frases referidas al pasado– convierten la invocación en una súplica: «tened piedad de mí [...] tened piedad de mí» (vv. 67, 70). A propósito de esas frases, hay que volver atrás en el poema al momento en que se ha mencionado a Miguel Servet:

Y en cuanto a Calvino,  
ya se sabe, es notorio, Miguel Servet,  
tan fielmente descrito por el eximio Menéndez y Pelayo  
–¿te confesaste?– en el tomo cuarto de los *Heterodoxos* (vv. 18-21).

En efecto, es notorio, bien conocido que Menéndez Pelayo –con ese calificativo tan tópico de «eximio» que ya en la época sonaba un algo anticuado– dedica unas páginas al que califica, entre otras cosas, como «heresiarca sui generis» (Menéndez Pelayo 1978: 190) y en ellas, como es natural, no dejan de comparecer los personajes del poema Calvino y Melanchton y el escenario de Ginebra, donde tuvo lugar, la expresión es del polígrafo y no le falta razón, el «asesinato jurídico» del teólogo y médico Servet (Menéndez Pelayo 1978: 188). Por lo demás, el fragmento es ambiguo por lo que respecta a quién sea el «tan fielmente descrito» y el texto de *Heterodoxos*, para nombrarlo como en el poema, no colabora a la desambiguación, pues tanto Servet como Calvino quedan allí bien caracterizados al modo apasionado de Menéndez Pelayo. Es precisamente hacia el final del relato del juicio y ejecución de Servet en *Historia de los heterodoxos españoles* donde se lee que tras oír la sentencia a morir en la hoguera el condenado, «tornando a caer de rodillas y levantando los ojos al cielo, como quien no espera justicia ni misericordia en la tierra, exclamaba: “¡Jesús, salva mi alma! Jesús, hijo del eterno Dios, ten piedad de mí”» (Menéndez Pelayo 1978: 227; la cursiva es mía). Súplica de Servet, «ten piedad de mí», casi coincidente en todos sus términos con el «tened piedad de mí» de «Invocación», lectura confesada en el propio poema. Cabe añadir que en otro de los magníficos poemas de *Arde el mar*, «Primera visión de marzo», justo en el final de su segunda parte y tras haber evocado los años escolares, como en «Invocación» –se trata de la secuencia ya citada «clases de francés a mis doce años», etc.–, dice el personaje: «Surtidor el unánime, tened piedad de mí» (v. 31; Gimferrer 2000: 152), reproducción ahora sí *ad pedem litterae* de las palabras de Servet, por todo lo cual cabe pensar que a la cita en este poema de unos versos de fray Ambrosio y unas palabras de d’Aubigné, y las de varios otros poetas en *Arde el mar*, hay que sumar otra tomada de *Historia de los heterodoxos* y cuya autoría sería la de Miguel Servet –y otra más en «Primera visión de marzo»–.

Todavía algo más. El personaje, ese trasunto del poeta, se ha presentado en «Invocación» como una víctima de la educación religiosa en su rememoración de la

---

amor de Sinaloa, / los párpados rosados de Morelia, / y el largo hilo del henequén fragante / que arranca el corazón a tu estatura» (Neruda 1967: 706).

obligación los primeros viernes de confesarse para recibir la comunión «pese a Lutero», una víctima de la *palabrería tiempo atrás insuflada*, como víctima de la religión, del reformista Calvino, fue Servet, de manera que, al poner en su voz el personaje las palabras de Servet, se estaría estableciendo un paralelo entre uno y otro, una identidad. Servet, el mártir, es una máscara que el yo poético adopta en el tramo final del poema, consecuencia lógica de haberse presentado desde el inicio como un niño martirizado por la religión católica y el poder que le había concedido el nacionalcatolicismo.

«Agrippa d'Aubigné, séme benigno, que tu Dios acepte / la derramada rosa de mi sangre mortal» pone fin al poema y clausura la iniciación, las iniciaciones: se completa el ciclo de cinco poemas en que el personaje poético se ha presentado en su presente y da paso a otros textos, se ha dado noticia de su pasado, de las lecturas que han ido conformando la instrucción iniciática, de sus viajes, experiencias reveladoras de otros mundos, de la belleza, en «Sombras en el Vittoriale» se ha mencionado el «cesarismo estéril y corrupto» (v. 19), que nombra, sí, el fascismo italiano pero ¿cómo no leer también el español? y en «Invocación» se ha declarado la apostasía con todo lo que eso significaba en la *cultura franquista*, una cultura con la que el personaje de *Arde el mar* ha roto.

¿Era, pues, la poesía de Gimferrer —y la poesía novísima en general, aunque mostrar eso requeriría otro espacio— «la última manifestación de la cultura del franquismo» y sería justo sostener que «Si la poesía *novísima* rompe expresamente con algo no es con la cultura franquista —que deja cuidadosamente a un lado—, sino con la otra cultura, con la cultura que intentó oponerse al franquismo», como propuso Ángel González? A la vista de que el poema «Invocación en Ginebra» daba a leer una manifestación de apostasía en el país en que Franco entraba en las iglesias bajo palio, parece que no.

\* \* \*

## Apéndice.

### Carta de Pedro Gimferrer a José Ángel Valente

Barcelona, 1 de octubre [de 1964].

Querido amigo:

No tienes que agradecerme mi visita ginebrina, porque te digo con toda sinceridad que aquellas horas pasadas en tu casa y en vuestra amable compañía son el mejor recuerdo de amistad que hasta ahora me he traído a Barcelona de viaje alguno. Me alegraré tanto como tú de que podamos reanudar, y cuanto antes mejor, el contacto personal iniciado entonces.

Tus opiniones sobre mis versos están muy bien; son justamente las que conociéndote y conociéndome, esperaba que fueran. Te dedico “Invocación en Ginebra”

para corresponder de alguna manera a tu generosa hospitalidad y acogida, y escojo este poema porque veo que te gusta, y también, claro, por lo de Ginebra.

Supongo que te habrá llegado o estará a punto de llegarte el “Ínsula” de setiembre con mi cosa sobre Cavafis. Espero que te haya gustado, pese a la celeridad, para ti sorprendente por lo que vi, con que fue escrito.

Me gustó mucho “Sobre el lugar del canto”, aunque su carácter cívico, por necesidades de la colección, nos prive de tu vena más irónica y deliciosamente sentimental. Veo en ti una progresiva depuración y transparencia verbal, una precisión de cincel en el lenguaje y el concepto que va afirmándose hasta los más recientes poemas, los inéditos. De éstos me gustan muy especialmente “Silos”, “El visitante” y “Poetas en tiempos de miseria”, por cierto que, curiosamente, los dos últimos me han recordado a Cernuda. Quisiera ocuparme en alguna parte de tu libro con mayor detalle, pero supongo que Cano y Gomis recabarán para sí esta tarea. Veremos. En suma, “Sobre el lugar del canto” me parece el libro de poesía más interesante que se ha publicado en España –con el sorprendente “Libro de las alucinaciones” de Hierro, (sorprendente porque hasta ahora Hierro no acababa de gustarme)– en lo que va de año.

Le dije a Batlló lo que me encargaste sobre tus eventuales envíos al “Bardo”. Por cierto, que creo que está interesado también en que, cuando sea, le des un libro original para su colección (no estarás en mala compañía; Alexandre va a publicar uno ahí) pero, claro, puede que tú tengas otros planes. Por lo demás, ya sabes que a mí no me va ni me viene nada en todo esto.

Dentro de poco recibirás un libro de cuentos titulado “trece veces trece”, por Gonzalo Suárez. Este es un amigo mío, que ha publicado ya otra novela muy interesante, “De cuerpo presente”, cuya crítica viene precisamente en “Ínsula” de setiembre. “Trece veces trece” me parece un libro espléndido, el más sugestivo, revelador y *nuevo* que ha dado nuestra joven narrativa desde “Tiempo de silencio”. Creo que te gustará y en esta esperanza le dije a Gonzalo que te lo mandase. Ya me dirás qué te parece. A partir de enero llevaré una sección fija en “Ínsula”. También sacaré cosas en “Papeles de Son Armadans”. Pero el nudo gordiano de mis ocupaciones durante el invierno será la redacción de una historia, estudio y antología del surrealismo español, en colaboración con Fernández Molina, para una editorial que va a fundar Camilo José Cela. Veremos en qué para todo esto.

Recuerdos de Lorenzo Gomis. De Marcelo Arrieta-Jáuregui sé decirte que actualmente interpreta un papel de malo en una película protagonizada por Eddie Constantine que se está rodando en Madrid.

Bien, no te canso más. Espero no haber sido demasiado prolijo. Hasta otra, un abrazo,

Pedro Gimferrer

### Referencias bibliográficas

- Aristóteles (1988): *Poética*, ed. V. García Yebra, Madrid, Gredos, reimpr.
- Azúa, F. de (1972): *Las lecciones de Jena*, Barcelona, Barral.
- (1988): *Historia de un idiota contada por él mismo o El contenido de la felicidad*, Barcelona, Anagrama.
- (1979): *Poesía 1968-1979*, pról. A. García Calvo, Madrid, Hiperión.
- (2013): *Autobiografía de papel*, Barcelona, Mondadori.
- Blanc, F. et alii (1976): *El desencanto*, Madrid, Elías Querejeta Ediciones.
- Blesa, T. (2001): «La destrucción de los viejos mitos», E. A. Salas Romo, ed., *De sombras y de sueños. Homenaje a J. M. Castellet*, Barcelona, Península, 105-124.
- (2010): *Gimferrerías*, Zaragoza, Eclipsados.
- Carnero, G. (1990): «Culturalismo y poesía “novísima”, un poema de Pedro Gimferrer: “Cascabeles”, de *Arde el mar* (1966)», B. Ciplijauskaité, ed., *Novísimos, postnovísimos, clásicos: la poesía de los 80 en España*, Madrid, Orígenes, 11-23.
- Castellet, J. M.<sup>a</sup>, ed. (1970): *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral.
- (2001): *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Península.
- d’Aubigné, A. (1969): *Oeuvres*, eds. H. Weber et alii, París, Gallimard.
- Debicki, A. P. (1993): «*Arde el mar* como índice y ejemplo de una nueva época poética», *Anthropos*, 140, «Pere Gimferrer. Una poética del instante», enero, 46-49.
- Fernández Rodríguez, M. (2012): «Valente en Oxford. Del rumor a la voz», C. Rodríguez Fer, ed., *Valente vital (Galicia, Madrid, Oxford)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 311-495.
- Ferrari, M. B. (1994): «El sujeto y sus máscaras: la mediación culturalista en dos etapas del 70. Pedro Gimferrer y Guillermo Carnero», eds. L. Scarrano et alii, *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*, Buenos Aires, Biblos. Universidad Nacional de Mar del Plata, 149-169.
- García Martín, J. L. (2013a): «Pere Gimferrer: Alusión y elusión», [http://crisisdepapel.blogspot.com.es/2013\\_01\\_01\\_archive.html](http://crisisdepapel.blogspot.com.es/2013_01_01_archive.html)
- (2013b): «Alusión y elusión. Pirotecnia verbal y ocurrencias en el más reciente Pere Gimferrer», <http://www.lne.es/cultura/2013/02/04/alusion-elusion/1363578.html>
- Gimferrer, P. (1964): «[Carta a José Ángel Valente]», Cátedra de Poesía y Estética José Ángel Valente, Universidad de Santiago de Compostela.
- (1966): *Arde el mar*, en Gimferrer (2000), 127-172.
- (1969): «Algunas observaciones», *Poemas 1963-1969*, Madrid, Visor, 1979, 11-14.

- (1978): «Trayectoria de José Ángel Valente», *Radicalidades*, Barcelona, Antoni Bosch, 142-145 [1972].
- (1980): «Explicación», *Antología de la poesía modernista*, Barcelona, Península, 1981, 2ª ed., 7-14.
- (1985a): «Visiones desde Ginebra», *El país*, 3 de marzo, “Libros”, 8.
- (1985b): *Los raros*, Barcelona, Planeta.
- (1993): «Itinerario de un escritor», *Itinerario de un escritor*, trad. J. Jordá, Barcelona, Anagrama, 11-42.
- (1995): *Obra catalana completa/1. Poesía*, intr. A. Terry, Barcelona, Edicions 62.
- (1998): *L’agent provocador*, Barcelona, Edicions 62.
- (2000): *Poemas 1962-1969, Poesía castellana completa*, ed. J. Barella, Madrid, Visor.
- González, Á. (1977): *Muestra, corregida y aumentada, de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan* Madrid, Turner.
- (1980): «Poesía española contemporánea», *Los Cuadernos del Norte*, 3, agosto-septiembre, «Los Cuadernos de Literatura», 4-7.
- González Muela, J. (1970): «Pedro Gimferrer: *Arde el mar*», *Homenaje universitario a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 273-279.
- Goytisolo, J. (2007): *Coto vedado, Obras completas, V. Autobiografía y viajes al mundo islámico*, Barcelona, Círculo de lectores/Galaxia Gutenberg [1985].
- Gracia, J. (1994): «Introducción» y notas, P. Gimferrer, *Arde el mar*, Madrid, Cátedra.
- Grande, F. (1971): «Poetas novísimos, vieja confusión», J. Mª. Castellet, ed., *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Península, 2001, «Apéndice documental», 30-32.
- Martínez Sarrión, A. (2002): *Jazz y días de lluvia. Memorias (y III)*, Madrid, Alfaguara.
- Menéndez Pelayo, M. (1978): *Historia de los heterodoxos españoles*, t. III, Madrid, La editorial católica.
- Neruda, P. (1967): *Obras completas*, Buenos Aires, Losada, 3ª ed.
- Paz, O. (1965): *Cuadrivio*, México, Joaquín Mortiz.
- Prat, I. (1982): «Contra ti (Notas de un contemporáneo de los novísimos)», *Contra ti (Notas de un contemporáneo de los novísimos) / Para ti*, Granada, Editorial Don Quijote, 5-15.
- Ríos Sánchez, P. (1991): *Lutero y los protestantes en la literatura española desde 1868* (Tesis doctoral), <http://biblioteca.ucm.es/tesis/19911996/H/3/AH3027001.pdf>
- Valencina, fr. A. de (1900): *Poesías religiosas*, Sevilla, Imprenta de La Divina Pastora, 3ª ed.
- Valente, J. Á. (1963): *Sobre el lugar del canto (1953-1963)*, Barcelona, Literaturas.

——— (2006): *Obras completas, I. Poesía y prosa*, pról. A. Sánchez Robayna, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores.

TROPELÍAS