TANATOS Y EROS EN LA POESIA DE FELIX GRANDE

Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!

C. VALLEJO

La hora centellea y tiene su cuerpo
el mundo ya es visible por tu cuerpo
es transparente por tu transparencia.

O. PAZ

Mas la conciencia existe, como actividad reflexiva, porque vuelve sobre sí misma, agotado su impulso por alcanzar el objeto trascendente. Entonces reconoce su limitación y se ve *a sí misma, como tensión erótica,* impulso hacia *lo otro inasequible.*

A. MACHADO

Por la fecha de nacimiento (1937), el traumatismo provocado por la guerra civil y la afinidad generacional con un grupo de poetas de tendencia progresista, la poesía de Félix Grande tiene puntos de contacto con la primera poesía testimonial de los escritores de la «Generación de 1950», así como con la profundización subjetiva de lo social que se observa en los últimos escritos de los componentes de este grupo. Esto explica la inclusión de Félix Grande en la *Antología de la nueva poesía española,* de José Batlló (Madrid, El Bardo, 1968), ya que el criterio generacional seguido por el compilador atiende al cambio que los poetas sociales experimentan en la década de los sesenta, es decir, al deseo de integrar dialécticamente subjetividad y objetividad en un lenguaje capaz de penetrar las distintas parcelas de la realidad. Sin embargo, el carácter autodidacta, asistemático de la formación de este poeta dificulta su integración en una específica corriente literaria.

De todas formas, la obra poética de Félix Grande está íntimamente ligada a las corrientes estéticas de la posguerra civil: 1944 es una fecha clave en la evolución literaria de este período. En este año aparece *Espadaña,* revista literaria desde la que autores como Crémer y Eugenio de Nora inician el cultivo de una poesía de tipo social en abierta oposición al formalismo y esteticismo de corrientes poéticas de posguerra, como el garcilasismo. El movimiento de rehumanización de la poesía de posguerra se realiza bajo el magisterio de Antonio Machado, Alberti, Luis Cernuda y los hispanoamericanos César Vallejo y Pablo Neruda. *Hijos de la Ira* (1944), de Dámaso Alonso, cons-

tituye un revulsivo sobre la guerra y sus efectos. El lenguaje coloquial y descarnado de este poemario traduce el doloroso desarraigo del hombre histórico español de esta época. A mediados de siglo la preocupación social, en su vertiente socialista, es la nota que distingue a los primeros escritos de los componentes de la «Generación de Medio Siglo»: Gil de Biedma, Caballero Bonald, Angel González, Angel Valente, José A. Goytisolo, etc. Razones de orden histórico, como el inmovilismo de las estructuras sociales del contexto histórico español, así como la constatación de que la aprehensión de la realidad social española exigía nuevos instrumentos expresivos, lleva a la mayoría de los componentes de este grupo a una mayor preocupación por el lenguaje poético, y no sólo por el contenido (1). Sin abandonar la preocupación social, la obra madura de estos escritores supone una profundización de la realidad mediante la conjunción de lo histórico y lo subjetivo. La invalidación de ciertos esquematismos ideológicos, la pérdida de fe en la eficacia de la literatura como arma política, van dando paso a una crítica del lenguaje.

La lectura de la poesía de Félix Grande evidencia el compromiso del autor con el hombre y el mundo. Proyectando el dolor individual que nace del contacto con la miseria física y moral del país, al dolor colectivo, universal, el hablante lírico nos va expresando en un rico lenguaje con una gran variedad de registros el terror primitivo del ser humano ante un mundo en permanente crisis (2). Este miedo cósmico tiene su raíz en la guerra civil española, conflicto que obsesivamente marca la vida personal y literaria del escritor (3), como se revela en la lectura del poema «Generación» (4):

---

(1) «Fundamentalmente se usa acusar a la novela y a la poesía realista de lo que ha dado en llamarse *contenudismo* (es decir, de prestar atención exclusiva al contenido), así como de esquematismo conceptual y, correspondientemente, de despreocupación por los elementos propiamente literarios de la estructura y el lenguaje narrativos y poéticos.» C. Blanco Aguinaga, J. Rodríguez Puértolas, Iris Zavala: *Historia social de la literatura española*, III, Madrid, Castalia, 1979, p. 230.

(2) Sobre la ubicación generacional de F. Grande véase el ensayo de José Olivio Jiménez *Diez años de poesía española: 1960-1970*. Madrid, Insula, 1972, pp. 115-116. Un ensayo fundamental para la valoración de las corrientes poéticas de posguerra es el de J. Lechner: *El compromiso en la poesía española del siglo XX*. Parte segunda: de 1939 a 1974. Universitaire Pers Leiden, 1975.

(3) «Vivo aterrado, ¿comprende? No siento por ello ninguna vergüenza. Le contaré una anécdota; con ella he escrito algún poema sádico, con ella abriré la primera página de un libro para mí prematuro y urgente: mi autobiografía. Al estallar la guerra civil mis padres vivían en la provincia de Badajoz, en Mérida. Mi padre fue al frente. Mi madre quedaba solitaria, embarazada de mí, aguantando como podía la tensión de los bombardeos, las muertes, el terror ante las sirenas, trabajando en un "hospital de sangre". Me cuenta que a veces, tras los bombardeos, tenía el presentimiento de que alguno de los cadáveres era el de mi padre (¡que estaba a muchos kilómetros, en la línea de fuego!)» Declaraciones de F. Grande a Federico Campbell en *Infame turba*, Barcelona: Lumen, 1971, p. 199.

(4) En *Taranto. Homenaje a César Vallejo*. Madrid: Col. «Nos queda la palabra», 1978, páginas 41-42. Este poemario fue escrito en 1961 y publicado por primera vez en 1971.

En el mil novecientos treinta y siete
(quiero decir —vean crónicas— en ese monstruoso
revulsivo, que luego llaman la primera piedra —vean)
caí en este andadero, o derrotero;
más claro: en guerra; más lírico: en fraterna matanza,
cuando cartas son biblias (¡ay, destinatarios!);
más concreto: cuando
mueren mueren mueren mueren destrozados unos
y otros y unos y otros. y
entonces naces, naces:
madrina Amparo viene a tu bautizo un día de bombas,
se celebra un modesto llanto por la ausencia de papá soldado,
faltaban dulces, faltarán,
mamá inunda tu boca de leche con memoria
en que bebes su poderosa pena que ella repostaba
en las salas del hospital de sangre sito en Mérida,
otrora Emérita Augusta.

Respecto al impacto que la dimensión biográfica pueda tener en la obra de este poeta habría que apuntar que lo lírico no se reduce exclusivamente a lo individual, a pesar de que en la primera obra de Félix Grande existe un énfasis en la interioridad del hablante lírico, sin que esto indique que el contenido se reduzca a lo meramente subjetivo, ya que la experiencia individual es intransferible, y a la vez esta experiencia generalizada, universalizada, es lo que, en último análisis, define al poema (5). Sin olvidar que lo más significativo es el comportamiento de la función del lenguaje expresivo. El producto estético, en el caso de Félix Grande, constituye una sublimación neurótica o respuesta a la agresión circundante de los factores destructivos de la cultura. Aunque el arte no puede derivarse de la patología del autor ni del país, es evidente, como se desprende de la lectura de la obra de este poeta, que existe un recurrente motivo u obsesión ante la amenaza de incontrolables fuerzas desatadas por el ser humano.

Los tres poemarios de Félix Grande —*Música amenazada, Blanco Spirituals* y *Las rubáiyátas de Horacio Martín* (6)— marcan la trayectoria poética de un escritor en busca de su estilo, es decir, de un instrumento de aprehensión del sistema de relaciones del yo con el

(5) «Lo *expresado* no es, ni siquiera en situaciones concretas reales, algo individual y único, sino algo "general", que el oyente reproduce y así percibe. En poesía lo expresado, el contenido propiamente lírico, es necesariamente algo general no clasificado o no clasificable, *lo general innominado* (por esto, naturalmente, indecible)». F. Martínez Bonati: *La estructura de la obra literaria*. Barcelona: Seix Barral, 1972, p. 198.

(6) Citamos por las siguientes ediciones: *Música amenazada*. Barcelona: El Bardo, 1968; *Blanco Spirituals*. Barcelona: El Bardo, 1969; *Las Rubáiyátas de Horacio Martín*. Barcelona: Lumen, 1978.

entorno, del intimismo desgarrado y la historia. Las constantes unitarias de significados se organizan en torno al terror y la soledad del hombre amenazado tanto por sus fantasmas internos como por la violencia externa. Progresivamente el hablante poético de estos poemarios va superando esta soledad radical mediante la sensibilización de su desamparo en una visión erótica de la existencia.

En *Música amenazada,* colección fechada en 1963-1965, domina el carácter subjetivo por la internalización de una problemática que tiene como centro la sucesión temporal, musical, es decir, el cambio cualitativo de la conciencia individual e histórica. El tiempo aparece como la plasmación del precario destino temporal del hablante lírico. La conciencia del dolor se concretiza en el predominio del elemento orgánico donde se funden el sufrimiento del alma y el cuerpo:

> *Acabo de ordeñar dos o tres cigarrillos*
> *descendiendo por las cloacas de mi tristeza.*
> *El siglo veinte me golpeaba como a un gong.*
> *Mi cráneo acabará resonando a chatarra.*
>
> (p. 9)

Desde los primeros versos de este poemario se advierte un anticonvencionalismo de la expresión y la creación de un lenguaje poético donde domina la libre asociación de elementos heteróclitos, el prosaísmo y toda una serie de recursos que sirven para problematizar una visión apocalíptica y a la vez ilusionada de la existencia. La situación de desamparo presente en que se encuentra el hablante lírico es resultado de la ruina de un tiempo pasado y la angustia del ser ante la muerte, típicamente heideggeriana, que define la temporalidad. El pasado, además de reflejar los efectos del deterioro del tiempo, sirve, mediante su evocación, para evitar la desintegración en el presente:

> *En la alta madrugada*
> *despiertas de un disparo y te parece*
> *que te han abandonado hace ya años*
> *todos los que te quieren.*
>
> *Toda la soledad de un golpe sorbes*
> *y te quedas anciano de repente.*
> *Como si el esqueleto entero fuera*
> *colgando de tu frente.*
>
> (pp. 18-19)

Ante el terror que brutalmente se extiende por el universo («Este siglo de espanto diario, / de contabilizado rencor, / de odio mecánico, de hambre», p. 48) surge un anhelo de esperanza, simbolizada

por la espiritualidad de las «voces», que «seguís sonando e incidiendo / en la tierra bombardeada» (p. 49). Los signos negativos, destructivos, que por doquier asaltan al hombre, son neutralizados por la armonía o conjunción liberadora de la música, elemento ordenador del caos: «se diría que escuchas un órgano: es el mundo / y el tiempo, y un sonido de ilusión y orfandad» (p. 31). La última defensa contra los que violentan el orden instaurado por la música («música asfixiada», «catastrófica melodía», pp. 32-33) es el refugio de la locura, única forma de abolir el tiempo del sufrimiento:

> *Ahora esperas la bala o la hoguera mitológica*
> *o el timbrazo furioso en la puerta, o la locura,*
> *la locura entrañable, dulce, amada mía.*
> *Tú, que venías con una partitura de amor.*
>
> (p. 41)

La necesidad de combatir la amenaza de la soledad, el desamor, la muerte, llevan al hablante lírico a buscar la serena inspiración de un escritor preocupado por la temporalidad: Antonio Machado, poeta cuyos versos, «Hoy buscarás en vano / a tu dolor consuelo», van melódicamente configurando en interiorizaciones parentéticas, la angustia ante un pasado cuyo olvido supone la irremediable aceptación del trágico destino del hombre:

> *Pero estás rodeado de anochecer y nieve,*
> *todos tus poros sorben el frío del universo,*
> *ya el labio inferior tienes sumergido en la nada,*
> *ya el olvido se acerca descomunal y lento*
> *como una densa niebla*
> *o un megaterio ciego.*
>
> (p. 21)

Música amenazada traduce, pues, la angustiosa visión de un hombre acosado que lucha desesperadamente por establecer una afectiva conciliación con el entorno.

Blanco Spirituals es un poemario esencialmente comprometido con una situación histórica: la americanización de la guerra del Vietnam, es decir, la época de los grandes bombardeos de los años 1965-1966, fechas que corresponden a la publicación de este libro. El carácter fragmentario de los poemas traduce el miedo a la desintegración física y moral que el hablante lírico nos transmite, así como la necesidad de salvar el «yo» de la total desintegración. El predominio de la violencia institucionalizada fuerza al hablante lírico a subordinar la nota subjetivista, o rebeldía individualista, típica de *Música amenazada*, a la preocupación por el destino de la colectividad. Pero en la poesía

de Félix Grande el predominio del «yo» hay que considerarlo como una forma más efectiva para que el hablante lírico asuma el sentir de la otredad (7). El título, *Blanco Spirituals*, metaforiza la problematización y crítica contra la sistemática degradación del hombre por el hombre, así como la solidaria defensa por la prevaricación de lo humano. Esta responsabilidad ética se vehiculiza en el diálogo que el hablante lírico mantiene con testigos contemporáneos del genocidio, como James Baldwin, autor cuyas aspiraciones reivindicacionistas trascienden la pura discriminación racial:

> *Y ves hermanos de otras razas*
> *discriminados, repudiados*
> *en la otra piel del hombre: la cultura,*
> *en la otra piel del hombre:*
> *la libertad.*
>
> (p. 14)

El dolor, la angustia ante la imposibilidad de aliviar el dolor ajeno conduce al ensimismamiento como autodefensa contra los insuperables signos negativos del entorno («pero todo es literatura / continúo solo en mi despacho y la miseria está escondida», p. 61). De este frágil refugio surge, sin embargo, la desgarrada protesta contra unas condiciones que permiten la coexistencia pacífica de «la delincuencia infantil y la música de clavicordio» (p. 57), o la posibilidad de la felicidad con sus familiares, «mientras que los wallstreetianos requiebran el Pentágono / y envían gigantescos adolescentes y cajas de chicle al Vietnam» (p. 73).

Desde el punto de vista moral, la sistemática destrucción de valores lleva al hablante lírico a la defensa del mantenimiento de una conciencia alerta, vigilante. La situación límite a que le ha conducido su agónico vivir exige la aceptación de la responsabilidad ética de la existencia, es decir, el ejercicio de la libertad que comporta el vivir. El absurdo no puede llevarse hasta sus últimos límites (suicidio) y la angustia emana más de la necesidad del ejercicio de la libertad (Sartre) que de la muerte (Heidegger):

> *Ocurre que sigo viviendo, esto es, aceptando*
> *las consecuencias de vivir, la complejidad mencionada:*
> *y ocurre que, a la vista de que rehusar es, de algún modo,*

(7) «Pero esa dialéctica del yo y lo social en este libro extrema su antítesis: se trata, hemos dicho, de lo "comprometido", y su amplio catálogo anuncia, en la perspectiva del mecanismo elegido, una voluntad totalizadora, la angustiosa necesidad de proyectar imágenes que capturen el caos actual; en último término: la necesidad de insertar el yo en una visión orgánica de la realidad.» Julio Ortega: «Los "Spirituals", de Félix Grande», *Mundo Nuevo*, 19, 1968, p. 90.

relativamente sencillo, pudiera deducirse, en buena lógica,
que yo elijo vivir, conscientemente, que lo elijo
todos los días, todas las mañanas, lo elijo sin cesar.

(p. 57)

El hablante lírico se siente, pues, responsable de testimoniar el fracaso de la condición humana, consciente de que el sentido a su existencia, a su trascendencia, hay que buscarlo en lo propiamente humano, es decir, en la libertad como proyecto. El compromiso del autor llega igualmente al planteamiento de la insuperable dicotomía entre la conciencia moral de la universalidad de su criterio y la imposibilidad de luchar contra la magnitud de la miseria que le rodea. Esto no implica una actitud derrotista, sino que se traduce en una lúcida manera de asumir subjetivamente el dolor ajeno:

Quiero decir que su conciencia como la mía como la de usted
queda de vez en cuando sosegada al borde de la avitaminosis
india africana latinoamericana & tres cuartos de lo mismo (...).

(p. 65)

Este conflicto es parte de la eterna contradicción que existe entre la función del intelectual, cuyas ideas reformistas no llegan a trascender la pura intencionalidad, según nos revelan las abstracciones y elucubraciones de «Imágenes», poema donde el hablante lírico imagina la supuesta calurosa acogida que dispensa a los desheredados. La realidad, sin embargo, nos descubre al escritor encerrado en el cobarde individualismo de la intimidad:

y pienso un poco en este siglo y en la vida maravillosa
en los obuses y una vez más en la desgracia la sangre el dolor
y sigo triste como una tapia a medio edificar
solo en este despacho escribiendo fumando bebiendo
escuchando la pluma y los pasos de los familiares
los ruidos de la cocina el gas butano el depósito del retrete.

(p. 62)

Blanco Spirituals representa la crítica de los falsos y degradados valores de un lenguaje consagrado mediante la integración en el discurso de un material tomado de la heteróclita realidad, desde las noticias del *ABC* hasta un manual cubano de las buenas costumbres del siglo XIX, así como numerosas citas de autores que solidariamente organizan una totalidad. Esta voluntad de estilo se traduce igualmente en grafías irregulares, como el empleo de haches arbitrarias (procedimiento usado por Cortázar en el cap. 69 de *Rayuela*), la

valoración poética de lo prosaico —«Oda fría a una cajetilla de L & M», «Debería ir el lunes a que me hagan una radiografía»— y especialmente la valoración material, sensorial, de la palabra. Este último recurso recibe un amplio y profundo tratamiento en *Las rubáiyátas de Horacio Martín.*

En *Las rubáiyátas de Horacio Martín* la reconciliación entre la naturaleza humana y los factores represivos de la historia se supera por el erotismo. Esta forma de tomar conciencia del «yo» y del «otro» explica la importancia que el lenguaje poético sensual tiene en este poemario. La otredad a la que el hablante lírico aspira se proyecta hacia la mujer (cuerpo), único destinatario de esa voz que en monocorde soliloquio dialogado aspira a alcanzar la totalidad.

Respecto al título habría que apuntar que rubáiyat es una composición predominantemente erótica cuyo máximo cultivador fue Umar Jayyan (XI), poeta persa cuya inspiración se basaba, como en el caso de la poética de Félix Grande, en la búsqueda de una salvación del cuerpo, como metáfora de la vida y del cosmos. Horacio Martín es un artificio literario por el que el hablante lírico se desdobla en la angustiosa búsqueda de una identidad. Estos complementarios o heterónimos dramatizan las obsesiones y neurosis del poeta. Horacio Oliveira, el personaje cortazariano, encarna ciertos rasgos autobiográficos de Félix Grande, así como la problemática que se plantea el autor con sus figuras de ficción (8). En la introducción en prosa, el narrador-autor reconstruye, en ausencia de su amigo Horacio Martín, las claves de su vivencia. La inseguridad, el miedo y la cobardía lo mantienen en el exilio buscando nostálgicamente unas señas personales y literarias que corresponden al autor-narrador Félix Grande. El desarraigo espiritual convoca a otros escritores, como Onetti, autor cuyas obras nos muestran a personajes que buscan su realización en la reintegración con la mujer. Los personajes de Cortázar son, tanto para su propio creador como para Félix Grande, múltiples proyecciones de la personalidad del escritor que ayudan a combatir la soledad y a descubrir la mismidad.

Abel Martín, del «Cancionero apócrifo», es otro triste complementario de Antonio Machado, poeta cuyo concepto del amor descansa, como en la poética de Félix Grande, en la percepción sensual. El eros de Martín, como el del autor de *Las rubáiyátas*, no es platónico, sino

(8) «¡Vivimos, Julio, porque somos Juan Esteban Fassio y Abelardo Castillo, y porque al mismo tiempo somos Julio Cortázar y el Beto, y también porque somos Horacio Martín y Fernando Savater y Cioran; vivimos porque somos dado y boxeador, y guitarrero, y trompetista, y porque somos César Brutol Y si no fuésemos todo eso nos moriríamos de soledad. ¡Vivimos porque somos varios, por lo menos!» Félix Grande: «Nadando en las paredes», en *Mi música es para esta gente.* Madrid: Seminarios y Ediciones, S. A., 1975, p. 79.

carnal, material y siempre en función de esa otredad necesaria para una plena conciliación. A esta otredad la designa Machado «esencial heterogeneidad del ser». La apropiación de la realidad objetiva en la poética de Félix Grande se realiza, pues, a través del cuerpo-conciencia y no en la pura conciencia.

La huida de Horacio Martín a tierras americanas plantea al narrador-autor problemas de orden existencialista en torno a la responsabilidad del ser humano abandonado en una soledad solidaria. En la misiva «Carta de Félix Grande a Doina», incluida en el epílogo de *Las rubáiyátas*, se incluyen reflexiones sobre el destino de Horacio Martín, tales como la necesidad de la superación del carácter individualista entre el hombre y el universo, según la tesis de Camus en *El mito de Sísifo*. El hablante ficticio rechaza la pasiva aceptación del destino del héroe de Camus («Asumir un esfuerzo inútil no significa vencer ni borrar a los dioses, sino glorificarlos —o inventarlos—», página 109), defendiendo la rebelión contra la divina arbitrariedad que, unida a los hombres, ha organizado el terror en la Tierra.

El tiempo lineal, físico, mecánico, aparece como otro obstáculo para la plena realización del ser y el hablante lírico invoca al pasado, el no-olvido, en forma de experiencia amorosa, como instrumento liberador necesario para asumir la mismidad en el presente:

> *Por eso en este cuarto en que estoy solitario*
> *rememoro esta noche con pródiga avaricia*
> *todo cuanto he vivido y cuanto he muerto*
> *desde la carne múltiple y sagrada,*
> *y brindo con un vaso de vino ante mi sombra*
> *y humildemente lleno de orgullo y sol mi vida*
> *y doy un beso a todas las mujeres del mundo*
> *mientras estoy resucitando.*
>
> (pp. 52-53)

El tiempo, que es fundamentalmente erosión, desgaste («crueles pezuñas de los años idos», p. 86), se combate con la rememoración amorosa («lo amado vuelve a amarse y vuelve a amar, y por eso / con lenta fuerza se soporta la muerte», p. 22), e incluso la prenda de la amada se convierte en testimonio valioso e indestructible contra el fugitivo acontecer: «excepto el tiempo que nos aniquila / ¡Guarda el vestido aquel pordiós consérvalo!» (p. 82). La liberación del pasado no concluye con la reconciliación en el presente, sino asumiéndolo y realizándolo en esa temporalidad del lenguaje, donde los contrarios se adecuan en una instantaneidad que funde acto amoroso y actividad poética: «y el lenguaje me enseña su lección venerable: / que el Tiempo es un abrazo del hombre y la mujer» (p. 23).

El predominio del eros en la poética de Félix Grande está en función de la represiva realidad circundante contra la que se opone un violento impulso amoroso. En este nivel el arte funciona como arma subversiva, como medio de afirmación del hombre en un contexto histórico caracterizado por la represión de los sentidos (9). Amor, pues, o gratificación instintual esencialmente antisocial, principio liberador que se opone a un orden castrador:

Todo eso existe, Loba, encaminado
a malherir al inmortal placer
o a cubrirlo de sanguijuelas
llamadas miedo, culpa, angustia.

(p. 54)

El eros de Horacio Martín es fundamentalmente carnal, y la satisfacción espiritual y sensual aparecen fundidas en el cuerpo. La angustiosa búsqueda contra lo fugitivo, perecedero y coercitivo, se concreta en el desciframiento de los enigmas del cuerpo. La posesión erótica de la «patria de carne» (p. 30) es la única alternativa para superar la soledad, la alienación. El cuerpo, pues, no como simple forma de perduración, sino como posibilidad espiritual (10): «El tacto y el olfato y la lengua y la vista / junto a tu cuerpo son maneras de nacer» (p. 34).

Las numerosas imágenes eróticas de *Las rubáiyátas* son expresión de la búsqueda de la otredad como forma de realización del ser, ya que en la poética de Félix Grande, como en la de Octavio Paz, «ser es erotismo» (11). Pero amor también, como permanente desgarramiento, más que como correlación amor-muerte:

Que dure un día un año un mes
es lateral en el amor
Que se acabe es su precio
Que duela luego es su victoria

(p. 84)

La rebelión contra la represión sistematizada de los sentidos explica la tendencia en la poesía de Félix Grande hacia lo primitivo, elemental u orgánico, según nos revela la terminología somática, vis-

(9) «Art, if its object is to undo repressions, and if civilization is essentially repressive, is in this sense subversive of civilization», Norman O. Brown: *Life against death*. Conn: Wesleyan University Press, 1959, p. 63.

(10) Sobre la poesía de F. Grande, escribe Eduardo Tijeras: «Lo suyo es un fervor permanente, un saco henchido por la mimesis multicelular de una formación cultural vertiginosa y un sentido carnal, antes que histórico, de la responsabilidad universal.» «De la imposibilidad del poema y sobre los jóvenes poetas»: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 236, agosto 1969, página 299.

(11) «La amada está ya en nuestro ser, como sed y "otredad". Ser es erotismo». El arco y *la lira*, México: El Colegio de México, 1970, p. 180.

ceral, y la designación de la amada con términos como Loba (p. 36), víbora (p. 37), etc., así como la defensa de lo instintual en poemas como «Elogio de las bestias», «Canción de las panteras del deseo», etc.

La poética de Félix Grande, como nos descubre su complementario Horacio Martín, es una erótica (p. 11), es decir, que el lenguaje funciona como una prolongación del cuerpo, y como éste, se convierte en el centro de la preocupación del escritor: «La mujer, el lenguaje: para Martín, ahí está el universo» (p. 12). El lenguaje, el cuerpo-conciencia, se convierte, pues, en el instrumento idóneo para la apropiación de la realidad. Las palabras, más que signos, se convierten en objetos físicos, dotando al lenguaje poético de materialidad o sensualidad:

> *Los habitantes de esta brújula loca lamían su viejo asco*
> *y hube de oir los aullidos de las cosas hambrientas*
> *y un tumulto de manos esposadas y de tabernas sucias*
> *que este silencio envuelve con hipócrita misericordia.*
>
> (p. 102)

Pero incluso la palabra con su gastado y vacío retoricismo es limitada para vehiculizar una exuberante conciencia de orden sensual: «yo que en el laberinto del idioma durante tantas horas he buscado / palabras que nombraran tu vestido, tus pechos, tus ojos y tu voz y tu pelo» (p. 80).

La poesía para Félix Grande es, pues, un intento de trascender el lenguaje para expresar lo inefable, acto de fe en la síntesis de la palabra y el ser, como forma de descifrar el sentido de la vida, según nos revelan los últimos versos de *Las rubáiyátas:*

> *Tú eres el enigmático solar*
> *la mano que apacigua el espanto*
> *la niebla enorme que todo lo besa*
>
> *En 'vos confío En vos confío En vos confío*
>
> (p. 105)

Estos tres poemarios de Félix Grande marcan, pues, la evolución de una poesía que, surgiendo del dolor individualizado, se eleva al desesperado grito contra la violencia organizada de nuestro tiempo para culminar con la exaltación del poder eróticamente liberador de la palabra.—*JOSE ORTEGA (CA 230, Univ. Wis.—Parkside, Kenosha WIS 53141. USA).*

BIBLIOGRAFIA

EDICIONES DE FELIX GRANDE

Las piedras. Premio Adonais, 1963. Madrid, Editorial Rialp, 1964.

El perro. Premio Nacional de Cuentos «Biblioteca Gabriel Miró» 1966. Alicante, Publicaciones de la Caja de Ahorros del Sureste de España, 1966.

Las calles. Premio Eugenio d'Ors para novela corta de tema social. 1966. Barcelona, Editorial Ambito Literario, 1981.

Taranto. Homenaje a César Vallejo. Lima, CMB Ediciones, 1971. Reeditado en Seix Barral, 1971 y 1977, y en la Colección «Nos queda la palabra», Madrid, 1978.

Música amenazada. Premio Guipúzcoa de Poesía 1965. Barcelona, El Bardo, 1966.

Occidente, ficciones, yo. Madrid, Editorial Cuadernos para el Diálogo, 1968.

Por ejemplo, doscientas. Madrid, Editorial Ciencia Nueva, 1968.

Blanco Spirituals. Premio Casa de las Américas 1967. Madrid, Ediciones Saturno, 1969.

Apuntes sobre poesía española de posguerra. Madrid, Taurus, 1970.

Veintidós narradores españoles de hoy. Antología. Caracas, Monte Avila, 1970.

Bibliografía. Barcelona, Seix Barral, 1971. Segunda edición ampliada en 1977.

Mi música es para esta gente. Madrid, Seminarios y Ediciones, S. A., 1975.

Años. Antología. Madrid, Editora Nacional, 1975.

Parábolas. Madrid, Editorial Júcar, 1975.

Las Rubáiyátas de Horacio Martín. Barcelona, Lumen, 1978. 2.ª edición, 1979.

Memoria del flamenco. Madrid, Espasa-Calpe, 1979.

Premio Hidalgo 1980 y Premio Nacional de Flamencología 1980.

Lugar siniestro este mundo, caballeros. Madrid, Legasa, 1980.

ALGUNOS ESTUDIOS SOBRE LA OBRA DE FELIX GRANDE

Brotherston, Gordon: «The speaking voice in Félix Grande's poetry». Homenaje a Helen F. Grant, en *Studies in Modern Spanish Literature.* Londres, Tamesis Book Limited, 1972, pp. 1-12.

Campbell, Federico: Entrevista «Félix Grande o las palabras», en *Infame turba.* Barcelona, Lumen, 1971, pp. 187-201.

Cattolica, Héctor: «Entrevista con Félix Grande», *Margen,* 3-4, París, otoño 1967, pp, 76-86.

Curutchet, Juan Carlos: «A propósito de Félix Grande», *Margen,* 3-4, otoño 1967, pp. 87-94.

Lucio, Francisco: «La poesía de Félix Grande, entre el insomnio y el miedo», Madrid, *Insula,* 307, junio 1972, p. 14.

Miró, Emilio: «Félix Grande: *Música amenazada*», *Insula,* 235, 1966, p. 5.

— «Félix Grande entre el verso y la prosa», *Cuadernos Hispanoamericanos,* Madrid, 228, 1968, pp. 787-794.

— «Félix Grande y su heterónimo Horacio Martín», *Insula,* 387, 1979, p. 6.

Núñez, Antonio: «Encuentro con Félix Grande», *Insula,* 246, mayo 1967, p. 4.

Ortega, Julio: «Los 'Spirituals' de Félix Grande», París, *Mundo Nuevo,* 19, 1968, pp. 89-92.

Ory, Carlos Edmundo de: «Leyendo *Parábolas*, de Félix Grande», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 311, 1976, pp. 506-510.
Quiñones, Fernando: «Félix Grande: Premio de Poesía Casa de las Américas», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 208, 1967, pp. 137-140.
Tijeras, Eduardo: «De la Imposibilidad del poema y sobre los jóvenes poetas», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 236, 1969, pp. 282-307.

BORGES PARA DESCONFIADOS

Un verso —*La duda es un homenaje rendido a la esperanza*— y un atardecer cuyo recuerdo azota aún mi sangre son los dos elementos que tranquila y misteriosamente han venido convenciéndome de que la obra de Borges es una catedral neogótica erguida de noche en la profundidad de las sagradas selvas del Oriente para la secta de los desconfiados.

No hay camino recto hacia sus peldaños de piedra bien pulida. Una red de senderos que se bifurcan siempre forma como un laberinto y nunca se llega a sus columnas labradas antes de recorrer todos estos senderos llenos de estatuas, animales y edificios. Estatuas extrañas que cambian de volumen según la luz y la voluntad del caminante; cada una de ellas multiplicándose para sugerir alguna vez un peregrino que busca la eternidad, otra vez una flor o un retrato guerrero, una mano cortada, un filósofo olvidado, una leyenda imaginada. Animales que no existen, pero que la naturaleza hubiera podido crear y no lo hizo por descuido. Edificios que no tienen puertas, o si las tienen no llevan a ninguna parte; escaleras que te dejan subir, pero no bajar; pasillos con las paredes repletas de libros que no puedes tocar porque al intentarlo se pulverizan; hay otros, más interesantes aún por estar dedicados expresamente a los objetos del culto de los desconfiados: *casa del coraje, del individualismo, del tigre, de los espejos, de la metáfora, de la historia, del viejo cuchillo.* Esta última tiene una cinta magnética («Tanta dureza, tanta fe, tan impasible e inocente soberbia, y los años pasan inútiles»), y de todos los rincones se puede oír la voz de los cuchillos que están tiritando bajo el polvo.

Los desconfiados son gente de mucha paciencia, nunca se cansan y siempre caminan. Entiendo que muchos llegan a los portales de la catedral, pero casi siempre al anochecer y se quedan dormidos como troncos esperando a que salga el sol. Al despertar se dan cuenta de que se han equivocado: el deseo de ver esa metáfora de piedra se