

LA POESÍA CONVERSACIONAL DE FÉLIX GRANDE.
AFINIDADES ROMÁNTICAS¹

FÉLIX GRANDE'S CONVERSATIONAL POETRY: ROMANTIC AFFINITIES

ÁNGEL LUIS LUJÁN ATIENZA
Universidad de Castilla–La Mancha
AngelLuis.Lujan@uclm.es

RESUMEN: Este trabajo pretende estudiar los rasgos conversacionales de la poesía de Félix Grande a partir de dos bases teóricas: la poética de Wordsworth y la reflexión de Roberto Fernández Retamar; y de la práctica lírica de S. T. Coleridge. En todos estos casos la "poesía conversacional" se presenta como salida a una crisis de los lenguajes poéticos de su momento. Esta caracterización va más allá del uso de un léxico y una sintaxis coloquial en el poema, pues implica otros niveles como las condiciones de enunciación (son poemas situados en la cotidianidad), la apelación a interlocutores y el uso de distintos recursos gráficos, que ponen de manifiesto la tensión entre oralidad y escritura y entre lo particular y lo global de la meditación que constituye la base de todos estos poemas.

PALABRAS CLAVE: Félix Grande; poesía conversacional; poesía española de posguerra

ABSTRACT: This paper aims to study conversational features of the poetry of Félix Grande from two theoretical bases: Wordsworth's poetics and the reflections of Roberto Fernández Retamar; and from the lyrical practice of S. T. Coleridge. In all these cases "conversational poetry" is seen as a way out of a crisis of poetic language of the time. This characterization goes beyond the use of colloquial lexicon and syntax in the poem, it involves other levels as circumstances of enunciation (they are poems placed in everyday life), appeal to other speakers and the use of various graphics resources, which highlighted the tension between orality and writing and between the particular and the global meditation that is the basis of all these poems.

¹ Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación "Canon y compromiso en las antologías poéticas españolas del siglo xx" (FFI2014-55864-P) financiado por la Secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación del Ministerio de Economía y Competitividad.

KEYWORDS: Félix Grande; Conversational Poetry; Postwar Spanish Poetry.



1. POESÍA Y CONVERSACIÓN

La conversación es el género discursivo más básico. Aquello que llamábamos “lenguaje estándar” cuando queríamos hablar de una modalidad no marcada de registro lingüístico (cosa que, por otra parte, no existe) se puede definir mejor en terminología de análisis del discurso como conversación. Este modo discursivo básico se caracteriza por darse en el medio oral, no tener contenido temático limitado y ser un libre intercambio de locuciones de dos o más hablantes que van turnando sus intervenciones según unas reglas implícitas o unos mecanismos que han descrito los analistas del discurso (Tusón Valls 2008).

A lo largo de su historia, la poesía (y la literatura en general) ha querido acercarse en diversas ocasiones a este modo “normal” de hablar de la gente. Nos viene de inmediato a la mente el ideal de Juan de Valdés de escribir como se habla. Pero frente a otros géneros literarios, la poesía ha tenido más difícil la aproximación al estilo conversacional, pues además de las constricciones métricas que la caracterizan, se exigía para ella un lenguaje elevado y alejado del coloquio habitual. La prosa narrativa, sobre todo en lo que respecta a los diálogos y, por supuesto, el teatro han podido mimetizar en mayor grado el discurso conversacional.

Sin embargo, todos los géneros, a excepción del dramático, han chocado con una de las principales características de este tipo textual: la oralidad. La conversación (por naturaleza oral) requiere compartir el mismo espacio, la capacidad de intervenir en condiciones de igualdad por parte de todos los participantes, y la posibilidad de recibir una respuesta inmediata o tener un continuo *feedback*. El medio escrito, por su naturaleza, no permite este intercambio real entre locutores que es propio de la conversación.

La aspiración a un imposible registro conversacional ha recibido, a lo largo de la historia de la literatura, varias etiquetas: coloquialismo, estilo conversacional, línea clara, prosaísmo. Tal vacilación en la nomenclatura nos habla de un fenómeno que nunca ha llegado a estar muy claramente definido. El hecho de que en la poesía aparezcan palabras, expresiones, modos, tonos que relacionamos más con géneros discursivos no poéticos ha dependido de las épocas. Recuérdese que lo que ahora consideramos eminentemente lírico, como es el lenguaje poético de Garcilaso, era sentido por sus contemporáneos como cercano a la prosa por su cadencia, según documenta Boscán: “Otros dezían que este verso no sabían si era verso o si era prosa” (1991: 229).

Sin embargo, el término más extendido y que mejor parece aplicarse a este tipo de lenguaje poético es el acuñado por el cubano Roberto Fernández Retamar en una célebre conferencia titulada “Poesía conversacional”, en la que

distinguía dos salidas del vanguardismo posmodernista en la poesía hispanoamericana: la antipoesía representada por Nicanor Parra y la poesía conversacional, representada, entre otros, por Ernesto Cardenal. Después volveremos sobre este texto. Quiero ahora destacar solamente cómo Retamar plantea esta salida como respuesta a un momento de crisis en que la poesía busca un lenguaje alternativo una vez que siente agotado el lenguaje anterior. Acabamos de observar que un fenómeno similar tiene lugar en el Renacimiento español en el momento de renovación de la poesía medieval. Retamar aduce a la vez el ejemplo del paso, en España, del Romanticismo grandilocuente hacia una poesía más prosaica y meditativa del tipo representado por Campoamor.

Pero yendo un poco más atrás, me interesa detenerme en otro momento de crisis y de cambio de paradigma poético: el paso del Clasicismo al Romanticismo en Inglaterra, y fijarme en dos de sus aspectos: la serie de poemas “conversacionales” que Coleridge compuso a partir de 1795 (Burwick 2008), y la reflexión sobre poesía que hace Wordsworth en su introducción a *Baladas líricas* (1800).

Ambos elementos nos servirán para trazar algunos paralelos con la poesía de Félix Grande y para caracterizar un tipo de lenguaje poético que asume las condiciones de la conversación sin dejar de ser poesía. En concreto, la meditación de Wordsworth sobre la escritura poética nos permite establecer puntos de contacto entre dos momentos de crisis como son, en el caso de Félix Grande, el paso de la llamada poesía social a un tipo de poesía que, sin dejar de ser comprometida y testimonial, se comprometa más con el lenguaje; y en el caso de los románticos el momento en que el poeta siente que se desgaja de su unidad con la naturaleza ante el avance de una civilización cada vez más urbanizada y más mecanizada. Esta coincidente respuesta a momentos críticos se sustanciará en el hecho de que en los poemas de Coleridge vamos a reconocer situaciones y tipos de enunciación muy cercanos a los de los poemas de Félix Grande, o a la inversa, sin que pretendamos que exista, en ningún caso, “filiación” o “influencia”, sino más bien “coincidencia” o “convergencia” en las soluciones poéticas ante el problema del cambio de paradigma estético, que acompaña a un cambio de ciclo social.

2. WORDSWORTH Y COLERIDGE. LA CRISIS DEL PASO AL ROMANTICISMO

William Wordsworth siente la necesidad de justificar ante el público la aparición de un libro de poesía en un “estilo nuevo”, y para ello redacta una breve aclaración preliminar para la edición original de 1798; aclaración que, ante la extrañeza producida por la obra, se verá obligado a ampliar en 1800. Este texto viene considerándose la reflexión poética con que arranca el Romanticismo inglés (Wordsworth 2008).

Estamos en un momento de transición, el Clasicismo literario es una escuela ya anquilosada, falta de imaginación y alejada del lenguaje cotidiano de la gente, así que el primer propósito que declara Wordsworth en su prefacio es reproducir el estilo conversacional en el medio poético:

Se publicó como un experimento, que, según esperaba, pudiera servir para determinar en qué medida, ajustando a la organización métrica una selección del lenguaje real de los hombres en un estado de sensación viva, podía transmitirse ese tipo de placer y esa cantidad de placer que un poeta puede racionalmente pretender transmitir. (Wordsworth 2008: 138)²

Esto va acompañado por la necesidad de componer los poemas en torno a situaciones reales y creíbles:

El principal objeto, entonces, que me propuse en estos poemas fue elegir incidentes y situaciones de la vida común y relatarlas o describirlas por completo, tanto como fuera posible en una selección de lenguaje realmente usado por los hombres; y al mismo tiempo, arrojar sobre ellas un cierto color de imaginación por el que las cosas ordinarias se presentaran a la mente con un aspecto inusual; y, más allá y sobre todo, hacer estos incidentes y situaciones interesantes al trazar en ellos, con verdad pero no con ostentación, las leyes primarias de la naturaleza: principalmente en lo que respecta al modo en que asociamos ideas en un estado de emoción. (Wordsworth 2008: 143–145)

El rescate de un tono conversacional para la poesía supone, pues, construir el poema a partir de una situación emotiva no necesariamente extraordinaria (al contrario de lo que tantas veces se ha reprochado al Romanticismo) sino sacada de la vida cotidiana de las gentes, que la imaginación presenta bajo una óptica inusual, lo que podemos traducir para aplicarlo después a la poesía de Félix Grande, como una suerte de trascendentalización de la experiencia común. Ello se consigue reproduciendo lo más fielmente posible la manera en que actúa la mente al asociar ideas, lo que introduce cierta sensación de improvisación y proximidad en el discurso dando la impresión de que el poema representa fielmente lo que cualquiera puede sentir y pensar en una situación similar, cumpliendo así con la necesidad de la poesía como participación o comunicación. La anécdota que da origen y enmarca el proceso comunicativo del poema, por tanto, no debe ser extraordinaria pero sí lo suficientemente llamativa e interesante para que ponga en marcha una sucesión de "sentimientos e ideas [que] se asocian en un estado de excitación". Esto conecta de manera doble con la forma de hacer de Félix Grande, en la que después me extenderé: su preferencia por los poemas que surgen de situaciones reales, siempre constatadas en el poema, y la técnica del flujo de conciencia, que, aunque en Grande tenga probablemente raíces surrealistas, no deja de cumplir la misma función que atribuía el inglés a la asociación de ideas.

Todo ello surge, como digo, en un momento de crisis en que hay que buscar una salida al modelo estético anterior, en paralelo con lo que ocurre en España en el paso de la poesía social (el paradigma Celaya–Otero) a estéticas más innovadoras en lo formal. Esto se concreta en Wordsworth en una acusación "contra la trivialidad y estrechez tanto de pensamiento como de lenguaje que

² Las traducciones, mientras no se indique lo contrario, son mías.

algunos de mis contemporáneos han introducido ocasionalmente en sus composiciones métricas”, lo que le hace abogar por un término medio entre esta llaneza insustancial y “el falso refinamiento o la innovación arbitraria” (Wordsworth 2008: 145). Se diría que el inglés está retratando fielmente un momento de la poesía española, ocupado por esa franja que se ha venido en llamar generación del 50, que intenta salir de la poesía “directa” sin llegar a los excesos de los que después se acusará a los novísimos y los diversos experimentalismos de los 70.

Pero no acaban ahí los paralelismos; si Wordsworth vive el paso de una sociedad fundamentalmente rural a una sociedad industrializada, con el crecimiento desmedido de las ciudades, también Félix Grande y muchos de sus contemporáneos están viviendo en España el drama de la despoblación rural con miles de personas que buscan en las grandes ciudades la oportunidad que les ofrece en los 60 la incipiente industrialización y despegue económico, lo que supone en ambos casos dar la voz a un grupo social antes excluido del discurso poético “porque tales hombres se comunican continuamente con los mejores objetos de los que originalmente se deriva la mejor parte del lenguaje” (Wordsworth 2008: 145). Ello resulta en ambos casos en una concepción de la poesía como una forma de “toma de conciencia”: el lenguaje debe ayudar a la gente a pensar con más claridad y contrarrestar el resto de discursos sociales que pretenden embotar “los poderes de discriminación de la mente y, desarmandola para toda actividad voluntaria, reducirla a un estado de apatía casi salvaje”, en palabras de Wordsworth (2008: 151) que podían ser suscritas por cualquier poeta español en los años 60. Todo ello, insiste Wordsworth, producto de la masificación en las ciudades y la compulsión por un consumo inmediato e impremeditado también en el ámbito del pensamiento. El poeta, a fin de cuentas y en fórmula memorable, es solamente “un hombre que habla a otros hombres” (Wordsworth 2008: 159).

Este ideario estético, que tantos puntos en común tiene con la poesía española de posguerra, viene plasmado tanto en la obra del propio Wordsworth, como en la de su colaborador en el tomo *Lyrical Ballads*, Samuel Taylor Coleridge.

Me interesa detenerme un momento en este último, porque la crítica ha agrupado una serie de poemas suyos, escritos entre 1795 y 1807, bajo el título común de “poemas conversacionales”, a partir del subtítulo dado a uno de ellos: “The Nightingale: A conversation poem”. Estos poemas son, en su orden de redacción: “The Eolian Harp” (El arpa eólica), “Reflections on Having Left a Place of Retirement” (Reflexiones al dejar un lugar de retiro), “This Lime–Tree Bower My Prison” (Este tilo, mi prisión), “Frost at Midnight” (Escarcha a medianoche), “Fears in Solitude” (Miedos en soledad), “The Nightingale: A Conversation Poem” (El ruiseñor, un poema conversacional), “Dejection: An Ode” (Abatimiento: una oda) y “To William Wordsworth” (A William Wordsworth).

Todos ellos comparten la inmediatez de la enunciación, están situados en unas circunstancias concretas y en ellos se despliega la cotidianidad del poeta de manera trascendida. Todos reproducen parte de una conversación y, en consecuencia, en todos ellos se apela continuamente a un interlocutor (presente o no),

lo que explica principalmente la denominación conjunta de “conversacionales”. En la mayoría de ellos se aprecia la tendencia a fundirse con la naturaleza ante la pérdida de ser y de naturalidad que implica la vida moderna en las ciudades. En definitiva, a partir de una situación concreta de tipo cotidiano que se especifica en el texto, se pasa a una meditación que universaliza lo sentido y le otorga trascendencia en un estado de conciencia nueva. Se trata, pues, de poemas meditativos, pero que marcan en su momento una renovación dentro de esta línea poética por el salto inmediato de lo cotidiano a lo universal y por el uso de un lenguaje más cercano al de la vida diaria.

Como el espacio disponible no permite describirlos todos tomaremos como ejemplo paradigmático el que da nombre a la serie: “The nightingale. A conversation poem. April 1798” (Coleridge 1863: 248–251). El título ya es elocuente en cuanto a la localización precisa del momento de enunciación. El poema se dirige a unos amigos (“my friend and, thou, our sister”³) de los que Coleridge se despide cuando atardece después de haber compartido un largo paseo campestre. La sensación de que asistimos a este momento se ve reforzada por la invitación a descansar en un lugar concreto antes de que cada uno parta hacia su hogar: “Come, we will rest on this old mossy bridge!”. La anécdota que desencadena la meditación es la escucha de un ruiseñor que empieza a cantar en ese instante. A partir de tan cotidiano suceso el poeta encadena, siempre dirigiéndose a sus amigos, una serie de reflexiones que le llevan primero a desechar la tradición literaria que dice que el canto del ruiseñor es melancólico, según se recoge en una cita de John Milton. La intertextualidad, en este punto, sirve al poeta para establecer una oposición entre el falseamiento a que la literatura somete la realidad y la verdadera esencia de la naturaleza, donde nada es melancólico (“In nature there is nothing melancholy”), a lo que añade una ironía sobre la figura de los poetas que se atienen simplemente a la realidad libresca, y a los que más valiera tenderse junto al río en contacto con la naturaleza que estar haciendo versos (ironía que aparecerá en los poemas de Félix Grande).

Este tema del conflicto entre la cultura urbana y la comunión con la naturaleza recorre todo el poema, que, como muchos otros de la serie, aboga por un encuentro más profundo con la naturaleza, una fusión con los elementos esenciales de la existencia ante la pérdida de ser que supone la vida urbana y la cultura libresca. Esta idea se desarrolla principalmente en la parte final del poema, cuando interviene el recuerdo del hijo (de nuevo la cotidianidad), un bebé al que el poeta, para aliviarlo de una pesadilla, saca al jardín a contemplar la luna. En esta escena asistimos, además, a un buen ejemplo de uso coloquial del lenguaje, pues el poeta, al recordar la presencia de interlocutores que quizá no estén interesados en sus peripecias paternas, interrumpe su discurso con un coloquialismo y una disculpa: “Well!—/ It is a father’s tale”, para acabar haciendo una profesión de fe en la necesidad de educar al niño en contacto con lo natural: “his childhood shall grow up/ Familiar with these songs, that with the night/ He may associate joy”.

³ Con el apelativo de “hermana” el poeta se puede dirigir también a su propia mujer como hace, según veremos, en otro poema.

Esta somera descripción del poema nos sirve para ejemplificar los elementos que comparte con el resto de los poemas de la serie y como punto de partida para establecer paralelismos con los poemas de Félix Grande, cuyas concomitancias puntuales con otros poemas de Coleridge se señalarán en su momento. La principal diferencia entre los textos del inglés y del español estriba en que mientras que Coleridge sitúa todos sus poemas en un entorno rural, Grande lo hace en escenarios urbanos, aunque la idea de contraposición entre rural/urbano y cultura/naturaleza se mantiene en ambos, con sus matices, según veremos.

3. LA POESÍA CONVERSACIONAL EN EL SIGLO XX O LA RENOVACIÓN DESDE DENTRO

Damos un salto en el tiempo y llegamos al momento en que se acuña el término "poesía conversacional" por parte de Roberto Fernández Retamar, en un texto titulado: "Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica", producto de una conferencia leída en febrero de 1968 en la Casa de las Américas (Fernández Retamar 1975).

Ahí Retamar plantea que una vez agotado el modelo poético de las vanguardias históricas como salida a su vez al agotamiento del Modernismo de principios de siglo, a los poetas hispanoamericanos se les abre un doble camino: la antipoesía de Nicanor Parra y la poesía conversacional, representada principalmente por Ernesto Cardenal.

Al contraponer ambas tendencias, Fernández Retamar delimita lo que entiende por "poesía conversacional", que resumo aquí brevemente. Mientras que la antipoesía es negadora de lo anterior, la poesía conversacional no se preocupa por negar, ni siquiera por definirse, se puede decir que incluso asume parte de la estética anterior para renovarla desde dentro. La antipoesía tiende a la burla y el sarcasmo, mientras que la conversacional es más grave (que no solemne) y no excluye el humor. La antipoesía prefiere el descreimiento y el escepticismo mientras que la poesía conversacional se afirma en sus creencias (políticas o religiosas). Frente al intento demoleedor de la antipoesía, en la poesía conversacional "hay evocaciones con cierta ternura de zonas del pasado y, sobre todo, es una poesía que es capaz de mirar el tiempo presente y de abrirse al porvenir". La antipoesía suele señalar la incongruencia de lo cotidiano mientras que la poesía conversacional incide en la sorpresa o el misterio de lo cotidiano. La antipoesía suele generar una retórica cerrada, mientras que la poesía conversacional es más difícilmente encerrable en fórmulas y en lugar de envolverse en su propia retórica se mueve hacia nuevas perspectivas. Retamar acaba hablando de un "nuevo realismo" como rasgo de la poesía conversacional.

No es difícil reconocer en esta caracterización rasgos de la poesía de Félix Grande, que no podía conocer la conferencia de Retamar en 1967, cuando publica *Blanco Spirituals* (Premio "Casa de las Américas", precisamente), libro que resulta paradigmático de esta tendencia. No es tampoco pura coincidencia: lo que Retamar teoriza estaba en el aire poético de Hispanoamérica, que Félix Grande conocía muy bien, gracias entre otras cosas a su admiración por Vallejo, otra in-

fluencia notable en su descubrimiento de las posibilidades conversacionales en la poesía y el aprecio por la cotidianidad.

Que Félix Grande es consciente de que su poética supone una renovación de la poesía anterior desde dentro (primera de las características que señala Retamar) para hacer de la poesía social, no solo "social" sino, sobre todo, "poesía" queda claro en el lúcido análisis que realiza él mismo del proceso por el que este tipo de poesía toma conciencia de sus errores más graves (pobreza expresiva y estructuración monótona) lo que provoca su fracaso (en términos de "desmoronamiento" habla el poeta) pero a la vez, en un desarrollo dialéctico, motiva la necesidad de investigación que la llevará a renovarse en su lenguaje y a "hacerla más eficaz, más artística y, por lo mismo, más social". Confía Grande en que con el magisterio de maestros como Machado y Vallejo y con su capacidad de aprender de los errores la nueva poesía desarrolle una "lírica ambiciosa, verdaderamente solidaria y suficientemente fortalecida por la habilidad de la escritura" (Grande 1970: 57-58).

Ello convierte a Félix Grande un poeta fronterizo, representante perfecto de un momento de transición en la poesía española, como ha señalado Manuel Rico entre la poesía de los 50 y los novísimos (1998: 15-20), sin renunciar a la herencia anterior.

4. CARACTERÍSTICAS DE LA POESÍA CONVERSACIONAL DE FÉLIX GRANDE

Todos estos elementos nos permiten caracterizar la poesía de Félix Grande, dentro del panorama de la lírica de posguerra, como una respuesta consciente a un momento de crisis no solo de los lenguajes artísticos sino de la concepción del ser humano, y lo hace adoptando las características de lo conversacional que hemos visto en Retamar y en Coleridge, y que van más allá del simple uso del coloquialismo o la relajación de la sintaxis en el poema.

1) El poema en situación

La mayoría de los poemas de Félix Grande parten de una situación concreta, a veces nimia y sin importancia, pero que tiene un contenido emocional que carga de sentido el texto, como hemos visto que explicaba Wordsworth. Esa situación se desarrolla a lo largo del poema y, como ocurre en Coleridge, el poeta y el lector salen de su lectura con una conciencia más amplia. En este sentido los poemas son procesos meditativos de adquisición de conciencia, como muy bien ha visto Manuel Rico:

Niega el nihilismo. Establece, en su conjunto, un espacio de meditación que, hundiendo sus raíces en la memoria, delimita una visión del presente nada apacible y acompaña al hombre como una suerte de conciencia moral del mañana. No desde el alegato, sino desde un riguroso e innovador tratamiento del lenguaje. (Rico 1998: 14)

Veamos algunos ejemplos. En "Higiene, *Monsieur*", de *Música amenazada* (146–148),⁴ a partir de la aparición de una vendedora de preservativos en París se procede a establecer un contraste entre la imagen oficial de la ciudad y su imagen real, que acaba en una reflexión que enfrenta la imagen que de la cultura occidental se nos quiere dar frente a su verdadera cara, bastante más degradada. En el mismo libro la audición de la sinfonía inacabada de Schubert (159–161) genera una reflexión del mismo tipo a partir del choque entre la armonía de la música y la verdadera historia que hay debajo de ella: "Escucho en esa música/ la miseria del mundo".

Este rasgo destaca especialmente en *Blanco Spirituals*, libro donde todos los poemas están situados. En "Oda fría a una cajetilla de L&M" (180–182) se delimita la anécdota con suma precisión: la compra, por parte de la mujer, de una cajetilla de cigarrillos que excede el presupuesto familiar, en el contexto de un episodio de infidelidad conyugal. En este caso, la reflexión subsiguiente se hace explícita como tal, en un intento de naturalizar el proceso poético y establecer una comunicación que implique al lector: "veamos reflexionemos no anticipéis vuestro respingo". La voz poética pasa a insertar el adulterio individual en un proceso mundial de descomposición y fragmentación del individuo, igual que Coleridge procedía a insertar su situación personal en una meditación general que a la vez se convertía en una reflexión sobre la poesía. La novedad que introduce Félix Grande es que mientras que Coleridge actuaba como un poeta "ingenuo" (en el sentido de Schiller), pues pasaba de modo natural del hecho a la meditación, Félix Grande que es ya un poeta "sentimental" pone de manifiesto el artificio del salto de lo anecdótico a lo universal meditativo.

En "El espía" (183–185) el recuerdo de un paseo nocturno por París y la visión de un vagabundo se elevan de nuevo a una reflexión sobre el contexto mundial que borra la identidad personal y la fragmenta, como el propio poema, construido a manera de puzzle. Lo mismo ocurre con "Debería ir el lunes a que me hagan una radiografía" (202–206), que representa el balance al final de un día a partir del catarro de su mujer mientras el yo deambula de camino al trabajo; o "El peligro amarillo" (209–211) a partir del paseo con un amigo por el barrio chino de Barcelona.

En ocasiones el detonante del poema es la lectura de una noticia, fechada incluso con toda exactitud, como en "Telas graciosas de colores alegres" (*ABC*, 1.11.1966) (196–198), donde el camino al quiosco a buscar el periódico y la vuelta a casa desencadenan una meditación sobre la familia y la posguerra. En el mismo caso está "Concepción Oconto" (207–208).

Apreciamos por estas muestras que Félix Grande tiende a estructurar sus poemas a partir de la relación entre el fragmento y la totalidad, siendo la anécdota cotidiana el fragmento que pertenece a la totalidad que es el verdadero objeto de meditación. Si lo comparamos con lo que ocurría en Coleridge, en el que el yo se veía como una parte desprendida de un todo (naturaleza, espíritu)

⁴ Todas las citas de la poesía de Félix Grande se harán a partir de *Biografía* (Grande 2011), señalando entre paréntesis el número de páginas de esa edición.

al que quiere reintegrarse para alcanzar la armonía, comprobamos que en Félix Grande la relación es más problemática; el fragmento (yo, situación personal) se enfrenta a una totalidad degradada (situación mundial, civilización occidental) en la que no acaba de encajar a pesar del intento de darse sentido mutuamente (objetivo de la meditación), hasta el punto de que se puede decir que en Félix Grande se han invertido los términos: el yo anecdótico constituye la esencia, mientras que el mundo alrededor se presenta como un conjunto no armónico de fragmentos en los que hay que ver cómo encaja ese yo y esa particularidad que es el poeta y sus circunstancias; desde luego no lo hace de manera armónica sino conflictiva. De la unión con lo natural de Coleridge pasamos al conflicto entre el hombre y su situación en un mundo poco acogedor.

2) Presencia de uno o más interlocutores

Uno de los rasgos que caracterizan principalmente a la poesía conversacional es que la comunicación se dirija a alguien. Comprobamos que los poemas de Coleridge implican casi siempre un interlocutor o varios: "The Eolian Harp", su mujer; "This Lime-Tree Bower my Prison", los amigos a los que no ha podido acompañar a la excursión campestre, en especial Charles Lamb; "Frost at Midnight", el hijo; "To Williams Wordsworth", el amigo. El hecho de que los poemas se presenten como parte de un diálogo, unido a la determinación de una situación concreta, como acabamos de ver, es lo que produce la sensación de cercanía con el lector y de naturalidad, además de dejar claro el hecho de que ese estado de conciencia plena a que se aspira no lo puede alcanzar el "yo" en soledad sino que es producto de un diálogo con un tú o con varios, o dicho de otro modo que la conciencia adquirida es producto del encuentro con la alteridad esencial de toda experiencia. La meditación solitaria resulta estéril. Podemos poner este carácter dialógico en relación no solo con Bajtin sino con Machado, que tanto influirá en Félix Grande.

Muchos poemas de este están dirigidos a la mujer,⁵ la hija, los amigos, a veces con varios y repetidos cambios de interlocución. Esta alternancia en los interlocutores (presente también en Coleridge) tiene que ver con la estética del fragmento que acabamos de indicar. Otros textos están dirigidos a personajes célebres que no pertenecen al círculo del autor (Baldwin) o que incluso están muertos (César Vallejo) o que son desconocidos para el autor hasta el momento (Concepción Oconto).

Incluso cuando ocurren excepciones y el poeta intenta abandonar toda conversación, escribe un "Monólogo con grietas" (212), en el que las grietas son las otras voces que están presentes y que rompen el supuesto soliloquio, de manera que la soledad monológica del suicida en realidad está llena de aperturas por donde aparecen otros seres que impiden la consumación del acto y conducen a la esperanza. La estructura misma del texto requiere un receptor desde el

⁵ No deja de ser curioso que tanto Coleridge, en una carta en verso (Magnuson 1988: 294), como Félix Grande en "Compañía" (67-71) se dirijan a la esposa o amada como "hermana".

momento en que el poema se presenta como respuesta a “una línea de Eduardo Tijeras,/ línea en cuyo homenaje estoy escribiendo estos versos:/ «...la vida sigue todavía apasionando/ aunque la pasión no es un optimismo»” (215), y está lleno de preguntas retóricas, explicaciones por parte del emisor (“me refiero a los silenciosos”), y sobre todo por la inclusión del nosotros que implica un receptor (“hay que aceptar que somos ante todo investigación”). Que el poema sea respuesta a un texto ajeno que se cita literalmente ocurre también en Coleridge: en el caso del ruiseñor, que hemos visto, y en “Dejection: an Ode”, donde los versos de la Balada de “Sir Patrick Spencer” sobre la proximidad de una borrasca sirve para potenciar la atmósfera emocional del poema.

Desde un punto de vista estrictamente lógico, tanto los interlocutores cercanos (amigos, familia) como los lejanos o imposibles (por muertos o desconocidos), están en un mismo nivel de enunciación, ya que desde el momento en que asistimos a un acto de escritura ninguno de ellos puede ser simultáneo a ese acto. Desde esta perspectiva, incluso los interlocutores cercanos son, según palabras del poeta, “como un pretexto para que yo medite” (68); es decir, representan la pura idea de alteridad que da origen a la meditación, como, en el nivel de contenido, la anécdota particular da pie a una reflexión general.

Con todo, el lector intuye que no debe leer de la misma manera un poema dirigido a la mujer o la hija que un poema dirigido a Schubert. En efecto, el hecho de apelar a alguien que sabemos tiene relación directa con el poeta parece hacernos olvidar que estamos ante una comunicación escrita. A lo que hay que añadir la insistencia constante, como en Coleridge, de verbos que indican inmediatez comunicativa: “mira: tengo en las manos un jarro de ternura” (67), leemos en *Las piedras*. Aunque es cierto que en este libro los poemas, desde el punto de vista enunciativo, son todavía convencionales, enunciados desde la escritura, encontramos ya algunos textos, como “El desanimador” (81), que se dirigen simultáneamente a la amada y a la madre, en un acto de petición de perdón. El disfraz de la escritura como oralidad, los saltos comunicativos y la multidireccionalidad de la enunciación serán corrientes en *Blanco spirituals*.

En este libro son determinantes todos los poemas en los que se invoca a la mujer, con su propio nombre: “Paca, viste a la niña con colores alegres” (196), con apelativos cariñosos: “pero escucha muchacha” (182); “paquita por favor llévate de aquí el sillón y la radio” (217); a la madre: “madre tú no entiendes de esto déjanos hablar de política” (218); a la hija: “¿cómo quererte, guadalupe molotof?” (205). Se trata en todos los casos de poemas que nos hacen irrumpir en la intimidad del poeta y que parecen hacernos olvidar por un momento la realidad de que leemos un poema y crearnos la ilusión de que asistimos a una comunicación directa. Se diría que los poemas entran así en una versión doméstica del monólogo dramático de tradición inglesa, en cuyo origen están también Wordsworth y Coleridge, aunque su máximo representante sea Browning. Cabría igualmente aquí la definición de la poesía que da Eliot: el lector escucha a escondidas una comunicación que no le va dirigida (Eliot 1990).

Aparte de los interlocutores familiares, los poemas se dirigen a personas de la cultura: James Baldwin, César Vallejo, Schubert... porque la conversación

supone un sentirse vivo y comunicante en una tradición. En el caso de "Concepción Oconto" (207–208) la interlocutora se da a conocer simultáneamente al autor y al lector, al ser protagonista de una noticia en el periódico. El simulado diálogo con esta india la convierte en representante del tipo de sociedad en que se ha criado, lo que queda claro con la introducción de una *correctio*: "Volvamos a la realidad./ No fuiste líder, no fuiste artista./ Fuiste tan solo una mujer se supone que pobre,/ ignorante, supersticiosa". Simultáneamente el poema acaba dirigiéndose a los lectores: "Volvamos a la realidad: imaginad/ ese consejo de familia", en una suerte de ironía, desde el momento en que la única realidad es la de la imaginación que convierte a la india en un símbolo.

Un paso más allá, los interlocutores llegan a perder sus nombres y se convierten simplemente en tipos, representantes de determinadas posiciones sociales, lo que se conoce generalmente como hablantes virtuales (por contraste con los reales) que el emisor introduce en su enunciación para tener un punto de vista opuesto y así iniciar un diálogo ficticio.⁶ Ocurre cuando en "El peligro amarillo", al analizar la situación de la prostitución en Barcelona, el emisor se da cuenta de que está siendo demasiado solemne y da un brusco giro en el tono: "señor embajador señores presidentes señoras señores/ entendámonos yo no traigo un programa de reformas/ por el momento soy únicamente un poeta lírico" (209). La elección de estos encumbrados personajes como hablantes virtuales sirve a los propósitos de dejar bien clara, por contraste, la verdadera función de poeta lírico que se atribuye el hablante. Lo mismo sucede en "El pulpo" (225).

En "Imágenes" encontramos un cambio continuo de interlocutores que no provienen de un lugar encumbrado, pero son igualmente virtuales: "háblenme de sus enfermedades... por ejemplo usted está muy viejo... señora su marido en efecto bebe demasiado... usted señor tiene que reposar" (216). Aquí también se produce un efecto de contraste, ya que el poeta, frente a tanto achaque de vejez escribe: "yo solo tengo 28 años puedo correr puedo nadar". Ante el desfile de enfermos el poeta aparece como alguien cuya función es imaginar y sanar la infelicidad del mundo, para finalmente romper la ilusión creada y confesar que todo no es más que un conjunto de "imágenes" literarias, como reza el título: "pero todo esto es literatura/ continúo solo en mi despacho y la miseria está escondida" (217). La constatación del artificio literario deja al poeta consigo mismo y su incapacidad de llegar al mundo real: solo puede comunicarnos su absoluta soledad.

A veces los locutores virtuales no aparecen como tales, sino como fuentes de enunciación ajena que el poeta incluye en su poema con una finalidad irónica, como en el inicio y final de "Higiene, *monsieur*": "Piso el París del vicio; merodeo/ alienado de indiferencia"; "el fértil y famoso sol de Francia" (146–148), en ambos casos el poeta se hace eco de enunciaciones que ha recogido de otro lugar: la propaganda, los tópicos, etc. En este sentido puede ir también la cantidad de expresiones y voces que aparecen tomadas tal cual de la prensa o de la conversación callejera.

⁶ Sobre emisores virtuales puede verse Luján Atienza (2005: 77–78).

En ocasiones el poeta se dirige al lector, y aquí la comunicación sí corresponde a la situación real de escritura y al marco literario en que se desarrolla. Hemos visto que lo hace para invitarlo a imaginar con él, como en “Concepción Oconto”, o llamar la atención sobre algún detalle: “miradlo, ahí está todo mirad bien el diario” (234). Incluso lo introduce como enunciador implícito para autoironizar sobre su propia labor poética: “y no me diga usted que mediante estas líneas se adivina/ mala conciencia... quede claro que nunca le puse un puñal en el pecho/ para que comulgara mis versitos dubitativos... amén de que la atávica coquetería entre autor y lector/ empieza a darnos grima” (224). Se trata en este caso de un guiño baudelairiano de desprecio al lector, sin llegar al insulto e incluso con cierta ternura: “Escribo para vosotros, testarudos, calamitosos seres/ que deambuláis en este laberinto agrietado de nuestro siglo” (197). El desafío al lector tiene el efecto de hacer más auténtica la enunciación al no buscar halagarlo ni atraérselo.

No es raro tampoco en Félix Grande un tipo de enunciación abundante en la época y muy propio de lo meditativo, especialmente presente en *Blanco spirituals*. Se trata de la modalidad de enunciación conocida como “tú autorreflexivo”.⁷ A veces se usa como insulto a uno mismo en paralelo con lo que hemos visto con respecto al lector: “ah cochino pedante servil lameculos loador” (225). En algunos casos este tú autorreflexivo sirve para expresar un verdadero desdoblamiento, como en “Adolescencia” (247), donde se enfrentan un yo anterior y el yo presente; pero nos interesa en especial “Puesta de sol” (129) donde la autorreflexividad explica el hecho de estar escribiendo, y focaliza la figura del poeta como tal, en un escenario romántico por excelencia.

3) La cotidianidad trascendida

Pero lo más llamativo de la afinidad entre Coleridge y Félix Grande es la sensación de cercanía del mundo representado, lo que podemos llamar cotidianidad trascendida, que en el romántico inglés tiene como marco generalmente un entorno natural y rural, y en Félix Grande se desarrolla en escenarios urbanos. No obstante, en ambos aparece planteado el conflicto campo–ciudad: en Coleridge con nitidez en “This Lime–Tree Bower my Prison” (1863: 242–245), y en Félix Grande en los poemas en que recuerda su infancia y adolescencia rurales, y principalmente en “Pasos en la escalera” (199–201) sobre el éxodo rural a las ciudades de los años 60.

Félix Grande establece, como antecedentes inmediatos en el tratamiento literario de la cotidianidad (que hace descender de Vallejo), a Panero y Rosales, que optaron por esta vía como forma de renovación lírica frente al preciosismo garcilasista, el existencialismo desgarrado o la monotonía de lo social:

De Vallejo han retrotraído –especialmente Rosales– una ternura incisiva (a la que quizá falta el agonismo de Vallejo para herir, a la que no falta su apoyatu-

⁷ Sobre esta modalidad de enunciación véase Luján Atienza (2005: 255–263).

ra en la emoción para conmovér) y, ante todo, la incorporación de los temas familiares, comenzando por el retrato de los seres queridos. El descubrimiento de la cotidianidad en su incorporación a la gran lírica, que tan extraordinariamente está resuelto en *Trilce* y aun en algunos poemas de *Los heraldos negros*, incorporación que quedó excluida y aun desdeñada durante la actividad de la primera época de los del 27 y de los primeros años de los poetas de nuestra posguerra, reaparece en Panero y en Rosales. (Grande 1970: 47)

Félix Grande encuentra así una salida a las poéticas imperantes que huían de un yo demasiado personal y autobiográfico y que se expresaban por medio de locutores líricos volcados completamente hacia fuera, o bien encastillados en mundos de perfección formal.

Ya en *Las piedras* hallamos algún poema que podemos poner en paralelo con los ambientes creados por Coleridge, como "Magia" (87) o "Guadarrama" (103), por lo que tienen de contemplación romántica. Pero es en *Música amezazada* donde aparece el primer poema con presencia de la mujer y la hija en su cotidianidad: "Nocturno" (120). La situación es similar a la de "Frost at Midnight" (Coleridge 1863: 245–247): en medio de la noche el poeta medita inquieto mientras mira a los suyos dormir. En el poema de Félix Grande una especie de alucinación (el texto es contemporáneo a la aparición del *Libro de las alucinaciones* de José Hierro) genera un desdoblamiento que hace al hablante sentir como ajeno su entorno habitual, hasta que la conciencia ganada de su cotidianidad le devuelve su identidad, de forma paralela a la exploración que llevan a cabo Coleridge y Wordsworth sobre la identidad en entornos cotidianos trascendidos. Más similar si cabe a "Frost at Midnight" es "Cita en la ciudad vacía" (140), pues en un marco nocturno y nevado el poeta piensa en la "familia fantástica/ que amo y apiado en esta noche/ constelada de enigmática nieve", aunque descubrimos que se trata, no de la familia más cercana, sino de la proximidad familiar de todos los pobres y desdichados, que nuevamente contribuyen a construir su propia identidad: "y, siento al sonreír como si, con la ayuda/ de todos ellos, cerrara una ventana" (141). En "La guarida" (151) tenemos la misma situación: el personaje vuelve a casa, pone música, medita, mira a su hija, pero el poema está curiosamente en tercera persona. Se diría que Félix Grande no se atreve todavía a dar el salto a lo autobiográfico y sigue usando técnicas propias de la poesía anterior, como el enmascaramiento de la primera persona en la tercera.

En *Blanco Spirituals* es donde se da el paso definitivo, y la cotidianidad, con un fuerte componente autobiográfico entra en el poema, lo que dota a este libro de una gran originalidad en su momento. El volumen, además, está dedicado a su mujer. Me detendré solo en algunos poemas.

El poema "Oda fría a una cajetilla de L & M", del que ya he hablado, surge de una anécdota cotidiana sobre un episodio de infidelidad y el regalo por parte de la mujer de una cara cajetilla de tabaco. Cuando el poeta busca una justificación a su acción inicia una disquisición sobre el estilo que se requiere para expresar el difícil encaje entre los hechos cotidianos y el contexto mundial, que amenaza con borrar a aquellos: "ahora me veo comprometido a buscar otro estilo/ con una problemática algo más adecuada a esa veloz urdimbre/ que componen

la onu y el entierro de los dioses". Tal conflicto vuelve a aparecer cuando el poeta escribe: "pero qué ordinariéz/ hablar del tálamo ante universitarios y pianistas", donde queda clara la ironía, pues "tálamo" no es precisamente palabra para describir la cotidianidad del matrimonio. Se trata de un término prestado de otra esfera discursiva para dejar claro cómo la "alta cultura" considera una ordinariéz introducir la cotidianidad en el arte. Esta, pues, se convierte en un concepto conflictivo, tanto por su contenido (se enfrenta a los grandes problemas mundiales) como por su forma (se opone y molesta a las formas de la alta cultura).

En "Te adoro, María Borgia, te adoro" (192) el marco de la meditación es una sobremesa, pero llama la atención el hecho de que varios de los familiares del poeta duerman. En realidad, ese sueño cotidiano supone la situación enunciativa que el poeta necesita para su meditación, con gente que esté junto a él y que considere cercana, pero que no le conteste. Así el sueño de los demás deja al poeta como un vigilante. Volvemos a encontrar la situación de "Frost at Midnight", pero fuera del entorno nocturno.

La cotidianidad, por tanto, se convierte en el espacio en que el poeta debe encontrar o construir su identidad junto a los otros en medio de un contexto exterior que se le presenta como un conjunto de fragmentos. Por una parte, la existencia misma debe representarse como imagen, ser pensada por la literatura, ser meditada para entrar en la conciencia: "ya no puedo asistir a la imagen de mi existencia" (189). Por otra parte, la convivencia cotidiana con los otros debe superar el carácter fragmentario que le transfiere el resquebrajamiento del mundo externo, lo que supone generar un lenguaje nuevo que exprese el conflicto en lugar de "redondearlo":

...
recobremos el cabo del ovillo se trataba de mis pedazos
se trataba de los pedazos de tantos que conozco
y se trataba de que hay muchos que andamos a pedazos
y los pedazos tienen aristas es sabido y en consecuencia
nos entregamos por pedazos y nos herimos con los bordes.
(Grande 2011: 181)

...
el humo me rodea choco me resquebrajo
es como ver el mundo dividido en pedazos desiguales
y pretender reunirlo según la forma esférica
que la leyenda le atribuye con lenguaje sospechosamente redondo.
(Grande 2011: 189)

4) El ejercicio de la escritura

Según hemos ido viendo, la poesía conversacional pretende dar la sensación de inmediatez enunciativa al mostrarse como una conversación en presencia, borrando su carácter de escritura. Sin embargo, esto no deja de ser una ilusión: el lector es consciente de estar leyendo y por mucho que "suspenda

voluntariamente la incredulidad”, como quería Coleridge, sin embargo no puede suspender la conciencia de que está leyendo.

Por otra parte, la alteridad consustancial a la experiencia humana se pone más de manifiesto en la escritura que en el intercambio oral. En la conversación ordinaria, no tenemos que inventar ninguna alteridad, tenemos al “otro” de carne y hueso delante de nosotros, mientras que en la escritura nos vemos obligados a construir al otro al tiempo que nos construimos a nosotros mismos. La escritura es necesariamente un lugar de alteridad como bien ha visto Jorge Semprún:

La escritura, si pretende ser más que un juego, o una apuesta, no es más que un largo, interminable trabajo de ascesis, una manera de desprenderse de uno mismo haciéndose cargo de uno mismo: convirtiéndose en uno mismo porque uno se habrá reconocido, puesto de manifiesto al otro que se es siempre. (Semprún 1994: 304)

La aceptación de la enunciación poética como proceso de escritura es, pues, un gesto de honestidad y de sinceridad consigo mismo y con el lector. En el caso de Félix Grande puede ser una respuesta, además, a los excesos declamatorios del momento y a una carencia esencial de la poesía social, que pretendía ser cercana, inmediata, dicha en presencia, pero esto no era más que una ilusión, cuando no una impostura.

Por eso Félix Grande no tiene ningún reparo, es más aprovecha cualquier oportunidad, para recordar al lector que está recibiendo un discurso escrito. A pesar de lo inmediato que nos pueda parecer “Oda fría a una cajetilla de L&M”, que se presenta como un fluido de conciencia, sin embargo el autor nos dice en determinado momento: “mas en lugar de esa clásica escena heme aquí fumando/ apurando los últimos cigarrillos aromáticos/ de ese paquete fuera de nuestras posibilidades/ y escribiendo estas palabras melancólicas entre el humo suave” (182). Esta afirmación se sitúa en un contexto en que trata de romper con un tipo edulcorado de poesía; por eso el autor elige dejar claro que está escribiendo y que son “palabras melancólicas”, no poesía, lo que sale de su pluma, para aumentar la sensación de sinceridad. Un poco más adelante dirá “no consideres que estas líneas auscultan mi arrepentimiento”. Resulta así que la puesta de manifiesto de la escritura se usa de manera polémica para dar una nueva imagen del poeta, más auténtica, menos encasillada y previsible: “en efecto me temo que empiezo a ser una especie de yeti lírico/ el abominable hombre del poema libre verbigracia” (182). Esto va unido a una continua pugna por desmitificar la figura del poeta, en algún caso dirigiéndose al lector directamente: “están ustedes algo equivocados respecto a los poetas” (203). La condición de poeta como un ser humilde y sin importancia se establece, por contraste, en “El peligro amarillo”: “señor embajador señores presidentes señoras señores/ entendámonos yo no traigo un programa de reformas/ por el momento soy únicamente un poeta lírico” (209), declaración que podemos tomar en su sentido fuerte de temporalidad: ahora en el momento en que escribo soy solo un poeta lírico y no un revolucionario social como pretendía otro tipo de poesía.

Lo mismo ocurre en "Debería ir el lunes a que me hagan una radiografía": "busquen ustedes juventud incontaminada en estas líneas" (204), y al final: "y me he venido al cuarto a escribir unos versos/ algo que mencione este día tan substancial y contingente". Todo el recuerdo anterior que constituye el poema, la crónica de un día, convergen en el momento de la escritura, en el que el día pueda tomar forma, se "mencione".

Igualmente en "Imágenes" se contraponen la realidad a la poesía, que no es capaz de contenerla, y la escritura aparece de manera milimétrica, reducida a sus rasgos físicos: "pero todo esto es literatura/ continuo solo en mi despacho y la miseria está escondida.../ llamaría vergonzosa a esta desproporción a esta tristeza/ un despacho una parker que roza la fibra del papel/ y un hombre solamente sin cáncer ni leucemia" (217); vemos cómo en este caso Félix Grande insiste en la condición solitaria y hasta ensimismada de la escritura reducida a unos trazos físicos, y ausente del dolor que quiere cantar.

La misma contraposición entre la realidad destructiva que asedia al poeta y su labor como escritor encontramos en "Sonata para duda y sordina", con ejemplos como los de Sartre, Robbe-Grillet o Bertrand Russell: "¿pero y mi propia indignación? heme junto a una mesa/ escribiendo un blanco spirituals y fumando tabaco emboquillado" (222). Volvemos a la situación de "Oda fría", pero aquí el poeta es más preciso aún, no está escribiendo palabras ni siquiera poesía sino un "blanco spirituals", con una mención especular.

Así, pues, la insistencia en hacer explícito el acto de escritura sirve para contraponer la labor del poeta a la inabarcable tensión de la realidad. La escritura no es ni combate ni es cobijo, es simplemente afirmación de una incapacidad, confesión de una impotencia; de ahí la autoironía. Con razón Manuel Rico habla de que

Félix Grande hace confluír su *apuesta de lenguaje* con ese estado de conciencia angustiado, perplejo, lúcido y rebelde a la vez. Y lo hace desde un yo lírico desdoblado: de una parte, el poeta; de otro, las víctimas de la Historia –entre las que el propio poeta se incluye. A través de ambos personajes intentará aprehender esa realidad compleja que, por su inabarcabilidad, no podrá ser trascendida mediante la palabra, sino de modo fragmentario, caótico a veces, turbulento. (Rico 1998: 29–30)

Esto le lleva a concluir que el giro metapoético (o metalógico) que acabamos de ver le obliga a apartarse de la figura del poeta y artista romántico:

Félix Grande desmitifica la aureola que envuelve al artista, derriba las fronteras que el romanticismo estableció entre este y el hombre normal, rompe con el lugar común del malditismo, de la condición marginal, de *elegido*, que este se ha arrogado desde entonces. (Rico 1998: 58)

Aunque sabemos que Félix Grande entronca con otro tipo de romanticismo en que el artista es un investigador de lo absoluto, pero a partir de lo cotidiano. Es el de Coleridge, que también, cuando cree que se ha elevado en exceso,

retrocede en un gesto casi irónico por muda indicación de su amada: “Pero tu mirada, más seria, me lanza un suave reproche, oh mujer amada, y no rechazas tales pensamientos oscuros e impíos sacrílegos” (“The Eolian Harp”, 1863: 237).

El hecho de que el poeta sea consciente de su discurso como escritura deja algunas marcas en el poema, entre ellas por ejemplo la ausencia de puntuación (habitual en *Blanco spirituals*) o determinadas opciones gráficas, que solo tienen sentido para alguien que ve escrito el texto y que se borran en un recitado oral. En esta línea podemos destacar la desaparición de las mayúsculas, no solo como consecuencia de la desaparición de la puntuación sino también en los nombres propios: “manuel herrero” (209); “manolo dijo ea ya has visto el barrio chino de barcelona” (211); “j. p. sartre” (222); el uso del signo & (¿cómo se lee en español?): “escudriñando en sus posibilidades & el estado de la mercancía” (211); “& se filtre & se cribe” (223). Igualmente es inapreciable en un recitado oral la reproducción de la ortografía de los campesinos en la ciudad: “No tienes razón/ en eso que me dizes llo paso los Domingos/ en la Pensión escribiendote cartas” (200). En definitiva, hay numerosos juegos gráficos solo captables en la lectura del texto: “que el vocablo destiNO”, “mentar la GRANdeza del hespiritumano”, “la zibilycaión ocziDental”, “lo + xagrado”; “resulta que la palabra horden” (190–191); “la grandeza del hespiritumano la leyenda grandioxa” (226).

Un análisis más profundo nos debería llevar a preguntarnos por qué dentro del mismo libro unos poemas hacen uso de estos procedimientos y otros no. En cualquier caso, cuando el poeta echa mano de ellos no lo hace solo por el deseo de ruptura o un acto de provocación, o por alcanzar más realismo, ni como un guiño cómplice al lector sino como una marca de que el poema es ilegible en un recitado, de manera que queda inutilizado para ser dicho en voz alta y que garantiza que su sentido último está en ser leído y no dicho. Mientras que la poesía al modo tradicional es una partitura (con su puntuación y su ortografía convencional) para que el lector la interprete de manera rítmica siguiendo las indicaciones del compositor, la poesía que propone Félix Grande es puramente escritura, la eliminación de indicación de ejecución la limita solo al ámbito leído, creándose así la paradoja de que el discurso pretende ser conversacional.

5) Medios expresivos

Hemos visto los diversos mecanismos enunciativos y temáticos que están funcionando en esta poesía para hacerla conversacional. Toca ahora acercarse a los procedimientos formales que afloran a la superficie textual y que resultan quizá los más rupturistas y los que llaman principalmente la atención en una primera lectura.

Lo primero que nos sorprende en el nivel textual es la discontinuidad, el carácter fragmentario y de collage que tiene el texto. El collage había sido usado como técnica compositiva por la poesía de vanguardia, pero después abandonado por el neoclasicismo garcilasista y la poesía reivindicativa. La impresión que produce en el lector el salto continuo entre lo cercano y los grandes problemas del mundo que hemos visto es el de un fluido de conciencia, o un monólogo

próximo a la escritura automática de los surrealistas, pero más controlado. Todo ello lo tenemos que poner en relación con la dialéctica que hemos visto entre el fragmento y el todo, y esa relación conflictiva del individuo con el mundo que le rodea, además de apuntar a la idea wordsworthiana recogida al principio de la poesía como expresión del encadenamiento de ideas en una mente sometida a un estímulo emocional.

En palabras de Manuel Rico:

En consonancia con esa pretensión, el poeta pone en juego una maquinaria estética de notoria eficacia literaria y con una gran carga emocional: así, el libro se constituye, en su conjunto, en un *amplio mosaico* donde la tensión se entrelaza con el lenguaje conversacional, donde los datos de la actualidad se contraponen y complementan a los de la memoria, donde la vida cotidiana del narrador/poeta se ve invadida por los hechos sociales, culturales y políticos. En definitiva, *Blanco Spirituals* es un *collage* lleno de puertas y de pasadizos que, a la vez que conducen a realidades y escenarios distintos –contrapuestos a veces–, nos arrastran hacia la soledad cósmica del poeta/hombre frente al universo, a la terrible constatación de una única certeza: la muerte. (Rico 1998: 30)

Muchas veces lo que tenemos, más que una ruptura, es el afloramiento en el discurso del poeta de otros discursos u otras voces que van ocupando el primer plano. Es como si el texto fuera una especie de jungla de palabras en que varias voces pugnan por hacerse oír.

Domina especialmente la aparición de expresiones coloquiales, incluso en los títulos: “Higiene, *monsieur*” (146), “Debería ir el lunes a que me hagan una radiografía” (202). Los poemas están llenos de coloquialismos y hasta exabruptos y vulgarismos: “parece que la estoy viendo” (p. 36); “ocurre que los beatles se cachondean del muy severo scotland yard” (190); “y etcétera etcétera ¡mierda!” (203); “¿y tú, renacuajo, qué vas a ser de mayor” (205); “los poderosos/ chupaban sangre de los débiles” (156); “y patatín y patatán” (210); “somos modernos somos ok si ok nicole” (183); “qué me dices pero que qué me dices” (183). A veces con una clara intención contrastante: “¡mierda! Repitió la lira con su indómito cantar” (211). Abunda el uso de interjecciones y onomatopeyas: “ah caramba” “vive dios”, “él, ah cómo lo amo”, “puaf”.

En el ámbito de la intertextualidad, vemos que los fragmentos insertos en los poemas provienen no de la gran cultura sino de canciones pop y del discurso de la publicidad, incluso con alargamientos vocálicos que reproducen la forma misma del texto de origen: “óóoh Carol”; “Nos quedamos sóolos como tantas nóoches...” (194); “Sintonizan ustedes la hora del oyente” (193); “usted puede viajar en la iberia/ con garantías emocionantes consulte programa de mano” (184). Todo esto forma un pastiche de voces en que el texto es simplemente una superficie en la que se van haciendo presente los ruidos del entorno. Encontramos, pues, nuevamente la dialéctica entre el fragmento y el todo. En el nivel lingüístico inmediato, la superficie textual, el lenguaje poético, que tradicionalmente aspiraba a la totalidad y la coherencia unitaria, se demuestra construido de fragmentos de voces tomadas de aquí y allá, poniendo en claro que no existe

totalidad si no es a base de ruptura, o en otras palabras que la totalidad es una ilusión o, en el mejor de los casos, una fuerza que pugna por ordenar piezas de una realidad en conflicto y saturada de mensajes.

Quiero llamar también la atención sobre un fenómeno formal que muchas veces pasa desapercibido y es el uso de encabalgamientos sirremáticos arriesgados, por ejemplo de preposición más régimen, con el fin de reflejar las vacilaciones e interrupciones del lenguaje coloquial o de garantizar la continuidad sintáctica a pesar del verso: "*algunos negros, inflamados de/ la horrible historia del Mississippi*"; "*Blancos meditativos, ingresando,/ amargura sobre amargura,/ en el cinismo, esa / sublimación para los faltos de recursos*" (175–176); "no es amistad tan solo, es impaciencia, es/ como apartar las piedras de alguna galería derrumbada" (188).

Esto nos lleva a una última reflexión, el problema de la distinción entre verso y prosa en *Blanco Spirituals*. En poemas como "El espía" o "Boceto para una placenta", de donde está tomado el último ejemplo, las líneas poéticas ocupan prácticamente toda la anchura de la página y la andadura de la sintaxis es más prosística que poética, coloquial, en definitiva. El siguiente libro que publicó Félix Grande, *Puedo escribir los versos más tristes esta noche*, es justamente prosa, y, sin embargo, resulta mucho más lírico que *Blanco spirituals*. ¿Por qué entonces los poemas de este libro aparecen en forma de verso?

Creo que el uso del verso debe tener el mismo sentido que el collage y que los signos que nos indican que estamos en la escritura. En primer lugar, alguien que escuche los poemas no apreciará el verso, porque aparte de no estar medido la andadura coloquial impedirá cualquier tipo de apreciación rítmica al uso. Pero además tampoco podemos apreciar, ni siquiera en la lectura con el texto, la pausa versal, porque aunque está marcada con un blanco al final de la línea, sin embargo, tropezamos con infinidad de pausas no marcadas a lo largo del texto con la irrupción de discursos ajenos y cambio repentino de tema, lo que hace que el texto tenga tantas unidades rítmicas como voces y temas van apareciendo.

Para concluir, quiero dejar clara la idea de que la poesía de Félix Grande se inserta en una tradición de poesía conversacional de carácter meditativo, cuyas raíces últimas podemos rastrear en el primer Romanticismo inglés, con el que comparte abundantes rasgos, en un contexto de crisis del lenguaje poético. No he pretendido hacer un estudio de influencias sino de confluencia de tradiciones poéticas y discursivas, en las que el poeta, como el arpa eólica, "quisiera ser melódico, soy atonal, contemporáneo, duerme" (205).

OBRAS CITADAS

- Boscán, Juan (1991): *Obras*. Barcelona, PPU.
- Burwick, Frederick (2008): "Coleridge's Conversation Poems: Thinking the Thinker", *Romanticism*, vol. 14, n.º 2, pp. 168–182.
- Coleridge, Samuel Taylor (1863): *The Poems of Samuel Taylor Coleridge*. Ed. Derwent y Sara Coleridge. Londres, Edward Moxon & Co.

- Eliot, T. S. (1990): "The Three Voices of Poetry". En: *On Poetry and Poets*. Londres, Faber & Faber, pp. 89–102.
- Fernández Retamar, Roberto (1975): "Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica". En: *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones*. La Habana, Cuadernos Casa de las Américas, pp. 111–126.
- Grande, Félix (1970): *Apunte sobre poesía española de posguerra*. Madrid, Taurus.
- (2011). *Biografía (1958–2010)*. Barcelona, Círculo de lectores / Galaxia Gutenberg.
- Luján Atienza, Ángel Luis (2005): *Pragmática del discurso lírico*. Madrid, Arco Libros.
- Magnuson, Paul (1988): *Coleridge and Wordsworth. A Lyrical Dialogue*. Princeton, Princeton University Press.
- Rico, Manuel (1998): "Introducción". En Félix Grande: *Blanco Spirituals. Las rubáiyátas*. Madrid, Cátedra, pp. 11–97.
- Semprún, Jorge (1994): *L'écriture ou la vie*. París, Gallimard.
- Tusón Valls, Amparo (2008): *Análisis de la conversación*. Barcelona, Ariel. 3ª ed.
- Wordsworth, W. (2008): *Prose Works of William Wordsworth: Volume 1*. Ed. de J. B. Owen y Jane W. Smyser. Penrith, Humanities–Ebooks, LLP. (Edición electrónica)