

DE LA IMPOSIBILIDAD DEL POEMA Y SOBRE LOS JOVENES POETAS

P O R

EDUARDO TIJERAS

Al hablar de Félix Grande y de su libro *Blanco spirituals* (1) empiezo por plantearme inevitablemente un problema si no delicado, al menos un problema poco resuelto en las habituales exégesis poéticas. Se trata del *tono* y de los *recursos* que yo adopte en la aproximación. Es muy distinto hablar de un poeta, objetivamente, a partir del elemento de juicio que nos brinda su libro a hablar de un poeta, ya sin pizca de objetividad, a partir del elemento de juicio que nos brinda su vida. Porque éste es el caso. Conozco la vida de Félix Grande; es más: existe intimidad. Sé aproximadamente que una obra de arte empieza y acaba en sí misma y vive una vida casi ajena a lo que el propio autor se propuso. Yo debería aislar una serie de elementos y manejar el libro exactamente en lo que el libro es desde mi punto de vista, pero esto no dejaría de ser una falacia crítica y llegaría el momento en que me sorprendería emitiendo juicios sustentados misteriosamente en la experiencia personal que tengo del autor y siéndome imposible dilucidar qué se ha venido conformando a lo largo de una amistad ya extensa, a lo largo de ciertas constantes e identidades establecidas prácticamente, que proviene estrictamente de las materias contenidas en el libro.

Sin embargo y atendiendo estas razones, creo que nada, ni la amistad, ni el tiempo, ni las identidades, me autorizan a juzgar una vida desde un libro. Hasta el propio Félix Grande tendría derecho a protestar. Me apresuro a declarar que mi intención no es juzgar una vida desde un libro, sino juzgar la vida —al menos la vida que me rodea, al menos la vida que corresponde a mi mayor o menor capacidad de observación— desde un libro y, en tal caso, no es casual que le haya tocado a *Blanco spirituals*, por cuanto la trayectoria literaria del autor, su formación cultural tan escasamente ortodoxa, su gran capacidad de mimesis, su delicada posición social o política, su intensidad en la pasión y en el agnosticismo, sus fundamentales honradez y juventud (moralmente relativa ésta), creo que permiten tomarlo como elemento

(1) Premio de poesía Casa de las Américas, 1967. Jurado: LUMIR CIVRNY, ELISEO DIEGO, CÉSAR FERNÁNDEZ MORENO, THIAGO DE MELO, IDEA VILARIÑO. Editorial Casa de las Américas. La Habana, 1967, 159 pp.

paradigmático en lo referido a la incorporación del escritor joven español a modos y entidades del hacer literario casi universal y permiten también adentrarse en un campo crítico difícil, a saber: la actual crisis poética por la que, errónea o condicionadamente, atraviesa el país, y a la que Félix Grande y un elevado tanto por ciento de jóvenes poetas españoles no son en modo alguno ajenos. En fin, habrá que explicar todo esto con cierto orden.

En primer lugar, ¿qué quiero entender por crisis poética? Quiero entender, sencillamente, que no se escribe bastante poesía, que el poeta en España, y en casi todas partes, va siendo cada vez más un ave rara. Estamos inundados de versos, pero no de poesía. En términos tradicionales, un poeta —el individuo que necesita expresar sus inquietudes y su concepción del mundo en términos de poética— no es una simple cuestión de métrica, de ritmo, de versos, sino que por debajo de todo eso late, en la sustancia misma de la expresión, la justificación profunda y, si se quiere, misteriosa de haber elegido ese procedimiento formal, cuyas virtudes son intransferibles y cuyos logros, normalmente, *no están al alcance de la prosa* o, en todo caso, estos logros tendrían otra factura, otra entidad. A tales efectos, todavía no se ha dicho nada más esclarecedor que lo consignado por Valéry en el prefacio a su *Cementerio marino* (2), relativo a que el universo práctico, el de la prosa, se reduce a un conjunto de *finés*. Este universo elimina la ambigüedad, mientras que la poesía exige un universo análogo al universo de los sonidos y ni la claridad ni la sencillez son absolutos en la poesía. Cuanto más se ajuste un poema a la poesía, menos puede ser pensado en prosa sin perecer. «Consecuencia capital: las “ideas” que figuran en una obra poética no juegan el mismo papel, no son en absoluto *valores de la misma especie* que las “ideas” de la prosa.»

Esclarecedor, universal y admitido. Pero al mismo tiempo estamos ya entrando en contacto directo no sólo con el conflicto, sino con lo que yo llamo para mí mismo la «herejía». No es admisible una poética que no responda a tales presupuestos y, en igual medida, tales presupuestos *son inadmisibles*. Esto no es juego de palabras. Esto es más bien una grave cuestión que tiende a eliminar a la poesía pura, según la concibiera Valéry, y tiende también a eliminar a los poetas que no expresan en términos de poesía pura. Ya vemos que la hermosa herejía, aquella por la que un escritor honrado se callaría para siempre, consistirá en no poder justificar estas afirmaciones y en no poder convencer a nadie. Hagamos el intento.

Las propuestas de Valéry, como es lógico, entrañan una evolución en las concepciones poéticas tradicionales y dejan sin efecto —sin efec-

(2) Alianza Editorial. Madrid, 1967 (traducción de JORGE GULLÉN).

to absoluto—la clasificación preceptiva de la poesía, abocándonos a un universo de resortes sutiles, simbólicos y suprasensibles, cuyo ritmo y probables significados, antes que fonéticos o gramaticales, corresponden a entidades de conciencia, a esbozos de ciertas armonías secretas (o desarmonías) que llevan el camino ambiguo de los perfumes, de los sueños, de la trasmutación de la cultura en estados de emotividad y de una desrealización que pretende dar por vía paradójica nociones más íntimas—y vagas por su propia naturaleza—de la experiencia *evolucionada* que se tenga del mundo y de nuestra vida, en suma todo lo que en España se entendió ulteriormente, a raíz de la guerra civil, y por conducto de uno de sus críticos señalados, José María Castellet, como poesía simbolista, sin conexiones con el hombre ni con las realidades del país, vacía y escapista.

Todo esto, aunque precipitado, puede ser verdad, siempre en función de la poesía que se hizo en España después de la guerra civil y de la necesidad de una «toma de conciencia», de un reencuentro responsable con el hombre sociológico, político y rehumanizado, pero ya es más difícil sostener esta supuesta verdad en función del contexto entero y universal de lo que se viene entendiendo por poesía pura. Es difícil que en nombre del preciosismo, de la vacuidad, de la mera musicalidad y de la falta de responsabilidad política—todo cierto en su momento y necesitado de un poderoso reactivo—, se desestime el orbe mágico, imaginista, subjetivo y metafísico de la poesía, digamos simbolista o modernista (luego se verá la diferencia que hay entre los dos términos), *única manera de hacer poesía en la acepción profunda de la palabra* (aunque como dijimos más arriba, esto será desgraciadamente materia de discusión), ya que lo que se empezó a hacer en España cuando la famosa «toma de conciencia» fue una operación de doble signo catastrófico culturalmente: el repudio de la poesía —porque ésta no servía— y la destrucción de la poesía —porque ya no se escribió más poesía—. Se escribió otra cosa. Esta otra cosa se justificó, muy dignamente, que conste, en el orden de las libertades políticas y en el orden del honor humano y también —¿por qué no?— en el orden de determinadas exigencias históricas *nacionalistas* (lo cual no impide, por supuesto, que estas determinadas exigencias históricas nacionalistas equivalgan a un miserable retroceso dentro de la progresión normal de los pueblos, y esto querrá decir, con el tiempo y dolorosamente, que el fenómeno era *gratuito en el ámbito de la estética* y suscitará la gran pregunta: ¿qué tipo de eficacia se le pide al arte?).

En efecto, ¿el arte en general, poético o literario, progresa en sí mismo, a escala universal, como un frente común evolucionado y que tiene un origen, una trayectoria y una hipersensibilización universal,

dentro de la cual se ordenan no sólo la intuición y la magia, sino también la cultura y la historificación de las ideas, o el arte en general progresando en función de determinados nacionalismos y determinadas circunstancias políticas y sociales que unas veces—estas determinadas circunstancias—significan que están a la cabeza de la hipotética evolución y son resumidoras del frente común y evolucionado de las ideas y, por tanto, asumen la temperatura cultural universal, y otras veces, por exigencias prácticas nacionalistas y por mandatos de eficacia, han de retroceder a un elementalismo que se separa, involuntaria o conscientemente, de la trayectoria universal y evolucionada y compleja de las ideas?

Responder a este planteamiento me parece perfectamente serio por cuanto arrojaría luz sobre la eterna disputa en lo que Juan Carlos Curchet, un joven crítico argentino, denomina con igual visión mía «contradicción visible entre función social y función cultural de la literatura», aunque lo definitivo será descubrir cuándo la literatura está cumpliendo ambas funciones a la vez, y esto ya sería cuestión de recurrir nada menos que a los grandes ciclos de la civilización y a los grandes procesos de la cultura y, sobre todo, exigiría establecer con cierta precisión lo que podríamos llamar aquí y ahora «frontera del conocimiento» o, al menos, grado de hipersensibilidad; ello nos obligaría, como habrá advertido el lector, a estudios no sólo de literatura comparada, sino a estudios de disciplinas diversas comparadas, tales como la literatura y la sociología, la literatura y la política, la literatura y la ciencia, la literatura y las influencias del medio geográfico, la literatura y la biología...

Este programa requeriría a todas luces la vida entera y quizá una capacidad de la que se carece. Por eso ahora es preferible describir el fenómeno a bulto y hablar en imágenes rudimentarias. En la ciencia, por ejemplo, hay un claro universo de sustituciones y de progreso (en la ciencia en sí misma, se entiende): una bombilla eléctrica alumbró mejor que un quinqué de petróleo. Desde la antorcha al moderno reflector cabe establecer una línea coherente y progresiva en lo que se refiere a iluminación. ¿Ocurre igual con las ideas o, mejor dicho, con los instrumentos de aproximación a las ideas? Yo diría que sí. Cada vez la palabra, desde—por citar un ejemplo y un origen aproximado—la tan jugosa como elemental poesía griega arcaica hasta nuestros días ha ido adquiriendo nuevos y refinados resortes expresivos, mecánicas asociativas más complejas y un conocimiento más hondo del hombre y de sus constantes, así como se ha venido dando por implícitas las contradicciones, la disociación de la personalidad y la larga serie de fenómenos que constituyen la gestión entera del hombre, todo ello a la

luz de la evolución de otros factores (científicos, viajeros, bélicos, políticos, etc.). La evolución es irreversible (otro problema es que resulte estéril o repetitiva). Para iluminarse, en circunstancias normales, nadie recurre al quinqué de petróleo, salvo que las tales circunstancias no sean normales (dentro del paralelismo, situaciones políticas límites), en cuyo caso se justifica la regresión intelectual, pero a condición de que se entienda como una regresión, lisa y llanamente, y no como una regeneración; a condición de que seamos conscientes y no echemos las campanas al vuelo y pretendamos ingenuamente habernos encontrado a nosotros mismos por un acto de renuncia que liquida el trasfondo de más de veinte siglos de indagaciones y «quiere empezar de nuevo», para revivir a continuación, claro, el mismo proceso y tropezar al cabo de los años con las mismas aporías e igual sutileza —e igual metafísica, diríamos—, con lo cual vendría a demostrarse que una cosa es el arte como instrumento político y social y otra cosa es el arte como instrumento de debelación de la condición humana, como entidad intelectual que generalmente no acaba de identificarse, en lugar y tiempo, con la práctica. En el primer caso, como dijimos, hay una regresión; en el segundo hay una irresponsabilidad, y siempre hay la vieja y ya patética aspiración del hombre a conciliar el pensamiento con la práctica (todos los problemas desembocan aquí: pensamiento y práctica, historia e individuo, arte social y arte cultural, valores adversativos y, en general, el pavor de obligatoriedad de la existencia de los contrarios para medio poder empezar a valorar).

Resumiendo: a) El pensamiento—en este caso, el poema—lleva siglos de ejercicio y ha conquistado, entre tanto, una especie de elevadas cotas irreversibles y que a veces no tienen nada que ver con las circunstancias político-sociales en que se produce, cuando éstas a su vez acaecen con siglos de atraso; b) ello justifica, para los *realistas* y para los que funcionan —honestamente— en términos de compromiso, que ese arte pueda ser tachado de escapista, y justifica, pues, la elección de normas más elementales destinadas a cumplir circunstancial y esporádicamente con la realidad actual—actual y anacrónica—, pero que no llega nunca a inscribirse en el ámbito general de las ideas evolucionadas; c) la estructuración formal del poema (no confundir esto con la poesía), en uno u otro caso, en proceso de desarrollo o de regresión, y según intento de explicación que sigue, está condenada a desaparecer o, al menos, ha perdido sus grandes justificaciones históricas. Insisto: aquí se trata sólo de un repudio de la versificación y no, como casi es innecesario aclarar, de los conceptos poéticos, que están disueltos en todos los géneros, en todas las cosas y son constitutivos de la cultura y de la vida misma.

Volviendo a Valéry, que en parte es un poeta hermético, culto, y el seguidor más visible de Mallarmé y, sobre todo, porque ha sido lúcida-mente estudiado, entre otros, por Gustave Cohen y asimismo representa —o nosotros lo elegimos representante— una solución sintética, moderada y consciente de las formas poéticas más evolucionadas —simbolismo como fuente, surrealismo como continuación— y parece ser un poeta apto para enjugar, de una parte, las probables vacilaciones estéticas del primer movimiento y, de otra, los seguros excesos del segundo, volviendo a Valéry y a sus ideas, podremos establecer las características del ámbito poético que verdaderamente nos interesa, sin perjuicio ello de que más tarde cometamos la ya citada herejía de rechazarlo. «La fuerza de doblegar el verbo común para fines imprevistos sin romper las *formas consagradas* —expresa Valéry—, la captura y el dominio de las cosas difíciles de decir, y, sobre todo, la conducción simultánea de la sintaxis, de la armonía y de las ideas (que es el problema de la poesía más pura), son, para mí, los objetos supremos de nuestro arte.» Más adelante: «Y las dificultades casi desalentadoras con que he tropezado en mis intentos de *componer* en el orden lírico. Y es que ahí el detalle es a cada instante de esencial importancia, y la más noble y sabia previsión ha de concertarse con la incertidumbre de los hallazgos. En el mundo lírico, cada momento debe consumir una alianza indefinible entre lo sensible y lo significativo.» De ahí la afirmación, ya citada por nosotros, de que las ideas que figuran en una obra poética no son en absoluto valores de la misma especie que las ideas de la prosa. Finalmente, Valéry declara que «*no existe el verdadero sentido de un texto. Ni autoridad del autor. Sea lo que sea lo que haya querido decir, ha escrito lo que ha escrito*».

Bien, tenemos en primer lugar ideas y, en segundo, dos clases de ideas. Está claro que, según Valéry, la naturaleza de la idea viene determinada por el género literario de aproximación, lo cual debe significar en buena lógica —una lógica precisamente apoética— que la naturaleza de las ideas *depende* del enfoque formal, y esto también trata de querer decir que el lenguaje particular poemático crea una segunda naturaleza —si no segunda, distinta— de las cosas y de la vida y del mundo.

Aquí comienza la bifurcación o, mejor dicho, la contradicción: la poemática, la verdadera poemática, se justifica precisamente por esa distinción de supralenguaje, de irracionalidad presidida por ¿el buen gusto, la estética, el don intuitivo? y de oscuridad provocada por la condensación de sentimientos muy elaborados, confundidos con la belleza, con la cultura, y sometido todo eso a un ritmo medieval, infrecuente, pero rigurosamente medido en cuanto a sílabas y acentos.

El resultado del conjunto descrito será hermoso y siempre será una hipótesis, una hipótesis que a mí ya me estorba y, si tengo en cuenta las palabras del propio poeta («Sea lo que sea lo que haya *querido decir*, ha escrito lo que ha escrito»), el desconcierto acude a mí en forma de indiferencia y, si todavía sigo teniendo en cuenta la manera como Valéry concibió el poema (igual que «una especie de sinfonía cuyas melódicas frases resonaban en su interior, desnudas aún de palabras, semejantes a un cuadro sonoro encuadrando imágenes flotantes»), debo reconocer que así es como únicamente yo puedo concebir la verdadera esencia de un poema y es precisamente por eso por lo que debo rechazarlo, oscura, hipotéticamente también, con dolor, pues de pronto me llega una nostalgia de la noble y fea prosa, flexible, cálida, instrumental, que rescata porciones de misterio a la entidad misteriosa de la vida, la prosa que campea lejos de esa maldita obstinación en la musicalidad y las leyes inflexibles del ritmo, que no tocan ni de pasada la real esfera de la música y nos sumergen, por el contrario, en una confusión que el hombre del siglo xx presente devirtuada y gratuita y dilectante; la misma prosa «servil» de la que tuvo que valerse uno de los exégetas de Valéry, Gustave Cohen, para que resplandeciera la ignota belleza del poema y su «presumible» metafísica entre a) Inmovilidad del No-Ser o de la nada eterna e inconsciente; b) Movilidad del Ser efímero y consciente; c) ¿Muerte o Inmortalidad?; d) Triunfo de lo momentáneo y de lo sucesivo, del cambio y de la creación poética, todo eso dado también por el disertante en calidad de hipótesis, ya que con respecto a la esencia profunda del poema no se pueden hacer afirmaciones ni constataciones fijas, pues moriría el poema como tal, su mundo de ambigüedades y misterios entrelazados y, sin embargo, pocos poetas esotéricos resisten la tentación de comunicarnos el origen de sus experiencias, y a veces se da la circunstancia de que la *explicación* del poema tiene más calor, espontaneidad, sangre y más vida que el propio poema. Véanse algunos ejemplos: Alfonsina Storni, la pobre suicida de Mar del Plata, explica la gestación de su poema «Barrancas del Plata en Colonia» de la siguiente y hermosa manera: «Lo escribí a la tarde de mi llegada a este país amigo. Salí del hotel un tanto triste a vagar por los caminos. Olor agudo a retama y a boñiga. Distraída. De pronto observé los cardos de las laderas: en sus lámparas mortecinas empezaba a quemarse la tarde. Puntas de tragedia en mi garganta y el receptor abierto. En seguida pensé: los sapos están redoblando. Vi mi propia sombra muy alargada barrer las cicutas: la raíz del verso estaba apresada. Corrí a mi alojamiento a buscar un lápiz. El viento me llevó el sombrero. Cuando subí a la terraza, adonde daba

Carlos Martínez Rivas, un poeta nicaragüense bien reputado en general, me describió cierta experiencia amorosa y erótica vivida en un bosque o conocido parque mejicano. Luego me fue reescribiendo el poema que resultó en servilletas de papel. Entre las palabras espontáneas, precisas, directas, cotidianas y el poema, abstracto, conceptual, correcto, se había volatizado algo importante, un pansensualismo, una corporeidad cálida, una morbidez biológica y vegetal. Y él, en cambio, no sentía que en sus palabras alusivas al poema, en su descripción del poema, hubiese algo de particular; entendía que la experiencia era válida e inteligible, ahora, en función exclusiva del poema.

Podríamos enhebrar más ejemplos, unos consagrados por los textos, otros de observación directa y personal. Por ejemplo, todo aquello que se refiere a las lecturas públicas. El autor de poemas, frente a su público, se siente en relación fraterna y plenamente comunicativa y, en la mayoría de los casos, «necesita» explicar el poema, es decir, necesita romper la abstracción, el áurea, el camafeo que constituye el poema, y expresarse con las palabras de todos los días. En general estas explicaciones son mi debilidad y hablan más directamente de motivaciones íntimas, reconocibles y familiares y comunes, que la exquisitez suprema del poema, donde ya ha desaparecido un orden inalienable de causalidad, y esto ocurre con el poema y el cuento y no ocurre con la novela, cuya complejidad y subjetividad y responsabilidad ante lo cotidiano, ante la inocuidad sombría que provoca el fagonazo de la plenitud poemática y cuentística, es la mayor conquista de la novela moderna.

Pero no nos alejemos del tema. Antonio Martínez Menchén escribe en *Una lírica de la cultura (T. S. Eliot)* (4): «La lírica de Eliot aparece así como un largo canto de agonía por algo que el poeta está viendo fenecer: la propia poesía. Eliot sabe que hubo un tiempo que la poesía tuvo un significado vital que ahora no tiene. De ahí la tremenda melancolía de su obra. La obra de un hombre que oyó una vez el canto de las sirenas como su Alfred Prufrock. Las sirenas que acaso nunca hayan existido.» La afirmación de Menchén es absolutamente arriesgada: el fenecimiento de la propia poesía. Hablar así supone una confusión en los términos. Y prefiero entender, para mi provecho, que Martínez Menchén no se refiere a la poesía, que, como es fácil entender, constituye parte integral de la propia vida, sino que se refiere al poema. Precisamente Eliot, igual que Valéry, los dos con su preocupación por la estructura musical, el lenguaje alegórico y el rastreo filosófico-cultural, también representa a la gran manera evolucionada de hacer poesía, y justamente viene a decirnos Martínez Menchén «que

(4) *Cuadernos Hispanoamericanos*, 211.

hubo un tiempo en que la poesía tuvo un significado vital que ahora no tiene». Salvando, repito, la confusión de los términos, el poema, por las hondas leyes, inflexibles leyes constituyentes de su ser, parece que ya no puede asumir la complejidad de la existencia humana, o la asume, paradójicamente, en un grado tal de condensación que resulta no sólo hermético, sino anárquico mentalmente. Aquí se da el caso de que el rigor de la forma líquida, el rigor de las ideas, pese a todo lo que se ha dicho de que una se sostiene en las otras, recíprocamente. Y sin rigor y sin cultura y sin alegorías y sin hermetismo y sin ambigüedades no hay poema que valga.

Escribe Luis Hars (5) que Julio Cortázar «es un autor para quien el ejercicio de la literatura—un acto revolucionario por naturaleza—tiene una alta finalidad misionera como un instrumento para la reforma y la renovación», y cita estas palabras de Cortázar: «En mi juventud la literatura era para mí la *grande*, es decir, aparte de los clásicos, la literatura de vanguardia que mostraba ya su clasicismo: Valéry, Eliot, Saint-John Perse, Ezra Pound, una literatura que cabría llamar goethiana para entenderse, hoy en día todo eso me atrae mucho menos, porque me encuentro más o menos en punta con ella. Nadie puede negar sus notables logros, pero al mismo tiempo está enteramente circunscrita dentro de la corriente principal de la tradición occidental. Lo que me interesa cada vez más actualmente es la literatura de excepción. Creo que la literatura clásica sigue siendo lo que es. Pero estoy de acuerdo con el gran principio *patafísico* de Jarry: *Lo verdaderamente interesante no son las leyes, sino las excepciones*. El poeta debe dedicarse a la caza de excepciones y dejarles las leyes a los hombres de ciencia y a los escritores serios.» Las excepciones—añade Cortázar—ofrecen una abertura y, en cierto modo, una esperanza. Bueno. Creemos nosotros que, sin tomar demasiado al pie de la letra estas aseveraciones por cuanto son casi peyorativas respecto del hombre de ciencia y del «escritor serio» y el problema de las excepciones, reales y no fantasiosas y *snoobs*, depende precisamente del hombre de ciencia—la genética, la biología y cosas así—, la actitud de Cortázar es coherente con lo que venimos diciendo, y su producción no incurre en el retroceso al que nos vamos a referir inmediatamente, ya que la línea de la poesía pura desembocó en el superrealismo y en tipos como Crevel, que consideraba el suicidio como la solución «más verosímelmente justa y definitiva». Y se mató. Y también se mataron Rigaut y Vaché. Y André Breton dijo, según cuenta Camus, que el acto superrealista más sencillo consistía en salir a la calle empuñando un revólver y disparar al azar contra la multitud. En cuanto al principio patafísico

(5) En *Mundo nuevo*, reproducido por *Indice*.

de Jarry, que admira Cortázar, es del todo discutible. Creer en las excepciones supone una considerable dosis de ingenuidad. Las excepciones no son más que zonas oscuras de las leyes y todo se somete al imperio, claro o nebuloso, de las leyes.

En España, como es sabido, por razones históricas muy determinadas, no se hereda en intensidad el movimiento simbolista. Dice Max Aub que «la creencia de la poesía como culto aparte que encarna el simbolismo (el modernismo) no tiene, fuera de cierto aspecto de la obra de Juan Ramón Jiménez, vigencia mayor en España, por las condiciones sociales del país» (6). Y añade el recopilador, Castellet, que «sólo un poeta profundamente individualista y desligado o desinteresado voluntariamente de su sociedad, como Juan Ramón Jiménez, pudo incorporarse al movimiento modernista europeo», si bien, como ha demostrado Luis Cernuda, no debe confundirse el simbolismo con el modernismo (hay confusión en la aplicación indiscriminada de estos términos).

La poesía de tradición simbolista se sigue con la llamada generación del 27 y pronto, poco después de la guerra civil, con la voz previa de Antonio Machado y un lógico período de indecisión, se vuelve al credo de la poesía realista y se piensa que todo lo demás es irresponsabilidad histórica y escapismo y confundiendo lamentablemente la tradición simbolista y superrealista (surrealista) con la lisa y pura mediocridad de determinados poetas que, además, tuvieron la desdicha de vivir no sólo un período de crisis, sino un período de crisis absolutamente agudo, lo cual, en un orden poético y artístico no cuenta, y esa es una desventura histórica como otra cualquiera (aunque menos importante que la sangre y el odio, por supuesto), ya que las situaciones límites políticas locales—en su sentido histórico y también individual—no provocan, ahora, en el siglo xx, más que regresiones, máximo si la parte vencedora no es la estrictamente revolucionaria, y esto le quita toda la originalidad de resultante a nuestra guerra civil y crea en los poetas un revulsivo de carácter elemental y «responsable» y que empieza a no tener ya nada que ver con la poesía ni con la verdadera historia del sentimiento y de la indagación psíquica. Estas coordenadas tienen que seguir siendo ambiguas e irresolutas, puesto que, en otro orden de cosas, la prosa—filosófica, científica o literaria, me da igual—ya ha establecido unos, llamémosle, «enclaves del conocimiento» que la poesía realista y comprometida jamás va a superar, a no ser que, con base en el realismo, empiece otra vez a progresar y a «complicarse» para desembocar finalmente en otro tipo de surrealismo que también

(6) Citado por J. M. CASTELLET: *Un cuarto de siglo de poesía española*. Seix Barral. Barcelona, 1966.

será necesario descartar porque será una antigualla y porque el problema, a esas alturas, no será un problema de expresión poemática, sino simplemente un *problema de expresión* sin límites de condensación y sin límites de sencillez forzada. Pero veamos más de cerca esta recuperación del realismo, esta notable, valiente e inevitable retroceso, que quizá algún día permita u obligue a considerar el tipo de eficacia del arte como meramente nacionalista y social. Entonces tendríamos que buscar otra denominación más adecuada.

Siguiendo otra vez el estudio panorámico de José María Castellet que, sobre sus muchas virtudes, tiene varios planteamientos que merecerían aclaración, al menos en lo que se refiere a sus concepciones históricas y a los mecanismos de renovación de la poesía (concretamente, Castellet confunde lo histórico con la poemática entendida como instrumento de renovación social, confunde o amalgama la poemática de renovación social con la poemática de renovación o fidelidad históricas, y esto le lleva al error de creer, por ejemplo, que un Luis Rosales es menos histórico que un José Hierro o un Celaya, cuando precisamente, y al margen de presupuestos religiosos de los que me siento desligado, la única posibilidad de coordinación histórica, si bien en España puede tener como punto de partida común a Antonio Machado, reside en atender el acervo filosófico y las constataciones digamos metafísicas de este mismo autor antes que la simplificación—poéticamente hablando—político-social, la cual en los años 60, a bastante distancia ya de la revolución industrial inglesa y aplicada a un país que ni tan siquiera tuvo revolución burguesa, no es precisamente «original» y, sobre todo, es un calco de experiencias anteriores), señala la influencia de *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso, y el crecimiento, apoyado en Celaya, de la *razón narrativa* o retorno más o menos consciente al «replanteamiento épico de la poesía». «Con lucidez de pronóstico, desde el mismo título del libro, Celaya indica su intención de escribir una poesía sencilla, coloquial y directa, narrativa:

*No quisiera hacer versos;
quisiera solamente contar lo que me pasa.*

Y, curiosamente, lo cuenta en versos, aparte de que el replanteamiento épico de la poesía, justamente por narrativo, pertenece ya estrictamente a la novela. José Hierro insiste: «Nunca como hoy necesitó el poeta ser narrativo; porque los males que nos acechan, los que nos modelan, proceden de hechos [...] quizá la poesía de hoy debería ser épica.» Si tenemos en cuenta que la poesía épica vivió ya su período de gestación y culminación y, precisamente la evolución existe y sirve para algo y

hoy contamos con instrumentos de debelación mucho más eficaces y complejos que los esquemáticos—bellísimos e importantes—que brindaba la épica, ¿puede hablarse a la vista de estas adopciones narrativas de consciencia histórica? Caballero Bonald, un buen poeta de tradición aproximadamente valeryana, también se sumó al movimiento que estamos describiendo, y es elocuente su poema *Con las manos de un pueblo*, publicado en 1963 y repudiado más tarde:

*Crónicas de mis años
peores, dije
lo que sólo era mío,
bebí del sortilegio
ruin de la evasión,
bauticé con escombros
la personal historia
de mi vida.*

*Uno más
entre tantos, puse
mi vocación al borde
del vano ritual
de los emblemas, di razón
de mi tiempo
con el más insidioso
alfabeto de símbolos,
me cegué la conciencia
de tenebrosas luces, hice
de mis palabras una sorda
caducidad de fe (7).*

Interesa recoger aquí unas palabras de Blas de Otero, también citadas por Castellet, y que aluden a la publicación de *Pido la paz y la palabra* (1955): «Señala un cambio en mi obra. Hasta entonces, en mis otros libros, había desarrollado los temas tradicionales: el amor, la muerte, el hombre en sus relaciones con esos dos problemas. Con *Pido la paz y la palabra* abordo lo que podríamos llamar un tema histórico. Una vez más es el hombre lo que me interesa, pero no ya el hombre considerado como un individuo aislado, sino como miembro de una colectividad inserta en una situación histórica determinada. Los problemas evocados son los que se plantean hoy a toda la humanidad: asegurar la paz y obtener una libertad auténtica. Esta libertad que —como he dicho en el título de uno de mis poemas— *supone o significa igualdad de condiciones para el desarrollo de todo hombre*. Naturalmente, mis poemas se refieren sobre todo a los hombres de mi patria, España.»

(7) J. M. CABALLERO BONALD ha manifestado verbalmente que su inquietud poética halla cauce en su actividad novelística.

¿Quién no está de acuerdo en que hay que luchar por la paz y la libertad y la igualdad de los hombres? Se trata de valores implícitos en cualquier planteamiento. Ahora ya no se trata de descubrir esto, sino de empezar a pensar desde la asunción de tan vieja problemática, no por vieja más resuelta, pero que antes de Marx ya estaba en Heráclito y en Protágoras, y poner en juego los complicados conceptos del historicismo, de la fricción del yo y la historia, de la marcha de la dialéctica, de la noción de progreso, del grave conflicto entre el pensamiento y la práctica, de la teoría de la valoración por los opuestos, de las relaciones intergeneracionales, de la pragmatización, de la tecnología, de la influencia científica y de los imperativos económicos en la transformación de la condición humana, todo ello ya muy discutido, prolijamente discutido en prosa por la filosofía, la novelística, el ensayo, que son los que marcan actualmente la «frontera», pues el poema, al reducirse con voluntad de servicio —en España y en otros puntos— al realismo y a lo que sus tratadistas denominan como singular desparpajo «temas históricos», ha perdido, y creo que ya no lo recuperará nunca, al menos en verso, su facultad intuitiva, irracional si se quiere, pero deslumbrante.

Supongo que ya estará bien claro por qué antes se habló de «herejía» (8). Pienso, y acepto cualquier refutación o repulsa —aunque yo íntimamente esté convencido de «algo»—, que el poema en sus dos

(8) Es, en efecto, herético, pues todo esto no quiere decir que yo pueda sustraerme a la emoción del poema. Tampoco puedo sustraerme a la emoción de una cancioncilla de mala muerte o a una tarde de color morado. Las palabras comportan, como la música, como los colores, como el barro, un elemento noble insoslayable y reinante, que a veces funciona «a pesar» del poeta. Véase este verso de Carlos Oroza:

OMNIMA

*si mi palpito se pierde por los trenes
y pulula por los gemidos. Mi palpito pegado al
viet dolorosamente ernesto a tu cintura nati.*

mismo

cuando me dejo en libertad

*y corro, corro por la playa
hacia la casa abandonada.*

OMNIMA

*mientras subsisto extraño por la noche
deviniendo por mis pasos para encontrar dormido el
cuerpo enfermo en la otra casa.*

¡Evame, Eva! Evame si me transito.

Fragmento de poema en el que se observa, al margen del sentido profundo que pudiera tener, influencias de canciones a lo Sinatra o Tom Jones, cordialidad sentimental que está en el espíritu de la época (Bob Dylan empieza a ser considerado un poeta importante) y que suscita una serie de emociones personales devengadas antes por la nobleza de los elementos, lo noble puro generoso, el simple hecho de vivir y tener un corazón y sangre, que por la precencia del autor y sus determinaciones expresivas.

momentos históricos cruciales—la esoterización surrealista y el coloquialismo político— tuvo razones para renunciarse a sí mismo en cuanto a la forma y que, en todo caso, lo verdaderamente histórico es la asimilación de las líneas evolucionadas del pensamiento que, por regla general, pertenecen a su vez a líneas evolucionadas políticas y sociales, sea en el entramado neocapitalista, sea en el socialista y en sus diversas vertientes, los dos lejanos respecto de nuestros entramados particulares y nacionalistas, probablemente condenados a repetir las mismas experiencias, pero con cien años de retraso. Esta es la ganga del progreso. Y la inexorabilidad de los ciclos civilizadores. A tales efectos, interesa citar unas líneas de Juan Ferraté: «La modernidad de Píndaro, que lo equipara a Calímaco, estriba, pues, en el hecho de que en él, por primera vez, la poesía aparece libre de toda referencia a nada que no sea ella misma como objeto absoluto, libre de todo condicionamiento empírico, excepto, repito, en la medida en que toda la herencia cultural de que el “yo” empírico del poeta dispone le proporciona la materia a explotar al servicio de su hazaña ideal» (9). Píndaro, como se sabe, vivió del 518 al 446 antes de Cristo. Que se diera este fenómeno en época tan remota no es gratuito: habla de cambio y evolución, de trayectoria histórica más o menos coherente y progresada. Nuestros poetas españoles del siglo xx, con aquello de la razón narrativa y el coloquialismo, parece que han retornado a la lírica griega arcaica, sólo que en sus composiciones no hay ánforas de vino dorado ni muchachos con ojos de niña, ni tampoco tratan de halagar al poderoso, sino que decididamente se ponen al lado del proletario, atacan la burguesía y se alimentan de honesta ética política y social, pero en un caso y otro sufre la poesía como elemento supremo integrador de la historia de la sensibilidad, lo cual demuestra que la sensibilidad suele no tener nada que ver con las políticas retardatarias, que existe una disociación de las poéticas y las prácticas—como siempre—y que la aspiración de conciliar ambos conceptos es perfectamente lícita, honorable y hasta imperiosa, pero a condición de olvidarse del poema, del verso y de sus limitaciones consiguientes cuando se desvirtúa su verdadera naturaleza histórica.

Aclarada, a mi modo de ver, la afirmación primera de que vivimos una crisis poética (perdón: poemática) o, mejor dicho, de que me he lanzado al riesgo suntuoso de una desestimación general del poema, podemos volver los ojos a una serie de poetas, los más jóvenes de España, que ya abandonan los predios absolutamente realistas y narrativos y todavía no han alcanzado una voz propia ni han dado forma a ningún movimiento connotado, salvo las eternas actitudes privativas

(9) *Líricos griegos arcaicos*. Seix Barral, 1968.

de la adolescencia, que consisten en una rectitud e integridad en permanente fricción con el pragmatismo y con las, al parecer, inoperantes instituciones de sus mayores, actitud que, como se advierte fácilmente, es de índole intergeneracional y no me ofrece novedad. Es justo. Resultaría espantoso que los poetas nacieran con la soledad y la injusticia ya implícitas en sus tiernos corazones, y no como elementos a descubrir y a desarrollar. La soledad, la injusticia, la angustia, la hermosura de vivir, la vejación del trabajador. Se requiere un proceso de asimilación de estas cuestiones elementales. Exigencias de una patria, de pan, de un amor limpio. Más tarde, cuando adquieran una cultura en serio, aunque sea la cultura de la *intuición educada*, la cultura de la carne, es decir, de la experiencia, querrán sistematizar los problemas y las efusiones subjetivas y empujar un poco esos asuntos de que la soledad y la injusticia y el sol existen, son, y entonces, solapadamente, cundirá en sus almas la sospecha de que la historia agria y seca, la axiología, las investigaciones de Einstein, el comportamiento de los protones o el pozo desangelado de la filosofía no son en modo alguno ajenos al poema. A partir de aquí adquirirán el ansia legítima de crearse una *teoría de la vida* donde por lo menos las cuestiones se hayan matizado en tercer o cuarto grado. La sistematización matará al poema. De lo contrario, de no darse la evolución, el poeta joven no pasará de lo que yo llamo la esfera de las invocaciones, de traza muy similar a la problemática y aspiraciones íntimas, por ejemplo, del cristianismo, que desde hace cerca de dos milenios viene «invocando» la paz y la fraternidad y el entendimiento entre los hombres, así como distribuyendo generosas promesas, mientras que la realidad, pese a las invocaciones, ha venido siendo siempre distinta y demostrando a cada paso que lo que se consiga en el orden de cosas invocado va a ser, siempre también, a base no de otra gama de invocaciones, sino a base de otro sistema de aproximación a la verdadera condición humana y determinantes externos. Este es el caso de la sistematización histórica de los valores, del psicoanálisis, de las interpolaciones científicas al cerebro y del marxismo, esto último en cuanto influye, como revulsivo, en sistemas políticos más tradicionales o de paso más retardatario o injusto.

Así ocurre con los poetas jóvenes. No se les pide absolutamente que su poesía equivalga a una instrumentación sociológica y de radical transformación de la realidad, pero sí me atrevería yo a pedirles que dieran ya por sobrentendidos—no por eliminados—los elementos habituales primigenios y progresaran sobre las consecuencias de éstos o, al menos, fueran muy conscientes—y ésta es una paradójica cuestión tanto de sentimiento como de cultura—y trataran de mantener inhiesto el viejo don de la intuición poética, por cierto cada día más agredida

por el desarrollo exhaustivo de otras disciplinas; ser, como por ejemplo le ocurrió a Antonio Machado y anota Sánchez Barbudo (10), «heideggerianos *sin saberlo*». Saberlo es todavía mucho mejor. La poesía es importante mientras a través de su intuición, de sus «vislumbres», ilumine la pesada tarea del filósofo, ayude al establecimiento de las ideas. ¿Pero cómo ignorar qué la filosofía tiene un sistema y coordinación rigurosos y *formulado* y que, dentro de tal estructuración, ya la poesía no resulta intuitiva ni alumbradora, sino simplemente ingenua y anárquica, en el mejor de los casos, y simplemente regresiva, en el peor de los casos, como les ocurre a los jóvenes poetas, que después del trauma social ya cantan la total opacidad del mundo y la vida? (11). Tengo la íntima convicción, sin embargo, de que al final de nuestras vidas, enfrentados con la vejez y la muerte, la clásica dicotomía entre poesía y filosofía ha de verse como muy convencional y ha de comprenderse que la poesía auténtica tiene mucho de racional y de inteligente y que la filosofía tiene mucho de irracional e intuitivo y que lo que existe es un frente común de sensibilidad y pensamiento. Y que hay que hacerse cargo de él. Otra cosa no vale, no interesa. Y otra cosa, por supuesto, son los problemas de la filosofía.

Dentro de este panorama queremos insertar a Félix Grande y su libro *Blanco spirituals*, como a uno de los representantes jóvenes —nació en 1937— más interesantes de hacer poesía que, en virtud del premio obtenido, trasciende nuestras fronteras y se difunde, en edición de diez mil ejemplares, por la tierra amiga cubana, amiga en tradiciones, lengua y transacciones comerciales.

Naturalmente, y fiel a los presupuestos mentales ya «exhibidos», lo primero elogioso que debo hacer constar con cierto énfasis es que este libro no se inscribe en la esfera poemática, aunque contenga un torrencial poético, sino que enlaza directamente, en grado menor a juzgar por la extensión material del libro, con una parcela —quizá la más íntima y profunda— de la tradición novelística europea, representada a bulto por Joyce, más tarde universalizada y, todavía más tarde, *castellanizada* por Cortázar y, representada concretamente, por la flexibilidad del lenguaje, por la liberación de determinados condicionamientos sintácticos, por la efectividad de la llamada «enumeración caótica», por el lenguaje cotidiano, quebrado, que refleja —como en el monólogo— el curso de una conciencia sin coacciones gramaticales y con la irracionalidad de lo espontáneo, que es la base viva y palpitante

(10) *Los poemas de Antonio Machado*. Lumen, 1967.

(11) Algunos ejemplos: MANUEL BETANZOS (*Aquí sólo sabemos que estamos ciegos*); RAFAEL SOTO (*Más, ¿adónde nos vamos? Nadie lo sabe. Nadie. Todo el afán / anida en lo aun no sabido*); JOSÉ BATLLÓ (*Yo me rebelo, por ahora no sé con qué resultado*); JOSÉ MARÍA VELÁZQUEZ (*porque de tanto poner en velo la esperanza / el corazón termina ciego*).

para ulteriores coordinaciones de la pasión, para poder formular finalmente una, repito, *teoría de la vida* o llegar a la perfilación de los mitos privados de cada uno, al modo como los entendía Pavese, es decir, el mito como símbolo de las constantes de la personalidad.

Primero está el escritor que opera con la vida. Después está el escritor que opera con ideas devengadas de la vida. Y al final está el escritor que opera con un sistema de ideas devengado de la vida. Cuando esto ocurre ya no se es ni joven ni importan los géneros literarios, aparecen justamente triviales, que si la rima, que si la unidad, que si la razón narrativa de la poesía, que si la esencialidad, que si la reciprocidad de forma y contenido y todo un convencionalismo que en definitiva va a ser arrollado por algo más precioso, como son las erupciones expresivas, las convicciones intelectuales, en una palabra, la *necesidad*. Y Félix Grande es un poderoso elemento urgido de necesidades en primer grado. Necesidad de saber, de experimentar, de arbitrar fórmulas morales, de dar patadas a la injusticia, a la contradicción y a la hipocresía (que se ha dado en llamar, esquemáticamente, burguesa). Lo suyo es un fervor sombrío, una tensión permanente, un saco henchido por la mimesis multicelular de una formación cultural vertiginosa y un sentido carnal, antes que histórico, de la responsabilidad universal. En Félix Grande hay tantas influencias de otros autores, tantas, que ya no constituyen influencias: constituyen un estilo literario y vivencial. Y esto me parece importante: la asimilación casi convulsa y, por supuesto, caótica—y he aquí el enjambre poético del libro, como pesadas y venenosas moscas doradas, que igual proceden zumbadoras de la boñiga y del polen—de lo que pasa hoy en el mundo a través de una casa de la calle madrileña de Alenza y a un hombre, casi muchacho, que fuma tabaco rubio de importación y merecería poder beber alcohol nacional; lo que pasa hoy en el mundo cósmicamente evocado a través de lo que se escribe hoy en el mundo. Y una de las cosas que pasan hoy en el mundo es la sojuzgación del hombre por el hombre (el hombre es un lobo para el hombre, vieja frase consagrada por el uso), ya sean blancos o negros, la sojuzgación del pobre, pero justo es declarar—y esto lo veo sólo como presunto crítico, no como escritor, no como creador, empleando una palabra tan ambigua y hasta tan cursi, aunque hay que empezar ya a verlo como crítico y como escritor—que en Grande existe *conciencia* erizada del problema (me refiero al primer poema, «Por los barrios del mundo viene sonando un lento saxofón»). Deseo insistir en esta circunstancia que nos afecta a todos en cuanto a escritores que pretenden transformar algo. La conciencia erizada de Grande respecto de la injusticia social ya no es original ni supone descubrimiento. Tener noción de la injusticia es

el mínimo exigible (12), como tener noción de que existen la soledad, el miedo, la falta de entendimiento y el «dolor por la ausencia de la amada». Pero todo esto es la honrada prehistoria de las nociones, más o menos violentas o dramatizadas. Son ideas que se quedaron estáticas y sin progreso visible en el acto del reconocimiento, por lo menos en la esfera del poema, del cuento, del artículo de periódico, y ésta es una razón para huir—teóricamente—de todo lo que no sea un larguísimo poema trabado y coherente, es decir, una novela, y huir de todo lo que no sea un larguísimo artículo trabado y coherente, es decir, un ensayo.

Grande desarrolla su conciencia erizada:

*Blancos segando arroz en Tarragona
con el agua a los muslos,
las sanguijuelas de los arrozales
alimentándose de ellos.
Periódicos occidentales
informando de blancos muertos
en el frente, o de hambre,
o bajo un viejo caserón derruido.
Blancos en paro. Blancos en exilio.
Blancos dando betún
sobre sus cartucheras.
Blancos bebiendo el vino
de la derrota disfrazada.*

En otro grupo del mismo poema:

*Tú lo sabes, James Baldwin:
te necesitan negro para odiarte,
para sobrevivir bajo su miedo
mediante el odio. Pero,
tú lo sabes, James Baldwin:
también te necesitan
desclasado, desocupado, disponible
para usarte los brazos
a bajo precio.*

Bien, ésta es la realidad, no sé si determinista o transformable—imagino que transformable, es obligatorio pensar así—, pero en todo caso una realidad conocida, una situación miserable que ya no progresa

(12) Este defecto que le imputo a Félix Grande—deseo aclarar obstinadamente—no es un defecto sólo de él, es también mío y de todos y es un defecto de la condición humana. Se trata de estar alertas. Hablando en tales términos me ataco yo mismo. Veo el dilema y quiero que lo vean todos.

con el simple reconocimiento, que siempre tiene aire teórico. Esta realidad ya exige un tratamiento que la maneje como implícita y que nos indique que el poeta ha superasumido dicha realidad y dispone de *otros recursos*, aparte de que la alusión a «dos otros», a los que «te necesitan negro para odiarte, para sobrevivir bajo su miedo mediante el odio» confunde una situación histórica con una voluntad individual y, desde luego, la situación y el porqué de los grandes procesos sociales no son tan simples. Y Félix Grande, por supuesto, ha leído a Marx, a Sartre, Merleau-Ponty, a Camus y a la mayoría de los tipos que han entrado en conflicto con estos problemas.

Así, pues, el poema, o la prosa metida en poema, nos escamotea algo. La impugnación se extiende a otros temas. El noventa por ciento de los poetas cantan el amor y la ausencia de la amada, pero nunca se sabe qué pasa ahí, si es que el poeta se hastió, si la amada se murió, si estaba casada, si era imposible la unión por razones «prosaicas» o si la amada era en realidad un hombre. Cantan la abstracción y nunca nos dan razones de tipo sociológico o patológico. Hablan de las cosas en sí mismas, pocas veces de los conflictos que provocan la asociación múltiple de las cosas en sí mismas. Sospecho que los poetas tienen que reconsiderar las cosas en sí mismas—el paso del tiempo, la muerte, el amor, la injusticia social—y prosperar un poco en torno al falso absoluto de las meras enunciaciones.

Volviendo al tema central, Félix Grande da notas más vastas y sutiles, y esto le ocurre cuando no trata de construir una poética de impacto, cuando después de las habituales tomas de conciencia y de los consabidos reconocimientos del dolor, la injusticia y la dificultad de vivir, se detiene en la consideración de hechos triviales, paralelos al sentimiento de responsabilidad y que, a mi juicio, permiten una mirada más honda sobre los problemas humanos, contribuyen a sentar las bases para actitudes enteramente funcionales o eficaces y que suponen un paso adelante dentro del entramado de las meras enunciaciones, de la esquemática invocación, a que en general nos tienen acostumbrados los jóvenes poetas. Insisto: un poeta «descubre» que existe la soledad; un psiquiatra, por ejemplo, trata de hacer algo más: trata de curarla. En el poema que voy a citar, cuya calidad, por cierto, ofrece altibajos, Grande, a cuestras con el dolor, con la solidaridad, introduce el matiz de la «curabilidad»—según las posibilidades de la palabra, obviamente—, en el sentido de que mira el «reverso del dolor»; para un espíritu directo, el reverso del dolor es la alegría; para nosotros este reservo lo va a constituir ahora el hecho real del cinismo o del mecanismo de defensa para soportar el dolor de los demás. Es un paso que enriquece nuestro concepto del dolor:

*Estoy triste estoy bastante triste considerablemente triste (13)
 no estoy desesperado no estoy enfermo no estoy derrotado
 con la tristeza de hoy no quiero sublimar rencor alguno
 no me siendo amarrado no acabo de entender todo esto
 parezco un perro solitario en invierno o algo por el estilo
 no es un deseo insatisfecho que mi astucia desvíe a la tristeza
 no se trata de que necesite dinero o no más que otras veces
 de que precise destrucción de que precise olvido
 no especialmente estoy meticulosamente triste
 extraordinariamente triste (13) como un barrio con nieve
 pienso que acaso sólo una calentura de vergüenza
 una buena infección de vergüenza podría servirme de algo
 en efecto pasen ustedes a mi despacho cuéntenme
 háblenme de sus enfermedades enumeren sus medicinas
 por ejemplo usted está viejo enjaulado en reumas
 yo sólo tengo 28 años puedo correr puedo nadar
 he aquí alguien que no posee suficiente ropa de invierno
 señora su marido en efecto bebe en efecto se va a destruir
 usted señor tiene que reposar en una dosis inhumana
 está enfermo del corazón sus hermanos le visitan
 en cualquier momento puede usted dejar de existir
 caballero su empresa ciertamente le tiene entre paréntesis
 no le pagan bastante dinero para alimentar su familia
 no es sólo una cuestión de orgullo usted sabe que el hambre enferma
 qué estoy escuchando cómo es posible lo que usted me dice
 ¿no le han amado nunca o casi nunca? y tiene usted
 complejo de inferioridad y le duelen los besos ajenos
 explíquenme su desgracia vayan entrando en mi despacho
 hagan cola abran más la puerta del piso mantengan el orden
 son ustedes una multitud estáis llenando varias calles
 varios barrios no voy a poder recibirlos a todos
 vuestras conversaciones en sordina vienen aglutinando
 un rumor apagado sobrecogedor y fantástico
 sois muchos hay descalcificados raquíticos tullidos
 avanza la epilepsia avanza la avitaminosis
 hay solitarios en gran cantidad sensibles como peces
 hay tísicos con una sonrisa siniestra y espantosa
 hay también seres aterrados con una raya vertical en la frente
 es como un megaterio de desdicha algo monstruoso y moribundo
 habéis invadido la ciudad sois la ciudad venís
 llorando vuestros muertos recordando vuestras torturas
 contando calderilla inclinados como ancianas espigadoras
 y vais subiendo los cinco pisos de escalera
 y pasáis con dificultad por el corredor de mi casa
 circulando despacio avanzando como un corrimiento de tierra
 paquita por favor llévate de aquí el sillón y la radio*

(13) Hablamos de altibajos en la calidad del poema. Pues bien, esta reiteración, que equivale a decir lisa y llanamente «estoy triste» y que no añade nada nuevo y, al mismo tiempo, no supone esencialidad ni elección rigurosa de la palabra poética (la menor adjetivación posible), es para mí modélica en lo referido a lo que no se puede hacer.

falta espacio nos lastimamos con los todos
tengan la bondad hagan un esfuerzo permítanme abrir la ventana
...se ve abajo la multitud uno queda perplejo qué calle
tanta infelicidad es inimaginable espectacular oceánica
es el reverso de lo majestuoso
pero todo esto es literatura
continúo solo en mi despacho y la miseria está escondida
oculta como siempre en sus cubiles y sus periferias
silenciosa y aislada no estorba es discreta
yo sigo triste y ellos no abarrotan el pasillo de casa
es bastante atonal el charquito de mi tristeza
en ese mar de miseria discreta en ese mar
de desesperación discreta de desdicha discreta
de infortunio infinito y pavorosamente cortés
llamaria vergonzosa a esta desproporción a esta tristeza
un despacho una parker que roza la fibra del papel
y un hombre solamente sin cáncer sin leucemia
aquella lucecita lejana hacia el final del edificio
mírenla ¿la ven allá al fondo de la calle?
aquella lucecita es la de esta habitación
dentro de ella permanezco triste nada un detalle un matiz
algo como espantar una mosca y qué contrasentido
y qué vasto egoísmo dentro de un solo corazón
pero no sé si siento o no vergüenza
bien podría ser una coartada un lujo un varonil perfume
un empaste de voz el estimable sonido de hombre
estoy triste como un perro solitario en invierno ya lo dije
concedánme que llamo concedánme que demando socorro
que me quiero alterar con esta revisión solitaria
del dolor de los otros concedánme que tengo
vergüenza al menos en estado conflictivo concedánme
tengo plena conciencia de existir entre tres mil millones
rebasada la primera mitad del siglo XX
entre la guerra fría y los acordonados hipócritas
los cadáveres de los soldados el mortero el goniómetro
los muros desconchados a balazos y esa horrible canción
que ellos murmuran poco antes de ingresar en combate
esas banderas orgullosas esbeltas que luego son pisoteadas
y más tarde izadas de nuevo desgarradas con barro
y entretanto han caído centenares de combatientes
madre tú no entiendes de esto déjanos hablar de política
déjanos escuchar la emisora no nos martirices madre
por todos los santos madre no temas ya no van a volver
y el horror millones de conciencias decomisadas por horror
las conciencias que se repliegan como torturas
y el cacto agarrotado en las dos manos de la actividad
ah qué parto sangriento qué audaz cada sonrisa qué siglo
acaso no más horroroso que siglos anteriores
y sí más lleno de coraje y saber por entre sus escombros
más sembrado de ojos pero con todo qué atroz siglo
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
 la vida y sus sonidos amadisimos el timbre la cuchara
 la llantina de lupe y paca murmurando al teléfono
 qué amor qué audaz amor qué audaz sonrisa
 anuncios luminosos y la lluvia por las aceras
 mujeres con paquetes bajo el paraguas la noble puerta
 venid a contármelo todo la sirena de la ambulancia
 los balones de oxígeno la adolescente coqueteando en el barrio
 amo vivir sufro el amor recuerdo y necesito temo
 leo la prensa la prensa camino por el parque envejezco
 tengo canas de la ciudad y de la vida
 ladran los perros en la noche oscura óyense toses
 estoy triste como una fruta desprendida cayendo
 no sé qué hacer con este jardo me declina me dobla
 estoy triste como un trapo como una sábana solitaria a las doce
 y recuerdo precipitadamente a todas las personas que conozco.*

A partir de este largo poema, que he citado en su integridad porque me parece significativo a todos los efectos, entendemos que existe el dolor, la conciencia solidaria y todo eso. Bueno, ¿y qué? También hay un tipo que quiere desdoblarse y adoptar un tono mesiánico, definitivo, y al final oye la cadena del retrete y el lloriqueo de la niña y describe una situación cotidiana y hace un esfuerzo por experimentar vergüenza ante esa evocación del dolor lacerante de los demás que a él sólo alcanza en forma de pena abstracta, como una metafísica más. Ni siquiera los solidarios aúllan, ni siquiera a los hondamente solidarios el dolor ajeno desarma. Luego estamos en posesión de un elemento enriquecedor, ya no se trata de operar estérilmente con el nudo absoluto y vagoroso de las cuestiones—el dolor, la ausencia, la injusticia, la incomunicabilidad—; ahora hay que vislumbrar un orden de causalidades y efectos. Ya estoy cansado, por ejemplo, de que un hombre congrege sus atroces penas de amor y no sepamos, en algunos casos notorios, si se dirige a una mujer o a otro hombre. No me satisface la ignorancia de la situación cotidiana, del detalle que roe. Abomino del escamoteo de lo prosaico, de la elección sucinta de los acontecimientos y, sin embargo, abomino también del poema que no usa un lenguaje poético. Y esta es la gran contradicción. Y así es como se esterilizan mutuamente lo real y complejo y el lenguaje poético, que ya, una de dos, o se bastardea o no puede asumir ni dar noción del conjunto de «cosas sabidas».

*si la suma del sufrimiento no nos arrebatara el descanso
y los cadáveres que se enfrían a miles de kilómetros
no nos producen una úlcera de duodeno o un furúnculo
será porque el amor universal no pasa de ser una idea
y sólo en su mayor o menor acentuación y perseverancia
residirán la grandeza o la desvergüenza de un hombre
el hecho en fin de que no aullemos ante los periódicos
el hecho de que no salgamos vomitando del cinematógrafo
tras haber visto el noticiario sino que nos quedamos
a conocer después el último film de jerry lewis
no me hace desconfiar ni de la acción ni del coraje
pero de nuestra indignación un poco un poco
¿pero y mi propia indignación? heme aquí junto a una mesa
escribiendo un blanco spirituals y fumando tabaco emboquillado.*

En otro orden de cosas, Félix Grande señala o responde a un temario amplio y universal que comprende no sólo las aventuras amorosas que haya tenido, su predilección por el jazz y el flamenco, la extracción social de su familia, su trabajo en una institución cultural y oficial, el reflejo de la lectura de periódicos, la asimilación de influencias, el fenómeno de la llamada migración interior, su personal estado de salud, el porvenir que le espere a la hija, sino también intensas acotaciones sobre la prostitución, el suicidio, el miedo físico y empírico, el miedo abstracto y cósmico, el permanente, acuciante y vibrante acecho ante la puerta misteriosa y apesadumbrada de la existencia, y empezamos a saber poco a poco que lo verdaderamente contemporáneo de Félix Grande es su carencia de pudor, su negativa a los prejuicios, su diafanidad violenta, su deformadora y sombría pasión de hombre joven cuya mentalidad se ha desarrollado súbitamente. Grande se cría en un pueblo de La Mancha. Otro poeta coetáneo, Eladio Cabañero, nació y se cría también en La Mancha, y sus vivencias, vocabulario, estilo, huelen a la tierra de sus mayores, a clasicismo castellano. En Cabañero, La Mancha, el pueblo, las costumbres, la infancia, son constituyentes. En Grande, por lógica formativa, debería de ocurrir otro tanto. No es así, y el matiz ayuda a situarlo mejor. Por supuesto, sus constituyentes son otras; no es que carezca de ellas. Pero mientras Cabañero, por ejemplo, es inalienablemente rural y español, Grande es inalienablemente ciudadano de una urbe que no responde forzosamente a las coordenadas españolas, y en su lenguaje abierto hay modismos y dinamicidades de otras lenguas o dialectos, como hay empobrecimientos inconscientes, y como hay incluso una estructuración idiomática influida por las constantes lecturas de autores franceses (Sartre, Camus) *traducidos en América de habla española*. Grande no se constituye en función de una región, de una tradición nacional: se constituye en función de un problematismo universal que

no tiene forzosamente su asiento en Madrid, en su piso de la calle Alenza, sino en una ciudad grande y en una casa y, por ejemplo —cambio visiblemente el tono—, antes de que las mujeres que hayan pasado por su vida tengan una peculiaridad intransferible y absorbente, se constituyen como tales mujeres en la medida en que prueban el adulterio, la libre determinación, la intensidad de vida y la heterogeneidad de las experiencias. Esto, en otras palabras, puede denominarse avidez indiscriminada. Así ocurre con las ideas. Su avidez ideológica —hacia el entusiasmo, el pesimismo, los amigos, el cigarrillo, la mujer en general, la disciplina para trabajar— lo convierte en un ser hipersensible, luchador, con un punto razonable de organización burocrática y sentido serio de las relaciones públicas, muy capaz de encabezar, entre los jóvenes, un movimiento literario sin tapujos sexuales ni religiosos, sin autocensuras paralizantes, y seguir —es lo interesante— incrustado en el cuerpo social y cultural del país, sin convertirse en un exiliado, sin abjurar de las convicciones dictadas por la famosa integridad de la juventud, percibiendo un sueldo y compatibilizando hasta donde se pueda, pero a sabiendas de que se trata de conquistas éticas y afirmación de la personalidad, a las que en modo alguno es ajena la circunstancia de que Félix Grande se haya desenvuelto cerca de hombres de gran elegancia espiritual, humana y liberal, católicos por más señas, lo cual prueba, y es bueno señalarlo aquí, que tanto el lenguaje como las denominaciones son en parte convenciones —las únicas utilizables, puesto que ahora no estamos en el terreno puro de los hechos— para aproximarnos a la verdadera naturaleza de las cosas. Ser honrado consigo mismo no siempre es el producto de una ideología: puede ser también el producto de un eclecticismo.

EDUARDO TIJERAS
Maqueda, 19, Parque Aluche
MADRID - 11