

ESCARCEOS TEORICO-PRACTICOS EN TORNO A *LAS RUBAIYATAS DE HORACIO MARTIN*, DE FELIX GRANDE

por Francisco MARTINEZ GARCIA

0.1. El escribir sobre poesía, sobre un poeta, sobre la obra de un poeta concreto, sobre la obra de un poeta vivo, es algo muy delicado y resbaladizo. La experiencia me dice que lo último es también peligroso. Pensando en el porqué de esta peligrosidad, nunca previsible en su punto exacto de riesgo, he llegado a la conclusión —ojalá provisional y revisable— de que obedece a dos razones, objetivas ambas a nivel psicológico-personal (por tanto, también subjetivas). La primera consiste en que en el campo de la poesía todos —los pocos que lo frecuentamos, pero, ¡ay si de poetas se trata!— creemos saber mucho, albergamos y abrigamos cada uno nuestro concepto granítico, tal vez tradicionalmente tallado e inconscientemente internalizado, de lo que es la poesía, concepto que se adecúa escrupulosamente a nuestra peculiar manera de existencia, de pensamiento, de sentimiento, de cultura y, en consecuencia que parece lógica, no estamos dispuestos a abdicar de él ante nadie. La segunda razón es un simple corolario de la primera: parapetados en este pre-juicio, aceptamos —damos por verdaderas— aquellas ideas que concuerdan con las nuestras y rechazamos —calificamos como falsas— las que no coinciden con nuestras ideas. La verdad es que todo lector, sea del tipo que sea, se trate del tema que se trate, ansía leerse a sí mismo —es decir, confirmar sus convicciones— en lo que lee, con lo que afirmo que todo lector, en cuanto tal, es visceralmente conservador; ¡cuánto más en materia tan escurridiza y versátil como la poesía!, ¡cuántísimo más si lo que se lee es algo escrito sobre lo que uno mismo ha escrito!

0.2. Así las cosas, ni estas páginas mías, ni su lectura por parte de quien sea, van a ser excepción a pautas y prácticas de conducta tan añadamente ancladas. No es para alarmarse. Tan sólo pretendo con lo que voy diciendo, y con lo que diré, dejar claramente formuladas tres cosas muy concretas: primera, mi profundo y activo respeto ante la opinión de cada lector; segunda, mi intención de no pretender convencer a nadie —quiero decir: de no hacerle cambiar sus ideas por las mías—, y tercera, que el sencillo objetivo de estas líneas es el de poner ante el posible lector, con las

mejores buena fe y buena voluntad, una serie de consideraciones mías por si ellas le pueden servir de material aprovechable de noticia, de sorpresa, de conocimiento, de enriquecimiento, de revulsivo, de rechazo o de simple curiosidad.

Para que este objetivo se logre, creo imprescindible la exposición de unas reglas de juego. Si todos (cada uno) tenemos nuestra «idea», concepto o juicio sobre la poesía, me veo precisado a enunciar algunos principios o postulados teóricos sobre los que se apoya «mi idea», concepto o juicio sobre la misma espinada cuestión. Esos postulados serán mis reglas de juego y a ellas me atenderé. Aplicaré, con la escasa profundidad y con la escasa extensión que espacio tan corto permite a un empeño tan largo, los postulados a *Las rubáiyátas de Horacio Martín* y sacaré, en conclusiones cuya validez tendrá consistencia tan sólo para mí y para los que comulguen con mis postulados, una «idea» que no será otra que la constatación de la presencia o no de poeticidad en esa obra; es decir, osaré afirmar si, a mi modo de ver, nos encontramos ante un poeta auténtico o no. Yo tengo por válidos —iba a escribir «por científicos»— estos postulados porque sé, por experiencias anteriores, que cumplen las condiciones mínimas exigibles para su teórica aplicación al objeto material y empírico en que todo texto se constituye a la hora de un acercamiento a él. Evidentemente, el planificar así estas líneas me parece también una legítima exigencia del lector mismo, al que considero no sólo iniciado y aficionado a y en la poesía, sino con conocimientos sólidos y, ojalá, especializados sobre ella.

0.3. He aquí (algunos de) mis principios o postulados:

0.3.1. Entiendo, de entrada, la Poética (o Ciencia literaria) en el sentido de Jakobson, es decir, como una ciencia que tiene por objeto la caracterización del lenguaje como literario —en nuestro caso, la caracterización como poético del lenguaje en verso—. Dicho de otro modo: el objeto de la Poética es la respuesta a esta pregunta: «¿qué es lo que hace de un mensaje verbal una obra de arte?»; aun de otro modo: «¿qué es lo que hace que un mensaje verbal se convierta en mensaje poético y se distinga, por tanto, de los que no lo son?». Pues bien: esta ciencia, la Poética, está integrada en la Lingüística y se deriva de ella, es una rama suya. La Lingüística, a su vez, es la ciencia del lenguaje —«la ciencia general de las estructuras lingüísticas», con palabras de Jakobson— y está integrada, también a su vez, en otra ciencia más amplia, la Semiótica (o Semiología), que es, según Saussure, una ciencia general de los signos; consecuentemente, la semiótica literaria será la ciencia particular de los signos literarios. Tendríamos, pues, este esquema de mayor a menor amplitud o extensión:

Semiótica — Lingüística — Poética — Estilística

La Estilística, así considerada, sería una parte de la Poética —y, por tanto, de la Lingüística y de la Semiótica— y se reduciría al estudio del

estilo de un autor determinado, de una obra determinada, etc., pero entendiendo que el estilo es un «objeto» científico e intentando, así, caracterizar los textos de ese determinado autor o de esa obra determinada, es decir, intentando detectar y describir un peculiar modo de escritura, pero únicamente por motivos internos a los textos mismos, a la obra misma, nunca por razones ajenas a ellos.

De este primer postulado se siguen estas consecuencias: *a)* Todo texto poético es un acto de comunicación lingüística que, según Bühler, tiene una triple implicación: con las cosas de que se habla, con el hablante (emisor, autor) y con el oyente (receptor, lector). Más brevemente: el poeta dice algo a alguien¹. *b)* Estrictamente hablando, en este sistema de comunicación, la llamada «estética» no es un fin en sí misma dentro del sistema; es, eso sí, un elemento potenciador y perfeccionador de la comunicación. Si la «belleza» contribuye a esta finalidad, puede ser calificada como tal «belleza» por tener un carácter funcional; si no, no es belleza (aunque nos lo parezca): es un estorbo, un impedimento, un «ruido» en el canal de la comunicación en la transmisión del mensaje. *c)* Deben ser claramente diferenciados dos tipos de lenguaje: por un lado, el lenguaje normal, coloquial, vulgar, conversacional, estándar o imitativo; por otro, el lenguaje literario, poético o creativo². Pero ocurre un hecho llamativo; éste: en el lenguaje creativo o poético el mensaje nos viene transmitido de manera no idéntica a como se transmite en el lenguaje imitativo o conversacional. ¿Por qué? ¿Por qué está funcionando un sistema distinto para cada una de las dos emisiones? Rotundamente: no. El sistema es el mismo y único: es el sistema lingüístico. Entonces, ¿de qué manera específica y constante funciona ese sistema único para que un mensaje concreto, un texto, sea creativo, poético? Sencillamente: por obra y voluntad del poeta que hace un *uso* peculiar del único sistema de que dispone; *uso* que está en constante relación de oposición o de contraste con el uso social del sistema lingüístico que le subyace, bien por estar en contra de éste, bien por estar al margen, no de él, sino de sus *usos* ordinarios. El conocimiento de este *uso* peculiar del sistema es necesario y suficiente para distinguir un texto creativo o poético de otros que no lo son. De modo que —y esto es de importancia fundamental— lo poético reside en el *uso* peculiar del sistema lingüístico, no en la creación de otro sistema no lingüístico —cosa que, por otra parte, resultaría absurda, puesto que la literatura tiene como único material y como único medio de expresión la lengua convenientemente codificada, es decir, el sistema lingüístico.

0.3.2. Precisaríamos, por tanto, saber de manera clara cuáles son las

(1) No desconozco las objeciones que hoy se ponen a que la función poética, tal como Jakobson la formuló, favorezca la comunicación, ya que si el mensaje se orienta sobre sí mismo parece que la comunicación queda radicalmente bloqueada, reducida a cero. No entraré en esta cuestión.

(2) No ignoro tampoco los diversos reparos que a este planteamiento se hacen. Los dejo a un lado en gracia a una mayor sencillez metodológica, aunque ni los condeno ni los apruebo. *Unusquisque in suo sensu abundet!*

características constantes y específicas de este *uso* peculiar del sistema lingüístico. Es decir, precisaríamos una respuesta coherente, simple y totalizadora a esta pregunta: ¿qué es, con exactitud, aquello que hace que un mensaje verbal sea creativo o poético y no imitativo o vulgar? Con otras palabras: ¿qué es lo que transforma un mensaje verbal en un mensaje poético? De otro modo todavía: necesitaríamos saber si, cuando leemos poesía, estamos leyendo poesía.

Honradamente, hay que reconocer que éste es el punto más resbaladizo de la cuestión. En realidad, no se sabe, con seguridad plena y convincente para todos, qué sea *lo poético* de manera inapelable. La Poética, en cuanto ciencia literaria, está aún por hacer, aunque hay indicios fiables de que se está haciendo. Jakobson centró el problema de la crítica literaria al afirmar que su objeto es la «literaturidad», es decir, el conjunto de aquellos rasgos específicos y constantes que hacen que un texto literario-poético sea tal y no otra cosa. Pero aún no están plenamente determinados qué rasgos, qué unidades —aisladas primero y articuladas después— consiguen hacer cambiar un mensaje verbal «no marcado» en mensaje literario-poéticamente «marcado»; tanto más cuanto que la apariencia de ambos mensajes es la misma o, por lo menos, muy parecida.

En la lírica —campo al que nos vamos a reducir por exigencias (?) de la obra a estudiar—, sabido es que la investigación se ha centrado y cebado en las *recurrencias*. Es lo que en 1958, en su comunicación de Bloomington (Indiana, USA), formuló Jakobson en un célebre principio, que, según algún ilustre crítico, es el hallazgo más importante de la Poética desde Aristóteles a nuestros días. Reza así el, a primera vista, cabalístico principio: «La función poética proyecta el principio de equivalencia del eje de selección sobre el eje de combinación». ¿Y esto qué quiere decir? Esto quiere decir que la función poética desarrolla (o intenta desarrollar) en cadenas sintagmáticas los elementos lingüísticos al modo que se desenvuelven los elementos lingüísticos en el eje paradigmático: de la misma manera que en el paradigma los elementos que lo integran son «equivalentes» semánticamente —y por ello es posible la elección (la selección) de uno de ellos o de varios—, de esa misma o parecida manera los elementos de la serie sintagmática se hacen también equivalentes en el lenguaje poético. ¿Cómo ocurre este fenómeno? Lázaro Carreter lo explica así:

«En el uso común del lenguaje, una vez que se ha realizado la “selección” dentro de un paradigma, se da normalmente por definitiva y se pasa a la siguiente; tras ésta, a otra, y no se vuelve sobre ninguna de ellas. El principio de Jakobson establece que la función poética consiste justamente en lo contrario: el escritor no se olvida de las “selecciones” que ha realizado, ni de los paradigmas de voces (sinónimas o antónimas, homófonas, parónimas, copartícipes de semas, etc.) en que ha efectuado su elección. Tampoco se desentiende de los fonemas y sus combinaciones o de las estructuras sintácticas que han aparecido; por el contrario, sigue proyectando el paradigma sobre la secuencia; y ésta, a su vez, engendra nuevos paradigmas

sintagmáticos, que siguen repitiéndose: lo vertical se proyecta así sobre lo horizontal, y la secuencia se hace asiento de todo tipo de recurrencias»³.

O sea: lo que caracteriza al lenguaje poético (al menos en la Lírica) frente al coloquial es el uso constante y organizado de *recurrencias*, de iteraciones, de repeticiones en la cadena sintagmática, al modo como lo es en el eje paradigmático. Los signos mantienen entre sí unas relaciones de tal naturaleza que llevan a la repetición de formas y contenidos. Como el lenguaje poético o creativo y el vulgar o imitativo pertenecen al mismo y único sistema —insisto en esta idea por considerarla fundamental—, aquél —el lenguaje poético— aprovecha todos los niveles de éste —del lenguaje imitativo— y los utiliza como cantera de extracción de unidades de recurrencia y consigue así intensificar su significado frente a otros; es decir, insiste en un mismo significado llamando insistentemente la atención del lector, directa o indirectamente, mediante procedimientos que, en general, son recurrencias de los signos (simples o complejos) que maneja: *repite* fonemas, morfemas, sílabas —sobre todo en final de verso, y eso es sencillamente la rima, una recurrencia o repetición de fonemas—, *repite* enunciados, *repite* relaciones entre enunciados, *repite* estructuras de enunciados, distribuye armónica y medidamente los acentos —y eso es la acentuación y la métrica poéticas—, contabiliza las sílabas —y eso es lo que origina las series de versos de igual número de sílabas, es decir, se *repite* en versos distintos el mismo número de sílabas—, *repite* rasgos de significación, semas, en lexemas, archilexemas, clasemas, etc. Consigue de este modo isofonías, isomorfías, isotopías... Con todo ello, el mensaje se centra sobre sí mismo y se potencia semánticamente⁴. Desde esta óptica, con toda razón, Jakobson definió el verso como una figura fónica recurrente.

La capital consecuencia de este postulado es ésta: el procedimiento de recurrencias organizadas sistemáticamente hace que el lenguaje poético sea un lenguaje alejado, «desviado», anómalo, distanciado del lenguaje vulgar y, por tanto, que el mensaje se haga más llamativo e intenso. Hay que matizar, sin embargo, que esto no quiere decir que en el lenguaje ordinario no se den esas recurrencias o repeticiones; cuando se dan, el lenguaje ordinario se convierte también, con toda justicia, en poético; y es fenómeno más frecuente de lo que se cree.

La consideración de las desviaciones e isotopías —¡que también entre estas dos palabras habría que matizar, ya que no son la misma cosa!— del lenguaje poético nos llevaría muy lejos y alargaría inaguantablemente esta larga introducción. Pero ya tenemos una pista segura —con la seguridad siempre enfermiza que en estas cuestiones se da— para rastrear eso que llamamos «lo poético» en un texto dado.

0.3.3. En la práctica, tenemos ante nosotros unos textos a los que en principio suponemos poéticos. De pasada, quiero dejar claro, con palabras

(3) Fernando Lázaro Carreter, *Estudios de Poética*, Madrid, Taurus, 1976, p. 56.

(4) Pero téngase en cuenta lo dicho en la nota 1.

de Alarcos, qué entiendo por *texto*: «Conviene volver —escribe el maestro— por enésima vez a lo que es el lenguaje. Cuando nos proponemos estudiarlo, lo que se nos ofrece inmediatamente es lo tangible, es un *texto*. Al decir *texto*, ensanchamos todo lo posible la acepción de esta palabra (en el sentido que le da Hjelmslev): es *texto* toda comunicación lingüística, hablada o escrita, breve como un fragmento de conversación, o amplia como una obra (o todo un conjunto de obras)»⁵. Evidentemente, los textos —el texto— que nos ocupan aquí son escritos. Bien. Iba diciendo que nos encontramos ante textos a los que, en principio, suponemos poéticos. Ante ellos surgen espontáneamente dos preguntas: primera, ¿qué nos quiere decir el poeta?; segunda, ¿cómo nos lo dice? Siendo la principal función del lenguaje la función de signo —función semiótica o denotación—, y siendo el signo una entidad de dos caras —como el haz y el envés de una hoja, según las ya consagradas palabras—, tendríamos que contestar simultáneamente a las dos preguntas. Eso es imposible. Tendremos que contestarlas por separado, pero sabiendo de antemano que la respuesta que nos indicará las señas de identidad o categoría poética del texto no será la respuesta a «qué nos quiere decir el poeta» —aquello que tradicionalmente se venía llamando *fondo* o contenido—, sino la respuesta a la segunda pregunta, «cómo nos lo dice». Con otras palabras: la entidad o categoría poética reside en la *forma* y no en el fondo; más exactamente: reside en el signo lingüístico que es, a un tiempo, forma y contenido, de modo que no puede darse contenido que no sea contenido de una forma ni forma que no sea forma de un contenido. Pero, de hecho, lo poético es detectable en lo formal, en la forma —sea de expresión, sea de contenido—. Así lo ha dicho Alarcos: «Jorge Manrique pudo haber dicho que estaba muy triste por la muerte de su padre, que era un tío muy macho. Era suficiente para decir lo que dijo en las “Coplas”, pero así no es un poema. Sin embargo, lo que hizo sí lo es, porque a esa sustancia de contenido le dio una forma, no sólo en las palabras que suenan, sino una ordenación de los conceptos y sentimientos. Todo esto es forma»⁶.

0.3.4. He aludido a la Semiótica, en cuanto ciencia general de los signos, y a la Semiótica literaria, en cuanto ciencia particular de los signos literarios. Es obligada, y de provechosísima utilidad, la memoria del célebre trinomio de Morris. Según él, la Semiótica tiene tres niveles: el sintáctico, el semántico y el pragmático. La sintaxis, dentro de la formulación de cualquier expresión simbólica, atiende a todo aquello que pueda ser entendido y formulado como relaciones de los signos entre sí. La semántica, a lo que se refiere a las relaciones de los signos con sus referentes o *denotata*, es decir —y de manera muy groseramente expresado—, mira directamente a los contenidos —temas, en terminología generalmente comprensible y comprendida—. La pragmática, en fin, abarca las relaciones de los signos con sus usuarios —emisor, receptor— y además las relaciones de los signos

(5) Emilio Alarcos Llorach, *Ensayos y estudios literarios*, Madrid, 1976, Ed. Júcar, Síndesis 6, p. 222.

(6) Cfr. la revista «Asturias semanal», núm. 20.

(por medio siempre de sus usuarios) con los sistemas culturales extraliterarios: relaciones de los textos con la historia, con el arte, con la sociedad, con las instituciones, etc. Los niveles sintáctico y semántico son indudable y típicamente internos al texto; quiero decir: configuran su aspecto interno o entitativo. El nivel pragmático configura el aspecto externo del texto, aspecto que en la hermenéutica puede ser (prudentemente utilizado) de ayuda inestimable. En este nivel pragmático tienen cabida, con pleno derecho, las noticias y datos referentes al escritor, a los avatares en la composición del texto mismo, en su conservación, en su llegada hasta nosotros, etc.

0.3.5. El último postulado o principio de esta apresurada serie tiene dos vertientes: primera, llamaré a esa desviación del leguaje poético o creativo respecto al vulgar o imitativo *connotación*, sin más precisiones, aunque soy consciente de la limitación casi heterodoxa de la simplificación que, al hacerlo, estoy perpetrando; segunda, me interesa que quede muy claro que en el lenguaje poético —aunque no sólo en él— una cosa es la «realidad asumida» y otra, muy distinta, la «realidad elaborada». La realidad asumida puede ser cualquier cosa, objeto, persona, acontecimiento, etc., haga o no referencia a la biografía —en cualquiera de sus manifestaciones calificables— del poeta. La realidad elaborada es el texto —poema, poemario—, y es siempre e indefectiblemente un ser lingüístico. La realidad asumida, una vez realizada la asunción —y para el arte no hay objetos indignos—, no tiene ya interés crítico alguno. El interés se centra en exclusiva en la realidad elaborada, única que el lector —cada uno de nosotros— tiene delante cuando se acerca a la poesía.

0.3.6. Con intención paladinamente didáctica resumo así los principios o postulados expuestos: a) La Poética trabaja sobre elementos exclusivamente formales, lingüísticos, *usados* de modo peculiar. No se da en las obras poéticas variación o cambio de sistema. Varían los *usos* del sistema. No hay un sistema poético distinto del sistema lingüístico. b) La poeticidad radica, principalmente, en las recurrencias —desviaciones, isotopías—, aunque no sólo en ellas. c) Estas recurrencias son de fondo y de forma, o de fondo y forma al mismo tiempo, es decir, son recurrencias de signos; lo que quiere decir que «lo poético» reside, básicamente, no en el *qué*, sino en el *cómo* se emite el mensaje, a saber, en el mensaje mismo en cuanto autoorientado funcionalmente. d) En el aspecto semiótico los niveles a considerar son tres: sintáctico, semántico y pragmático, en el sentido que Morris da a estas palabras. e) El lenguaje poético es eminentemente *connotativo*, lo que conlleva, ante todo, la seguridad de que la realidad «dicha» en el poema no tiene por qué ser necesariamente la realidad «real», aunque pueda serlo. Lo pertinente —lo único que tenemos delante, en cualquier caso— es la realidad *elaborada* que es siempre textual y por ello lingüística. Superfluo parece añadir que, a niveles teóricos, la Poética no es la ciencia de los poemas —de cada uno de los poemas—, aunque en la práctica tenga que partir necesariamente de ellos en cuanto

hechos u objetos empíricos de estudio. Superfluo parece también afirmar que el lenguaje poético es un lenguaje *figurado*, es decir, que se conforma en «figuras» de diverso tipo y nombre, pero que se definen siempre por relación, contraria o marginal, a los usos sociales de la lengua.

1.1. Así pertrechados, con estas cautelas —y todas son pocas— entramos en materia. Al enfrentarnos con la poesía de Félix Grande —y en concreto con *Las rubáiyátas de Horacio Martín*⁷— el problema primero y principal es de orden metodológico. Al menos para mí. ¿Cómo reducir a un orden inteligible, para mí mismo y para mi lector, un material tan complejo? ¿Cómo formular unas palabras consistentes que puedan aspirar a ser válidas, a permanecer como tales, a quedarse como una piedrecita ponderada y coherente en la memoria? ¿Cómo hincar el diente a estas «rabáiyátas», misteriosas desde el título mismo de la obra? En un intento de que todo esto me fuera posible —o, al menos, no tan desoladamente imposible— he colocado como piezas de una armadura todo lo que antecede. Pero debo reconocer que esas piezas no constituyen un *puzzle* organizable a base de las piezas mismas con sólo colocarlas en un orden y lugar fijados de antemano. Ni mucho menos. Si así fuera, estaríamos ante el descubrimiento de un modelo transportable mecánicamente, reutilizable de mensaje a mensaje, de texto a texto. Pero eso no es la verdad, aunque sí tenga mucho de verdad; la obra poética es «única», pero su estudio sobre la base de la «unicidad» resulta inexorablemente insatisfactorio por cuanto la desconecta de todas las demás obras poéticas a las que, sin duda, está unida por los cables de algunas características constantes, comunes y específicas. A pesar de todo, creo entender muy bien lo que Juan Ferraté quiso decir cuando escribió que «la obra de arte está ahí como una simple posibilidad. La obra de arte es una propuesta. Ante ella, el contemplador, lector u oyente se halla libre y solicitado a la vez, como el amante frente a la amada o el jugador en el juego»⁸. Con más palmaria sencillez diría yo: la obra de por sí es indiferente y muda. El dinamismo, la expresividad y la revelación (describible) del mensaje surgirán del modo que el destinatario o receptor tenga de acercarse a ella, es decir, del método que emplee. En mis lecciones universitarias he dicho alguna vez que el texto literario sale de su indiferencia, rompe su mutismo y contesta a las preguntas que se le hagan, con tal de que el lector sepa formularselas. Esto tampoco es verdad del todo, pero lo creo válido y operativo a niveles didácticos. Y he dicho también que las preguntas que el crítico o lector debe (suele) hacer al texto u obra literaria pueden ser —entre otras— las llamadas «cinco preguntas del detective perfecto». Pensándolo un poco, y exclusivamente por mi obsesión metodológico-didáctica, voy a aplicar esas preguntas a *Las rubáiyátas de Horacio Martín*. Por supuesto —y quede tranquilo el lector—, con ello no van a quedar olvidados —menos aún, derogados— los postulados o

(7) Félix Grande, *Los rubáiyátas de Horacio Martín*, Barcelona, El Bardo, Ed. Lumen, 1978.

(8) Juan Ferraté, *Dinámica de la poesía*, Barcelona, Seix Barral, 1968, p. 13.

principios que he colocado como cimiento; muy al revés: se van a ver ratificados plenamente, no sólo en la práctica —quiero decir en los textos de la obra—, sino en la teoría —quiero decir en el modo de proceder para conocer y comprender a niveles abstractos de generalización la naturaleza del objeto mismo, generalización que, reutilizada luego en el estudio y análisis de los datos empíricos de los que partió, los haga más «inteligibles» en su peculiaridad poética.

1.2. Las «preguntas del detective perfecto» son éstas: *¿qué?, ¿quién?, ¿cuándo y dónde?, ¿cómo?, ¿por qué?* Teóricamente —seguramente también en la práctica—, un detective, puesto ante un caso difícil (un asesinato, por ejemplo —y con esto no quiero hacer comparaciones con la obra que voy a analizar—), sabrá solucionarlo, y de hecho lo solucionará por muy difícil que sea, si logra encontrar la respuesta eficaz y exacta a cada una de estas cinco preguntas; dicho en lenguaje policial: el asesino aparecerá. Como fácilmente se comprende, este «invento» de las preguntas al texto ni es mío ni tiene asomo alguno de infantilismo. Kipling escribió:

Tengo seis honrados servidores
que me enseñaron todo lo que sé;
sus nombres son Qué, Por qué y Cuándo,
Cómo, Dónde y Quién.

Pero ya en la Retórica de la Antigüedad existió la *Tópica*, entendida a manera de rejilla de formas vacías; el orador hacía pasar el asunto o *quaestio* que traía entre manos a través de esa rejilla teórica. Y una modalidad escolar de este procedimiento era el de la *creia* o «ejercicio útil», que era propuesto a los estudiantes como una prueba o examen de lo que hoy pudiéramos muy bien llamar «virtuosismo», y que consistía en hacer «pasar» el tema propuesto por una serie de «lugares» (*topoi*), que eran —¡sorprendente coincidencia!— éstos: *quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando*. Al echar mano aquí de estas «preguntitas» nos estamos situando, por tanto, en la onda de una secular y fecundísima tradición retórico-hermenéutica. Las preguntas son requisitorias urgentes para obtener información en un dilatadísimo campo, aunque se acote y reduzca a la parcela de una sola obra literaria. Véase, si no:

Qué. Interroga sobre el objeto empírico de estudio: cuál es, a qué genero literario pertenece, qué entidad específica y constante puede surgir de un análisis sobre él, carácter que presenta —fragmentario o cerrado—, cómo nos viene presentado físicamente —por ejemplo, qué título tiene, porque sabido es que el título de una obra, de un texto, si, en realidad y de ordinario, no es necesario ni imprescindible (y de hecho hay textos, poemas o no, que no lo tienen), cuando existe (como es nuestro caso), no es ni puede ser indiferente; es una pista, un indicio y hasta un signo por ser fruto de la conciente voluntad del autor en el sentido de que ha querido que el título

sea ése y no otro—. Algunos de los postulados o principios expuestos están latiendo ya aquí.

Quién. Interroga por el autor mismo: vida, obras representativas, personalidad creadora, trayectoria literaria y poética, etc. Esta pregunta corresponde, más o menos, al nivel pragmático del método semiótico porque configura la obra, el texto, en algunos rasgos de su exterioridad.

Cuándo y dónde. Interroga sobre las coordenadas espacio-temporales, sobre la influencia o no de la tradición y de la cultura ambiente, sobre la situación o colocación del escritor en el panorama o campo poético de su tiempo, sobre su coyuntura vital y psicológica (si es que esta coyuntura fuere juzgada significativa, dentro de un método concreto, para el entendimiento de la obra en estudio), aunque siempre y también como algo extraliterario.

Cómo. Interroga por la obra en sí misma en cuanto resultado de un proceso creativo sobre unos materiales lingüísticos determinados, con una atención muy especial a su carácter de signo. Dicho de otro modo, corresponde esta pregunta a los niveles sintáctico y semántico en un enfoque semiótico. Lógicamente, llenará un hueco de la respuesta a esta pregunta la descripción, aunque sea somera, de la obra en cuanto a su distribución interna de elementos constitutivos. Y, evidentemente, la respuesta en profundidad a la pregunta *cómo* será la parte central, nuclear, de esta exposición, en directa sintonía con los principios introductorios y con los ya mentados niveles sintáctico y semántico.

Por qué. Es pregunta que interroga sobre la actitud e intención del autor al escribir la obra. Pertenece también al nivel pragmático en cuanto que le asigno un carácter teleológico, dado que el autor maneja siempre los signos y las estructuras con un propósito determinado al que podríamos llamar «cultura», en el sentido de Parsons, si los consideramos como un sistema de representaciones propio de una sociedad entera, o «ideología», tal como la entiende Piaget, en cuyo caso se trataría de un sistema de representaciones reducido y peculiar a/de un grupo social concreto. Pero, además, una cosa es la intención del autor y otra, bien distinta, la expresión de esa intención. Por ello, es legítimo preguntarse: ¿logra esa expresión?; o, dicho de otro modo: ¿merecía la pena escribir esta obra en el ambiente o contexto socio-cultural en que se escribió?; y aún: ¿tiene probabilidades —posibilidades— esta obra de merecer un lugar significativo permanente en la historia de la literatura, es decir, logrará ese nivel de universalidad, cualidad tradicionalmente exigible a toda obra de literatura que de verdad quiera llamarse literaria? Como fácilmente se intuye, estas interrogantes hacen referencia a un juicio de valor sobre la obra misma; es notorio que la crítica moderna —al menos una gran parte de ella— se exime de dar juicios de valor; más aún: son los teóricos de la crítica los que afirman que la valoración está —cae— fuera del campo de competencias de la auténtica crítica. Bien: mis juicios van a ser unas apreciaciones a las que se podrá llamar pudorosamente «reflexiones» o conclusiones, para no herir la susceptibilidad de los

críticos, ni —con toda seguridad— mis propios convencimientos; pero, desde luego, no van a ser juicios de valor emitidos desde un campo —el de la moral, por ejemplo— ajeno al de la literatura, independiente de él y autónomo como él.

Con lo expuesto, me parece haber abocetado un programa lo suficientemente amplio y sugeridor como para que, eficazmente satisfecho y cumplido —cosa totalmente imposible aquí—, pudiéramos sacar unas ideas bastante claras —por lo menos nada confusas— sobre nuestro objeto de estudio. Vamos, pues, a tratar de encontrar las respuestas adecuadas y pertinentes a las cinco preguntas, aplicadas a *Las rubáiyátas de Horacio Martín*, de Félix Grande, adoptando una actitud previa o talante de cierta ingenuidad, como si de hecho supiéramos menos de lo que sabemos, ¡con saber tan poco!

1.2.1. Pregunta primera: *QUE*

El objeto empírico de estudio es aquí una obra escrita en verso, un poemario que consta de setenta poemas, todos titulados, más una «Nota» inicial en prosa —titulada en el índice del libro y no en el libro mismo— y una «Carta» final también en prosa. En principio, tras una primera lectura y siguiendo unos cánones tradicionales —que no discutiré, aun a sabiendas de su actual desprestigio—, nos parece que la obra es encasillable en ese género literario al que llamamos de ordinario «poesía lírica». En principio, también, vamos a conceder a la obra, provisionalmente, la categoría de «poética» en el sentido expuesto en la enunciación de los cinco postulados. Se trata de un texto completo, no de un fragmento; este dato nos aporta una importantísima información: el texto es cerrado, total, redondo; por ello, deberá contener en sí mismo —y no fuera— todos los elementos necesarios para su interpretación —o reducción, empleando un término más técnico—; dicho de otro modo: podemos y debemos considerarlo como una estructura, a saber, como un conjunto de partes organizadas de tal suerte que ni esas partes podrían tener existencia ni sentido fuera de ese conjunto, ni ese conjunto tendría posibilidad de existir y ser lo que es si no estuvieran presentes todas, solas y cada una de esas partes. Pero hay una especialísima circunstancia —dato— a tener en cuenta: como el autor que figura en la portada del poemario, Félix Grande, atribuye los poemas a un apócrifo o heterónimo suyo —problema sobre el que más adelante volveré—, pesa sobre la obra entera una sensación de provisionalidad o fragmentarismo que el autor mismo se empeña en suscitar, excitar y mantener, en cuanto que, en la «Nota» en prosa que abre el libro, nos presenta a Horacio Martín como un perpetuo huido que escribe sus experiencias o impresiones en forma de «Apuntes». Por otra parte, en la «Carta» epilodal, también escrita en prosa y también de Félix —y no de Horacio—, se nos notifica que Félix recibe esa carta de Horacio y que en ella éste trata de penetrar en el mito de Sísifo y de darle interpretaciones diferentes a las que le dieron Homero y Camus. Se nos presenta, pues, el *qué* —la obra, el texto— envuelto en una

provocada niebla de ambigüedad y hasta de misterio que tienta nuestra curiosidad y aviva nuestro interés, por de pronto a niveles de simple lectura. Además, este *qué* nos viene servido bajo un título a todas luces llamativo y extraño (epatante), *Las rubáiyátas de Horacio Martín*; se trata de un dato en el que, en su momento, deberemos fijarnos con mucha atención, puesto que, claro está, no es título puesto al azar, sino cuidadosamente dibujado, con plena y consciente voluntad de significación; con otras palabras: no es un título indiferente. Si, en fin —y sin hacer grandes esfuerzos sobre la interpretación simbólica de los números— recordamos que los poemas son setenta, nuestra «competencia enciclopédica» (U. Eco) queda sensible e indefectiblemente afectada.

1.2.2. *Pregunta segunda: QUIEN*

En relación con el autor real, Félix Grande —pero tan sólo a título de noticia o de curiosidad, ya que el poeta es, mal que le pese, un elemento extraño, ajeno, exterior a la obra que él mismo escribe—, me parecen suficientes estos detalles, con toda seguridad escritos por él mismo e incorporados a la contraportada de la segunda edición (1977) de su obra poética completa, publicada por Seix Barral, de Barcelona, con el título *Biografía*, y que configuran una especie de «pícaro», servidor de muchos amos. Copio, pues:

Félix Grande nació en Mérida (Badajoz) en 1937 y vivió desde los dos hasta los veinte años en Tomelloso (Ciudad Real). En 1961, después de haber trabajado como pastor, vaquero, vinatero, oficinista, vendedor ambulante, etcétera, pasó a la revista literaria *Cuadernos Hispanoamericanos*, donde hoy ocupa el cargo de jefe de redacción⁹. Con sus tres primeros libros publicados, *Las piedras* (1964), *Música amenazada* (1966) y *Blanco spirituals* (1967), obtuvo, respectivamente, los premios de poesía «Adonais», «Guipúzcoa» y «Casa de las Américas». Como narrador, ha publicado los volúmenes de relatos *Por ejemplo, doscientos* (1968) y *Parábolas* (1975), y consiguió los premios «Gabriel Miró» de cuentos y «Eugenio D'Ors para novela corta de tema social». Es colaborador habitual de numerosas publicaciones españolas e hispanoamericanas. Ha agrupado algunos de sus ensayos y notas críticas en sus libros *Occidente, ficciones, yo* (1968), *Apuntes sobre poesía española de postguerra* (1970) y *Mi música es para esta gente* (1975). Parte de su obra poética ha sido traducida a varios idiomas y aparece en abundantes antologías. Antes de su edición en España, sus libros *Blanco spirituals* y *Taranto. Homenaje a César Vallejo* (1961) fueron publicados, respectivamente, en Cuba y Perú.

A las obras señaladas en este cuarto de portada hay que añadir *Puedo escribir los versos más tristes esta noche* —poemario recogido también en

(9) En el momento de escribir yo estas páginas (diciembre 1983), Félix Grande es director de esta prestigiosa publicación.

Biografía— y, muy en especial, *Memoria del flamenco* (dos tomos, Espasa-Calpe, Madrid, 1979).

La personalidad humana de Félix Grande es, a juicio de los que le tratan y como él mismo reconoce, la que describe en el prólogo de *Las rubaiyátas* y que nos ofrece como personalidad de Horacio Martín. Escribe ahí Félix Grande:

Autodidacta, ciclotímico, vehemente en el placer y en la amargura, desmedido en la interrogación, el candor y el insomnio, a la vez fraternal y ahistórico (es conocida su defensa de los gitanos —este es uno de los fundamentos de nuestra amistad— y es famoso también el hecho nada fortuito de que usa la palabra «patria» únicamente referida al cuerpo de mujer y al lenguaje), aterrado y provocativo, sincero casi hasta la infamia y, según creo, incapaz de advertir su prodigiosa facultad de embuste; iluso y caprichoso como un niño y, como un niño, desvalido y cruel; ocasionalmente seductor de muchachas y muy frecuentemente mártir de ellas; lector sanguinario de Henry Miller y a la vez de Franz Kafka y, en fin, turbador y trivial como tantos poetas de este afrentado siglo (...). De familia no beneficiada por la siempre injusta riqueza (...), Horacio conoció en su infancia el hambre y el miedo, el barro del invierno, el luminoso sol de las tierras altas (el sol es un perpetuo visitante de sus poemas), la monótona y tierna enseñanza primaria y el olor de los velatorios de pueblo. (...) Al describir su poética —que es igual que decir su erótica— habré de dilatar una mirada por los años de la niñez y de la adolescencia del poeta. Ahora sólo agregaré que su primera experiencia sexual tuvo lugar a los catorce años. Un día la contaré demoradamente —si él no lo hace—, pues tal vez ese momento resume su infancia y prefigura su futuro. Martín suele recordar aquella noche absolutamente inundada de mujer, con iniciático temblor, como si le acariciara un oráculo. Una mañana, al despuntar la luz, se acomodó en el interior de un autobús, miró las caras de sus padres por el cristal de una ventana, les dijo algo que ellos no pudieron oír. Horas después llegó a Madrid, para ser extranjero en todas partes. Martín, ingenuamente, suele lamentarse de no haber podido estudiar en la Universidad. A cambio, leyó con voracidad y hasta quizá con odio. La fortuna o su propio pasado le orientaron hacia los escritores más desobedientes de la Tierra. En ellos aprendió marginación y rebeldía, solitaria impaciencia y colérica compasión. El resto, casi todo, lo aprendió en las mujeres¹⁰.

Este autorretrato es un desgarrado, catártico y lustral desnudamiento del que, tanto Félix Grande —al parecer— como su poesía —con toda seguridad— estaban necesitados. *Las rubaiyátas* son, pues —y ante todo—, un desenmascaramiento. Como él mismo ha declarado, el libro es autobiográfico; aunque a niveles estrictamente crítico-poéticos este detalle no sea significativo en absoluto, sí nos indica, por lo menos, que la realidad asumida no es una ficción: la ficción estará en la peculiar elaboración

(10) Félix Grande, *Las rubaiyátas de Horacio Martín*, Barcelona, El Bardo, Ed. Lumen, 1978, pp. 10-11. Todas las citas textuales están tomadas de esta edición.

lingüística de esa personal y vivida realidad real asumida; y tendremos ocasión de ver hasta qué punto hay elaboración, ya que —y quede consignado desde ahora— el estilo, talante, registro, o como se quiera llamar, de *Las rubáiyátas* se presenta al analista tan paradójico, por tópico y antitópico a un mismo tiempo, que a veces la línea fronteriza entre el lenguaje imitativo y el creativo apenas puede ser advertida de manera productivamente crítica debido a que el lenguaje imitativo es asumido tal cual en el texto creativo y convertido, por ello, en un dato «poético» de la misma importancia —siempre funcional— que otros datos no sospechosos de apoéticos en limpia ortodoxia retórica. Posiblemente, de aquí deba partir un primer paso de acercamiento y comprensión a/del concepto o idea que Félix Grande tiene de la poesía —es decir, de su Poética—; concepto o idea que, por lo menos fragmentariamente, parece expresado en esta frase que él mismo ha escrito: «los poemas son cartas que un hombre envía a los hombres en el tiempo en que vive»¹¹ y en esta otra que gusta repetir, aunque no es suya: «Cada vez que oigo hablar de fondo y forma, de historicidad y de belleza, de contenido y de lenguaje, me pregunto si un matrimonio es macho o hembra»¹². Citas a las que se hace preciso añadir otra: se trata de esa especie de confesión de buenas intenciones ético-estéticas que coloca al principio de *Biografía*, y que reza así:

Todo mi oficio se reduce a buscar sin piedad ni descanso la fórmula con que poder vociferar socorro y que parezca que es el siglo quien está aullando esa maravillosa palabra. Que salga esta derrota de lo más puro de mi corazón y llegue a los demás impregnada de siglo veinte y de universo, como un insulto espléndido cuyo esqueleto es de amor y desgracia. Que adviertan que me puse entre los torcidos del mundo para ayudarles a zurcir y defendí a la vida con todo mi terror. Clamar socorro como el nombre de un dios¹³.

Si a esto añadimos la lectura del poema titulado precisamente «Poética» que cierra la segunda edición de la misma *Biografía*, estaríamos cerca del concepto que Félix Grande tiene de la «escritura» en sentido barthesiano, es decir, del área social en la que coloca la moral de su lenguaje¹⁴.

1.2.3. *Pregunta tercera: CUANDO Y DONDE*

El tratar, en un trabajo como éste, de un poeta, de una obra concreta de un poeta, no es tratar exclusivamente del poeta y de esa obra; es —debe ser— refrescar conocimientos, despertar curiosidades, abrirse al panorama actual de la Literatura —de la Poesía— española; más brevemente: es

(11) Félix Grande, *El lenguaje turbador de Caballero Bonald*, en «El País», 26-03-78.

(12) *Ibid.*

(13) Félix Grande, *Biografía*, ed. cit., p. 9.

(14) Por obligada aceptación de los límites físicos de este trabajo no puedo reproducir aquí ese poema cuya lectura, sin embargo, encarezco; cfr. *Biografía*, pp. 370-372.

conocer las coordenadas espacio-temporales en las que el texto en estudio tiene que ser colocado; es, de algún modo, hacer historia de la literatura —de la poesía— «in vivo». Con estas palabras quiero decir que la respuesta a la pregunta *cuándo y dónde* es la noticia, aunque sea muy somera, de la poesía española en castellano de los años en que Grande escribe sus poemas y, en consecuencia, su colocación o situación personal en el panorama o campo de esta poesía. Pues, bien: es un dato objetivo incuestionable —según se ha asegurado— que el encararse con la obra de Félix Grande es encararse con los últimos veinte o veinticinco años de nuestra poesía. Las fechas de publicación de sus libros, consignadas líneas arriba, nos remontan a los años 60, que eran los años de dominio pleno de Adonais. Antonio Domínguez Rey escribe que Grande «pertenece a tiempos de difícil sutura, anclados entre la prestigiosa generación del cincuenta y el impacto de los “novísimos” (...). Si hacemos caso a ciertas antologías, estudios y croquis, el mapa de la última poesía limita al cincuenta con Claudio Rodríguez y al sesenta con Vázquez Montalbán. Lo cierto es que, coincidiendo por sus extremos con uno y otro, se abre un capítulo todavía no estudiado que comienza en el primer lustro del sesenta y se consolida en el segundo. Me refiero a Miguel Fernández, Carlos Alvarez, Benito de Lucas, Ríos Ruiz, García López, Hilario Tundidor, Soto Vergés, Félix Grande, Caro Romero, Diego Jesús Jiménez y Antonio Hernández»¹⁵. Es una opinión, ni más ni menos; una entre mil. ¿Capítulo todavía no estudiado? Sí y no, cabalmente por haberlo sido bastante. Según Florencio Martínez Ruiz, el mejor método para estudiar este presente de nuestra poesía no es el de las *antologías*¹⁶, los manifiestos o las revistas poéticas; el método mejor sería, según él, el de utilizar la noción de *generación*. Pero, nos preguntamos: ¿qué noción?, ¿la tan traída y llevada de Petersen?, ¿la más reciente y sofisticada —o descafeinada, según se mire— de Bousoño?¹⁷, ¿u otras? Yo no me voy a fijar en una sola ni a ceñirme a ninguna en particular, aunque irremediamente todas estén presentes de algún modo

(15) Antonio Domínguez Rey, *Un apócrifo real*, en «Nueva Estafeta», núm. 1 (diciembre 1979), p. 89.

(16) He aquí *algunas* de esas antologías que no cesan en cielo al parecer tan propicio y siempre arremolinadas en tormentas de polémica radical de aceptación o rechazo, cosa que no me causa la menor extrañeza, al revés, cosa que me parece consustancial a toda obra antológica por el simple hecho de que ella misma lleva acoplado un mecanismo de aceptación y exclusión que es el motor que la pone en marcha y la hace avanzar en vía tanto más polémica cuanto más llamativo y ruidoso sea el mecanismo de inclusión y exclusión. Helas aquí: Francisco Ribes, *Poesía última*, Madrid, Taurus, 1963 (tengo delante la tercera edición, de 1975); Martín Pardo, *Nueva poesía española*, Madrid, Scorpio, 1970; Antonio Prieto, *Espejo del amor y de la muerte*, Madrid, 1971, Azur; Equipo Claraboya, *Teoría y poemas*, Barcelona, 1971; José Batlló, *Poetas españoles poscontemporáneos*, Barcelona, 1974; Concepción G. Moral y Rosa María Pereda, *Joven poesía española*, Madrid, Cátedra, 1979; Elena de Jongh Rossel, *Florilegium*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, etc.

(17) Cfr. el «Estudio preliminar» a Guillermo Carnero, *Ensayo de una teoría de la visión (Poesía, 1966-1977)*. Madrid, Hiperión, 2.^a ed., 1983, y, sobre todo, Carlos Bousoño, *Épocas literarias y evolución*, dos tomos, Madrid, Gredos, 1981.

y de forma solapada, porque, también aquí, el copiarse unos a otros es uso corriente, aunque no siempre confesado. Sea ello como quiera —o como se quiera que sea—, Florencio Martínez asegura que «se trata de una generación embargada por el “neomodernismo”, por el “neoeстетicismo”, a cuya cabeza se ha situado Pedro Gimferrer, poeta imaginativamente muy abierto, que plantea la poesía como un lenguaje»¹⁸. ¿...? Más recientemente ha escrito el mismo Florencio Martínez que «las mutaciones cualitativas de la poesía española las han protagonizado poetas como Claudio Rodríguez, como Pedro Gimferrer, como Antonio Colinas. Y... no sé si podríamos añadir que Luis Antonio de Villena»¹⁹. ¿En qué, en quiénes, quedamos? Tirando por sendero propio —aunque ya sé que no lo es en exclusiva—, me copiaré a mí mismo y, por lo menos, quedaré más a mi gusto. Escribiendo sobre Antonio Colinas, he afirmado que su lugar en el panorama de la poesía española actual queda determinado por su referencia a ese grupo poético al que se conoce con el nombre de «los novísimos» desde que José María Castellet publicó —a imitación de *I novissimi* (1961), de A. Giuliani— la antología *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), en la que nueve nombres, seleccionados con un criterio muy discutible y discutido, fueron constituidos en los únicos abanderados y campeones válidos de la poesía española del momento, rotas inapelablemente las ataduras a toda empresa poética anterior en el tiempo y distinta en la intención. Castellet dogmatizó que la poesía social estaba muerta, que los poetas de los años cincuenta no tenían ya nada que decir y que «los nueve de la fama» eran, por novísimos, la única voz digna de ser escuchada. Quedaron consagrados en esta ceremonia los «venecianos» y descalificados los que no lo eran; estos últimos tratarían de colocarse en la órbita exigida, apostatando para ello de su originalidad, si alguna tenían, y convirtiéndose en epígonos de aquéllos. Hay que reconocer que los «novísimos» lograron erigirse en el último fenómeno nítidamente diferenciado e identificable de la aventura general de nuestra poesía: con buena fe y mejor talante, intentaron, por medio del esmero y de la autonomía de la palabra, el rescate de la belleza; se esforzaron en lograr que la palabra se manifestara impregnada de las posibilidades expresivas del irracionalismo; produjeron textos cuajados de refinados indicios culturalistas en oposición a la desvitaminada poesía social; hicieron una relectura, sin duda muy conveniente, del modernismo, de las vanguardias y del surrealismo; junto con la experimentación lingüística inherente a esa relectura, incorporaron el humor a su poesía y crearon una cierta mitología «generacional» bajo el aroma olímpica y nostálgicamente aspirado de una «educación sentimental», alejada del humo de la guerra y de la denuncia testimonial, mientras el mar ardía en Venecia seductoramente. Los novísimos hicieron furor y lo que nació, al menos en apariencia, como una simple y necesaria pieza de recambio poético o como un relevo de guardia generacional en la alerta literaria, se

(18) Cfr. «Informaciones», 29 de enero de 1976.

(19) Cfr. «ABC», 3 de diciembre de 1983.

convirtió en un desmesurado contagio por el que la turbamulta de los imitadores se dejó, indefensa y gustosamente, invadir dentro de las bien mullidas camas de un patetismo decadente y burgués; este contagio llegó hasta los componentes de grupos bien caracterizados, por ejemplo, hasta los de la revista leonesa «Claraboya», quienes, dejando a un lado su ardor por una poesía realista y dialéctica, se hicieron medularmente culturalistas. Lo cual indica que, aceptados o rechazados, imitados o ignorados, los «novísimos» conmocionaron la poesía española con una sacudida de tal violencia que se constituyó en punto de obligada referencia a la hora de verificar —de saber la verdad— sobre cualquier movimiento literario posterior y sobre la obra en concreto de cualquier poeta nuevo. Es el caso de Félix Grande: ¿qué lugar ocupa en este panorama tan elementalmente presentado? Hay que seguir matizando. El grupo de «los nueve novísimos» se fue resquebrajando y cada miembro fue adquiriendo su voz personal al tiempo que se acercaban a otros poetas no incluidos en la lista de los elegidos —y, también, al tiempo que éstos se acercaban a los novísimos y a otros poetas anteriores a los novísimos—: así fueron haciéndose minigrupos —con existencia única, tal vez, desde una perspectiva taxonómico-crítica— en relación con las cosas que en cada uno de esos grupos pudieran —o puedan— considerarse, de algún modo, comunes o aplicables a los componentes: Carnero, Colinas y Siles, por una parte; Claudio Rodríguez, Bousño y Valente —que ya venían lanzados de atrás—, por otra. Creo que estos seis poetas pueden ser considerados como el grupo más consistente y representativo de la poesía española en los años setenta: son originales, pero no rompen totalmente con la tradición; entrañan lo mejor de los «venecianos», pero sin caer en su esnobismo; no militan en la grey polvorienta de los imitadores de los santones de Castellet²⁰. ¿Y Félix Grande?

De modo muy esquemático —por tanto, reo de inexactitudes y vacíos—, personalmente, y por ahora, pienso lo siguiente: *a)* Félix Grande cursa linealmente en el lapso temporal de los novísimos: la fecha de su nacimiento y las de la publicación de cada una de sus obras lo atestiguan. *b)* No escapa, consiguientemente, a muchos rasgos de los señalados²¹ para los «niños de la posguerra»: infancia rigurosa, desorientación por insuficiencia y anemia culturales, asimilación autodidáctica de ambas cosas, asunción como realidad elaborable poéticamente de esa realidad dolorosa, extrañamiento o huida sin retorno de su lugar originario por traumatizante, zambullida arriesgada en el mar revuelto y atormentado de la gran ciudad... *c)* Pero, rompiendo, yo creo que conscientemente, con lo que pudiéramos llamar «carácter estético», Grande adopta, desde el principio, un talante marcadamente «ético» en sentido social. *d)* A mi modo de ver, esta ruptura fue propiciada por una devoción incondicional hacia la obra del peruano César Vallejo, leída primero con voracidad, imitada (?) después en acrobacias casi

(20) Cfr. Francisco Martínez García, *Historia de la literatura leonesa*, León, Everest, 1982, pp. 1085-1086.

(21) Cfr. el artículo de Antonio Domínguez Rey, citado en la nota 15.

exhibicionistas y asimilada finalmente hasta convertirla en tejido propio, detectable, pero no deleznable: sin la poesía de Vallejo, la de Félix Grande sería otra cosa muy distinta de lo que es. e) Esta lectura «inteligente» de Vallejo es —siempre según mi personal punto de vista— el elemento aislante y salvífico de la poesía de Grande; quiero decir: justamente gracias a esa lectura «inteligente», el poeta es poeta «social» más allá y más acá de los años cincuenta; gracias a ella no recalca en el retoricismo, más, lucha contra él empleando una técnica de «deterioro» que ya había sido empleada por Vallejo, como yo mismo he demostrado²². f) De ahí que, a pesar de ciertas notas en común con los poetas que durante estas décadas han sido, Félix Grande sea una figura solitaria, un islote, un grito personal, una voz inconfundible. ¿Novísimo? Sí, pero no. ¿Veneciano? Tal vez, pero no, taxativamente, no. ¿Mesetario? Sí, pero no. Quiero matizar aún más el punto e): como indicado queda, la pregunta *cuándo y dónde* interroga también sobre eso que llamamos *tradición*, es decir, sobre todo aquello que «nos ha sido entregado» y que, por consiguiente, es anterior; se ha dicho que en literatura lo que no es tradición es plagio; no seamos tan radicales, pero sí creo que nos vemos hondamente forzados a reconocer, leyendo la poesía de Félix Grande, que en ella no se desconoce la tradición; todo lo contrario: se la conoce, se la reconoce y, una vez conocida y reconocida, se la somete a un proceso tremendamente crítico; tal vez escriba sobre ello páginas más adelante, pero quiero consignar aquí algunos detalles: desmitificación por vía irónica —cruelmente irónica— de la retórica clásico-tradicional, desmitificación de la poesía misma desde la poesía misma, desmitificación de la idea «lírica» del amor —también del amor cortés, lo cual es algo tremendamente llamativo por inesperado en las coordenadas temporales en que esta poesía se escribe—, desmitificación de «tópicos» consagrados, etc.

Por todo lo cual, si de la ruptura de las últimas tendencias poéticas respecto a las precedentes se ha podido decir que supone un giro de ciento ochenta grados, de la de Félix Grande pienso que eso no se puede decir, porque resulta palmariamente insuficiente. Con toda seguridad, ni la palabra «rebeldía», como más incisiva que «ruptura», llegue a expresar vigorosamente la posición solitaria, «única», de Félix Grande en el panorama de nuestra poesía actual.

1.2.4. Pregunta cuarta: COMO

Con esta cuarta pregunta entramos en el epicentro de nuestra detectivesca investigación —permítaseme la pretenciosa palabreja—. Nos corresponde analizar ahora *cómo* está construida la obra a nivel sintáctico y a nivel semántico. La tarea sería inacabable. Me voy a fijar un mínimo índice; éste: unas palabras del autor sobre la obra; el problema del título; descripción de la obra misma (nivel sintáctico); su temática (nivel semántico), punto este

(22) Francisco Martínez García, *César Vallejo. Acercamiento al hombre y al poeta*, León, Colegio Universitario, 1976.

que, unido al anterior, puede calificar con ciertas garantías la Poética de *Las rubáiyátas de Horacio Martín*.

1.2.4.1. He aquí unas palabras de Félix Grande sobre *Las rubáiyátas*, palabras pronunciadas con ocasión de la concesión a esta obra del Premio Nacional de Literatura (sección Poesía) de 1978:

Ante todo es un libro de poemas amorosos. Pero tiene en alguna de sus páginas una dimensión a la que me gustaría llamar libertaria, insumisa, desobediente, ya que se trata de un libro que supone una reivindicación del erotismo contra las constantes represivas, contra el racionamiento del placer. Los poemas de este libro están, pues, vinculados a la fiesta del cuerpo, a la defensa de esta fiesta contra la presión de cuanto la reprime y también al sentimiento del tiempo, ese raro enemigo que ha motivado este gran verso de un surrealista: «La edad llega de cabello en cabello». Creo que éste es el más maduro de mis libros, el de lenguaje más adelgazado y expresivo, el que más se acerca a la concepción de la poesía.

Aunque cualquier autor que habla sobre su propia obra deba ser reducido a su justo tamaño, que es el de un lector más —aunque, eso sí, más reincidente— de esa obra, retengamos estas palabras como un «dato», en el sentido de que en ellas Félix Grande se nos confiesa como «poeta», al menos tal y como él entiende que debe serlo.

1.2.4.2. El problema del *título*. Ninguna de las recensiones o críticas que mereció la obra en el momento de su aparición —me refiero, naturalmente, a las recensiones o críticas conocidas por mí—, dedican ni una línea a esta cuestión, tan llamativa por otra parte: ¡nadie podrá decir que, en efecto, la palabra *rubáiyátas* sea de uso frecuente! ¿Por qué no han tratado esta cuestión? No lo sé; pero yo sí lo voy a hacer, porque entiendo que aquí está una de las llaves (si no la llave maestra) de la puerta del conocimiento (y de la interpretación) de la obra entera. Así, pues: el título completo es —y lo escribo de nuevo porque es imprescindible tenerlo muy presente, delante—: *Las rubáiyátas de Horacio Martín*. Técnicamente hablando, desde un punto de vista lingüístico se trata de una junción, es decir, de un conjunto de sintagmas —en este caso dos— que funcionan unitariamente; primer sintagma: «Las rubáiyátas»; segundo: «de Horacio Martín». Afilando aún más el análisis, podríamos separar sintagmáticamente «Horacio» y «Martín»; incluso, tal vez fuera necesario y conveniente para nuestro propósito.

¿Qué quiere decir *rubáiyátas*? Se trata sencillamente de un neologismo —es decir, una palabra nueva— puesto a punto por Félix Grande, con un especial designio significativo, para ser usado precisamente en este libro. Etimológicamente, deriva de la voz persa o iraní «rubáiyat» (plural de «rubâi») y es el nombre de una estrofa métrica, el cuarteto persa por excelencia. El «rubâi» consta de cuatro versos de igual metro, rimados el primero con el segundo y el cuarto, quedando libre el tercero; el cuarto adquiere, por contraposición al tercero, un vigor y un relieve extraordina-

rios²³. El cultivador más afortunado del «rubâi», y uno de los poetas más geniales de toda la cultura oriental, fue Omar Kheyyam, que nació en Naishapur de Korassam a mediados del siglo XI y murió en el primer cuarto del siglo siguiente. Su vida estuvo dedicada al estudio de las matemáticas y de la astronomía y a la contemplación estática. «Su mayor placer era el de conversar y beber con sus amistades al claro de la luna, en la terraza de su casa, muellemente tumbado en divanes cubiertos de tapices multicolores, acompañado de cantantes, danzarinas y tañedores de laúd, y servido por una hermosa y gentil doncella que le escanciaba el vino en una copa de oro»²⁴. En este delicioso retiro, feliz él y bien bebido siempre, compuso los «rubáiyat», «que son uno de los más bellos y famosos monumentos de la poesía persa y aun de todo el mundo musulmán»²⁵. No se sabe cuántos «rubáiyat» compuso Omar Kheyyam; según el manuscrito boldleriano (el más antiguo conocido de la obra de Kheyyam) fueron doscientos cincuenta y uno; pero el manuscrito de la Universidad de Cambridge recoge ochocientos; la edición española contiene doscientos cincuenta. Omar Kheyyam falleció a una edad avanzada, en Naishapur, donde residió siempre, el año 517 del al-Hegir (1123 de nuestra era), y allí fue enterrado. Uno de sus discípulos, Kuajah Nizam, nos da la siguiente anécdota poético-necrológica: «Con el maestro acostumbrábamos conversar en un jardín. Un día nos dijo: “Mi tumba la hallaréis en el lugar aquel donde el viento del Norte pueda cubrirla de rosas”. Chocáronme sus palabras, pero tuve el presentimiento de que no fueron pronunciadas en balde. Años más tarde, al volver a Naishapur después de una prolongada ausencia, fui al lugar donde se me indicó que encontraría la tumba del astrónomo poeta. La hallé junto a un jardín. Los árboles, en su exuberancia primaveral, inclinaban sus ramas por encima del muro, y una suave brisa iba deshojando sus flores, que al caer cubrían de pétalos la losa sepulcral...»²⁶. ¡Muy oriental!

Indudablemente, Félix Grande ha tomado el primer sintagma o parte del título de su libro de la palabra persa «rubáiyat» y la ha castellanizado. Bien. Pero, los «rubáiyat» persas eran poemas breves —de cuatro versos— y rimados de una manera codificada..., cosa que no ocurre en los poemas de Félix Grande que son, todos, de más de cuatro versos y, aunque algunos riman, no lo hacen de acuerdo con el modelo de Omar Kheyyam. ¿Qué quiere esto decir? Obviamente, que Grande se apropió de la palabra «rubáiyat» por otras razones. Veamos. Los versos de los «rubáiyat» de Omar Kheyyam encierran una filosofía amarga e irónica, «saturada de un hedonismo resultante de la decepción y el desengaño, a manera de un *carpe diem* bastante parecido al de Horacio —¡atención, porque resulta que la palabra Horacio está también en el título!—, aun cuando menos áspero. Las magistrales concepciones que en ellos se exponen culminan en la sombría historia del

(23) Cfr. Omar Kheyyam, *Rubáiyat*, Barcelona, 1975, p. 8, en nota.

(24) *Op. cit.*, p. 15.

(25) *Op. cit.*, p. 16.

(26) *Op. cit.*, pp. 16-17.

pensamiento humano, abarcando todo, presente y futuro. Ninguna otra literatura puede ofrecer algo comparable a la fascinadora belleza de tales versos elogiando los placeres terrenales, ni a las mordientes diatribas con que fustiga a las convenciones dualistas, ni a las expresivas rebeldías contra el malévol y fatal Destino que lleva a la Muerte todo lo bueno y hermoso de este mundo»²⁷. Estas palabras de José Gibert sobre el poeta iraní vienen como anillo al dedo a los poemas de Félix Grande; con una interesante sustitución —y necesaria sustitución—: Omar Kheyyam canta al *vino*; Félix Grande, al *sexo*. Por lo demás, Omar Kheyyam fue tenido por racionalista, epicúreo, escéptico y ateo; sus irreverencias para con Alá le valieron los calificativos de «impío» y de «blasfemo»; las instituciones no se dieron cuenta —o se la dieron en demasía!— de que el motor de sus «rubáiyat» era la desesperación ante la imposibilidad de romper el férreo círculo irracional del fatalismo musulmán. Estos detalles, como no es preciso demostrar, constituyen un acervo de materiales sólidamente aplicables a la construcción de una interpretación de nuestras «rubáiyátas», y no hace falta esforzarse mucho para ello.

La segunda parte del título reza: *de Horacio Martín*. Y nos introduce de hoz y de coz en el problema de la creación por parte de Grande de un poeta apócrifo o heterónimo. La tradición y eficacia de este recurso expresivo-poético ha sido puesta de relieve, justa y abundantemente, en el caso de Antonio Machado —poeta al que, por cierto, Félix Grande nombra como «mi permanente maestro don Antonio Machado»²⁸—. A juicio de Aurora de Albornoz, lo más interesante en la creación de poetas apócrifos es la búsqueda de la identidad personal a través de las múltiples personas que podemos ser. Y Ricardo Gullón, refiriéndose también a Machado, escribe:

La aparición de los heterónimos, de Martín y Mairena sobre todo, puede explicarse de dos maneras: como proyecciones del ser machadiano que al constituirse en personas lo hacen con todas sus consecuencias —y una de las aquí relevantes sería la diferencia de tonalidad—, o como nombres puestos a ciertas partes de la obra para sugerir una autonomía o personalización de impulsos determinantes de sustanciales cambios de tono; las variaciones de lo lírico a lo metafísico, por ejemplo. Quizá la multiplicidad del tono fue consecuencia de la multiplicidad del ser, mas no sería aventurado imaginar la relación causal a la inversa, pensando la creación de las figuras imaginarias como medio de destacar cambios tonales tan profundos que fuera acertado explicarlos atribuyéndolos a otros yos que en el poeta habitan. En todo caso, el desdoblamiento resultó útil para salvaguardar la conexión tono-persona sin que la unidad del ser chocara con la diversidad de tono y acento correspondiente a la alteración del yo, que en cada persona serviría para destacar diferencias de estado de ánimo, el paso de un estado de ánimo a otro: de la melancolía —digamos— a la reflexión estoica»²⁹.

(27) *Op. cit.*, p. 8.

(28) Cfr. «ABC», 20 de diciembre de 1978.

(29) Ricardo Gullón, *Una poética para Antonio Machado*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 105-106.

Estas palabras del crítico astorgano tienen su ejemplar aplicación al caso de Félix Grande, del que dice Martínez Ruiz que «un libro como *Las rubáiyátas de Horacio Martín* parecía inevitable»³⁰, y ahora nosotros sabemos el porqué. El propio Félix Grande, en la «Nota» prologal a la obra, al tratar de explicar el hecho de la creación de un heterónimo, y después de citar a Pessoa, a Machado y a Onetti como modelos en este campo, se aplica a sí mismo las palabras de Nivaria Tejera: «Un individuo se compone de muchos desconocidos» (p. 10). Adivinamos, con facilidad, el derrotero por el que una interpretación psicológica de la obra nos llevaría de la mano de estas palabras, pero no es ése nuestro derrotero aquí.

El heterónimo se llama *Horacio*. Lorenzo Riber, en su ya clásica traducción de las obras completas del vate de Venusa, delinea un retrato físico y moral del poeta, retrato que termina con estas palabras: «Y al mediar su vida, no hartó larga, de cincuenta y siete años, dos meses y algunos días, el poeta era lucio y rubicundo, de tersa piel, como un lechón de la piara de Epicuro»³¹. No vamos a atosigarnos con citas de las obras del poeta latino Quinto Horacio Flacco; quedémonos —ello será suficiente a nuestro propósito— con el recuerdo refrescado de que la acuñación lingüística *carpe diem* es de él y de que, constituida en uno de los ejes de su poesía, se convirtió luego en un tópico a lo largo y a lo ancho de toda la tradición literaria occidental; en el Renacimiento y en el Barroco españoles tenemos ejemplos luminosos de su vigencia en nuestra lengua poética, desde Garcilaso a Quevedo. Horacio cantó a la vida, a la muerte que la corta inapelablemente, a los festines, al vino, a las mujeres, a todo aquello que pueda ser o significar una manera de gozar y, gozando, de olvidar lo inevitable. Mi opinión es que Félix Grande ha introducido en el título de su obra el nombre del poeta Horacio, consciente de la carga semántica que ello iba a entrañar y porque quería que la entrañara.

Tenemos ya, pues, dos indicios, para mí significativos: primero, el sustantivo *rubáiyátas* como indicador de la asunción de la cultura oriental —y, consiguientemente, de la andaluza, con la eficacia que hechos históricos de todos conocidos se encargan de fijar—, siempre gozadora en fruición fatalista de los placeres de la vida, y segundo, el nombre propio *Horacio*, indicador de la cultura hedonista y epicúrea occidental que nos llegó desde Grecia y Roma. El primer indicio queda confirmado además por las citas frontales del libro (p. 19), dos de las cuales —son tres— son también orientales, ¡aunque ninguna de Omar Kheyyam!

Pero Horacio se apellida *Martín*. Los críticos han señalado la coincidencia, intencionada, con Abel Martín de Machado. Para mí, aunque admito esa coincidencia machadiana, es más significativa la coincidencia con *Martín Fierro*, el poema gauchesco de José Hernández. No en vano Félix Grande es un consumado guitarrista, alterna poemas y guitarra en sus

(30) Cfr. «ABC», 28 de diciembre de 1978.

(31) Publio Virgilio Maron y Quinto Horacio Flacco, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 4.ª ed., 1960, p. 619.

recitales (y hasta nos ha sorprendido con los dos citados tomos de *Memoria del flamenco*). Si *Martín* tiene, pues, relación con el *Martín Fierro*, pienso que la incorporación de la cultura americana, en su sentido más original, áspero y elemental —aunque filtrada a través de un código lingüístico superpuesto— es válidamente admisible. La obra, en consecuencia, adquiere una dimensión inesperadamente dilatada y plenamente convincente, y ello a través de la simple lectura «lingüística» de su título, entendido en su calidad de signo, es decir, de la interdependencia entre una línea de expresión y una magnitud de contenido coexistentes y solidarias.

1.2.4.3. *La descripción de la obra* debería consistir, estrictamente, en la individualización, en el aislamiento y en la identificación deíctica de todos y cada uno de los signos que integran su texto y en el posterior estudio del peculiar mecanismo que los articula, es decir, en el estudio analíticamente meticuloso de las relaciones que los signos establecen dinámica y funcionalmente unos con otros al conformar —para y hasta conformar— ese entramado único e irrepetible que es el texto —tejido— mismo. Campo muy vasto. Se impone la selección de tan sólo algunos complejos significativos y la exclusión de otros, aun a sabiendas de que en esta exclusión pueden quedar silenciados ciertos elementos de importancia grande y en la elección, a su vez, acogidos otros de importancia menor. Esto es irremediable y a lo sumo que se puede aspirar es a manejar estructuras preferenciales, como diría Starobinski; pero esto tendrá cumplida justificación si el resultado no es incoherente; dicho de otra manera: si la prueba del análisis es la síntesis, lograda ésta, el análisis se puede considerar completo o, por lo menos, no insuficiente. Veámoslo, pues.

Una *descripción general del libro* —no en su entidad física, que para ello es suficiente tomarlo entre las manos, ojearlo y hojearlo— podría urdirse así. Ya que todo lector, también el lector de poesía, tiende inevitablemente a una representación plástica o escenificación interiorizada del contenido —en especial del contenido, sí— de lo que lee, es decir, tiende a hacer reducible a una «narración» cada uno de los poemas o el poemario entero —y esto por motivos pedagógico-personales, mnemotécnicos y de orientación—, aunque haya oído muchas veces —y no esté convencido de ello— que la poesía lírica «no cuenta», sino que «canta»..., ya que —insisto— esto ocurre, podemos intentar una pre-síntesis argumental de *Las rubaiyátas* de esta o parecida manera: desde una situación temporal (vital) irreversible —¿situación límite o simplemente cualquier momento de madurez consciente?—, Horacio Martín hace una meditación decisiva, que desemboca en un juicio final sobre su vida y la de todo hombre. Insisto en que la meditación es inexorablemente temporal, pero no necesariamente lineal, aunque los tres momentos temporales —presente, pasado y futuro— tengan su función y caracterización o entidad peculiares; el pasado, a través del recuerdo y la memoria, queda reducido a una visión nostálgica; el presente es visión desolada, puesto que el hecho de vivir parece la sentencia para caer bajo la represión, el engaño y la mentira de todo lo social y sistemáticamente

establecido, «instituido»; el futuro, si algún retazo puede presumirse de él, es una visión trágica en la que el desengaño, el fatalismo, el olvido, el absurdo y la prisa misma con que el tiempo camina, apenas dejan un resquicio a la esperanza de una fraternidad cósmica, humana, posible sólo en la comunicación «piel a piel». Esta contemplación temporal pesimista —ya que se trata del reconocimiento irremediable del triunfo de la Muerte, de Zánatos— es equilibrada, quiere ser equilibrada, en un intento de salvación o al menos de refugio ante lo inexorable, con la meditación del goce sexual sin trabas —Eros— de todo cuerpo de mujer, como única manera de sacar una gota de provecho —aunque siempre precario y provisional— a ese momento que al hombre es dado y al que llamamos vida. Pero la historia colectiva de la humanidad desde sus orígenes y la personal de cada hombre en cada momento se encargan de demostrar que todo es inútil. El mito de Sísifo, se interprete como se quiera, sigue siendo el destino escrito, ciego y fatal, de todos y de cada uno.

Con este apunte o boceto argumental nos acercamos de algún modo a eso que hemos llamado, en los principios introductorios, «realidad asumida». Sería ingenuo afirmar que este acercamiento no tiene utilidad alguna. Pero también lo sería el ignorar que encierra siempre una tentación de tipo contenidista; quiero decir que al captar la realidad asumida y usando de ella como de un seguro contra errores, el lector cree —puede creer— haber tocado techo y saber cuanto es preciso saber de lo que el poeta «le quiere decir». He escrito «tentación»; por tanto, algo en lo que hay que procurar no caer. A lo sumo, ese apunte, boceto argumental, realidad asumida, etc., y el acercamiento al texto que pueden facilitar, nos dirían algo del *qué*; algo; pero nada nos dicen del *cómo*, ese problema que de verdad centra y concentra todo interés, y hasta punto tal que, desvelado el *cómo*, aunque sea de manera reconocidamente incompleta, todo lo demás (*qué*, *cuándo*, *quién*, etc.) cobra sentido y sirve de algo; pero sin una descripción adecuada del *cómo*, todo lo demás, por interesante —y hasta por aprovechable a niveles eruditos— que pueda parecer, de hecho no lo es y de poco sirve al no explicar gran cosa acerca de la entidad constitutiva de la obra sobre la que la lectura se centra críticamente.

Entremos, pues, en una *descripción «selectiva»* del *cómo* de *Las rubáiyátas*. «Selectiva» porque me ceñiré tan sólo a estos puntos: *a)* el lenguaje poético; *b)* tópicos y desmitificaciones retóricas; *c)* fórmulas didáctico-sapienciales.

a) Lenguaje poético. El poemario consta de setenta poemas. Algunos de ellos están contruidos de forma rigurosamente organizada y perceptible sin gran esfuerzo: son poemas medidos en cuanto al número constante de sílabas en todos y cada uno de los versos, están sometidos a la rima, sus versos se agrupan en conjuntos regulares formando estrofas, etc., incluso hay cinco sonetos. De estos datos tan simples se desprende ya que la recurrencia o repetición —por lo menos en rima, ritmo, metro y pausa verbal— es el principio de orden constitutivo de un uso artificializado del

lenguaje, que no es el uso normal de la comunicación ordinaria. Los demás poemas —la inmensa mayoría— no se sujetan a *todas* esas normas de la preceptiva retórico-poética tradicional. Son conjuntos de versos de éstos a los que se suele llamar «libres». Ahora bien: el verso libre y la prosa no son la misma cosa —esto es admitido por todos y, en especial, por los poetas noveles— ni se diferencian sólo en que la prosa se estructura en renglones completos —teóricamente en un solo renglón en permanente avance lineal, «prorsus»—, mientras que el verso (libre) lo hace en renglones cortos, desiguales —por darse un avance no lineal, sino con recurrentes y, al parecer, caprichosas vueltas atrás, «versus»—; no es así, aunque muchos lo crean y más lo practiquen. Repito los cuatro rasgos elementales del verso tradicionalmente retórico; son: rima, ritmo, metro y pausa versal. Pues bien: sólo en el caso de que no se diera ninguno de estos cuatro rasgos en un texto, sólo en ese caso, se podría hablar de «prosa», es decir, de «lenguaje no versificado»; lo cual, dicho de otro modo, suena así: el verso es «libre» porque —cuando— desaparecen, no los cuatro rasgos, sino cuando —porque— subsiste alguno de ellos, por lo menos uno; respecto a ese rasgo subsistente, el verso no es libre, lo es tan sólo respecto a los rasgos no subsistentes (que suelen ser más abundantes que los subsistentes); de lo que se infiere que el verso libre tendrá, por necesidad vital, que insistir incesantemente en —recurrir— el rasgo no libre para afirmar y reafirmar su condición de «verso» frente a la «prosa», es decir, para no ser confundido con ella. Parece increíble, pero es rígidamente lógico: nada puede ser constituido en sí mismo en cuanto tal a niveles teóricos si no es por referencia a un dato o valor inmutable, en nuestro caso un valor retórico «tradicional»... Lo difícil para el analista está en descubrir ese rasgo no libre, único medio y remedio que le queda para no calificar —o calificar— de prosaico a un texto que se presenta como poético, o al menos como versificado. Consignemos aquí, sobre la marcha, ratificando la hipótesis inicial, que *Las rubaiyátas* son un texto versificado —y poético—. ¿Por qué? En resumidas cuentas, porque el uso del material lingüístico que en este texto hace el poeta difiere del uso coloquial o imitativo. ¿Y esto en qué se nota, en qué se detecta? Recuérdese que el lenguaje poético es un lenguaje «figurado», es decir, que recurre de manera constante, sistemática y normal al empleo reiterado de los tropos o «figuras» que las preceptivas tradicionales explayaron en larguísimas listas, aunque, tal vez, sin dar nunca una definición esencial, funcional y suficiente de la «figura» misma, seguramente a causa de la aceptación pacífica de que una de las notas características intensivas de la noción de «lo» literario-poético era el «ornatus». Por «figura» entiendo aquí —y queda escrito ya páginas atrás— todo hecho lingüístico creativo configurado en contra o al margen de los usos sociales de la lengua; en el primer caso —y es el eminente de la «metáfora»—, ese hecho lingüístico precisará de reducción —es decir, de algo parecido a lo que podríamos llamar una traducción intralingual del lenguaje creativo al imitativo—, ya que se da un cambio de sentido; pero en el segundo, no, ya que en él, al no quedar bloqueada la interpretación semántica, la «figura» se

limita a ser una anomalía que se normaliza por el simple hecho de ser constatada —caso de las aliteraciones, ritmos, rima, etc., y del verso mismo—³². Así, pues: el lenguaje poético —en el verso tradicional, mucho, y en el libre, más— se hace tal por su diferencia respecto al lenguaje normal; y esa diferencia es detectable en dos fenómenos concretos —aunque no sólo en ellos—: las recurrencias y las «figuras». Ante la imposibilidad de establecer ahora un cuadro completo de estos dos recursos en *Las rubáiyátas*, aduciré algunos datos que confirman lo que vengo sosteniendo. Tomemos como punto de referencia la unidad «lexema», es decir, el conjunto de semas simultáneamente realizados, en una «clase» cualquiera —de las muchas que aparecen en todo texto poético y, por tanto, también en éste—; sea el lexema «tiempo» en su sentido de pasado; pues, bien: tan sólo en el primer poema del libro se arraciman, atraídos como por una fuerza misteriosa —que no lo es—, estos elementos: «lejanas», «espalda (del tiempo)», «pasado», «remoto», «óxido de pasos», «ánima del pasado», «olvido», «calendaria cicatriz», «estepa del abandono»...; todas estas palabras, lexemas, sintagmas, tienen una nota en común, la «negatividad» que califica al tiempo pasado; es decir: con diferentes signos lingüísticos, sintácticamente —y también semánticamente, porque de signos se trata— relacionados, el poeta insiste en la idea de «negatividad» y emplea la recurrencia —la repetición— como medio para potenciar el mensaje. Obsérvese, pues, que estos signos, muy diversos en cuanto a sus expresiones, mantienen una cierta afinidad en lo que respecta a sus contenidos; justamente por esto, conforman «campos léxicos» que, a su vez, pueden ser enriquecidos con nuevos signos a lo largo del poemario —y de hecho lo son: basta leer los poemas— y funcionar como nuevos y complejos ejes paradigmáticos. Otro dato: el lexema «mujer» es uno de los centrales en el libro, articulándose siempre con el lexema «sexo»; pues bien: «mujer» se convierte en cabeza de fila de dos series o columnas paradigmáticas que funcionan también sintagmáticamente de acuerdo con el principio de Jakobson; son, por tanto, elementos activos y delatores de la poeticidad; una serie tiene carácter de positividad y la otra de negatividad; fijémonos en los lexemas de «negatividad»: *mujer*, «loba», «víbora», «perra», «alimaña»... ¿Qué significa esto? Significa que los lexemas denotadores de animales son constituidos en un grupo clasemático —«animal»— cuyos elementos lexemáticos están en relación de hiponimia (es decir, de inclusión o presuposición semántica) con el lexema «mujer», que, de este modo, deja su puesto en la casilla clasemática que le corresponde —«humano»— para convertirse en archilexema (es decir, en depositario referencial del sema común a todos los lexemas del campo), o sea, en el animal por excelencia; una vez más, la recurrencia se hace patente como una llamada persistente a la atención del lector para que no deje de fijarse en el mensaje mismo en

(32) Cfr. José Antonio Martínez García, *Propiedades del lenguaje poético*, Universidad de Oviedo, 1975; se trata de una obra modélica a la que el lector enterado se habrá dado cuenta que siga en sus planteamientos fundamentales.

cuanto tal, tanto más, cuanto que, tratándose de verso libre, otras formas de recurrencia han sido voluntariamente anuladas. Cosa parecida observaríamos en el eje al que he atribuido carácter de «positividad». Pero, en fin, estos análisis se harían interminables. Sí creo que queda claro lo siguiente: que estamos ante un texto creativo y no imitativo; que aquél ratifica su talante creativo por medio de las recurrencias; que conforma sus campos léxicos en ejes paradigmáticos en los que se hacen equivalentes semánticamente lexemas de muy diversas expresiones; que ello viene favorecido por el uso normal de un lenguaje figurado; que este lenguaje figurado debe ser reducido para una comprensión normal; que, en consecuencia, y aunque el grado de poeticidad de un texto no se mide en exclusiva por su grado de desviación, tenemos la impresión de estar ante un texto al que podemos seguir considerando como poético. Más adelante presentaré al lector el esquema sintáctico-semántico que creo está actuando como motor en este texto tomado en su conjunto; en ese esquema —al que podría llamarse «operador poético»— están aislados y articulados los elementos que, a mi juicio, son los más importantes, diría, los imprescindibles para que el poemario funcione como tal.

b) *Tópicos y desmitificaciones retóricas.* Supongo conocido lo fundamental tanto respecto a la «tópica» como respecto a la «retórica». Mi intención ahora es mostrar cómo Grande maneja tópicos tradicionales y recursos retóricos tradicionales, pero de una peculiar manera a la que he calificado ya, de pasada, como *técnica de deterioro*. Si esto resulta verdad, habrá que reconocer que estamos ante un texto en el que la tradición no es desconocida ni ignorada —lo que supondrá, inevitablemente, una sorpresa para quienes pueden haber pensado que Félix Grande ni se ha preocupado ni se preocupa de estas cosas, tan pasadas de moda, si es que alguna vez fueron conocidas, para la atrevida ignorancia de tantos—; muy al contrario: la tradición es perfectamente conocida y aceptada por él, aunque —y aquí está la novedad, la originalidad— de forma eficazmente desmitificadora.

Algunos de los *tópicos* aceptados y repetidos insistentemente —lo que quiere decir que son empleados con un designio poético consciente— son éstos; ante todo, los erótico-amorosos: «carpe diem», «posesión/carencia», «presencia/ausencia», «culpa/remordimiento», «huida/adiós/despedita», «cercanía/distancia», «amor perdido/sufrimiento indecible», y los tópicos del amor cortés: «humildad», «cortesía», «adulterio», «religión de amor»³³; hago gracia al lector de las referencias textuales confirmadoras; y, luego, otros: «peste», «guerra», «la vida es sueño», «brevedad de la vida y urgencia omnipresente de la muerte», etc. Lo significativo, a mi modo de ver, estriba en que los tópicos son primero asumidos y luego rechazados, pero no sin antes haberles sido extraído el jugo —haber sido deteriorados—. He aquí unos ejemplos del «carpe diem» desmitificado: «Bésame, Loba, alza tus montes» (p. 36); «Así te necesito, víbora» (p. 37); «Arrebata y exige. / Sé una

(33) Cfr. a este respecto, Jesús Menéndez Peláez, *Nueva visión del amor cortés*, Universidad de Oviedo, 1980.

perra. Sé una alimaña» (p. 38), etc.; el de «la vida es sueño» queda deteriorado así: «el insomnio que es una vida» (p. 35); y de manera más rígida el tópico de la «idea lírica del amor» (pp. 26, 38, 39, etc.), y la del «amor cortés», etc.

Las que llamo *desmitificaciones retóricas* se logran, de ordinario, por vía irónica. Son abundantísimas. Señalaré tres botones de muestra por parecerme exponentes eficaces de una manera muy concreta de proceder. *Primero*: la anexión de expresiones vulgares —es decir, propias del lenguaje imitativo—, asumidas como tales, pero integradas en el texto como elementos poéticos —creativos—, lo cual es detectable porque cumplen su función de poeticidad por relación de igualdad o semejanza con otros muy alejados del *uso* vulgar de la lengua; con ello, pues, consigue el poeta dos cosas: convertir en poéticos —sin transformarlos— elementos que no lo son, y desmitificar —rebajar— elementos incuestionablemente tenidos como poéticos; en definitiva, el resultado es el acercamiento, rayano en la indistinción o indiferenciación, entre los dos niveles de uso del sistema lingüístico de que venimos hablando, una especie de democratización o igualación de derechos y deberes entre los componentes de diversas clases sociales lingüísticas; digámoslo de manera más técnica: las nociones de «connotación», «connotadores», «nivel» y «registro» que, en principio, son fenómenos de grupo, abandonan su aislamiento y, rompiendo las barreras de separación, se hacen más amplias y de campo más abierto, posibilitando una poesía única: popular/aristocrática, grupal/individual, social/lírica, etcétera, con las consecuencias estéticas que tal fenómeno de igualación propicia. Me parece que es en este detalle, al parecer de oscura importancia, donde radica la «ética» poética de Félix Grande y donde se hunde la raíz más profunda de su «escritura» rebelde, insumisa, revolucionaria. *Segundo*: la desmitificación de la retórica asumida críticamente por vía de ironía, deterioro y escarnecimiento. Es recurso medularmente ligado al anterior y configura, como él, una de las constantes teóricas de la Poética de Félix Grande; constante que en su circuito dialéctico —texto/teoría/reutilización de la teoría en el estudio del texto— toma la fórmula «tradición/rebeldía». Curiosamente, esta crítica desmitificadora tiene un carácter selectivo: no todo lo tradicional es indiscriminadamente repudiado en rebeldía —recuérdese el «carpe diem», por ejemplo—; pero esta selección —y en esto reside su fuerza expresiva y reforzadora del mensaje— acentúa más el escarnio al que son sometidos los recursos retóricos «elegidos», porque, por comparación, ese «carpe diem» —por seguir con el mismo ejemplo— se demuestra más retórico, es decir, más ridículo, algo así como la aparición pública de un condenado ilustre sacado a la vergüenza. *Tercero*: desmitificación de la poesía desde la poesía misma; es decir, elaboración de una suerte de «antipoesía», en la misma línea deterioradora de los anteriores botones de muestra; pero aquí la ironía tiene una punzada más fina, por cuanto se deleita en versos o frases conocidas de poetas muy conocidos; estas frases, sacadas de su contexto y desconectadas de la manida y anémica lectura a que la tradición rutinaria o la devoción acrílica nos tiene malacostumbra-

dos, nos brindan una posibilidad estrictamente nueva, al tiempo que trituran esa tradición y esa devoción. Frases como ésta, que sirve de título al poema de la página 26: «¿Y tú me lo preguntas?»³⁴; pertenece a la Rima 21 de Bécquer; Grande la pulveriza en un fulminante, vulgar y efectivo: «¡Y yo qué sé lo que es el amor!» (p. 26), tras el cual tenemos la impresión de que todo el Romanticismo se está viniendo abajo. O como ésta, que es la conclusión de los poemas de las páginas 75 y 77: «¡Cuando me paro a contemplar mi estado!»; se trata de un verso venerable que encabeza el Soneto primero de las *Rimas sacras* de Lope de Vega y, antes, del Soneto I de Garcilaso de la Vega; al toparnos con él aquí creemos hallar un can en sagrado y estamos tentados a llamar a un ostiario para que cumpla religiosamente con su oficio menor. O como ésta de la página 33: «o soy un sueño que se está soñando» que nos recuerda al Segismundo de Calderón, pero deteriorado, envejecido y avergonzado hasta el enrojecimiento en versos como éstos: «abrázame tréznate a mí alíviamme en tu sol / la Creación eres tú, la verdad es tu carne» (p. 33). O como el poema entero «Casida³⁵ en la alta madrugada» (p. 68) que es un eco de varias Rimas de Bécquer y de un muy concreto poema de César Vallejo³⁶. O como el poema de las páginas 102 y 103, que es una exégesis patéticamente aludida y eludida de un conocidísimo soneto de Quevedo; Félix Grande termina su poema-comentario con este verso: «y no encontré una injuria que bastara a reanimar mi corazón». ¿Que Félix Grande no conoce la tradición? Ya no podemos pensar alegremente en esa posibilidad. Nos vemos obligados a pensar algo más serio: su poesía es un campo minado por el que hay que caminar con tiento sumo porque puede uno tropezar con una sonrisa desmayada de Bécquer, con un desahogo místico de Lope o con un húmero de César Vallejo. Félix Grande conoce la tradición —¡vaya si la conoce!—, la conoce, la asume la mastica y, luego, asimila lo que cree necesario o conveniente, lo demás lo escupe en poemas que son crueles antipoemas sin parecerlo ni anunciarlo. ¡Pero qué, si hasta la palabra *rubáiyátas* del título mismo del libro se desarrolla a lo largo de éste en forma de un auténtico *anti-rubai* en el que a la alegría presumible se opone la tristeza, al placer presumible se opone el sufrimiento y a la euforia presumible del vivir se oponen la frustración, el fatalismo irremediable y el absurdo! La desmitificación no es, pues, ya exclusivamente retórica; es total y totalizadora, como

(34) Cito siempre por Félix Grande, *Las rubáiyátas de Horacio Martín*, Barcelona, El Bardo, Ed. Lumen, primera edición, 1978. Ya queda escrito en la nota 10; aquí se recuerda.

(35) *Casida*: entre los árabes y persas, composición poética de asunto amoroso.

(36) La verdad es que las reminiscencias vallejianas son muchas, suficientes como para intentar un estudio comparado «Vallejo-Grande», estudio que personalmente me seduce. Pienso que si Vallejo viviera, al leer los versos de Félix Grande se pondría más triste y más dulce que de ordinario, por la alegría: no alegra a un maestro la disciplinada turbamulta de los alumnos y discípulos obsequiosamente obedientes; lo que alegra en profundidad visceral a un verdadero maestro es la prometedora rebeldía creadora de los maestros en germen que en la tierra de sus enseñanzas y ejemplo están creciendo al aire de su libertad. Félix Grande es uno de éstos, sin duda.

un ejército en perfecto desorden de batalla que, conociendo muy bien a sus enemigos, lucha astuta y encarnizadamente para no dejar títere con cabeza: la urgencia de la libertad en Félix Grande llega hasta ese desmitificador extremo justamente porque arranca de él como de un principio inamovible.

c) *Fórmulas didáctico-sapienciales*. Es un elemento un tanto sorprendente; precisamente por esto está declarándose como algo con entidad especial y, tal vez, indispensable en una descripción lo más acercada y acertada de este texto: en efecto, se trata de unos rasgos a los que bien pudiéramos denominar típicos y que, por serlo, excitan nuestra curiosidad de forma más acusada. Pero, entiéndase bien, no estamos ante un tipismo degradadamente folklórico o de baratillo y chin chin. Muy al contrario, se trata de una prueba positiva más de la asimilación seria, selectiva y eficaz que Grande hace de la tradición en un intento, logrado, de actualizarla, reavivándola, de modo ejemplar. En efecto, la literatura didáctico-sapiential tiene una existencia tan larga como la cultura universal misma. Registro generosamente empleado en algunos libros veterotestamentarios y en obras orientales, profanas o no, en la Edad Media europea se adensó y normalizó en el uso retórico obligado de citas llamadas de «autoridad» —o simplemente «autoridades»— de las que incluso se llegaron a confeccionar cánones o listas de autores establecidos en una jerarquía de importancia para su empleo a la hora de la necesaria consulta o de la ratificación indiscutible de un tema, argumento o prueba. El Barroco español logró el punto más alto de este recurso retórico-expresivo en la condensación conceptista cuyo fruto de más redonda madurez fue el *aforismo*; a juicio de Enrique Tierno, los aforismos aparecen como consecuencia de una doble necesidad: «de una parte —escribe—, es la definición que no está orientada según la esencia; de otra, es simplemente expresión de unos cuantos rasgos permanentes e inmutables. El aforismo dice lo que siempre ocurre *así*. El saber aforismático barroco es un saber especial: el saber de la 'asidad'. En general la cultura barroca es un saber del *así* como permanencia, y en este sentido se explica que exista un continuo juego retórico entre el instante y la duración»³⁷. Estas palabras del «viejo profesor» me liberan de toda otra consideración. Félix Grande emplea las fórmulas didáctico-sapienciales cuando quiere dejar plasmado, como en una instantánea luminosa de *flash*, lo que le parece definitivo en lo que va diciendo y para hacerlo *así* permanente; son, pues, resumen y grito, proverbio y rabia, dogma y conjuro, exaltación y desengaño, estoicismo y epitafio. Brindo al lector una mínima antología de estas sentencias: por su brevedad incisiva y agresiva componen una enciclopedia rápida de saberes, conocimientos y convencimientos de Horacio Martín; por tanto, son elementos imprescindiblemente integrables en una descripción —en este caso más bien semántica que sintáctica— de *Las rubídyátas*:

(37) Enrique Tierno Galván, en «Introducción» a *El Político*, de Baltasar Gracián, Salamanca-Madrid, Anaya, 1961, p. 6.

El tiempo (la vida) es asimilado e identificado al sexo:

«El Tiempo es un abrazo del hombre y la mujer» (p. 23).

La vida (el tiempo) sin sexo es peor que la muerte:

«Sin mujer en las manos lo mejor es morir» (p. 34).

El sexo es la única forma eficaz de comunicación:

«Tu piel junto a mi piel, eso es el lenguaje» (p. 25).

El sexo es la única historia (y libro de historia) de la humanidad:

«Tentando tu cuerpo desnudo
recuerdo el origen del mundo» (p. 27).

Consagración del cuerpo, signo eminente del sexo:

«Absolutamente sagrado
sólo hay el cuerpo, Loba,
esta fuerza del sol
que sin embargo teme y envejece» (p. 41).

Por ser sagrado, el cuerpo (el sexo) es siempre hermoso y puro:

«Más hermosura, más pureza
destila el orgasmo de un niño
que se masturba en la penumbra
pensando en su vecina o en su hermana» (p. 53).

Precisamente por ser sagrado, el sexo es bendito; por tanto:

«No hay amores malditos» (p. 65).

Pero, ¿qué es el amor?:

«Únicamente vive lo que arde
Alabado sea el fuego
Abrásate de amor, juega tu juego
Que el amor te preserve y que el fuego te guarde
Y en la ocasión primera
besa humilde las llamas horribles de la hoguera» (p. 61).

Pero también el fantasma de la represión juega su baza:

«A amor y error las gentes
suelen poner de nombre culpa» (p. 51).

Por eso, contra eso, o al margen de eso, la vida es degradación progresiva:

«Se vive poco, se duda poco, se ama poco» (p. 50).

«La vida nos engaña, las cosas se nos van» (p. 87).

Etc., etc.

Lógicamente, el efecto denso y fulminante de esta suerte de aforismos se aprecia únicamente cuando se leen en su contexto, es decir, en el poema en el que están insertos. Es tarea —y goce— que brindo al lector.

Estos tres elementos —lenguaje poético, tópicos y desmitificaciones retóricas, fórmulas didáctico-sapienciales— configuran, tomados conjuntamente, una mínima pero coherente descripción retórico-poética de la obra; es decir, nos proporcionan el apoyo suficiente para poder afirmar que el *uso* que en ella se hace del sistema lingüístico es diferente del *uso* normal que del mismo se hace en el habla corriente. En consecuencia, la conclusión práctica más importante que de ello se desprende es que ese *uso* diferente —aunque parezca y aparezca como escondido o velado— es detectable para y por el lector —al tiempo que tiene consistencia objetiva en el texto— justamente por/en el hecho de que el poeta toma como punto de referencia y comparación, como baremo y metro, como canon y norma, como «valor», la retórica clásica y tradicional —con las matizaciones y reparos que hemos descubierto y denunciado—: en los (pocos) poemas de forma canónica, el hecho es evidente; y en todos los demás —escritos en verso «libre»— puede llegar a ser descubierto también —y lo es— en el hallazgo de ese recurso que consiste en dejar libres —es decir, en no emplear canónicamente— algunos rasgos retóricos tradicionales, pero no todos; los rasgos «no liberados» son los que se nos revelan, se nos manifiestan, en la consideración de los tres elementos analizados, y son ellos —esos rasgos «no liberados»— los que dan pie para asegurar que el *uso* del lenguaje no es prosaico, sino *versificado* —cosa imposible de afirmar si todos los rasgos hubieran sido liberados, desechados— y, además, *poético*, porque, tanto en los rasgos liberados como en los conservados o mantenidos, el empleo constante de recurrencias y de «figuras» retóricas mantiene vigilantemente alejado este *uso* creativo del *uso* imitativo. La conclusión teórica —provisional todavía, pero ya indudablemente previsible— es que existe en el poemario una Poética que, partiendo de los textos particulares, puede ser elevada a niveles de generalización, la cual, a su vez, recalca, en forma de leyes formulables y precisas de constancia y especificidad, sobre el poemario mismo; es entonces cuando el talante poético de éste queda demostrado de manera lo suficientemente válida como para que pueda ser tenido —constatado— como objetivamente fiable.

1.2.4.4. Por *nivel semántico* entiendo aquí la red temática configuradora de —y configurada por— la cara de contenido del signo semiótico o de denotación que, en términos muy generales, tiene su cara de expresión en el

nivel sintáctico, como queda expuesto. Habría que matizar mucho esta afirmación. Pero, para mi propósito, tiene la entidad y operatividad necesarias y suficientes por cuanto no hay semántica significativa sin sintaxis, ni temas sin (sino) formas peculiares y funcionales en las que son expresados. Tomando el poemario en su conjunto —lo que obliga a un apunte más amplio, de trazo grueso y sin el enriquecimiento y afinación deseables de trazos menores y de detalle—, creo que el nivel semántico funciona de acuerdo con un esquema que, como se verá, no es otra cosa que el aislamiento y articulación de elementos lingüísticos del texto, tomados ellos en cuanto signos, lo que invita —obliga— a que también sea considerado como signo integrador y totalizador —estructura funcional— el texto entero. Así, pues, el esquema podría ser éste:

a) La meditación —aludida ya— del hombre sobre sí mismo arranca de la metáfora «vida» (hombre) = *candil*. A la luz de esa llama que se apaga lentamente, pero inexorablemente, porque viene la noche —¡he aquí otro conocido tópico medieval!—, el *hombre* se ve a sí mismo en el Tiempo (en la vida, en la historia), se sabe Tiempo, duración limitada, solitario en ella, menesteroso, hambriento y *sediento de comunicación*: «Toda mi vida he querido expresarme. / No tengo otro destino, otro afán, otra ley» (p. 25); el hombre es un «mudo que rompe a hablar» (p. 25). Este afán de comunicación se concreta, se concentra y se resume en «actos sucesivos» (*acción*) y «palabras» (*lenguaje*). Pero el hombre mismo ha llegado a la conclusión y a la vivencia de que «palabras y actos juntos / nada son sin el placer del cuerpo» (p. 25). El esquema inicial es, pues, éste:

(I) *Hombre* → *Comunicación* → *Placer del cuerpo*.

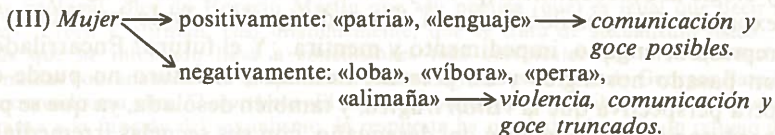
b) El placer del *cuerpo* —sagrado y consagrado, desmitificados y rechazados los valores (?) tradicionales, convencionales y represivos de la fiesta corporal del goce en libertad— se significa eminentemente en el *sexo*, que se instaura como un valor (?) absoluto y, al parecer, solucionador eficaz del problema de la comunicación: «Tu piel junto a mi piel, eso es lenguaje» (p. 25). El *sexo* es expresado en un lexema de capital importancia significativa: *mujer*; es decir: el *sexo* es entendido, en su sentido denotativamente exclusivo, como la relación carnal entre hombre y mujer: «Sin mujer en las manos lo mejor es morir» (p. 34); queda categóricamente desmitificada, desechada y repudiada la idea tradicional, espiritual, vaporosa, interiorizada y lírica (!) de «amor»: «¡yo qué sé qué es el amor!» (p. 26); se trata, sola y exclusivamente, de «carne múltiple y sagrada» (p. 52) de mujer. En otros términos: en una ordenación jerárquica, las categorías clasémicas «mujer», «cuerpo», «(vida del) hombre» están relacionadas hipónimamente. Por lo cual, el esquema inicial se enriquece con y se transforma en éste:

(II) *Cuerpo* → *Sexo* → *Mujer* → *EROS*

c) La *mujer* queda convertida así en la «nación de carne y fonemas» (p. 23). Es decir: *mujer* es lexema integrado por unos semas fundamentales y

simultáneamente realizados; los principales son: «patria» —«origen», «plenitud», «energía», «bautizadora incomparable» (aquello por lo que *todo* adquiere nombre)—, y «lenguaje» —sistema de comunicación— único que enseña una lección venerable en cuanto que define a (intenta expresar el sentido de) la vida, a la Historia, al Tiempo: «El Tiempo es un abrazo del hombre y la mujer» (p. 23); lo que quiere decir: esa *patria* (o nación), al ser disfrutada en placer, y ese *lenguaje*, al ser convertido en instrumento de comunicación, se constituyen en los dos grandes, auténticos y únicos maestros de los «actos» del cuerpo (sexo, hombre) y de sus «palabras» (lenguaje, idioma), o sea, en sus señas de identidad, de ser, actuar, vivir y ser libre; más: el «tiempo», así entendido, hace del cosmos una palabra —una sola, una más, pero formidable— del sintagma de la comunicación que, en el lenguaje instituido y constituido en el lexema «mujer» (sexo, cuerpo, vida) se hace comunicación humana —«ser nuestro hermano» (p. 23)— y universal —«la materia y el mundo» (p. 23)—: «El universo es una palabra formidable» (p. 23). «Lenguaje» y «mujer», y esto es de importancia extraordinaria al nivel que aquí estamos abordando, son lexemas que se identifican semánticamente, se hacen sinónimos y, por tanto, capaces de conformar un eje paradigmático en el que el poeta puede seleccionar un lexema u otro y emplear ambos como equivalentes en la serie sintagmática —con lo que el campo de posibilidades de recurrencia se dilata de manera insospechada y sorprendente—; la complejidad y densidad que este nuevo dato añade a la consideración de la entraña poética del texto y, en consecuencia, a su análisis (y posible valoración) son de una complejidad y una densidad que incrementan el carácter poético del texto mismo; pero ello justamente en relación directa de oposición o de contraste al/con el carácter (*uso*) no poético de cualquier otro texto. El lector se da cuenta de que con este dato, al tiempo que se mantiene la hipótesis inicial de poeticidad a favor del poemario, esa tesis se va confirmando con datos nuevos y cada vez más consistentes. En efecto: frente a la univocidad del uso imitativo del lenguaje, detectamos aquí un uso caracterizado por la polivalencia, la plurivocidad y la ambigüedad (en el sentido estricto: una expresión actualiza «simultáneamente» dos o más significaciones distintas); frente a la simple y escueta denotación estandarizada, la connotación exuberante —lo cual no implica que la connotación carezca de carácter referencial: lo tiene, como lo tiene la denotación—; frente a la seguridad garantizada por el contenido socialmente pactado y admitido, el riesgo de interpretaciones dispares, y más en el caso de poemas experimentales —que en *Las ruabáiyátas* no existen apenas, a mi modo de ver—; frente a la liquidez del habla corriente —empleo ahora un registro financiero-bancario—, la densidad por inmovilización a causa de los activos invertidos; frente al automatismo rutinario al que todo mensaje lingüístico se aviene, la desautomatización que borra los caminos trillados y deja una y otra vez al lector ante la sorpresa mesurada de encrucijadas, siempre nuevas, en las que es forzoso tomar la decisión de un camino, nunca señalado de modo claro, inequívoco ni unívoco, con la concomitante exclusión de otros caminos; frente al hábito consuetudinario

y hasta aromado de querencias que invitan al cobijo fácil, gratificador y doméstico, la incomodidad de vestido y calzado nuevos, con su difícil acomodo y difícil horma en las primeras pruebas y puestas, y aun después; frente a la ley o norma, inductora de la inercia por un mecanismo de esfuerzo mínimo —por no ser preciso otro mayor—, la violación de esa norma y su transgresión o «desvío» con el poso inevitable de culpabilidad o al menos de escrúpulo que le es connatural; frente a la linealidad, la pluridirección o poliaxialidad; frente a la tranquilidad de una situación que se sabe —o se cree— controlada, la intranquilidad de una situación lingüística límite —o de un lenguaje fuera de situación—, con la aneja responsabilidad inesquivable —y tan distinta— que para el usuario entraña una u otra situación; frente a la apertura estructural despreocupada del lenguaje vulgar, el carácter de «cierre» que parece ser connatural al lenguaje literario en general, y al poético más, en honda y aguda radicalidad; frente a una racionalidad a la que calificamos de ordinario como producto espontáneo de la lógica del sentido común, una transracionalidad que es la lógica de lo no-común, de lo autónomo, de lo suficiente; frente a esa dinámica de acuerdo con la cual todo texto normal se produce y funciona, la esquizofrenia de esa misma dinámica, la hipertrofia de la dinamización textual, forzosamente provocada por la voluntad/condición de «cierre» ya aludida; etc. Ahora bien —y recordando que nos estamos moviendo en el nivel semántico del poemario—, el carácter o sentido de «positividad» o gratificación que el goce del cuerpo de la mujer parecería obligadamente encerrar, ofrecer y proporcionar, se ve frenado, alterado y truncado por la interposición del lexema «tiempo» que, en linealidad inflexible, desemboca en la muerte. El placer se torna, pues, amargo, brutal y violento, cumpliéndose aquello de que el placer engendra violencia y la guerra es la paz, nada lejano de las meditaciones profético-ficticias del 1984 de George Orwell. En términos léxicos, diríamos que el lexema *mujer* configura dos campos léxico-semánticos: uno, caracterizado por la «positividad», en cuanto connota una realidad real ardientemente deseada, y otro, por la «negatividad», en cuanto connota una realidad crudamente frustrada. Estos dos elementos formulan esta dialéctica cruel del «carpe diem» de *Las rubaiyat*: apurar, en dolor y a la carrera, el placer del momento, es decir, gozar —gritando ¡socorro!— el placer de lo que afirma su existencia precisamente en deslizarse, esfumarse, escapar. El esquema adquiere, entonces, esta nueva forma:



d) El elemento *tiempo*, de influencia decisiva en el esquema, funciona —lo cual es lógico y forzoso tratándose de una meditación personal, es

decir, de un texto complejo anudado en la existencia textual de un único sujeto léxico (el «yo», explícito o no)— de manera lineal regresiva (*pasado*) o progresiva (*futuro*) desde el momento puntual de la meditación (*presente*). Con este enfoque, teniendo siempre como objetivo todo el contenido —realidad asumida (?)— del esquema que vamos descubriendo, el tiempo regresa al pasado por los caminos del «recuerdo» y de la «memoria» —dos lexemas que configuran un eje o campo semántico de «negatividad», hermanados a otros lexemas tales como: «renuncia», «miseria», «pérdida», «olvido», «sombra», «ruina», «tormento», «cicatriz», «abandono», etc.: «... por la espalda del tiempo / resonando a pasado y a renuncia» (p. 21)—. Esta visión excita la violencia del poeta-meditador que se rebela contra el paso mismo del tiempo, contra la edad —que es tiempo acumulado y perdido— y, en definitiva, contra la muerte. La consecuencia práctica es hedonista por rabia, por desquite, por la única razón de no dejar escapar el momento, de apresarlo. Pero la vida es vida sólo si (mientras) es joven la persona; es decir: la juventud es el único presente y *hay que* gozarlo. El anciano ya no es hombre, la vejez es «un mal cerrado sepulcro» (p. 31); el enfermo, aunque sea joven, tampoco es hombre. Lo son tan sólo el joven y el sano. A la vejez y a la enfermedad les queda la única posibilidad de mirar hacia el pasado —marchitado el instinto viril— añorándolo: se trata, pues, de una *visión nostálgica* —por tanto, equivocada, «desvariada» (p. 29)—, además de desolada: «por entre la niebla de la edad» (p. 49). Se podría pensar, entonces, que la visión del presente, de cada minuto vivido de la vida —joven y sana—, pudiera y debiera ser gratificadora en el alimento insaciable del *sexo*. No es así. La visión del presente se torna *visión desolada* y desoladora porque el hombre sabe que ese presente es apresurado y puntual y se convierte, de inmediato, en pasado con toda la carga semántica que en él hemos descubierto y que el poeta aplica también al presente haciendo hincapié, tal vez, en dos lexemas nuevos que agravan la desolación: «insomnio» y «soledad». Pero, además, la *visión desolada* se radicaliza a causa del reconocimiento y denuncia de las «instituciones», de su férrea labor represiva y de su orden dogmático y establecido: «la escarcha civil de la moral helada» (p. 44), «hecatombe agazapada» (p. 54), «sanguijuelas / llamadas miedo, culpa, angustia» (p. 54), «un mar conservador y poderoso / como una tiranía» (p. 55), «los infalibles y ceremoniosos» (p. 57) que «ensucian al lenguaje, al amor, a la vida» (p. 55), etc. Nada sirve de nada, aunque el poeta-meditador grite «No» (p. 53, p. 91), convoque a la rebeldía y elogie la desobediencia (p. 61) y se reconozca como «un peligro público que expande / la pestilencia de la libertad» (p. 63). Todo ha sido —y es— represión, engaño, impedimento y mentira. ¿Y el futuro? Encarrilado entre un pasado nostálgico y un presente desolado, el futuro no puede ofrecer otra perspectiva que la *visión trágica*, y también desolada, ya que se prevé la perduración del engaño y del desengaño, con sus secuelas irremediables de terror, olvido, fatalismo absurdo y muerte. Aunque esta perspectiva exacerbe el ansia del goce del sexo aquí y ahora para «aminorar las grietas de la muerte» (p. 32), el goce recae de nuevo en la insatisfacción y en la

frustración: «Presuroso y perdido unto en mí tu persona / y soy un bulto de hombre y de loco y de perro / que corre por tu cuerpo y a la vez por un túnel / despavoridamente lamiendo en las tinieblas» (p. 32). ¿No hay ni siquiera un rayo de esperanza? Se insinúa una fraternidad cósmica (p. 23), se llega a formular el «credo» del placer en libertad (p. 27), se hace una historia de «todos los siglos de la lluvia» (p. 28) desde las sílabas siderales de la horda y desde los milenios de «los lujuriosos de la sinceridad» (p. 92), pero esta historia del hombre y del universo, esta vuelta a los orígenes, pone más al vivo la tarea represiva de los maestros programados y programadores; lo que quiere decir que, a pesar de las teorías, no hay solución (p. 93): «nos refugiamos en nuestra cueva / lloramos con humildad abominable / mordemos nuestra lengua hasta vaciarla / (...) escupimos sobre nuestros espejos / y arañando a la oscuridad / reconocemos al terror / en nuestro propio corazón Más tarde / ovillados como fetos / crujimos de silencio y de espanto / con la cabeza embadurnada / en interrogaciones inútiles» (p. 93). ¿Nada, pues? «El destino es ahora dar voces solitarias» en la noche (p. 81); voces; queda, pues, un resquicio: la palabra, el lenguaje, el poema, la poesía. Y al poema acude, humilde y sumisamente, el poeta-meditador en el poema que cierra el libro y que es una oración desde el abandono definitivo e irremediable de la felicidad: «Ven otra vez Socórreme Socórreme, poema / Tú eres el enigmático solar / la mano que apacigua el espanto / la niebla enorme que todo lo besa / En vos confío En vos confío En vos confío» (p. 105). El esquema temporal, en consecuencia, tiene esta forma que se superpone a las tres formas anteriores, siendo parte integrante del esquema general:

(IV) Tiempo pasado	→	<i>Visión nostálgica y desolada</i>	}	→ ZANATOS
Tiempo presente	→	<i>Visión desoladora y desolada</i>		
Tiempo futuro	→	<i>Visión trágica y desolada</i>		

De este modo, EROS³⁸ se identifica con ZANATOS en una simplicísima síntesis que es, a la vez, semilla y cosecha de ese TIEMPO de desolación que es la vida del HOMBRE; síntesis que da cuenta —según creo— de todo el entramado textual a nivel semántico; en otras palabras: el

(38) Algunos comentadores, críticos y recensionistas se han preguntado dos cosas: primera, ¿se trata de «sexualismo» o de «erotismo»?; segunda, ¿cuál es la función de estos elementos? En general, no admiten que se trate de erotismo, aunque Félix Grande, en la «Nota» prologal, dice de Horacio Martín que «su poética (que) es igual que decir su erótica». Creen y afirman, casi unánimemente, que se trata de sexualismo físico. El análisis que he intentado lleva a conclusiones más universales que creo quedarían confirmadas sobradamente si se aplicara a *Las rubaiyátas* esta frase de Georges Bataille en su conocidísima obra *El erotismo*: «El objeto principal de lo prohibido es la violencia». En cuanto a la función del sexualismo, la respuesta ha quedado clara: es un refugio del hombre contra el terror en que el vacío de valores le deja; ahora bien, el poeta-meditador es plenamente consciente de lo precario, provisional y efímero que es ese refugio; ¿por qué?; sencillamente: porque el tiempo (la vida) pasa, y pasa el poder del sexo; de ahí la rebeldía y la soledad: ¡estamos en el esquema manejado!

esquema descubierto en el texto, formulado y reaplicado sobre el texto mismo, se convierte en «operador poético», es decir, en motor que hace funcionar al libro entero en cuanto texto poético. Es, justamente, lo que nos interesaba constatar objetivamente.

1.2.5. *Pregunta quinta: POR QUE*

Interroga esta pregunta, en esencia, por la actitud del poeta, una actitud que, necesariamente, es cultural e ideológica. Haré unas —ya brevísimas por necesidad— matizaciones que, unidas a todo lo que queda expuesto, pueden dar por de pronto contestación a esta última pregunta de la detectivesca investigación sobre *Las rubáiyátas*, pero, además, completarán el cuadro de referencias que ante el lector se ha pretendido exponer. Así, pues: a) Grande se declara —aunque no en esta obra, de manera explícita— admirador empedernido de César Vallejo. La verdad es que, a niveles formales por lo menos —yo creo que también a otros niveles—, Vallejo está presente en este libro de manera total y benefactora (sin que esto signifique el más mínimo pero a la originalidad de *Las rubáiyátas*). Pero, en el asunto concreto —y central— del *sexo*, las actitudes son diametralmente opuestas: para Vallejo, «sólo al dejar de ser, Amor es fuerte», «Amor, ven sin carne», etcétera. Para Grande, esto es absurdo. b) ¿Habrá una interpretación más amplia, connotativa? Es difícil saberlo. El sexualismo se esgrime como arma contra todo lo establecido: matrimonio, religión, instituciones, educación, etcétera, en poemas tremendamente duros. En los «rubáiyat» de Omar Kheyyam existe siempre el telón de fondo de Alá: Alá como problema o como rechazo, Alá sustituido por el vino —que será el que dará la gloria después de la muerte—. En Félix Grande hay una iconoclastia de Dios; pero hay una creación de otro dios alternativo, el cuerpo de la mujer, dios al que se dan los mismos atributos que al Dios destronado: refugio contra el terror, único sentido del nombre —es decir, de la existencia— de las cosas, respuesta paradójica de todas las interrogantes, etc. Este nuevo dios —como he demostrado— está poéticamente tratado de acuerdo con los tópicos amorosos del amor cortés: fuego, ausencia, remordimiento, lamentación por el amor perdido, distancia, soledad (como destino), etc. Se da una especie de rechazo de este nuevo dios (la mujer), pero, al mismo tiempo, la fidelidad continúa. El libro en este punto adquiere un tono místico (que, curiosamente, se extiende a todos los poemas, lo que indica la unidad del poemario). c) Por lo cual, en el fondo se trata de un problema visceralmente existencial: *búsqueda*. En nada puede detenerse el hombre porque nada le satisface (Horacio Martín, con esas huidas que Grande nos cuenta en la «Nota» prologal, es la prueba). De paso, queda muy claro también que en nada de lo convencional se encuentra satisfacción; más: las instituciones son siempre un estorbo. La única actitud es el «No», la rebeldía (de la que se sabe también que también es inútil); no hay salida. El epílogo, con la nueva interpretación del mito de Sísifo, tampoco es convincente, a mi modo de ver. d) Estos detalles van configurando esta actitud que buscamos descubrir

en el poeta y en la obra. Grande ha confesado que es un libro de poemas amorosos, «pero tiene —afirma— una dimensión a la que me gustaría llamar libertaria, insumisa, desobediente, ya que se trata de un libro que supone una reivindicación del erotismo contra las constantes represivas, contra el racionamiento del placer»³⁹, palabras que podemos calibrar después del análisis efectuado. En resumen —y siempre según mi modo de leer *Las rubaiyátas*—, la actitud del poeta-meditador podría cifrarse en estos puntos: constatación del malditismo de haber nacido en una circunstancia cubierta por la «vasta sinrazón de morir»; terror al terror, miedo al miedo, a la enfermedad, al insomnio, a la vejez, a la vida misma; búsqueda de un refugio contra ese terror, refugio que es el *sexo*, el cuerpo de la *mujer* que se constituye en la única patria y el único lenguaje dentro del ámbito angustioso de la necesidad de comunicación; rebeldía contra toda represión («Cuaderno de Lovaina»); resultados mínimos, o nulos, porque el tiempo pasa, se acaba, y viene la muerte; derrocamiento de toda suerte de heroísmos basados en la mitología y que han servido de estereotipos de comportamiento desde los tiempos de la horda: escarnecimiento de Ulises, y Sísifo... e) En cuanto a si esta obra logrará asegurarse un puesto sobresaliente y duradero en una posible historia de nuestra poesía contemporánea, afirmo simplemente que «el gran maestro es el tiempo y que a él me atengo», conforme recomendaba Cervantes. No estarán de más unas cautelas: por ejemplo, no sirve —al menos, no me sirve— la opinión de los que dicen que sí, afirmando que es un libro *porno* y que, por tanto, será leído siempre con avaricia como el *Ars amandi* o el *Kamasutra*; tampoco me sirve, por ejemplo, la opinión de los moralizantes a destiempo y deslugar, porque no estamos ante una obra de moral, sino ante una obra de arte (o que pretende ser de arte): arte y moral —bien sabido es— son dos realidades independientes y autónomas.

2.1. El tejer una conclusión articulada en una serie de puntadas sería meramente el repetir cuanto a lo largo de estas páginas se ha ido diciendo, siempre de manera esquemática por imperativos prácticos. Me eximo, pues, de ensartar ese rosario que, por otra parte, resultaría inútil. Sí quiero decir que, de manera muy general y ya sé que científicamente no exacta a niveles de formulación, el libro se me presenta como una «figura» —iba a escribir «metáfora»— total en la que se pretende dejar una síntesis de culturas (anexionando lo más sugestivo de cada una), bajo la imagen del cuerpo sexualizado, es decir, del hombre, de todo hombre —y aquí radica la universalidad del texto— que sabe que va a morir y que por esta razón, simple pero trágica, hace todo cuanto hace: «Somos los lentos forajidos que inventamos los mitos, las religiones y la historia, el lenguaje y las drogas y el amor, únicamente porque sabemos que vamos a morir» (son palabras de Félix Grande).

2.2. ¿Que, con lo desvelado o descubierto, a través de las cinco

(39) Cfr. «ABC», 20 de diciembre de 1978.

preguntas detectivescas, hemos llegado a la conclusión definitiva, confirmación final de presuposiciones hipotéticas, paso a paso confirmadas, de que en *Las rubáiyátas de Horacio Martín* nos hemos topado con la poesía y de que, por tanto, Félix Grande es un auténtico poeta? Al poner punto final a las páginas que anteceden, personalmente —y sin dar un juicio de valor, que no se precisa ni yo preciso—, contestaría a esta última pregunta con la constatación del hecho textual objetivo y resumiría esa constatación en una frase que me parece obligada en el contexto de la investigación llevada a cabo: «Elemental, querido Watson».