

medida lo hacen en su bello *Leitze Liebe, Ultimo amor*) «dramatizar» o «adaptar» como intriga la novela de la Seghers.

Así, en otra vuelta de tuerca, el cine toma un camino arduo como pocos: rehúsa el entretenimiento, la acción fácil, el atractivo de la espectacularidad vistosa. Austeramente en este caso, con barroquismo en Syberberg o Birri, este cine «no hollywoodiense» busca mediar en un conocimiento por asociaciones de distinto tipo. Sus signos icónicos, el manejo del lenguaje, todo lleva a soltar el último lazo que lo unía al drama y la novela, al teatro y la representación.

Pues si ya hace mucho tiempo que el cine—como arte-espectáculo—se ha liberado de la escenificación teatral (ya en el período mudo), del juego actoral del teatro, del concepto de la «dramaturgia», no había despojado su estructura narrativa, cada vez más abierta, de ciertas convenciones escénicas del espectáculo. «Si el cine es lenguaje—decía con justeza Christian Metz⁵—lo es porque trabaja con la imagen de los objetos, no con los objetos mismos. La duplicación fotográfica no es más que un principio, y son sus consecuencias lo que sobre todo y en realidad interesa: esa duplicación arranca al mutismo del mundo un fragmento de cuasi realidad para convertirlo en elemento de un discurso; dispuestas de modo distinto a como se hallan en la vida, tramadas y reestructuradas en orden a una intención narrativa, las efigies del mundo se convierten en elementos de un enunciado.»

La sola necesidad de comunicar estas reflexiones nos indica que los filmes comentados y otros muchos están determinadós por una búsqueda de lenguaje que obliga a repensar muchas visiones adquiridas del cine. Y este fenómeno de búsqueda se produce precisamente en un momento en que toda la cinematografía mundial (ya lejanas las irrupciones de Resnais, Godard o el primer Fassbinder) se suma en un «modernismo» domesticado, fuertemente tradicional.

Sin duda, como ha sucedido siempre, estas exploraciones de lenguaje serán quizá absorbidas en breve por el cine-industria. No en totalidad, sino filtradas prudentemente para que su recepción sea más fácil. Ha sucedido con el cubismo, la abstracción y, en época más lejana, con la perspectiva... Pero este proceso de asimilación también es importante en cuanto abre nuevos caminos para un arte que necesita una perpetua revisión de objetivos. Todo revela, además, el signo característico del arte contemporáneo; como escribe Raoul Blanchard (*Metáphysique et Cinéma*): «... será preciso que un día nos preguntemos por este esfuerzo titánico de todo el arte moderno por obtener de lo real lo que lo real no permite ver, y que llega hasta el punto de descuartizarlo, de per-

⁵ En *Communications*, abril de 1965.

seguirlo hasta sus últimos reductos, de suscitar situaciones-límite, diría incluso (...) de hacer variar el fenómeno. La fenomenología vivida es para nosotros un signo de la gran interrogación que nuestro Tiempo alza sobre todas las cosas».

Entre las aperturas que este cine que comentamos suscita, hay una que no ha sido demasiado advertida y que incluso los teóricos del cine y los psicólogos (salvo unos pocos) no habían intuido: la detención de la duración, el tiempo congelado del cine indica que, mediante la estructuración de un espacio-tiempo teórico, este medio permitiría «el estudio objetivo de las relaciones del espacio y del tiempo». Es algo suficientemente fascinante como para tornar sobre ello.—JOSE AGUSTIN MAHIEU (*Cuesta de Santo Domingo, 4, 4.º dcha. MADRID-13*).

CONTRAPUNTOS A LA POESIA DE FELIX GRANDE

Una somera ojeada a *Biografía*, de Félix Grande, nos pone en contacto con un mundo poético decididamente vinculado a la música: «Blanco Spirituals» o «Música amenazada» son títulos elocuentes. Si consultamos el índice de los poemas, la relación se nos hace insoslayable: «Madrigal», «Rondó», «Conjetura para Chopin», «La música última», «Sonata para duda y sordina»... Vista ya con más detenimiento, adentrándonos en los versos «biográficos» de Grande, este mundo musical se nos va a revelar como uno de los cimientos fundamentales sobre los que ha venido construyendo su morada poética.

La relación música-literatura ha sido prácticamente ignorada por la crítica española de cualquier época. Puede decirse que tan sólo algunos intentos de Gerardo Diego¹ parecen haber tenido un cierto eco. Eso por lo que respecta a la poesía, en la que al menos encontramos autores que, como Cernuda y Hierro, han reconocido públicamente—no olvidemos su labor como enseñantes—su deuda con la música y la inseparable «intimidad» poético-musical de muchas de sus composiciones. En el campo de la relación literatura-drama musical la cosa ha llegado a extremos grotescos en la ceguera de muchos intelectuales e incluso catedráticos de

¹ Como ejemplo debe citarse el largo y magnífico artículo de G. DIEGO «Música y ritmo en San Juan de la Cruz», aparecido en *Escorial*, núm. 25, Madrid, 1942, págs. 163-186, que puede considerarse «rara avis». En general, los críticos literarios, con alguna excepción, son musicalmente analfabetos y, lo que es peor, desprecian la relación música-literatura como algo banal. Afortunadamente, parece ser que las promociones más jóvenes se están dando cuenta de la realidad de esa relación y de su importancia.

literatura de universidad. El creer que la ópera se reduce a una señora gorda haciendo gorgoritos es una de las opiniones más necias con las que frecuentemente puede uno encontrarse; esto, que sería, que es, inimaginable en una persona mínimamente cultivada de Italia, Francia o Alemania, es moneda de todos los días en España.

Pero volvamos a nuestro poeta y a su «música». De hecho, Félix Grande había comenzado a escuchar música ya desde los inicios de su adolescencia a través de la radio, familiarizándose así con las obras más habituales del repertorio y con los autores que, pasados los años, habrían de constituir fuente de sus poemas: Beethoven, Schubert, Chopin, el mundo clásico y romántico sobre todo. Recuerda Grande—y es dato revelador del entusiasmo musical que acaso sólo se posee durante la adolescencia—el estreno del *Concierto-serenata*, de Joaquín Rodrigo, interpretado por Nicanor Zabaleta; esto fue en 1955, cuando ya Grande, que posiblemente había adquirido una base musical de cierta experiencia, había comprendido la importancia de una primera audición, y más tratándose de un autor que había compuesto el *Concierto de Aranjuez*. Grande sintonizó tres radios diferentes para tener solucionado el problema si acaso fallaba alguna. Me parece de no poco interés poético esta intuición ante el hecho irrepetible de un estreno.

En F. Grande, como en la inmensa mayoría de los artistas, viene antes la estética que la política, la sensibilidad directa que la reflexión. Cuando hacia 1952 el trío Albéniz—bandurria, laúd, guitarra—da un concierto en el Casino de Tomelloso—Hogar del Productor—, el joven poeta se queda fascinado ante la audición de un vals de Chopin (se trataba del popular *Vals n.º 7, en do sostenido menor, op. 64*). Realmente ignoro cómo suena Chopin para tres instrumentos como esos; me temo que no muy bien, sobre todo después de conocer el original pianístico, pero acaso esa melodía chopiniana, tan directamente y aun fácilmente conmovedora, conservase en su transcripción la esencia musical que el genio de Chopin supo otorgarle. Y esa melodía ha quedado prendida muy hondamente, como un cimiento, en la sensibilidad poético-musical de Grande. Cuando muchos años después el poeta escribe su «Conjetura para Chopin», ¿no está reviviendo, recuperando, un trozo de su adolescencia perdida, pero cuyo aroma no se ha disuelto todavía por completo?

*Ahora que aquellos vales, la nevada hoguera,
los hijos de su cráneo que tiritaba de pasión,
cubren carrera al paso reflexivo y oscuro
de generaciones futuras...*

Por esa época, acaso un poco después, 1954 ó 1955, Grande recibe lecciones de guitarra flamenca de José María el Herrador, y sigue dos

cursos de solfeo con el director de la banda de música de Tomelloso, don Vicente (Palomaro). Con estos elementales conocimientos, pero creyendo acaso que para el flamenco son más necesarios dedos y corazón que solfeo y técnica de conservatorio, se lanza Grande a una pequeña aventura por los pueblos de la provincia de Ciudad Real, acompañando a un grupo de flamenco durante algún que otro verano. Aquí, en estos años, en estos encuentros y en estos descubrimientos debe buscarse la raíz de la pasión de Grande por el flamenco y el indudable influjo de éste sobre su poesía, manifestado ya a partir de su primer libro publicado, *Taranto*.

Cuando en 1958 se traslada a Madrid—son años de miseria, de hambre, de lucha por sobrevivir—trae consigo una carta de presentación para Regino Sainz de la Maza de Francisco García Pavón. Pero la vida se impone y ni siquiera va a visitar al famoso guitarrista. La oportunidad de adquirir una técnica de guitarra culta se ha perdido. No obstante, cuando al fin consigue en 1967 el premio de poesía Casa de las Américas, el primer dinero que recibe es para comprarse una guitarra. De su dedicación al precioso instrumento y de su discreta calidad como intérprete aficionado ha quedado documento a través de un disco titulado *Félix Grande por él mismo. Santuarios, homenaje a Henry Miller* (Alarcón AMB-102), en el que el poeta recita y se acompaña de la guitarra.

El mundo del jazz—la tercera gran fuente musical—aparece, como es lógico, más tardíamente. Grande, cuyos gustos artísticos son más bien conservadores²—y no empleo la palabra conservador con ningún matiz peyorativo—, profesa una gran admiración, sobre todo, por el jazz primero, manifestación que tantos puntos de contacto—sociales, testimoniales sobre todo—tiene con el flamenco; pero, en cambio, las corrientes aparecidas a partir del *free jazz* le son mucho menos afines. Nombres como Charlie Parker, Fats Waller o John Coltrane aparecen en sus poemas de *Blanco Spirituals* formando parte del discurso poético no como meros nombres, sino con toda la carga que su música representa, y que está perfectamente imbricada con el tono desasosegante e incluso desesperado del libro.

Es también muy interesante en los «contrapuntos biográficos» de Grande el observar cómo en varios artículos y ensayos el tema de la música, como elemento social principalmente, está muy presente, y cómo

² En el campo de la música «clásica» el poeta confiesa su falta de conexiones sensibles con la mayor parte de la música del siglo XX; ni el dodecafonismo, ni menos el serialismo o la música electrónica parecen encontrar eco en él. Otro tanto le ocurre a Grande con la pintura, por la que siente un indudable interés. La enorme admiración por un artista como Antonio López García—el más clásico de nuestros grandes pintores contemporáneos—puede resultar esclarecedora en este sentido.

su preocupación por ella rebasa el ámbito personal y poético, para adentrarse por terrenos más de pensamiento y que, antes de penetrar en el estudio de su obra poética, vamos a comentar, aun cuando sea de manera somera.

En su ensayo «Variaciones sobre un gran tema: Eduardo Falú»³ acomete Grande una ardua y difícil tarea, al escribir nada menos que en torno a la polémica música culta-música popular. Ocupa el segundo de los seis apartados del ensayo (en el que cada uno de ellos lleva un título con referencias musicales, generalmente en relación con el aire) denominado «Andante» y que resulta el más interesante de todos. Creo que es altamente beneficioso el que personas no vinculadas directa o profesionalmente al mundo de la música, pero que se asoman a él y además la aman, se animen a escribir sobre el tema. Figuras de tanta cultura y sensibilidad musical como Cernuda, cuya poesía es inexplicable sin tener en cuenta la importancia de la música en su personalidad, no se atrevieron, acaso por un exceso de pudor o de humildad, a escribir nada directamente sobre música⁴. Digamos ya que, en general, las opiniones de Félix Grande son bastante atinadas, sobre todo en lo que se refiere a su visión de las interferencias constantes entre el mundo de la música popular y la culta; creo que lo más atractivo de este «Andante» es el tono personal, polémico e incluso apasionado con que está compuesto. Si ciertamente late en todo él un algo de ingenuidad y algunos detalles revelan que su autor tiene una «cultura» musical no excesivamente profunda, tampoco creo que Grande haya pretendido sentar cátedra, sino que expone—en excelente y viva prosa, lo cual no es poco—las preocupaciones de un hombre fascinado por la música sobre un tema que, de manera evidente, le es especialmente querido. La hermosa frase de Nietzsche: «Sin la música la vida sería un error», que abre el segundo apartado del libro *Mi música es para esta gente*, es bien significativa, como lo es la crítica a Adorno por su falta de comprensión hacia el jazz. Tan sólo una sugerencia sobre las líneas de Grande dedicadas a la ópera: la ópera en los países que tienen teatro musical propio es un género tan o más popular que el teatro simplemente hablado o recitado⁵. Para el italiano medio, por ejemplo, Verdi es un dios al que reza casi todos los días;

³ Este artículo apareció en principio en la revista *Cuadernos Hispanoamericanos* correspondiente a mayo de 1968; más tarde fue incorporado al libro *Mi música es para esta gente*, Ediciones Castilla, Madrid, 1975.

⁴ En un artículo dedicado al musicólogo Adolfo Salazar a raíz de su muerte en México, escribe Cernuda: «Puesto que el aspecto principal en la obra de A. Salazar, y al cual parece ha de quedar vinculado su nombre, era el de crítico e historiador de la música, no soy persona calificada para hacer sobre él un comentario adecuado». En *Poesía y Literatura*, pág. 396, Madrid, 1971.

⁵ Sólo cuatro culturas tienen teatro musical propio: la italiana, la francesa, la germana y la rusa. En general, todos los regímenes socialistas han comprendido la importancia de la ópera como reflejo de una sociedad popular. El que en Occidente se haya hecho de la ópera un espectáculo exclusivamente burgués no es debido a la ópera en sí misma, sino a quienes han detentado el poder hasta ahora.

esta importancia de la ópera como elemento popular ha sido perfectamente comprendida por personas tan poco sospechosas de «elitistas» como los hermanos Taviani.

Este segundo apartado del libro contiene además otro ensayo sobre música: «Tradición y desobediencia: libertad», que enlaza, en cierto sentido, con el anterior y está formado por varios artículos sobre flamenco⁶. Se trata, *grosso modo*, de una defensa del nuevo flamenco, que, para Grande, alcanza una altísima cota de calidad musical en manos de un Manolo Sanlúcar o un Paco de Lucía. Ataca nuestro poeta muy denodadamente las despectivas declaraciones del gran maestro Andrés Segovia acerca del flamenco actual: «Si digo que es un desastre en todos los órdenes me quedo corto.» Grande admira profundamente el arte de nuestro más ilustre guitarrista, y precisamente por eso, porque «el infinito talento instrumentístico de Segovia está desde hace décadas fuera de discusión», es por lo que es necesario hacer un esfuerzo de inteligencia —o de compasión— para imaginar una tan meticulosa ignorancia, nos dice el poeta defensor del actual flamenco.

El que en estos momentos Félix Grande esté dando remate a una ambiciosísima obra sobre el flamenco—un estudio casi exhaustivo, según mis noticias*—no hace sino testimoniar el interés del poeta por una manifestación vital—no sólo musical—tan apasionante. Ante el hecho probado de la honda raíz social del flamenco, de su desgarrado testimonio ante la injusticia de un pueblo, cabría preguntarse si con la desaparición de los motivos o al menos con su amenguamiento no se debilitaría también la energía del flamenco, su grito y su queja. A mí, personalmente, como me sucede con otras manifestaciones del arte popular de otros pueblos, me da que pensar el que algunos de los más conspicuos intérpretes o incluso creadores de nuevas formas de esta música, tan sufriente, tan testimonial, tan auténtica, estén inmersos en la sociedad de consumo y haciéndose millonarios. Tema muy para discutir. Pero vayamos a la propia creación poética de Félix Grande.

* * *

El primer libro de Grande permanece inédito y su autor no lo considera de suficiente calidad como para darlo a conocer. Nos interesa, sin embargo, para nuestro trabajo, por cuanto muestra ya cómo el poeta desde sus primeros balbuceos—anteriores a 1960—tiene a la música

⁶ Los títulos son: «Paco de Lucía. Herencia y formación»; «Obediencia a la libertad. Ramón Montoya»; «Es imposible callarla» y «Rondeña». Los tres primeros aparecidos en el diario vespertino *Informaciones* entre 1970 y 1972; el último en *Novissimo*, en 1974.

*FÉLIX GRANDE: *Memoria del flamenco*, Espasa-Calpe, Madrid, 1979 (2 vols.), obra inédita en la fecha de redacción de este ensayo (noviembre de 1977).