

## Música y poética flamenca en dos poemas del *Libro de familia* de Félix Grande

Ching-Yu LIN

Universidade de Ciência y Tecnologia de Macau

RESUMEN: El presente estudio se centra en dos poemas titulados «Criatura de dolor» y «Ante tu trono me presento», recogidos en *Libro de familia*, el último poemario de Félix Grande, a fin de indagar en el sentido de la música y el Flamenco aplicado a un corpus poético en relación con ciertos músicos. Los dos poemas hacen referencia a una gran familia melómana en la que la música viene a unir diversos medios de expresión artístico-literaria para representar tanto la amargura como el conocimiento. Partiendo de cantes y coplas, se componen historia y prehistoria en torno al arte flamenco, a la música clásica y sus intérpretes. Asimismo, se revela una conciencia de la necesidad de defender el mundo del flamenco ante una sociedad dominante que lo desprecia.

PALABRAS CLAVE: Félix Grande, *Libro de familia*, música, flamenco, conciencia.

ABSTRACT: The present study focuses on two poems entitled «Criatura de dolor» and «Ante tu trono me presento», collected in *Libro de familia*, the last poetic work of Félix Grande, in order to investigate the meaning of how music and Flamenco can be applied to a poetic corpus in relation to certain musicians. The two poems refer to an extended family of music lovers in which music comes to unite diverse mediums of artistic-literary expression to represent bitterness and knowledge alike. Starting from «cantes» and «coplas», history and prehistory of flamenco art is composed along with classical music and its musicians. Meanwhile, a consciousness of the need to defend the world of flamenco despised by a dominant society is revealed.

KEYWORDS: Félix Grande, *Libro de familia*, music, flamenco, consciousness.

### 1. INTRODUCCIÓN

El flamenco, que comprende distintas formas expresivas del cante, toque y baile, es un tema recurrente en la poesía de Félix Grande, poeta y crítico flamencológico, enmarcado en la Generación del 50 de la literatura española. A través del arte flamenco, el poeta no solo cuenta historias de la música y de los músicos, sino que también ilustra una red de relaciones que entreteje la propia música. En primer lugar, para interpretar el mundo, la música se relaciona consigo misma examinando su propio poder sonoro, que consiste en melodía, ritmo, sonido y movimiento. En otras palabras, existe una esencia compartida por todas las clases de música que abarca a cada una de ellas sin que ninguna quede excluida. A continuación, la música se asocia al compositor, quien la concibe con pasión y creatividad a

fin de vincular el universo exterior del individuo y la vivencia interior. En el caso del texto literario, la música puede intervenir de modo imprevisto en los procesos creadores, colaborando con argumentos y hechos dramáticos, combinando lo verbal y lo no-verbal. Finalmente, la música refleja una atmósfera sociocultural en la que su intérprete, sometido a normas limitantes, apela a una conciencia defensiva que lo libere de las restricciones de la mentalidad dominante.

En el presente estudio, escogemos dos poemas recogidos en *Libro de familia* (2011), la última obra poética de Félix Grande, para indagar en sus reflexiones sobre la música y la aplicación del flamenco a su poética. «Criatura de dolor» y «Ante tu trono me presento» son poemas que versan sobre trayectorias y anécdotas de músicos de distintas épocas. El primero une el flamenco al mundo literario para engrandecer sus medios expresivos. El segundo, acudiendo a la poética flamenca, gira en torno a la biografía de Johann Sebastian Bach y es tanto una exposición de su genio como un lamento ante las penalidades de su vida. Nos intriga saber cómo se desarrolla la ideología de la música en los dos poemas que tratan respectivamente la música clásica y la flamenca, de qué manera se componen estas epopeyas sirviéndose de cantes y coplas. El flamenco, que aporta un sentido de unidad al clan musical y conduce a un efecto de encadenamiento de destino tribal, se entiende asimismo como un ritmo trascendental con el que el poeta aborda una serie de historias y prehistorias respecto a la comunidad y a fenómenos musicales. En este aspecto, analizaremos tanto las circunstancias que envuelve este patrimonio cultural como la conciencia defensiva y comunicativa de sus artistas.

## 2. MÚSICA Y MÚSICA

En Félix Grande, la música proporciona un medio acústico y expresivo en el que el hombre se entrega a la memoria rítmica, al saber y a la humanidad. En sus obras de *Taranto* (1961), *Música amenazada* (1963-1966) y *Blanco spirituals* (1966), la música, ora construye un refugio emocional para el alma desgarrada como un símbolo de la solidaridad, ora se identifica con el hombre amenazado por el horror de los siglos (Lapuerta Amigo 1994: 131-2). Ahora bien, en su última obra *Libro de familia*, el tema de la música pervive, pero a diferencia de sus poemarios anteriores, Félix Grande se aproxima más a la función e idiosincrasia de la música mezclando biografías con prehistoria flamenca y esbozando una genealogía artístico-literaria. Dicho de otra manera, la música funciona como un imán intelectual que atrae un conjunto de experiencias y memorias, de ahí que se vigore y se engrandezca, hasta el punto de que se torna en un acervo de la Música para con toda la Especie, tal y como describe el mismo poeta: «viene a besar tus párpados homínidos» (2011a: 125).

El lenguaje poético de este poemario presenta la música como dotada de generosidad y bondad, a saber, un milagro con el que el lamento se muestra al compás de conocimiento y alegría sin que se produzca discrepancia. Por lo que concierne al conocimiento, no se trata de contraponer música arcaica y moderna, más bien se presenta un entramado en el que se construyen lazos genealógicos en virtud de una serie de relaciones que establece la

música con la literatura, con la cultura y la sociedad. De ahí una historia de la humanidad expresada en términos de música. En cuanto a la alegría, a pesar de sus cantos de penas y miserias, el poeta hace hincapié en el ritmo de placer y de musicalidad, entendido como un encanto del «orden» en palabras de Leibniz (2003: 403). Valiéndose del orden o la armonía, el ser se revela y se enaltece a lo largo de los procesos creadores. En este sentido, Félix Grande se hace eco de la voz del filósofo alemán enunciando los siguientes versos: «no hay prisa corazón todo está escrito: / esta danza esta música este grito / ... pero este grito necesita un orden: / que lo adoren lo encaucen y lo borden» (Grande 2011a: 98). El orden no solo facilita una vía apropiada para desarrollar tonalidades discernibles sino que también acoge lo atonal, así como gritos y sollozos. Esto refrenda el comentario del poeta de que escribió este libro con equilibrio, serenidad y alegría<sup>1</sup>.

Para llegar a una mejor comprensión sobre el sentido de la música que destaca Grande, la clave no reside en la clasificación de la melodía ni en el criterio acerca de la obra musical, sino en el oído complacido, pendiente de los sonidos de la multitud y de la materia. Leamos *La cabellera de la Shoá*, un poemario que nos sugiere escuchar el silencio rapado de la historia trágica del Holocausto judío y el estruendo de la cabellera humana. En esta obra, se reitera la misma pregunta empequeñeciendo paulatinamente el tamaño de las letras: ¿Ustedes saben escuchar? En el último apartado titulado «La letra pequeña» de *Libro de familia*, se refiere a una anécdota en la que un profesor de guitarra amenazó a sus alumnos para que no acudieran a un curso «promiscuo, bisolvente, libertario e infernal» (2011a: 151) en el que un guitarrista flamenco y un clásico colaboraban para enseñarles sus propias técnicas. El poeta nos interroga ironizando sobre el prejuicio en el que uno puede incurrir por las categorías musicales: «¿Los señores saben escuchar?» (2011a: 150).

El poeta nos advierte que se debe escuchar con el tímpano compasivo. Por lo que atañe a ello, recordemos que San Agustín aboga por el deleite del oído con el que los espíritus débiles despiertan a la piedad (1998: 33). Escuchar, por así decirlo, muestra un ejercicio de rehabilitación interior, inspirado en el ritmo del otro, para que se vaya produciendo un ritmo personal de crecimiento y progreso. De este modo, Félix Grande señala que nos identificamos con «implumes mayorcitos» que requieren el Ritmo, «testosterona de la Música» (2011a: 126) que siempre viene de «Allí», un vínculo del yo con el otro. «Allí» es donde suena, bien sean jadeos y gritos, bien sean chasquidos o crujidos.

La música de Grande encierra sonido y ruido, los cuales se encuentran ajenos al «querer decir» (Rojas 2009: 11). En vez de enmarcarse en el terreno comunicativo, carecen de sentido y de criterio estético, puesto que para describirlos no se apela sino al término de intensidad. Por otro lado, el ruido ocasiona un malestar con respecto a nuestros mecanismos cognitivos dada su expresión excéntrica que adolece de ininteligibilidad. En suma, se ofrece un universo excesivo que dispensa experiencias de lo extremo en las que la materia sonora deviene el mismo deseo de expresarse a sabiendas de que es imposible realizar una comunicación basada en la estructura convencional del lenguaje. Dicho de manera más concreta, el sonido y el ruido no dependen de la organización exterior, considerada por Enrico Fubini como un principio de mediación (1994: 140). Por el contrario, posee su propia subjetividad

---

<sup>1</sup> Vid. la entrevista concedida a Francisco A. Carrasco (Carrasco 2012).

en tanto que se remite a su receptor de forma accidental para que este experimente un impacto y analice por su propia cuenta el sentido que se envuelve. Por consiguiente, Grande indica el sonido de instrumentos musicales, tales como «el ruido de los guitarrillos y de los panderos» (Grande 2011a: 72), y «el ruido atronador de una cuchara» (2011a: 108), que alude magistralmente al carisma de Bach. Es obvio que el estado primitivo de los objetos viene a desplazar al medio interpretativo destinado a mostrar el significado de acuerdo con la ideología tradicional del lenguaje.

Por otra parte, en *Blanco spirituals* se enuncia que «la música es muy huérfana famélica antiquísima [...] se aprieta al hueso actúa actúa: ¡emociona al conocimiento!» (2011b: 220). El epíteto de huérfana insinúa efectivamente historias de desprecio e impotencia relativas a los clanes musicales de *Libro de familia* que nos ocupa. El poeta manifestó que el flamenco presenta un desgarramiento del alma que expone cantos líricos y rebeldes ante la humillación (Domingo Delgado 2016: 33). «Así nació el Flamenco: hambriento de alma y de piedad podenco» (Grande 2011a: 107). En este término, digamos que el alma marginada y emocionalmente insaciable se proyecta sobre la ideología de la música, tal y como el sujeto poético que «quería lamer la música, el son de su existencia»<sup>2</sup> (2011b: 166). En *Libro de familia*, el yo famélico, valiéndose de la cuchara prodigiosa de Johann Sebastian Bach, pide que le alimente de música para nutrir su «sapiencia implume» (2011a: 130).

A través de la música, el poeta expresa un afecto filial y un aprecio a su familia, en tanto que la música es un lenguaje umbilical con el que se entrelazan los antepasados y sus descendientes. No hay que olvidar la cita del poema de José Hierro como epígrafe en *Música amenazada*: «¿Tú también, hija mía, música, tú también?» (2011b: 107). Encarnándose en la figura de criatura, la música ilumina el parto que trae consigo lo maravilloso y lo trágico, lo complaciente y lo doloroso, el consuelo y el trauma. En *Libro de familia* vuelve a señalar la presencia de su hija, cuyo llanto simboliza la música que viene a untar pomadas en las heridas:

música esparce llanto de princesa:  
tu hermoso llanto, sábelo, hija mía:  
fuiste la exactitud de mi alegría.  
Tu llanto en llamas y feliz encuadre  
y empomade la angustia de tu padre (Grande 2011a: 106).

La evocación del nacimiento de su criatura, al igual que la música que concede una memoria fascinada, acaba siendo un remedio contra el temor ante lo inconsistente y estéril. Grande expresa con acierto en *Memoria del flamenco* en estos términos: «Quizá la música, memoria de ese desvarío, sea también una compasiva forma de la fascinación, una manera

---

<sup>2</sup> En «La música última», poema recogido en *Música amenazada*, «la equivalencia metafórica entre la música y la vida encuentra su oposición en la muerte y el silencio» (García Hernández 2016: 130). El sujeto enunciado «escuchaba el sonido con tan grave avaricia» (Grande 2011b: 166), mostrando un dinamismo vital. Ineludiblemente, iba perdiendo sus facultades sensitivas, por lo que la de escuchar degenera en oír. Además, el recinto donde se quedaba se iba reduciendo y el moribundo se veía recluso. Resulta que ya no era capaz de oír nada, debido a que la conciencia se va extinguiendo. «Se moría lamiendo la música que sobre su calavera goteaba» (2011b: 167).

de cordial ansiolítico: algo que, al mismo tiempo que nos prueba que hemos sido infinitos y que en los descendientes hallaremos una forma de ciega eternidad» (1999: 129). Se supone que la música brinda un espacio de placidez e integridad que consigue aliviar la angustia existencial.

La música es un arte temporal que expresa por antonomasia el tiempo. Según Enrico Fubini, dos duraciones distintas se encuentran en la obra musical: la duración psicológica del creador y el tiempo musical de la obra. Por lo que respecta a ello, la música vive en la duración dramática (Fubini 1994: 126). Empero, no se refiere a un determinado suceso biográfico, más bien, se liga a una obsesión atávica como la esencia existencial en la que el sujeto melómano consigue recobrar sus raíces. Por lo tanto, la música difunde el lenguaje filial y fraterno, que entronca ancestros con descendientes, generando una alianza entre distintas músicas. Manuel Rico hizo un comentario al respecto: «En *Libro de familia* [...] el temblor popular del flamenco y la intuición elitista de Bach conviven, se entrelazan, se miran de frente y no con la mirada por encima del hombro con que a veces queda canonizada la relación de la música clásica con la música popular» (2014: 11). Dicha ecuanimidad responde a la afirmación de Félix Grande de que la Música permite que nos quedemos en la totalidad del tiempo no para destacar una específica corriente artística sino para hallar un punto en común entre la historia de la música y la de la sangre.

### **3. CANTE Y EPOPEYA**

En «Criatura de dolor» y «Ante tu trono me presento», dos poemas relacionados con el tema de la música, el poeta se convierte en paladín del flamenco que conjuga cantes y poesía culta con la finalidad de evidenciar la particularidad de este medio expresivo. El primer poema versa sobre dos cantadores: la legendaria Tía Anica la Períñaca y Paco de Lucía, el compositor y guitarrista más eminente del flamenco español. El segundo poema trata la historia de Johann Sebastian Bach. El poeta versifica sobre una gran familia melómana valiéndose del órgano como medio de expresión entreverado con su lenguaje personal e íntimo de rememoración a sus propios familiares y de homenaje a escritores hispánicos. El corpus de ambos poemas se construye basado en un conjunto de géneros literarios: versos, que contienen el soneto y la silva, prosa, biografía y cantes jondos. Así, las estructuras tradicionales se mezclan con otras más libres. Por lo demás, el poeta asocia su propia voz a los ecos de poetas y cantadores alternando dichas formas estructurales para relatar sucesos biográficos de los músicos escogidos.

Cabe preguntarse ¿de qué manera se elabora la multiplicidad de voces en la epopeya? ¿Cuál es el efecto que causa en el planteamiento lírico esta mezcla de la modalidad literaria con la historia y prehistoria musical? Léase el poema «Criatura de dolor», que comienza con un afán de solidaridad recurriendo a la primera persona en plural. El sujeto enunciador une la colectividad al mundo flamenco reivindicando su identidad artística: «Somos un cante flamenco» (2011a: 66). Seguidamente, el nosotros comparece en anécdota, entrevista y biografía de la Períñaca. Se citan diálogos vivos entre el biógrafo y la cantaora, reproduciendo el modo de hablar de Andalucía, haciendo elipsis de palabras, insertando

preguntas, respuestas y exclamaciones sucintas, técnicas de la poesía flamenca (García Tejera 2014: 332). Las interrogaciones o sentencias de inspiración y reflexión, en varias ocasiones, siguen con puntos suspensivos transformándose en distintos discursos respecto de la vida ajena y lejana. En esta entrevista con la Periniaca se recoge su máxima más reveladora: «Cuando canto a gusto me sabe la boca a sangre» (Grande 2011a: 69). En el momento dado, el enunciador interrumpe con su propio comentario atribuyendo el lenguaje cicatrizado del flamenco a los gestos de los antepasados como «lo Previo del Verbo», señalando que «sin el abuelo ahíto de desesperación, que pisoteó el suelo pidiendo consejos a sus muertos, a los secretos venerables, a la elocuencia de la ceniza, al eco primordial, no hubiese habido Verbo» (2011a: 70).

La memoria de la música de Grande gira en torno al lazo familiar, en particular, a los abuelos que aparecen ininterrumpidamente como patrones del espíritu de la tribu horda de inspiración y de fantasía. Evidentemente, la referencia a la tribu procede de una obsesión con la tierra, ya que el mundo flamenco se localiza en espacios cavernarios. En este escenario soterráneo y opaco, los abuelos muestran sus afectos a los hijos y nietos por medio de bailes y nanas. He aquí un fragmento en el que el lenguaje corporal de los abuelos equivale a una suerte de rito que viene a fortalecer el vínculo entre progenitores y descendientes:

El abuelo que pataleó la tierra a compás, pidiendo  
socorro a sus muertos y demandando ritmo, sufría  
un dolor absoluto; se sabía huérfano y finito, y el ritmo  
le trajo un beso familiar desde debajo de la tierra.  
La abuela adolescente que por primera vez en todo este planeta,  
lamiendo la sangre de su hijo recién parido, entonó  
para él la primera nana del mundo, el primer réquiem premonitorio,  
ladró de sufrimiento: a la orilla de la felicidad (2011a: 66).

El ritmo de pataleos simboliza una interacción con los antepasados enterrados, porque lo que interpreta el cantaor es precisamente un legado cultural. «El cante se hace tradición y finalmente herencia» (Grande 1999: 149), al igual que el «dolor absoluto» que legan los ancestros a las siguientes generaciones. Por otro lado, detengámonos en la nana de la abuela, que se ve obligada a encarar la vida nueva y la muerte, que le sobrevendrá a la criatura y que repite un dolor constantemente renovado. La nana, originalmente calificada como un cante aflamencado, presenta ritmos monótonos y repetitivos, afines a los de labor y trilla. No obstante, debido a su ductilidad en cuanto a la modificación de ritmo y sonoridad, puede adaptarse a los patrones métrico-melódico de otros estilos (Salinas Ayllón 2015: 211). Así, la nana cuenta con una fuerza de «simbolizar y reproducir la creación» (Grande 1999: 122).

En «Ante tu trono me presento», el poeta cuenta la historia de cuando el duque de Sajonia-Weimar encarceló a Bach en 1717<sup>3</sup>, agregando una anécdota adaptada a su novela *La balada del abuelo Palancas*. En esta obra se escribe que el abuelo agonizante pidió a la

---

<sup>3</sup> Tras el fallecimiento del maestro de capilla, Bach intentó solicitar el mismo puesto a la Corte, pero el duque se lo rechazó concediendo el empleo al hijo del difunto maestro. Desesperado por ello, Bach iba a dimitir su empleo y marcharse de Weimar. Esto irritó al duque, que lo encarceló durante casi un mes.

tía Isabel que le preparase una cena copiosa a un noble visitante quien venía a tocar el piano. Este fragmento de la historia familiar coincide con el hecho real de que Bach acudió al banquete del Ayuntamiento de Halle en el que también fueron invitados varios organistas e intérpretes célebres. En el último apartado de la novela titulado «La letra pequeña»<sup>4</sup>, el autor señala de la siguiente manera:

El abuelo Palancas, en el extraño y natural instante de morir, recordaba en sueños la figura de Juan Sebastián Bach tocando para su anfitrión una música a la que sería un disparate denominarla de algún modo que no fuese maravillosa [...] En la *Fantasia* en que, para regocijo de incrédulos, explico la sonrisa indomable, mi abuelo debió de pensar que la cena que tenía que ofrecerle a Juan Sebastián Bach había de ser la mejor que el maestro degustara en su vida (Grande 2003: 389-90).

En el poema de *Libro de familia* se plasma una escena imaginaria en la que Bach atraviesa la frontera del espacio y tiempo para venir a visitar a los familiares del yo poético de Grande. Ajeno a la fantasía del abuelo Palancas, el poeta reescribe así:

[...] avanza la cuchara, llama con los nudillos de platicar sobre los regocijos de la reparación, le abrimos extasiados la puerta, besa la mano de mi señora y de nuestra heredera, acepta consumir la porción más dorada de una tortilla de garbanzos mágicos [...] conversa luego con mi hija sobre las imperiales síncopas sirocas de los ritmos de Paco de Lucía (Grande 2011a: 117).

En la visita, Bach les habló de sus dos biógrafos. Uno era Ramón Andrés, que publicó en 2005 la obra *Johann Sebastian Bach: Los días, las ideas y los libros*; el otro, Luc-André Marcel, quien escribió el libro *Bach* (1961). Se hace evidente que en el microcosmo de la biografía de nuestro músico alemán se lleva a cabo una diáspora<sup>5</sup> cronológica implicando distintas generaciones, conocimientos y terrenos artísticos. Gracias a la técnica polifónica, un mismo eje temático se encuentra ramificado exponiendo una visión amplia de la epopeya a propósito de la vida del compositor. Se trata de una voluntad del poeta de hacer la materia lo más poliédrica que pueda.

En Bach se puede entrever una pena debida a la opresión y abuso por parte de las autoridades. Esta pena no está lejos de la que se expresa en el cante jondo, de manera que Félix Grande empareja el destino de ambos tipos de música destacando una pena inherente:

¡Cantor, no te atragantes  
y de tu tripa una porción reserva:  
que lleguen las *cerezas en conserva*  
acompañadas por la munición  
de unas municipales *cortezas de limón!* (2011a: 122).

---

<sup>4</sup> El poeta tiende a insertar una suerte de apéndice al final de sus obras para informar al lector de otras historietas relacionadas con el texto. Empero, no se puede tomar todo por verídico, tal y como nos recuerda el poeta que «la historiografía no es una ciencia exacta y el ensayo biográfico tampoco» (2003: 390).

<sup>5</sup> En su análisis de «Espiral», poema recogido en *Puedo escribir los versos más tristes esta noche*, Ángel L. Prieto de Paula trae a colación el término *diáspora* señalando que la microhistoria contiene vestigios de historias añejas y redivivas. A pesar de que se produce una sensación alucinatoria, termina por recuperar el talante unitivo (2002: 92).

Se puede observar un nexo con el poema de Manuel Machado «La pena», recogido en *Cante Hondo* (1913). En él la corteza de limón puede ser una metáfora de la amargura<sup>6</sup> y, sobre todo, la pena inmóvil e inmotivada. Dado este lazo entre ambas músicas, Grande liga su entusiasmo flamenco a Bach, cuyo ingenio se personifica en la cuchara, figura metafórica que concede manjares espirituales a los pueblos pero subyugada al poder: «Melómano, no seas melindres ni mostrenco: / con una buena curda santificó la fiesta / y enantes de roncar panzarriba en la siesta / a Bach no le faltó más que cantar flamenco» (2011a: 123). Digamos que es una voz que contiene solidaridad y piedad, de manera que el flamenco y la música profana de Bach, que acogía nuevas tonalidades lejos de la música religiosa en boga en aquella época, no son irreconciliables, en cambio, se interpretan recíprocamente en sentido de relaciones entre la música y el hombre.

El cante flamenco, dedicado a los padres y hermanos, a los parientes en prisión, a los borrachos, a las mujeres y a los forajidos, es «un tejido de relaciones» (Grande 1999: 157). En «Criatura de dolor» nos llama mucho la atención la poética con la que se hila este pañuelo del mundillo literario y artístico. Por un lado, las vivencias de los poetas emblemáticos de la literatura española se vinculan a las coplas que componen los flamencos anónimos partiendo del fenómeno de despojamiento, una estructura poética sumamente concisa en la que se quedan tres o cuatro versos. Pese a ello, Grande sostiene que la escasez de sílabas encierra una biografía entera de una emoción<sup>7</sup>. En lo que se refiere a ello, merece la pena citar unas coplas que funcionan como preludios de las epopeyas sobre ciertos literatos. Obsérvese un ejemplo en el que se intercala una de las tonás más famosas relacionadas con la cárcel, uno de los temas más imprescindibles de las coplas flamencas: «Veinticinco calabozos / tiene la cárcel de Utrera. / Veinticuatro llevo andaos. / El más oscuro me queda» (2011a: 87). Efectivamente, el poeta trae a colación esta toná en su obra de ensayo *Memoria del flamenco* para enterarnos de que se atribuye al bandolero Diego Corrientes, utrerano de origen jornalero, finalmente ejecutado y descuartizado (Grande 1999: 147). Partiendo de la copla, el poeta retoma el mismo discurso de la cárcel señalando al Francisco de Quevedo renego, detenido y encerrado en el convento por Felipe IV, pero «sintió el ansia de abrazar / a su contertulio de Utrera» (2011a: 88). Aparte del encarcelamiento, la ciudad de Utrera, una de las cunas históricas del flamenco, se presenta en ambos apartados de manera aparentemente contraria pero realmente fundida en sentido de discurso flamenco, a saber, la prisión y la pasión.

Otro ejemplo lo observamos en la siguiente copla, que solo cuenta con tres versos: «¡Qué quieres que tenga! / Que me han dicho que a tu cuerpo / se lo va a comer la tierra» (2011a: 88). Se la puede interpretar desde dos perspectivas: la primera expresa el amor y la sombra de la muerte, mientras la segunda se centra en la tensión entre los pocos versos. Por lo tanto, Grande habla de Jorge Manrique, autor de *Coplas por la muerte de su padre*, poeta que cultiva por excelencia el género elegíaco. Léase el siguiente apartado, en el que se expresan ocurrencias relativas a un fenómeno flamenco:

---

<sup>6</sup> He aquí dos estrofas del poema machadiano: «Mi pena es muy mala, / porque es una pena que yo no quisiera / que se me quitara. / [...] Vino, y se ha quedado / en mi corazón, / como el amargo en la corteza verde / del verde limón» (Machado 1993: 217).

<sup>7</sup> Vid. la entrevista concedida a Marta Caballero (Caballero 2010).

¿Una bocanada de muerte  
y otra bocanada de amor  
en poco más de veinte sílabas?  
El señor don Jorge Manrique,  
emperador de la elegía,  
habría contado con los dedos,  
habría aprobado con las sienas  
y habría llorado con los ojos (2011a: 88).

Ante este fenómeno de despojamiento de la copla flamenca, a través de otros poetas renombrados se muestra incredulidad, humor e ironía. ¿Con tan pocas palabras se pueden expresar acertadamente las emociones? Así, surge el denominado señor Ripio que pasa a molestar a los poetas cultos con la carencia retórica<sup>8</sup>, definida erróneamente como cultura de la pobreza. Este prejuicio sigue con el uso del diminutivo, por lo que Grande intenta defenderlo en la creación poética dilucidando que el diminutivo pone las emociones de rodillas y posee una sigilosa pena, pero «sigilo es su lucha» (2011a:74). A fin de cuentas, llega a construir un sistema plurivalente en el que la literatura recoge el temple flamenco, así como las epopeyas de los músicos reuniendo la poética flamenca con perfiles de poetas españoles.

#### 4. CIRCUNSTANCIA Y CONCIENCIA

Los dos poemas que nos ocupan no tienen como objetivo acentuar el culturalismo sino un estado de conciencia<sup>9</sup> de las tribus con respecto a prejuicios. La conciencia se origina a través de circunstancias sociales y antropológicas, que posiblemente ocasionan juicios erróneos respecto a los artistas flamencos. Por lo tanto, Grande ratifica que el arte flamenco ha sido creado por la necesidad (1999: 123). La existencia de las diversas tipologías de cantes, tales como la siguriya, la toná, la soleá y la taranta, se debe precisamente a esta necesidad de revelar el estado de conciencia tanto individual como colectivo. De esta manera, se deben anteponer las referencias de los malestares y desazones de los seres humanos a las exposiciones meramente culturales, primando el sentimiento sobre la técnica. Por otra parte, el estado de conciencia conlleva un sentido trágico en el que el poeta enumera casos de artistas que sufren injusticias y ultrajes, lo cual no es sino un tratamiento que enfatizó el poeta: «las heridas sólo se te cierran momentáneamente cuando las juntas con la supuración de una herida de un artista»<sup>10</sup>.

En «Criatura de dolor», el poeta relata dos experiencias de miedo de Antonio Sánchez Pecino, padre de Paco de Lucía, en boca de la hermana de este. La primera trata una

---

<sup>8</sup> El poeta asistió al Aula de Literatura que organizó la concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Roquetas del Mar para hablar de la poesía flamenca, afirmando que la poética flamenca no tiene frivolidad, porque es capaz de contar el tuétano de una historia. *Vid.* <[http://www.diariodealmeria.es/ocio/Felix-Grande-flamenca-emociones-fundamentales\\_0\\_484752008.html](http://www.diariodealmeria.es/ocio/Felix-Grande-flamenca-emociones-fundamentales_0_484752008.html)>.

<sup>9</sup> Manuel Rico (1998: 40) señala que en comparación con los poetas novísimos, que hacen referencia al estado de cultura para respaldar la huida de la realidad, Félix Grande opta por intervenir un estado de conciencia en el poema exponiendo una visión crítica del mundo.

<sup>10</sup> Entrevista realizada por David Calzado y Javier Primo. *Vid.* Calzado & Primo (2000).

memoria de infancia en la que un día lo pusieron en un cuarto apartado en medio del campo. Al despertarse, caminó con mucho temor hacia el pueblo para buscar alimentos. La segunda historia versa sobre su experiencia de encarcelamiento. Fue detenido y llevado al cuartel en los primeros meses de la guerra, pero afortunadamente un guardia lo salvó. Después de que lo sacaron del cuartel, resultó que todos los prisioneros fueron fusilados. El trauma personal que sufre el artista durante su infancia y adolescencia prosigue con otra historia de su carrera flamenca en la que cuando trabajaba en un cabaret fue ofendido por un borracho, quien rompió su guitarra de un puntapié. Para Grande «el tiempo es flamenco» (2011a: 76). El flamenco es capaz de retrotraernos a la nostalgia del pasado, a la par que desemboca en un futuro compartido por las generaciones posteriores. Un ejemplo notable de ello lo observamos en el suceso del cartel que en 1989 le ocurrió a Paco de Lucía, cuyo nombre aparecía con letras pequeñas al lado de los de Julio Iglesias y Plácido Domingo, motivo por el que finalmente Paco se marchó del concierto sin tocar la guitarra. Félix Grande relaciona este acontecimiento con el tiempo, porque despierta en Paco la misma dolencia que la de su padre, pero, no obstante, ilumina «los caminos de la venganza» tomados por el hijo reacio a subordinarse al sistema. También se trata de una intención de ratificar el sentido del flamenco, el de la «expresión superviviente» (Molina 1985: 61). Por ello, en *Libro de familia*, el padre fantasmagórico y el hijo, humillados por los pudientes, se reencuentran en el mismo tejido de la pena de vida. Este reencuentro versificado por Grande, aparte de traslucir la ira del artista flamenco ante el desprecio, presenta inversamente un fenómeno característico de la familia flamenca, es decir, el hijo conoce al dedillo a su padre y viceversa.

La humillación de Antonio Sánchez Pecino ya estaba sepultada bajo grandes paletadas de orgullo. Resucitó entre las letras del cartel, como la cabeza de un monstruo empapada en los léngamos de una condenación por la que resbalaban gotas de fósforo mojado y chorreones del azufre decoroso de la memoria (2011a: 77).

En 1989 Félix Grande publicó un artículo titulado «La piedad de Paco de Lucía» en *El País*, citando las palabras del guitarrista: «No quiero reivindicar mi nombre, sino lo que yo represento»<sup>11</sup>. Paco de Lucía, amén de reivindicar su dignidad respecto de su raigambre cultural, mostró gran sencillez y prudencia en esta historia de desprecio. Grande sostiene que el lenguaje y la cultura son lo que representa el artista, por lo que la decisión de abandonar el evento no es un acto caprichoso. No es que el acto de minimizar el nombre sea lo que ocasione la necesidad de defenderse, sino que un lenguaje cultural tan originario como el del flamenco se ve oprimido por otra cultura más potente que se supone más civilizada. Al final de *Libro de familia*, Félix Grande nos da a conocer las palabras de menosprecio por parte de Andrés Segovia hacia la música flamenca y Paco de Lucía. Resulta que la cultura flamenca ha sido etiquetada como un «bullicioso recreo tabernario», en tanto que la mayoría de la gente tiende a dar por bueno el falso estereotipo de que los artistas flamencos son alcohólicos. Andrés Segovia, que se creía un innovador de la guitarra, arremetió contra Paco de Lucía comentando con sarcasmo que el «tiriririrí» simple que tocaba con la ligereza de sus dedos no consiste en técnica. Por añadidura, utilizó el verbo *ascender*, en vez de los más objetivos *ganar*, *triunfar* y *aventajar*, para describir a los que sobresalieron en el concurso de guitarra. Por consiguiente, Grande sintetiza cuatro perfiles que se les im-

---

<sup>11</sup> Vid. <[https://elpais.com/diario/1989/11/25/cultura/627951603\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1989/11/25/cultura/627951603_850215.html)>.

pone a los artistas flamencos: «autodidactos, tabernosos, irredimidos y ordinarios» (2011a: 152), al mismo tiempo que en el poema acentúa el ámbito desfavorable de «galernas muchas y ovaciones pocas» (2011a: 96).

Pese al estado lacerado del lenguaje y cultura que representan los artistas, el poeta crea un tablao virtual alentando al espectador-lector a prestar atención a un idioma tan prodigioso como el de Francisco Díaz Fernández, uno de los tocares más representativos del flamenco del siglo XIX, conocido como Paco de Lucena:

«díaz fernández me llamo, no me quejo  
porque también me nombran el lentejo.»  
... cada vez que tocaba armaba el taco  
¡y aquel lentejo se llamaba paco!  
¡está de pacos lleno este cuaderno  
y empedrado el camino del infierno! (Grande, 2011a: 100).

No es inoportuno decir que el poeta hace buen uso de la imagen ligera, diabólica y ordinaria del conjunto de los artistas flamencos a la que dan pie los supuestos especialistas ortodoxo-redentores, a la par que ensalza el glamour excéntrico que presenta este Paco el Lentejo en el escenario para liberarse de las evaluaciones totalizadoras y arbitrarias. En *Memoria del flamenco* se evoca otra imagen «pueril y hasta grosera» de Paco de Lucena, que en alguna ocasión tocó la guitarra con un calcetín en la mano izquierda para competir con su rival guitarrista el Paco de Águila quien sacó un guante y se lo puso en la mano para ejecutar sus piezas. Si bien la competencia entre los artistas era tremenda en esa época, el autor nos explica que era un «tránsito que la guitarra empezaba a cumplir desde la servidumbre más extrema hacia la búsqueda de su propia personalidad» (Grande 1999: 291). Quizá la prehistoria del verso de «cada vez que tocaba armaba el taco» sea un incentivo para comprender las circunstancias particulares en las que se encuentran inmersos los muchos Pacos lamentablemente despreciados y reprobados.

La conciencia flamenca viene acompañada de una serie de tonalidades paradójicas e irónicas con la que se introducen hábito y hábitat de la comunidad gitana. En palabras de Antonio Gamoneda, con la ironía se expresa el resentimiento hacia su propia clase sin necesitar salir de ella (1997: 82). «Ser flamenco es sentir, expresar y conocer situado en el mundo» (Periáñez Bolaño 2016: 33) donde reflejan anverso y reverso, así como el lenguaje poético de Grande que yuxtapone dicciones despectivas y afectivas para enseñar su cosmovisión. Léase un fragmento inspirado en «Marcha triunfal» de Rubén Darío<sup>12</sup>, que comienza con el verso de «Ya viene el cortejo» (Grande 2011a: 72). Félix Grande se refiere a la comunidad gitana en la que los miembros suelen juntarse para ejecutar piezas flamencas, mendigar y buscar alimentos por la calle. Sea como fuere, para ellos el peor castigo de la

---

<sup>12</sup> En «La letra pequeña» de *Libro de familia*, se menciona el pensamiento antiflamenquista que se difundió entre los escritores de la Generación del 98, con excepción de los hermanos Machado. El maestro de éstos, Rubén Darío, en nombre de un viajero extranjero, contribuye a defender el valor de la música flamenca con el texto «La tristeza andaluza», recogido en *Tierras solares*. Grande, a su vez, aborda la misma ideología citando un verso de Darío y subrayando que los flamencos son afines a los «desarrapados soldados» (Grande 2011a: 154).

vida es el aislamiento y la expulsión. En este punto, se hace uso de la denominación peyorativa de «jaurías» para mostrar el fenómeno del hábito comunitario que se juzga ineludiblemente a través del prisma social, al mismo tiempo que emplea un lenguaje curativo para justificar su conciencia defensiva:

Cantaban en las herrerías,  
en las corralas de vecino,  
en las libertarias tabernas,  
en las broncas casas de putas.  
¡Ah, sus aulas! Los humillados  
llevaban el conservatorio  
en la dentadura del alma:  
su profesor era el dolor,  
la tristeza su pentagrama  
y su metrónomo una furia  
enjalbegada de piedad.  
¡Ah sus aulas! ¡Ah sus jaurías  
de tímpanos bulimios a compás!  
¡Ah, encuentro, abrazos, medicina  
de corazón a corazón! (2011a: 79-80).

La estrofa nos invita a observar el primitivismo flamenco, rebajado frecuentemente por la sociedad civilizada. Se menciona el «estar» de la mentalidad del flamenco tradicional, a saber, la trastienda, así como colmados, tabernas y prostíbulos. Además de dichos lugares, los gitanos emigran lejos de sus localidades familiares. Se han de «viajar para asimilar a los otros, vivos y muertos, para completar su formación» (Lorente Rivas 2005: 368). Salir al exterior acaba siendo la única modalidad de vida para mantener a los familiares, adquirir nuevas técnicas y finalmente, para hallar un tablao mundial. Dada esta condición nómada, a los gitanos no se les permite gozar de una educación oficial. En los versos de Grande, la vida tradicional de bohemia se fusiona con algunos elementos de la cultura musical oficial y reglada, tales como conservatorio, pentagrama y metrónomo, que representan método y entrenamiento de la formación sistemática.

La conciencia defensiva también la toma el poeta a la hora de tratar la figura femenina de los Bailes de Candil. Recurriendo al lenguaje vulgar se presentan ciertas imágenes sensuales y seductoras del cuerpo y movimiento de las bailaoras. Aún así, es esta osadía la que genera una visión lúcida que propicia un conocimiento flamencográfico de la expresividad femenina. Vale la pena citar los siguientes versos que refieren ciertos espacios donde las bailaoras gitanas se comunican con el mundo a través de su lenguaje corporal:

recuérdalas: esas mujeres  
con caderas llenas de arlope,  
con las manos como palomas,  
con un idioma en cada brazo  
y un diccionario en el semblante  
y con las tetas altaneras  
como catástrofes... Recuerda:  
aquellas súbitas antiguas  
sacerdotisas andaluzas (2011a: 83).

«El ambiente del flamenco tradicional es machista» (Lorente Rivas 2005: 373). No obstante, en los versos grandianos se subrayan dos terrenos que ocupa la mujer flamenca, el uno se ubica en el profesional, el otro, en el doméstico. Desde el punto de vista antropológico, solo en el baile la presencia femenina puede calificarse como artista gozando de una estima por los atributos que se ajustan a la «sensualidad, estética y gracilidad» (Cruces Roldán 2002: 45). El poeta señala el principio de la técnica del baile flamenco de mujer a través de la movilidad de caderas, de manos y brazos. Es preciso que la bailaora ejecute braceos y redondeos para alcanzar la ondulación corporal, que el poeta menciona junto con el pecho «altanero». Por lo demás, no se puede pasar por alto la expresión facial de la bailaora, se trata de un lenguaje no-verbal pero el poeta lo toma por un diccionario que contiene palabras y conocimientos acertados. Las bailaoras, denominadas sacerdotisas<sup>13</sup>, muestran el «serpenteo de la figura»<sup>14</sup>. El conocimiento o la sabiduría se encuentra fundamentalmente en estas sombras «lúbricas como ofidios», capaces de «engrandecer la gramática del planeta» (2011a: 84).

El segundo terreno en el que se encuentra la mujer flamenca, el doméstico, lo describe empleando el símbolo de la llama. Detengámonos en el siguiente fragmento:

y la llamita del candil  
se meneaba. Y las paredes  
parecía que se meneaban.  
Y toda la historia del baile  
se meneaba: allí nacían  
la semilla, los nueve meses,  
el lujoso dolor del parto,  
la criatura majestuosa  
con meneos ceremoniales  
y con la barbilla más alta  
que las águilas del orgullo (2011a: 84).

En el baile femenino, el movimiento corporal se realiza al compás de meneos de la llamita del candil, que produce imágenes de la sublimación del aire e impulso de altura. De este modo, se lleva a cabo un ritual del «dominio de la vertical ascensional» (Molina 1985: 87). Con todo, en el baile no nos pasa desapercibido el doble sentido de los meneos de la llama o del cuerpo de la bailaora: el de la maternidad o la «matrilinealidad» (Cruces Roldán 2003: 146) que se muestra en el entorno doméstico. Grande manifiesta que el parto, al igual que los meneos corporales, cobra gran relevancia en el baile flamenco de mujer, ya que tanto en el tablao como en el hogar la mujer flamenca debe poseer una elevada autoestima y

---

<sup>13</sup> El mismo uso de la metonimia de la sacerdotisa lo observamos en «El madrigal del odio muerto», un poema recogido en *Libro de familia*, en el cual a la madre pánica y alucinada por los bombardeos de la guerra civil se la denomina una «sacerdotisa de la calamidad», que preside el rito de miedo con un enorme apetito musical y un regocijo flamenco. Seguidamente, el yo poético hace una exclamación de que: «soy capaz de cantar flamenco», aunando su propia voz y la de la madre. En este caso, a diferencia de las bailadoras-sacerdotisas del poema «Criatura de dolor» que se limitan a expresar el lenguaje silencioso, la madre sacerdotisa goza del derecho de usar palabras.

<sup>14</sup> Cristina Cruces Roldán analiza que en el baile flamenco el cuerpo es como un texto. La corporeidad femenina se caracteriza por la curvatura mientras que la masculina, por la rigidez (2003: 175).

un orgullo respecto a su condición de mujer debido a su capacidad de alzarse por encima del sufrimiento, y en el caso del tablao, transformar ese sufrimiento en arte, en un don.

## 5. CONCLUSIÓN

En los dos poemas de Félix Grande, la concepción de la música descarta la división entre lo moderno y lo arcaico, entre lo autóctono y lo foráneo, para organizar una enorme familia en la que cada individuo, que lleva una herida incurable, termina por obtener consuelo. El poeta nos ofrece una visión compasiva de la música que no escatima esfuerzos para amamantar a numerosas proles y dar a luz imparablemente nuevas criaturas de inspiración. Es decir, se compone la Música que valora las músicas, cantes, sonidos y ruidos en igualdad de condiciones. El espíritu magnánimo penetra en la voz poética grandiana que deviene polifonía para relatar historias de los artistas flamencos y los músicos clásicos. En última instancia, las epopeyas de los dos poemas llegan a establecer una vía para que conozcamos prehistorias, conocimientos y memorias del flamenco, insertando cantes y coplas de artistas anónimos. Por lo demás, recurriendo a perfiles de los autores españoles, se presenta una poética flamenca junto a sus fenómenos de despojamiento y diminutivo, considerados como una parte de la cultura de la pobreza que se cuestiona por lo general. Al final, prosiguiendo el discurso flamenco, se adentra en la conciencia defensiva, causada por las circunstancias adversas en las que se encuentran los artistas. La comunidad gitana se ve subyugada a la cultura imperante dados los prejuicios hacia el supuesto primitivismo del hábito y hábitat, extendiéndose incluso hacia la figura de la bailaora, que en realidad aporta un idioma no verbal y liberado de los saberes hegemónicos. En resumidas cuentas, podemos llegar a la conclusión de que los dos poemas manifiestan la plenitud del mundo lírico en el que se emparentan el sentido de la música, el arte flamenco y la humanidad.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CABALLERO, M. (2010): "Félix Grande: La del flamenco es la poesía más auténtica". *El cultural*. 5-10-2010. En línea: <<http://www.elcultural.com/noticias/buenos-dias/Felix-Grande/921>>.
- CALZADO, D. & J. PRIMO (2000): Entrevista a Félix Grande. En línea: <<http://www.tristeyazul.com/camaron/articuls/cypp01.htm>>.
- CARRASCO, F. A. (2012): "Entrevista. Félix Grande: *Libro de familia* es una ceremonia de sensualidad y alegría con las palabras". *Diario Córdoba*, 29-3-2012. En línea: <[http://www.diariocordoba.com/noticias/cultura/felix-grande-escritor-libro-familia-es-ceremonia-sensualidad-alegria-palabras\\_705778.html](http://www.diariocordoba.com/noticias/cultura/felix-grande-escritor-libro-familia-es-ceremonia-sensualidad-alegria-palabras_705778.html)>.
- CRUCES ROLDÁN, C. (2002): *Antropología y flamenco. Más allá de la música I*. Sevilla: Signatura Ediciones de Andalucía.
- CRUCES ROLDÁN, C. (2003): *Antropología y flamenco. Más allá de la música II*. Sevilla: Signatura Ediciones de Andalucía.
- DOMINGO DELGADO, L. (2016): "Semblanza. Félix Grande, un hombre bueno". En *Félix Grande. Un hombre bueno*. Huelva: Niebla, 25-49.

- FUBINI, E. (1994): *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza.
- GAMONEDA, A. (1997): *El cuerpo de los símbolos*, Madrid: Huerga y Fierro.
- GARCÍA HERNÁNDEZ, M. J. (2016): “La música y los silencios. Una lectura sociocrítica de *Música amenazada* de Félix Grande”. *Sociocriticism* XXXI, 107-31.
- GARCÍA TEJERA, M. del C. (2014): *Poesía flamenca (análisis de los rasgos populares y flamencos en la obra poética de Antonio Murciano)*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- GRANDE, F. (1989): “La piedad de Paco de Lucía”. *El País*. 6-8-2017. En línea: <[https://elpais.com/diario/1989/11/25/cultura/627951603\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1989/11/25/cultura/627951603_850215.html)>.
- GRANDE, F. (1999): *Memoria del flamenco*. Madrid: Alianza.
- GRANDE, F. (2003): *La balada del abuelo Palancas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- GRANDE, F. (2011a): *Libro de familia*. Madrid: Visor Libros.
- GRANDE, F. (2011b): *Biografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- LAPUERTA AMIGO, P. (1994): *La obra poética de Félix Grande*. Madrid: Verbum.
- LEIBNIZ, G. W. (2003): *Escritos filosóficos*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- LORENTE RIVAS, M. (2005): “El flamenco como transculturación”. *Música Oral del Sur* 6, 363-84.
- MACHADO, M. (1993): *Poesías completas*. Sevilla: Renacimiento.
- MOLINA, R. (1985): *Misterios del arte flamenco*. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas.
- PERIÁÑEZ BOLAÑO, I. (2016): “Ser y sentir flamenco: descolonizando la estética moderna colonial desde los bordes”. *Revista Andaluza de Antropología* 10, 29-53.
- PRIETO DE PAULA, A. L. (2002): “«Espirál» de Félix Grande: una letanía nerudiana para viajar por la historia”. *América sin Nombre* 3, 89-93.
- RICO, M. (1998): “Introducción”. En *Blancos Spirituals. Las rubáiyátas de Horacio Martín*. Madrid: Cátedra, 11-106.
- RICO, M. (2014): “Las dos almas de la poesía de Félix Grande”. *República de las Letras* 132, 7-11.
- ROJAS, S. (2009): “Ruido y subjetividad: el malestar en el lenguaje”. *Resonancias* 13, N. 25, 6-15.
- SALINAS AYLLÓN, G. (2015): “Tríada fundacional y renovadora en el proceso de transformación de la nana flamenca”. *Presumes que eres la carencia: estudios sobre el flamenco*. Sevilla: Libros con duende, 204-18.
- SAN AGUSTÍN. (1998): *Confesiones, libro X*. Madrid: Alianza.