

LA MÚSICA Y LOS SILENCIOS. UNA LECTURA  
SOCIOCÚRITICA DE *MÚSICA AMENAZADA* DE FÉLIX  
GRANDE

MUSIC AND SILENCE. A SOCIOCÚRITIC LECTURE OF  
*MUSICA AMENAZADA* BY FÉLIX GRANDE

María José GARCÍA HERNÁNDEZ  
*Universidad de Granada, España*  
*Académie de Grenoble, Francia*  
maria-jose.garcia-hernandez@ac-grenoble.fr

**Palabras clave:** música, Félix Grande, poesía, *Música amenazada*, sociocrítica

**Resumen:** El artículo analiza los opuestos semióticos presentes en dos poemas pertenecientes al libro *Música amenazada* de Félix Grande. El estudio se centra en la oposición *música y silencios* como vértice semiótico que estructura las mediaciones entre la propia materialidad del texto y el contexto social del momento de producción de la obra. En este sentido, la expresión poética transcribiría una conciencia de la colectividad y una crítica de la represión social expresada no solo a través de la semántica sino también a través de la propia materialidad del discurso poético. La amenaza aludida en el título cobraría, por tanto, una dimensión social y política que transcribiría las tensiones vividas en su momento de producción.

**Keywords:** Music, Félix Grande, poetry, *Música amenazada*, Sociocriticism

**Abstract:** The article analyzes the opposing semiotics present in two poems that belong to the book of Félix Grande *Música amenazada*. The study focuses on the opposition *music and silences* that functions as a semiotic vortex. This vortex structures the mediations between the text itself and the social context of the time when the work was produced. In this sense, the poetic expression transcribes to a collective consciousness and a criticism of the social repression expressed not only through semantics but also through the materiality of poetic discourse. Therefore, the threat mentioned in the title gains a social and political dimension that transcribes the tensions experienced at the time of production

**Mots-clés:** musique, Félix Grande, poésie, *Música amenazada*, sociocritique

**Résumé :** L'article analyse les oppositions sémiotiques présentes dans deux poèmes de *Música amenazada* de Félix Grande. L'étude focalise sur l'opposition *musique et silences* comme le point d'intersection sémiotique qui structure les médiations entre la matérialité du texte et le contexte social du moment de production. En ce sens, l'expression poétique transcrit une conscience de la collectivité et une critique de la répression sociale exprimée non seulement par la sémantique mais aussi par la matérialité du discours poétique. La menace mentionnée dans le titre acquiert, par conséquent, une dimension sociale et politique qui transcrit les tensions sociales vécues au moment de la production.

## INTRODUCCIÓN

Aunque *Música amenazada* fue publicado en 1966, su proceso de escritura se remonta a unos años antes, entre 1963 y 1965, año en que recibió el Premio Guipúzcoa de poesía. Por aquel entonces, pese a que España atravesaba un periodo de crecimiento económico gracias a la apertura de la economía al exterior, la emigración y el turismo, también es cierto que ese cambio económico vino acompañado de profundos cambios sociales siempre refrenados por las políticas represivas de la dictadura. Las tensiones entre la necesidad de una apertura al exterior que garantizara el crecimiento económico contrasta con la presión ejercida por el poder estatal para frenar cualquier intento de manifestación ideológica contraria

a las decisiones de la dictadura. Así, el movimiento huelguístico de 1962 en las minas de Asturias o los movimientos estudiantiles de 1965, la crisis de la agricultura tradicional y los procesos migratorios, la censura y la firma de pactos internacionales reflejan un panorama social complejo lleno de contradicciones que se prolongará hasta la muerte de Franco y el inicio de la transición democrática.

En este sentido, los historiadores Julián Casanova y Carlos Gil Andrés aluden a la creación del Juzgado y Tribunal de Orden Público (TOP) en diciembre de 1963 cuya función era la de juzgar los «delitos contra la seguridad interior» como la «asociación ilícita», la «propaganda ilegal» y las «reuniones o manifestaciones no pacíficas». Y añaden:

El franquismo criminalizó de esa forma lo que en otros países democráticos eran expresiones cívicas y políticas reconocidas por la ley. El control absoluto que el poder intentaba ejercer sobre los ciudadanos ya no era suficiente para evitar la movilización social contra la falta de libertades. En esos años finales de la dictadura aparecieron además conflictos y movilizaciones que se parecían mucho a los nuevos movimientos sociales presentes entonces en las fuerzas industriales de Europa y Norteamérica (Casanova, Gil, 2009: 280).

Sin embargo, y ya centrándonos en el ámbito de la producción literaria, numerosas antologías ya habrían retratado ese espíritu de movilización a lo largo de la década del 50. La *Antología consultada de la joven poesía española* de Francisco Ribes (1952) o *Veinte poetas españoles* de Rafael Millán (1955) recogían entre sus páginas los poemas de Carlos Bousoño, Gabriel Celaya, Victoriano Crémer,

José Hierro, Eugenio de Nora, Blas de Otero, José García Nieto o Rafael Montesinos. El propio Félix Grande analizaría la inclusión/exclusión de los autores en estas antologías en sus *Apuntes sobre poesía española de posguerra* (Grande, 1970: 27-38) y nos ofrecería su propia definición de la *poesía social*:

Entiendo por poesía social aquella que toma la decisión de constituirse en testimonio; testimonio, fundamentalmente, sobre realidades colectivas. La legitimidad de esta corriente de la lírica de posguerra (que no es un invento, sino la reactualización de un sentimiento, siempre vivo en la cultura, de las injusticias que erosionan o irritan la convivencia social) está convalidada en una frase del escritor argentino Abelardo Castillo: “El hombre crea cosas porque las necesita”. Una necesidad puede ser el resultado de una situación insatisfactoria. Puede decirse entonces que la poesía social es una necesidad de la cultura motivada por la presión de las hostilidades de la realidad. La fraternidad, la denuncia de lo real hostil, el coraje – acaso sean actitudes equivalentes- han constituido su principal proyecto (Grande, 1970: 54).

Esta definición que nos ofrece Félix Grande estaría estrechamente ligada a su propia poética durante estos años, como veremos a continuación. Asimismo, nuestro autor también fue incluido en la *Antología de la nueva poesía española* de José Batlló (1968), en *La nueva poesía española* de Florencio Martínez Ruíz (1971) y en *Poesía social* de Leopoldo de Luis (1965). En esta última, cada poeta exponía una valoración personal de la llamada poesía social y esto es lo que expresaba Grande a este respecto:

Creo que se tiende hacia una poesía que sea a la vez comprometida y libre. Comprometida con el pensamiento filosófico e histórico, y libre en cuanto a la investigación sobre nuevas formas expresivas mediante las cuales la carga de rehumanización se ha manifestado de un modo más eficaz, y en definitiva, más social. Este es, a mi modo de ver, el más sustancial objetivo de los jóvenes poetas, objetivo en busca del cual uno se apoya en los restantes y en los anteriores, solo lo suficiente para no actuar completamente aislado, pero no lo bastante como para enajenarse en la imitación y en la pérdida de sus posibilidades personales. Qué duda cabe: varios de los poetas antecedentes han desarrollado ese compromiso antes que nosotros. Lo significativo es que hoy ese compromiso, al menos como proyecto, parece ser una preocupación común. Desde luego, me siento unido a esa aventura (Grande *apud* De Luis, 1969: 416).

Así pues, Félix Grande no solo muestra su afinidad con el compromiso ideológico e histórico de la nueva poesía sino también con la libertad en la búsqueda de nuevas formas de expresión poética. Ahora bien, ¿cómo la propia materialidad de los textos de Félix Grande transcribiría ese juego de fuerzas entre los dominantes y los dominados? ¿Cómo el propio lenguaje podría representar esas contradicciones al margen incluso del propio referente? ¿Cuáles serían los mecanismos de *significancia*, las modalidades de incorporación de la historia en las formas poéticas?

Una de las mayores aportaciones de Edmond Cros a los estudios sociocríticos y al hispanismo es el marco teórico y metodológico que tiene por objeto de estudio el análisis en los textos culturales de «aquello que el sistema semiótico transcribe de las estructuras sociohistóricas de la época correspondiente» (Cros, citado por Chi-

charro, 2008: 20). Los instrumentos conceptuales elaborados por Edmond Cros –genotexto, campo morfogenético, fenotexto, etc.– nos permiten analizar el eje sobre el que se articulan los elementos interdiscursivos («estructuras mentales y formaciones ideológicas producidas por una formación social determinada, por medio de todos los *discursos* que corresponden a los múltiples sujetos transindividuales constitutivos del sujeto cultural», Cros, 2009: 103) y el intertexto («lo pre-asertado, la doxa, lo pre-construido, las prácticas sociales, los mitos, es decir, todo el material semiótico heredado, destinado a materializar el sentido y a informarlo», Cros, 2009: 103). Así pues, es en la relación entre los *articuladores semióticos* y los *articuladores discursivos* donde se constituye lo que Cros ha denominado el *ideosema*, noción que se estructura en base a dos términos opuestos. Los procesos de estructuración de los conjuntos semióticos a través de la tensión creada por los opósitos desencadenarían, a su vez, el proceso dinámico de producción de sentido, en el que también intervendrían las representaciones externas al propio texto, es decir, las propias prácticas sociales, discursivas o no discursivas.

En este sentido, Cros nos indica tres ideas muy esclarecedoras desde el punto de vista del análisis textual:

1. El texto emerge de la coincidencia conflictual de dos discursos contradictorios que llevan ambos a problemas fundamentales de la sociedad.
2. Las nociones centrales que son los vectores de los argumentos aportados en ese debate se incorporan bajo la forma de opuestos (ocultar/mostrar, por ejemplo) que se constituyen en estructuras y cuyos efectos contradictorios van a irrigar los diferentes niveles del texto (redes de significantes, narratología, espacio, tiempo, mito, etc.)
3. La mediación implicada en este proceso es del orden

de lo no-consciente y de lo socio-discursivo (cuando hablo de nivel socio-discursivo entiendo el conjunto de la producción discursiva perceptible en una sociedad en un momento determinado de su historia) las que se invisten bajo la forma de opuestos (Cros, 2009: 99).

La posición ideológica de Félix Grande respecto a las condiciones históricas y sociales que atraviesan los años de producción de *Música amenazada* ha quedado patente en numerosos escritos publicados en revistas como *Aulas*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Cuadernos para el diálogo*, textos que serían agrupados para la edición en 1968 del volumen *Occidente, Ficciones, Yo* (Grande, 1968). Su definición de la poesía social antes apuntada nos revela, además, su voluntad de compromiso social y de experimentación de las formas. Sin embargo, sus poemas, como textos autónomos, conducen a un campo de significaciones que estructuran una serie de mediaciones entre la realidad y el texto, mediaciones que trataremos de dilucidar más adelante.

Antes de analizar los dos poemas que hemos seleccionado de *Música amenazada*, abordaremos una breve introducción sobre el libro en el contexto de la producción literaria de Félix Grande.

## 1. *MÚSICA AMENAZADA*

Cuando *Música amenazada* fue publicado en la colección *El bardo* de la editorial Lumen en 1966, Félix Grande ya contaba con varias publicaciones y llevaba cinco años colaborando con la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*. Después de su primer libro de poemas, *Taranto*, un claro homenaje a César Vallejo, Félix Grande escribió *Las piedras*, poemario que terminó en 1962 y que recibió el premio *Adonais* un año más tarde. La reflexión sobre el tiempo y la soledad

aproxima este libro a la poética de Machado, temáticas que, junto con la música, estarán también presentes en *Música amenazada*.

El libro que nos ocupa se abre con tres citas. La primera de ellas es de las *Memorias del subsuelo* de Dostoyevski: «¿Cómo se las arreglan los que saben vengarse, los que saben defenderse?». La segunda pertenece al relato *Mi hermana Antonia* de Valle-Inclán («...y él murmuró, con una sonrisa: - Estoy desesperado») y la tercera, haciendo referencia al tema central del poemario, se trata de un verso de José Hierro («¿Tú también, hija mía, música, tú también?»). El primer poema está en cursiva y, a modo introductorio, incorpora varios elementos temáticos que van a ser centrales en todo el libro: la música, el paso del tiempo, los conflictos sociales y la *amenaza*:

Entre segregación, amenaza y desprecio,  
dentro del mastodonte informe de mi siglo,  
oigo balar antiguas ovejas, y oigo  
chirriar de camas –dos amadísimos oasis.  
Mas no puedo volver ni puedo prometer.  
La piara se hunde en el tiempo; el amor  
en el miedo. Se arrima a mí la vejez prematura  
y una desolación de música enfriándose (Grande, 1966:  
9-10).

La evidente referencia temporal de «mi siglo» descrito por el yo poético como un «mastodonte informe», nos ubica en una época oscura en la que se experimenta «segregación, amenaza y desprecio». El eco de la infancia rural a la que nos remite el balido de las ovejas, e incluso el del origen propio de la existencia en ese «chirriar de camas», no impide la frustración y el miedo de la voz poética provocados por la llegada inminente de una «vejez prematura» y una «música enfriándose». El origen de la vida en oposición a la

muerte será una constante en todo el libro, además de la presencia de la música como símbolo de la fuerza vital que, con la llegada de la muerte, viene enfriándose. Nótese el aspecto durativo en el uso del gerundio, pues todo el poemario no será sino el proceso de *enfriamiento* de la música, amenazada por los conflictos que asolan la sociedad de este *siglo*.

Han sido muchos los críticos que han valorado la presencia de la música como un eje que atraviesa toda la obra de Félix Grande. Así, Veronique Briaut señala que «c'est surtout dans l'œuvre en prose que le flamenco est analysé, alors que les autres musiques, classique et jazz, seront surtout présentes dans la poésie» (1988: 48). Paloma Lapuerta observa, además, el carácter simbólico que cobra la música en relación con el título:

La música simboliza en este título la vida pero no solo la del poeta sino la de toda la comunidad humana; simboliza asimismo el tiempo en el que vivimos todos, amenazado por la destrucción, el deterioro y el odio, y donde ni tan siquiera el amor puede sobrevivir (Lapuerta, 1994: 123).

La primera edición de *Música amenazada* contiene este poema introductorio en cursiva y tres partes con siete, cinco y cinco poemas respectivamente. Más adelante, el libro fue incluido en las ediciones posteriores de su *Biografía* (2011), aunque ampliado y modificado. En sus referencias a la obra poética de Félix Grande, la crítica suele remitir a alguna de las diversas ediciones de *Biografía*, pero no a la primera edición de 1966. De hecho, en la primera edición la mayoría de los poemas de las dos primeras partes carecía de título y su incorporación en ediciones posteriores ofrece nuevos matices en la valoración global de cada texto. En la tercera parte, aquella centrada en la música, leemos los poemas: «El coro», «Impresión

junto a *La inacabada*», «Conjetura para Chopin» –con importantes modificaciones en *Biografía*–, «La música última» y «Preludio».

El primer poema del libro, después del introductorio en cursiva, titulado «Inocencia», nos remite a la infancia y a una anafórica referencia espacial: «aquí». Ese *aquí* es un lugar en el que hay «pocos pájaros», «pocas flores», «poca belleza», donde el tiempo está estancado y la única progresión posible es hacia la nada. En otros poemas, como el posteriormente titulado «Como una inundación», se estructura en torno a dos niveles discursivos: la repetición constante de dos versos de Antonio Machado («Hoy buscarás en vano/ a tu dolor consuelo») y un segundo nivel, entre paréntesis, en el que la voz poética se dirige a un tú. El uso de la segunda persona es frecuente en todo el poemario, creando un distanciamiento respecto al «yo poético» que incide en el receptor. Las referencias al «vasto ejército», a la «oscura cárcel» o a la «misericordia», a la «tortura» o al «balazo» en muchos de sus poemas imprimen un clima de represión y violencia que quedan patentes en los versos de «Contra la concepción del mundo», poema que no estaba incluido en la edición de 1966:

¿Y ahora? Ya ha anochecido. Pasaron los años;  
y la claudicación, como un golpe de Estado, usurpó el poder  
y suplantó a nuestro destino. ¿Y ahora? Habremos de aceptar  
cuanto nos depara nuestra ya antigua cobardía, haremos bien  
en ir envenenándonos con las emanaciones del terror  
(Grande, 2011: 136).

La reivindicación social, la crítica al poder y a la aceptación *cobarde* de la usurpación por parte de un «nosotros», además de la referencia temporal del adverbio de tiempo, nos revela una reflexión sobre la inmediatez socio-histórica del «yo poético» que cobra tintes políticos al aludir a través del símil a un «golpe de Estado». La referencia

al contexto de la dictadura es evidente. Sin embargo, este poema solo apareció por primera vez en 1989, en una quinta edición que *Anthropos* publicó de *Música amenazada*. El título *Contra la concepción del mundo* podría ser, además, una referencia al pensamiento de Louis Althusser, quien en su libro *La filosofía como arma de la revolución* (1968) incluye entre las principales tareas del comunismo en la teoría «luchar contra la concepción del mundo burgués y pequeño-burgués» ya que sería la *cultura burguesa* la que ejerce la «hegemonía» del poder.

Así, inmersos en «el brasero mundial que marea y atufa/antes de reducir a cenizas la vida» (Grande, 1966: 41), la música se presenta como vórtice de la existencia. Paloma Lapuerta asegura que «la desolación, el deterioro, la miseria humana pasan a un primer plano poético donde la música sirve de elemento intensificador para expresar la impotencia de un hombre solo que acaba de descubrir la amenaza que sufre el mundo» (Lapuerta, 1994:123).

Sin embargo, tal y como vamos a tratar de argumentar en las páginas que siguen, la música no sería un mero elemento intensificador que exprese la impotencia del ser humano ante la amenaza, sino que constituiría en sí mismo un elemento semiótico estructural en todo el poemario. Pero antes de extendernos en este último punto, vamos a analizar los dos poemas de *Música amenazada* que hemos seleccionado.

## 2. «TANTA DESOLACIÓN...»

Este poema, el tercero de la segunda parte del libro, no tiene título y solo está recogido en la primera edición de 1966. No aparece, por tanto, en los volúmenes posteriores de *Biografía*.

Tanta desolación  
nevando

sobre la emocionante calavera del hombre,  
tanta amenaza  
torturando  
el caminar bovino de la historia,  
tanta guerra  
empujando conciencias a su origen selvático  
donde no conocieron más que el miedo y el hambre  
—dos fracasos entonces, dos fracasos ahora—,  
tanto reojo, tanta pesadilla diurna,  
tanta infamia ensuciando con vómitos de fuerza  
el cráneo liberal del hombre,  
tanto anticipo funerario  
inyectado en las sienas  
como un residuo líquido de horror,  
tanto odio eyaculando lápidas,  
tanta diarrea de asesinatos,  
tanta infección, tanto desprecio

ensordecen la melodía y agrietan el descanso,  
enmudecen al sol sonoro, carcomen la noche solemne,  
ciegan las calles, astillan las ciudades,  
sofocan las naciones y quieren refutar al mundo;

en cuanto al hombre y la mujer,  
los retuercen, los desfiguran, los recubren de caries,  
los contaminan de desastre,  
los ensucian, los pisan, los ultrajan.

Aplaudida, llorada, amada sea  
la ofendida pareja de mi siglo  
que con dificultad y obstinación mellizas

se coge de las manos sobreviviendo épicamente,  
tratando de soldar el quebrado sentido de la tierra  
por debajo del tiempo epilepsíaco, la ruina y el crimen.

Amado sea tan machacado e inmortal desafío (Grande,  
1966: 35-36).

En el poema que acabamos de leer no hay una referencia espacial explícita, pues en todo momento se habla de «el mundo» (v.26) Sin embargo, observamos las alusiones a las «calles» y las «ciudades» (v.25). En cuanto al anclaje temporal, la referencia explícita de «mi siglo» (v.32) y el uso del verso libre nos revelan el siglo XX como tiempo de composición. Así mismo, la presencia de diversas figuras retóricas y metáforas propias del lenguaje literario nos indica el carácter institucional de las formas discursivas. La estructuración sintáctica del poema, distanciando en dos bloques el sujeto múltiple (v.1-v.22) y el predicado verbal (v.23-v.30) implica, además, una separación del elemento actante de la acción presente, realizando así por su posición el carácter durativo del gerundio en la primera parte del poema. Tras los bloques del sujeto y el predicado, el poema se resuelve en una tercera y última parte formada por siete versos en los que el «yo» recurre al modo subjuntivo para sentenciar un deseo impregnado aquí de cierto carácter obligatorio: «Amado sea tan machacado e inmortal desafío» (v.37).

La primera parte repite una misma estructura formada por el determinante indefinido «tanto/a» + sustantivo + gerundio. Las figuras sintácticas de repetición –anáfora y paralelismo– constituyen una enumeración asindética que agiliza el discurso y que trataría de provocar la misma sucesión acelerada en la lectura que el propio poema trata de expresar. Así, los sustantivos –o grupos nominales– determinados por «tanto/a» serían: «desolación» (v.1), «amenaza» (v.4),

«mentira» (v.7), «guerra» (v.10), «rejo» (v.14), «pesadilla diurna» (v.14), «infamia» (v.15), «anticipo funerario» (v. 17), «odio» (v.20), «diarrea de asesinatos» (v.21), «infección» y «desprecio» (v.22). Los campos de significaciones nos conducen al establecimiento de una primera oposición entre lo que podríamos llamar *elementos conflictuales* frente a los *elementos apaciguadores* que, en este caso, solo aparecerán en la segunda parte del poema como objetos directos de los verbos principales. Los gerundios vendrían a reforzar esta última hipótesis, pues todos ellos se inscriben en ese marco conflictual. En este sentido, leemos «nevando» (v.2), «torturando» (v.5), «obstaculizando» (v.8), «empujando» (v.11), «ensuciando» (v.15) y «eyaculando» (v.20). Más adelante, encontraremos el opósito de los *elementos apaciguadores* y que serán «la melodía», «el descanso» (v.23), el «sol sonoro», la «noche solemne» (v.24), las «calles», las «ciudades» (v.25), las «naciones» y «el mundo» (v.26), constituyendo estos últimos elementos semióticos una gradación ascendente que culmina con el «hombre y la mujer» (v.27).

El sujeto múltiple contemplado en la primera parte del poema se completa, por tanto, con los verbos principales en tiempo presente de la segunda parte. Los blancos tipográficos, así como el hecho de que el primer verbo «ensordecen» (v.23) vaya en minúscula, nos marca esa separación y, a su vez, esa continuidad respecto a los primeros versos. Sin embargo, la pausa en la enumeración ofrecida por el espacio en blanco es rápidamente aniquilada por la incorporación, de nuevo, de una enumeración asindética que impregna de rapidez la propia lectura del poema, reproduciendo así ese «tiempo epilepsíaco» (v.36) al cual volverá a referirse más adelante el «yo» poético. La estructura sintáctica bimembre de este bloque se compone de verbo principal (*elemento conflictual*) + complemento directo, siendo estos últimos *los elementos apaciguadores*, y que, al final de este bloque, cobran la forma pronominal «los» en sustitución del «hombre

y la mujer» (v.27). Así, los *elementos conflictuales* que conforman el sujeto múltiple «ensordecen la melodía y agrietan al descanso,/ enmudecen al sol sonoro, carcomen la noche solemne,/ ciegan las calles, astillan las ciudades,/ sofocan las naciones y quieren refutar al mundo;» (v.23-v.26). Y llegando finalmente a la «ofendida pareja de mi siglo» (v.32), el complemento directo pronominal «los» sustituye al «hombre y la mujer» (v. 27) que cobran aquí un sentido metonímico, pues podría constituir una referencia a toda la humanidad. Los elementos conflictuales «los retuercen, los desfiguran, los recubren de caries,/ los contaminan de desastre,/ los ensucian, los pisan, los ultrajan.» (v.28-v.30). La pausa versal del punto marca el final de toda la larga enumeración, lanzada como una retahíla de querellas.

Una segunda oposición de elementos vendría motivada por la reflexión sobre el tiempo. Así, el *presente/pasado* se observa en el único verso que aparece entre guiones, como una puntualización que perteneciera a otro nivel discursivo: «—dos fracasos entonces, dos fracasos ahora—,» (v.13). En este sentido, los elementos semióticos pertenecientes al pasado serían «el caminar bovino de la historia» (v.9) y «origen selvático» (v.11). El presente vendría dado no solo por el tiempo verbal o el adverbio «ahora» del verso entre guiones, sino también por la referencia de la voz poética a «mi siglo» (v.32).

La oposición muerte/vida es evidente en los versos que corresponden al sujeto múltiple, empezando por la alusión a «la emocionante calavera del hombre» (v.3), «el cráneo liberal» (v.16), la antitética metáfora de «eyaculando lápidas» (v.20) y «asesinatos» (v.21). En este caso, el elemento de la vida estaría *silenciado*, es decir, no aparecería de forma explícita en el texto salvo por los valores semióticos del opósito. Tan solo obtendríamos el valor del gerundio «sobreviviendo épicamente» (v.34) para referirse al «desafío» (v.37) del hombre y la mujer que trata de «soldar el quebrado sentido de la tierra» (v.35).

Una cuarta oposición podría ser lo material frente a lo inmaterial o el cuerpo frente a la abstracción de las ideas. Las referencias al cuerpo como elemento corruptible por el paso del tiempo encarnan esa degradación que la voz poética contempla en el *siglo* que le ha tocado vivir. Ya hemos hablado de la «calavera» (v.3) sobre la que *nieva* la desolación del primer verso o del «cráneo liberal del hombre» (v.16) *ensuciado* por la «infamia [...] con vómitos de fuerza» (v.15). A su vez, la «amenaza» (v.6) *tortura* con sus «bíceps laboriosos y oscuros» (v.6) y el «anticipo funerario/inyectado en las sienes» (v.17-18) revelan el uso de la fuerza contra la voluntad y el poder de control que ejerce el miedo sobre las «conciencias» que han sido *empujadas* por la guerra «a su origen selvático» (v.11). La muerte –o la amenaza de la muerte– habría sido *inyectada* en la mente del hombre, incapaz de borrar el miedo y el horror. La metáfora del «odio eyaculando lápidas» (v.20) ofrece una imagen antitética entre la vida y la muerte. Si bien la vida tiene su origen en la eyaculación, del odio solo nacerían lápidas como metáfora de la muerte. La «infección» (v.22), «la caries» (v.28) y la «diarrea de asesinatos» (v.21) inciden en esa idea de la degradación que solo produce el aniquilamiento consciente de la vida. Así, haciendo frente a la «ruina y el crimen» (v.36), la voz poética exige que la «ofendida pareja» (v.32) sea «aplaudida, llorada, amada» (v.31), ya que difícilmente sobrevive «tratando de soldar el quebrado sentido de la tierra» (v.35), todo un «desafío» (v.37) que el yo poético califica de «machacado e inmortal» (v.37). En este sentido, esa lucha sería el único elemento que escapa a esa oposición temporal pasado/presente a la que aludíamos antes.

La quinta y última oposición sería la de la música frente al silencio. Los elementos semióticos beligerantes correspondientes al sujeto múltiple «ensordecen la melodía» (v.23) y «enmudecen al sol sonoro» (v.24). La gradación descendente que supone el paso del

ensordecimiento a la mudez y la sinestesia del *sol sonoro* subrayan no solo la expresividad del lenguaje poético sino que, además, resalta el contraste de ese ejercicio de la fuerza sobre los *elementos apaciguadores*. La música o la «melodía» están, por tanto, *amenazadas*.

Hasta aquí hemos intentado describir y analizar el poema teniendo presente los distintos opuestos semióticos inscritos en los distintos niveles discursivos. El nivel léxico-semántico nos ofrece una clara visión crítica respecto al contexto social del «yo poético», inmerso, como «la ofendida pareja de mi siglo» (v.32), en un «machacado e inmortal desafío» contra toda la hostilidad descrita en los primeros versos del poema. Frente a la negatividad del mundo se alzan, entre los elementos ya mencionados, la «melodía» y «el sol sonoro». Es interesante señalar el intertexto de esta última sinestesia que nos evoca la famosa «música callada,/ la soledad sonora» de San Juan de la Cruz. El silencio, en el caso del poema de Félix Grande es un silencio impuesto y forzado por todos los *elementos conflictuales*. Ahora bien, ¿cuáles son las mediaciones entre el texto y el contexto social e histórico que transcribe el poema? ¿Expresa la propia materialidad del texto esa conflictividad presente en el nivel semántico? ¿Qué importancia tiene la música en la estructuración de los elementos semióticos?

Antes de tratar de dilucidar dichas mediaciones, analizaremos el poema «La música última».

### 3. «LA MÚSICA ÚLTIMA»

Se moría de una vez naufragando en redondo  
entre cuatro paredes y unas gotas de música:  
escuchaba el sonido con tan grave avaricia  
que creía morir despacio, desde lejos.

chocando años y años por las peñas del mundo;  
quería lamer el dulce estrépito de aquella  
vida, que le agredía alejándose en círculos.

Pensar, sufrir y amar eran un mismo espasmo.  
Vio rostros: de personas, de ciudades, de ideas.  
Atolondrado, quiso perdonar -¿perdonar?-.  
... Se apagaba, escuchando la música famélica.

Se le reunían todas sus alucinaciones  
en una melodía inexperta y gravísima.  
Se le formaba el feto de su cero en el alma,  
un cero melancólico, como un brocal sin sombra.

Él, su vida, su historia, su edad, su estilo, todo  
devenía cero; era el fino cataclismo,  
la gran caries. Y oía unas gotas de música  
maravillosa y torpe, anónima y genial.

Se oía nacer, oía las canciones de boda  
de sus antepasados remotos, el chirrido  
de las camas abuelas, bisabuelas, fundiéndose  
en la pasión frenética de la continuidad.

Cerrábanse las puertas, tragaluces, ventanas;  
los precintos lo hacían cada vez más recluso;  
pronto sería el recluso completo e infinito;  
la cárcel infinita se cerraba sobre él.

Lamía y lamía aquella música de los astros,  
de la tierra y los siglos, de su barrio y su vida,

de su alcoba y su adiós. Se moría lamiendo  
la música que sobre su calavera goteaba» (Grande, 2011:  
166-167).

En la primera edición de *Música amenazada*, la de 1966, este poema no era el último del libro, sino el penúltimo. Tras «La música última» podíamos leer el poema «Preludio», donde la referencia a la música no solo es explícita al aludir a una pieza que antecede una obra musical, sino que también enlaza con la idea del final como principio. En ediciones posteriores de *Biografía*, es «La música última» el poema que cierra el libro, un poema donde la metáfora de la vida como música encuentra su opuesto en la muerte como silencio.

En este poema, el conflicto no es otro que la agonía de un hombre que se enfrenta a la muerte. Escrito en tercera persona, describe los últimos instantes como un desesperado intento de agarrarse a la vida en esa progresiva pérdida de sí mismo. La voluntad de querer «lamer» (v.5, v.7) las «gotas de música» (v.2) se repite anafóricamente en la segunda estrofa y vuelve a aparecer en forma de reduplicación en la última («Lamía y lamía aquella música de los astros», v.29) cerrando, además, el poema: «Se moría lamiendo/ la música que sobre su calavera goteaba» (v.31-32).

La voz poética nos presenta a un moribundo en un espacio reducido, «entre cuatro paredes y unas gotas de música» (v.2), un espacio que se va reduciendo hasta limitarse a su propia conciencia: lo que ve, lo que recuerda, lo que escucha. El punto de vista omnisciente de la voz poética ofrece una progresiva extinción de la percepción sensorial del moribundo, hasta tal punto que haría coincidir la pausa versal final con el momento definitivo de su muerte. El propio texto se convertiría así en la representación metafórica de esos últimos momentos. En este sentido, encontramos una primera oposición entre la voluntad y la progresiva pérdida de la misma. El moribundo,

en los primeros versos «escuchaba el sonido» con «grande avaricia» (v.3) y «quería lamer el dulce estrépito de aquella/vida» (v.7-8). La voluntad se expresa también en ese «quiso perdonar» (v.11) En la primera estrofa, es el moribundo el sujeto de los verbos principales. Sin embargo, el carácter reflexivo de los verbos pronominales lo van convirtiendo a la vez en elemento actante y en objeto de esa acción. El verbo *escuchar* –en el que hay un ejercicio consciente– pasa a convertirse en el verbo *oír*, tal y como observamos en «y oía unas gotas de música» (v.19) o «Se oía nacer, oía las canciones de boda/ de sus antepasados remotos» (v.21-22). La inmediatez certera de la muerte expresada en el primer verso del poema, «se moría de una vez», contrasta con el aspecto durativo del imperfecto y la propia valoración subjetiva del moribundo «que creía morir despacio, desde lejos» (v.4). La segunda oposición que observamos en el poema sería, por tanto, la inmediatez objetiva frente a la lentitud subjetiva en la percepción del tiempo.

En esa progresiva pérdida, el marco visual y consciente se va cerrando. El espacio de las «cuatro paredes» (v.2) se repliega y oscurece para convertirle en «el recluso completo e infinito» (v.27). La oposición abierto/cerrado se ve claramente en esta séptima estrofa en la que «la cárcel increíble se cerraba sobre él» (v.28), en oposición a la imagen del naufragio del primer verso que nos remite figuradamente a un espacio abierto: el mar. En ese «fino cataclismo» (v.18) o «gran caries» (v.19), el oído percibe «una melodía inexperta y gravísima» (v.14), «unas gotas de música/ maravillosa y torpe, anónima y genial» (v.19-20). Oía también las antiguas canciones de boda de sus antepasados y «el chirrido/ de las camas abuelas, bisabuelas, fundiéndose/ en la pasión frenética de la continuidad» (v.22-24). La música vuelve a ser la metáfora de una vida que poco a poco se va extinguiendo. La gradación de la última estrofa refleja ese movimiento descendente de lo abierto a lo cerrado. Así, la vo-

luntad de lamer las gotas de música «de los astros, de la tierra y de los siglos, de su barrio y su vida, de su alcoba y su adiós» (29-31) tropieza de pronto con la prolepsis de la «calavera» (v.32), anunciando la inmediata e inevitable extinción de la vida, de la música y, tras el punto final, del poema.

Hasta aquí el análisis de los dos textos que hemos seleccionado de *Música Amenazada*. Ahora bien, ¿cuáles son las mediaciones entre el texto y el contexto social que transcriben los poemas? ¿Y qué papel tendría la música en esas estructuras semióticas de oposición?

### **MEDIACIONES ENTRE LOS TEXTOS POÉTICOS DE *MÚSICA AMENAZADA* Y EL CONTEXTO SOCIAL**

Tras el análisis de las distintas relaciones de oposición establecidas en los dos poemas, podemos observar una primera mediación que consiste en la representación que el propio «yo» poético tiene de la realidad. En los dos poemas, el mundo aparece como un espacio conflictivo y en constante lucha. Los *elementos conflictuales* que veíamos en la enumeración del primer poema se convierten en el segundo en la lucha íntima de un moribundo por aferrarse a sus últimas «gotas de música». La imagen personificada y animalizada al mismo tiempo del «caminar bovino de la historia» (TD, v.9)<sup>1</sup> transcribe una imagen domesticada de los procesos socio-históricos. Las conciencias habrían sido empujadas por la guerra «a su origen selvático» (TD, v.11), lugar donde solo conocieron «el miedo y el hambre» (TD, v.12), los dos fracasos del pasado que son los mismos del presente. Ya hemos aludido

---

<sup>1</sup> En este apartado nos referiremos al poema «Tanta desolación» como TD y al de «La música última» como MU. «

a las dificultades que atravesaban las clases sociales más desfavorecidas en el momento de producción del texto de Félix Grande. Y es que, frente al conflicto, encontramos una segunda mediación: el anhelo de plenitud vital. La sentencia final del primer poema, «Amado sea tan machacado e inmortal desafío» (TD, v.37), reproduce el deseo de que «la ofendida pareja de mi siglo» (TD, v.32) sea llorada y aplaudida en su esfuerzo por sobrevivir «épicamente» (TD, v.34). La voluntad de plenitud también se expresa en la desesperada agonía del moribundo en «La música última», pues «quería lamer el dulce estrépito de aquella/ vida, que le agredía alejándose en círculos» (MU, v.7-8). La lucha, el anhelo vital, la voluntad y la obstinación por sobrevivir constituyen un «desafío» frente al «tiempo epilepsíaco, la ruina y el crimen» (TD, v.36). El poema reproduce la tensión entre quienes abusan del poder y los dominados, aquellos que viven bajo el peso de todos los *elementos conflictuales*.

Una tercera mediación vendría dada por la propia escritura y la inclusión en los poemas de distintos planos discursivos. El lenguaje literario y el uso de las figuras retóricas no solo plasman su pertenencia a la institución literaria, sino que también transcriben importantes detalles del contexto social del momento de producción. En «Tanta desolación», llama la atención la epifora paronomástica entre «hambre» (v.12) y «hombre» (v.16), lo que crea un vínculo fónico y semántico al coincidir en posición versal final. En la imagen de «la ofendida pareja de mi siglo» (TD, v.32) que «trata de soldar el quebrado sentido de la tierra», habría que destacar el verbo *soldar*, un verbo que nos remite al ámbito de la industria y las fábricas y la *tierra*, que nos remite a la agricultura. En los años sesenta, tal y como indican Julián Casanova y Carlos Gil Andrés:

La crisis de la agricultura tradicional, el crecimiento industrial y la emigración desde el campo a las ciudades

tuvieron importantes repercusiones en la estructura de clases. Emergió una nueva clase obrera, que tuvo que subsistir al principio en condiciones miserables y con bajos salarios, controlada por los falangistas y los sindicatos verticales, sometida a una intensa represión (2009: 272).

Así, la represión ejercida sobre las clases dominadas que han cambiado sus propios modelos de producción y que han emigrado del campo a la ciudad podría estar en la base de la tensión que transcribe el poema de Félix Grande.

Otro aspecto importante de esta mediación es la inclusión en los poemas de distintos niveles discursivos. En «La música última» leemos que el moribundo «atolondrado, quiso perdonar -¿perdonar?-./ ... Se apagaba, escuchando la música famélica» (v.11-12). En estos versos habría que destacar esa duplicación del infinitivo y el hecho de que el segundo elemento cuestione al anterior. La posición versal final y el hecho de que ese silencio se encabalgue hasta el verso siguiente y se prolongue gracias al signo gráfico de los puntos suspensivos enlazarían con esa idea de extinción de la propia conciencia y de la música. El cuestionamiento del perdón implica una profunda herida, un conflicto que, en el poema, está silenciado. En «Tanta desolación» encontramos también una aclaración entre guiones: el miedo y el hambre habrían sido «—dos fracasos entonces, dos fracasos ahora—» (v.13). La estructura bímembre reduplicada insistiría en esa idea del fracaso y se instalaría en el texto como una aclaración al discurso principal.

En definitiva, la propia materialidad del texto poético transcribiría las contradicciones y las tensiones sociales que tendrían lugar en el momento de producción del texto. Los distintos recursos literarios, la disposición de los versos, las referencias semánticas y los significantes escogidos para la expresión poética revelan una conciencia de

la colectividad que se expresa no solo a través de la semántica del discurso sino también a través de la propia materialidad del texto.

Una vez analizados los poemas a través de las representaciones semióticas de oposición y habiendo establecido las mediaciones entre el texto y su momento de producción, veamos el papel de la música en la estructuración semiótica de dichas mediaciones.

## CONCLUSIONES

Tal y como hemos podido comprobar en el análisis de los dos poemas y en la introducción a *Música amenazada*, la música se convierte en un elemento constante en todo el poemario. Recordemos que los llamados *elementos conflictuales* del poema «Tanta desolación» ensordecían «la melodía» y enmudecían «al sol sonoro» (TD, v.23 y v.24). Recordemos también que en «La música última», el moribundo *lamía* desesperadamente la música de los astros, melodía que primero *escuchaba* y luego solo *oía*. La vida que se extinguía «le agredía alejándose en círculos» (MU, v.8), como las ondas expansivas del sonido.

La equivalencia metafórica entre la música y la vida encuentra su oposición en la muerte y el silencio. Sin embargo, la muerte no sería solo la extinción de la conciencia sino que también equivaldría a todos los elementos conflictuales que amenazan al mundo. Esta doble oposición metafórica atravesaría todos los campos de significaciones que las estructuras de opuestos semióticos construyen en el discurso poético.

Para finalizar el presente artículo, la referencia al título es inevitable: la música vive amenazada por el silencio al igual que la muerte o el conflicto amenaza la vida de las personas. En este sentido, la propia materialidad del texto y la oposición de la música y el silencio como eje estructural del libro transcribirían figuradamente las tensiones

y los conflictos que tenían lugar en el momento de producción de la obra de Félix Grande.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRIAUT, Véronique (1988) *Lecture de la poésie de Félix Grande*, Lille: ANRT.
- CÁCERES, Pilar (2013), *Memoria, lenguaje y trauma en la obra de Félix Grande*, Madrid: Editorial Carpe Noctem.
- CASANOVA, Julián; GIL ANDRÉS, Carlos (2009), *Historia de España en el siglo XX*, Barcelona: Ariel.
- CHICHARRO CHAMORRO, Antonio (2008), “Estudios sociocríticos crosianos e Hispanismo”, *Káñina, Rev. Artes y Letras*, Vol. XXXII, pp.13-27.
- CROS, Edmond (2009), *La Sociocrítica*, Madrid: Arco Libros.
- GRANDE, Félix (1966) *Música amenazada*, Barcelona: El Bardo.
- (1968) *Occidente, Ficciones, Yo*, Madrid: Cuadernos para el diálogo.
- (1970) *Apuntes sobre poesía española de posguerra*, Madrid: Taurus.
- (2011), *Biografía*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- LAPUERTA AMIGO, Paloma (1994), *La obra poética de Félix Grande*, Madrid: Verbum.
- LUIS, Leopoldo de(1969), *Poesía social. Antología*, Barcelona: Alfabuara.
- MAYORAL RAMÍREZ, José Antonio (1994) *Figuras retóricas*, Madrid: Síntesis.