

La música afroamericana en la obra poética de Félix Grande: *Blanco Spirituals*

Patricio Goialde Palacios
(Musikene)
pgoyalde@musikene.net

BIBLID [2605-2490 (2021), 4; 97-107]

La música afroamericana en la obra poética de Félix Grande: *Blanco Spirituals*

Félix Grande fue un poeta en cuya obra literaria la presencia de la música afroamericana, especialmente el jazz, tuvo un papel relevante, de manera singular en uno de sus poemarios más conocidos, *Blanco Spirituals* (1967), en el que realizó una traslación de la problemática de la población negra afroamericana a la realidad de la sociedad española de la época.

Palabras clave: Félix Grande, *Blanco Spirituals*, jazz, música afroamericana.

Musika afroamerikarra Félix Granderen poesia obran: *Blanco Spirituals*

Félix Grande poetaren literatura-obran zeresan nabarmena izan zuen musika afroamerikarrak, bereziki jazzak, batez ere bere poema sorta ezagunenetako batean, *Blanco Spirituals* (1967), populazio beltz afroamerikarraren problematika garaiko espainiar gizartearen errealitatera ekarri baitzuen.

Gako-hitzak: Félix Grande, *Blanco Spirituals*, jazz, musika afroamerikarra.

Afro-American music in the poetic work of Félix Grande: *Blanco Spirituals*

The presence of Afro-American music, especially jazz, played an important role in the literary work of the poet Félix Grande, particularly in one of his best known collection of poems, *Blanco Spirituals* (1967), in which he translated the difficulties of the black Afro-American population to the reality of Spanish society at the time.

Keywords: Félix Grande, *Blanco Spirituals*, jazz, Afro-American music.

Félix Grande (1937-2014) fue un escritor singular por su falta de adscripción clara a alguna de las generaciones poéticas que suelen servir de marco para la comprensión de la evolución de la poesía española durante el siglo XX, pues se encuentra a medio camino entre la denominada Generación de los 50 y el grupo de los Novísimos o Generación de los 70; por lo tanto, su obra, aun compartiendo rasgos con algunos de los integrantes de los mencionados grupos —la dimensión social y ética, con los primeros; la búsqueda de la innovación formal, con los segundos—, adquiere un sello distintivo que la diferencia de ellos (Lapuerta Amigo, 1994, pp. 17-18). En efecto, su poesía combina un contenido crítico y comprometido con la modernidad de la innovación formal y con la presencia de un sustrato cultural y artístico, en el que la música ocupa un lugar de primer orden. A esta singularidad se añade un hecho relevante que se relaciona con la temática de este artículo: la importante presencia en las referencias musicales a diversos géneros de la música afroamericana, principalmente en uno de sus poemarios: *Blanco Spirituals* (1967).

El término *negro spiritual* se utiliza para designar las canciones populares colectivas de temática religiosa de los negros afroamericanos (Southern, 2001, p. 96). Ahora bien, como han señalado diversos autores (por ejemplo, Fisher, citado en Oliver, 1990, p. 25), esta temática básicamente religiosa adquiere en muchos casos un valor metafórico que recuerda la situación de la esclavitud en la que vivía el pueblo negro y las duras condiciones de vida que de ella se derivaban¹. Además, en las décadas de los cincuenta y los sesenta, se produjo en los EE. UU., un movimiento de reivindicación de la música folk, ligado en muchos casos a la lucha por los derechos civiles de la población negra, en cuyo repertorio los espirituales ocuparon un lugar de primer orden (Graham, 2012). La revitalización de esta música en esa época no fue exclusiva de los EE. UU., sino que se extendió a otros países, llegando incluso a España: ya en 1951, Alfredo Papo y Josep Maria Fonollosa editaron una *Breve antología de los cantos spirituals negros*, que contenía la letra de 18 temas con su correspondiente traducción al castellano (Romaguera y Ramió, 2003, p. 44); en los sesenta, por ejemplo, el sello Discophon publicó en nuestro país dos discos de Mahalia Jackson (*Noche Silenciosa/Noche Santa*, 1963; *The Best of Mahalia Jackson*, 1965), una intérprete cuyo éxito había contribuido a la popularización de los espirituales en esta década; en fin, la prensa de la época se hizo eco de actuaciones como las del grupo Sing-Out 66, en cuyo variado repertorio no faltaron los temas

1. Sobre la relación de los espirituales negros con la situación de la esclavitud es de interés la lectura de White (1983).

de este género musical (Méndez Vigo, 1966, p. 37)². Por todo ello, podemos concluir que no resulta tan extraña la referencia a los espirituales que se encuentra en este poemario.

Ahora bien, en el caso del libro de Félix Grande, hay además un cambio inesperado e intencionado de la adjetivación (“blanco”), lo que implica, por un lado, una deslocalización del término *negro spirituals* —cuyo contexto de referencia directa es la sociedad afroamericana— y, por otro, una intención de establecer un paralelismo entre la situación de dolor y sufrimiento reflejada por esa música y las vivencias de la población blanca de otras zonas del mundo y más concretamente de la realidad más cercana al autor³. De esta manera, Grande traspasa las fronteras cronológicas y espaciales de los espirituales negros y realiza una traslación de la denuncia contenida en ellos, que va más allá del color de la piel, de los estrechos marcos nacionales, para convertirse en algo universal. Como ha señalado Rico (1998, p. 37n), la presencia de la música tiene así un sentido liberador y aparece como una metáfora de los impulsos inconformistas de la década de los sesenta en el mundo occidental⁴.

El objetivo de este artículo es estudiar la presencia de la música afroamericana, y en especial del jazz, en *Blanco Spirituals*, intentado dilucidar los mecanismos de adaptación empleados para conseguir una sonoridad propia, local, a partir de un modelo importado, que en su origen parece remitir a una realidad lejana.

1. La música en la obra de Félix Grande: presencia biográfica y proyección literaria

Una de las características claras de la obra poética de Félix Grande y, de manera especial, de sus primeras publicaciones es la presencia de la música como “un

2. Agradezco a Jorge García esta información, así como la revisión que ha realizado de este artículo, aportando diversas correcciones y sugerencias de interés.

3. El término *white spirituals* no es nuevo, puesto que, al menos desde 1933, fecha de publicación de *White Spirituals in the Southern Uplands* (George Pullen Jackson), ha sido utilizado por aquellos autores que han pretendido dar un sentido más amplio a la palabra *spiritual*, no circunscrito solamente a la música afroamericana.

4. Algunos críticos han señalado ciertos paralelismos entre *Blanco Spirituals* y *Blues castellano*, de Antonio Gamoneda, escrito también en los años sesenta, aunque no fue publicado hasta 1982: “Es curiosa la coincidencia de fecha —1966— con el libro de Félix Grande, *Blanco Spirituals*, advocación musical poco habitual, por otra parte, de forma tan explícita, en la generación de ambos. En el caso de Grande, se trata sobre todo de un acercamiento cultural, con múltiples referencias, al mundo de la música afroamericana; en el caso de Gamoneda, de una aproximación rítmica y tonal” (Casado, 1988, p. 27n). “Los ritmos afroamericanos sirvieron a Gamoneda para verbalizar una aflicción personal que centralizaba los padecimientos de la humanidad humillada; y otro tanto sucedió con Félix Grande” (Prieto de Paula, 2011, p. 15).

referente cultural casi omnipresente” (Rico, 1998, p. 25), lo que se pone de manifiesto en los títulos de los poemarios (*Música amenazada*, *Blanco Spirituals*), de los poemas (“Por los barrios del mundo viene sonando un lento saxofón”, “Cobrizo spiritual”, “Sonata para duda y sordina” o “Impresión junto a *La Inacabada*”) y en las múltiples referencias que en ellos se encuentran a compositores, a intérpretes, a diversos géneros estilísticos y, en fin, a la terminología propia del mundo musical.

Esta presencia tiene una posible raíz biográfica: Félix Grande fue un guitarrista flamenco aficionado, que incluso llegó a realizar algunas giras por pueblos de Ciudad Real y, más tarde, con Fernando Quiñones, por Marruecos y por diversas países del continente americano (Grande, 2009, p. 16); también llevó a cabo una grabación discográfica, en un disco de homenaje a Henry Miller, en el que recita y se acompaña con la guitarra: *Félix Grande por él mismo. Santuarios, homenaje a Henry Miller* (Alarcón AMB-102) (Ruiz Silva, 1980, p. 690)⁵. Estas primeras experiencias artísticas y musicales fueron abandonadas en la década de los setenta, época en la que, por otra parte, comenzó a desarrollar una faceta ensayística también relacionada con la música y, de manera especial, con el flamenco, estilo al que dedicó trabajos de indudable interés, como *Memoria del flamenco* (1976), que lo convirtieron en un especialista de este género⁶.

Su entusiasmo por la música fue sin duda patente, no en vano recordó en más de una ocasión, como una máxima con la que se identificaba, el aforismo que Nietzsche escribió en *El crepúsculo de los ídolos*: “Sin la música, la vida sería un error” (citado en Grande, 1975, p. 148; 1976, p. 16). Ahora bien, este indudable amor a la música presentaba en Félix Grande una peculiaridad que lo singularizaba: su apertura a los diferentes géneros que la conformaban y su idea central de que todos ellos merecían ser considerados por igual, independientemente de su carácter culto o académico (como por ejemplo la denominada música clásica), o de su raíz popular (como el flamenco, los espirituales, el *blues* o el jazz). Esta equiparación de los diferentes géneros fue un principio fundamental del pensamiento musical del poeta, que se encuentra reflejado tanto en su poesía como en su obra ensayística, llegando incluso a criticar la posición de autores como Adorno, por considerar que el jazz era

5. En algunos poemas, como “Boceto para una placenta” (*Blanco Spirituals*), recuerda esta afición a tocar la guitarra: “con mis dedos hago arpegios picados rasgueos en la guitarra” (Grande, 1998, p. 127).

6. Félix Grande señaló, en numerosas ocasiones, que se consideraba un músico frustrado, que en un momento dado tomó la decisión de abandonar la práctica activa de la música, dado el nivel de exigencia que conllevaba, para centrarse en su trabajo literario que, no obstante, no era ajeno a esa pasión: “Tal vez a esa opción resignada [abandonar la interpretación instrumental] se la pueda llamar derrota. De esa derrota, creo, viene mi devoción por las estructuras poéticas eminentemente sonoras” (Grande, 2011, p. 446). En ocasiones, llegó incluso a lamentar su decisión de dedicarse a la literatura y no a la música: “lamento el ser un casual escritor y no un gran guitarrista” (Grande, 1975, pp. 279-280).

“una música menor, carente del más mínimo granito de originalidad o de inventiva, y desarrollada gracias a la apetencia consumista del mundo burgués” (Grande, 1975, p. 152) o de aquellos amantes de la ópera que creían que los artistas que trabajaban en los géneros populares, como Louis Armstrong o Manolo Caracol, no eran otra cosa que “representantes de la turba” (1975, p. 156).

Además de esta equivalencia en el valor de los géneros musicales, Grande se mostró muy receptivo a las fusiones y mezclas de estilos, en una posición heterodoxa, que consideraba que si la mezcla entre lo culto y lo popular estaba bien hecha, la música siempre ganaba; como ejemplo de este principio mencionó la versión realizada por Miles Davis, en *Sketches of Spain* (1960), del *Concierto de Aranjuez*, “que se puede llamar extraordinaria sin temor a las represalias” (Grande, 1975, p. 153), una opinión que no fue compartida por muchos críticos y aficionados, tanto de la música clásica como del jazz: el propio Joaquín Rodrigo juzgó inapropiada esta versión jazzística (citado en Chambers, 1998, pp. 10-11), idea expuesta también por algunos críticos de jazz, como Stanley Crouch (citado en Gennari, 2006, p. 345).

Durante los años sesenta, coincidiendo con la época en la que escribió *Blanco Spirituals*, Grande desarrolló una especial afición por la música de jazz. Las memorias del escritor y ensayista Jesús Felipe Martínez (*Retrato con fondo rojo*, 2013) son muy explícitas a este respecto, pues muestran al poeta como un gran aficionado a este género, que trata de inculcar este gusto en sus amistades:

Retornando a mis recuerdos de aquellos días del curso 1965-1966, Félix se mostraba apasionado por el jazz, tal vez de la mano de Julio Cortázar y José María Guelbenzu [...]. Duke Ellington al piano, Charlie Parker con el saxofón y la cantante Ella Fitzgerald formaban la trinidad sagrada para Félix Grande [...]. Con frecuencia nos ponía discos de sus ídolos para que reparásemos en la maestría de la interpretación de tal o cual tema. A continuación se debatía sobre las relaciones entre poesía y música y la aportación de otras culturas al arte europeo (Martínez, 2013, p. 137).

Como señala Martínez, es posible que esta afición por el jazz le llegara a través de la lectura de la obra de Cortázar, un autor muy presente en todos sus trabajos literarios, no en vano a él le dedica uno de los poemas de *Blanco Spirituals* (“Fragmento para un homenaje a *Rayuela*”) y uno de los artículos que conforman *Mi música es para este gente* (“Cortázar, profesor de desobediencia”), en el que Grande se refiere además a algunos de los intérpretes del jazz, cuya admiración comparte con el escritor porteño, como Fats Waller o Charlie Parker (Grande, 1975, pp. 60 y 74). No cabe duda de que la obra de Cortázar está muy presente en el libro que aquí se analiza, no solo por el poema dedicado a *Rayuela*, sino también por la utilización de ideas formales rupturistas y en algunos casos provocadoras, como, por ejemplo

la escritura torrencial y acumulativa, las enumeraciones caóticas, la desviación deliberada de la normativa ortográfica o la supresión de los signos de puntuación y de las mayúsculas; como señala Manuel Rico, estos recursos remiten a las formulaciones estéticas procedentes de la vanguardia y a “las consecuencias que para la literatura en castellano tuvo la aparición de *Rayuela*” (Rico, 1998, pp. 59-60). No resulta casual que aquellos intérpretes del jazz más mencionados por Grande (Fats Waller, Louis Armstrong, Charlie Parker) ocupen también un papel relevante en esa novela o en relatos como “El Perseguidor”.

En definitiva, la afición por la música en general y por determinados géneros, como el flamenco o el jazz, en particular, y una visión abierta a expresiones diversas de las manifestaciones musicales, así como una concepción de la música como un “lenguaje profundo” e “inteligible”, que “emociona al conocimiento” (Grande, 1998, pp. 161-162), son principios de su visión poética que están sin duda presentes en su producción literaria y, en lo que a este artículo se refiere, en una de sus obras más conocidas por el público lector, que además obtuvo el Premio Casa de las Américas de 1967: *Blanco Spirituals*.

2. La música afroamericana en *Blanco Spirituals*

En *Blanco Spirituals* la música es un elemento que representa el sufrimiento universal de todos los desposeídos y desheredados. La idea de que esta puede ser un vehículo que transmite la desolación ante la injusticia social no es nueva en este autor, pues ya se encuentra en poemas de *Música amenazada* (1966), como “Impresión junto a *La Inacabada*”: “Escucho en esa música/ la miseria del mundo”; “ahí, girando en el disco/ se encuentra la implacable/ y más sombría igualdad/ conseguida hasta hoy:/ la pesadumbre del género humano” (Grande, 2011, p. 159).

En el libro que nos ocupa esta idea se desarrolla de manera fundamental en el poema-prólogo, cuyo título pone de manifiesto la voluntad universalista del escritor: “Por los barrios del mundo viene sonando un lento saxofón”⁷. En este texto, Grande recuerda, de manera sucesiva en las estrofas, en primer lugar la historia de la esclavitud y los sufrimientos de los negros del Mississippi que, no obstante, siguen componiendo y cantando su música (los *negro spirituals*); en segundo lugar, los padecimientos de los blancos parados, hambrientos, exiliados, derrotados y pobres, cuya música, por proyección de la anterior, serían los *blanco spirituals*; tras una tercera estrofa en la que se refiere a James Baldwin —escritor negro de convicciones

7. Para un comentario literario de este poema, véase Jurado Morales (2001).

progresistas y antirracistas— como un interlocutor que conoce el sufrimiento que no se diferencia por las razas, termina el poema con una cuarta en la que se mencionan a varios músicos que, a pesar de sus diferencias raciales y musicales, forman parte de una expresión artística que resume los sufrimientos señalados en las estrofas anteriores. Los intérpretes y compositores mencionados pertenecen a ámbitos diferenciados: la canción francesa (Edith Piaff), el tango (Enrique Santos Discépolo), el flamenco (Manolo Caracol) y, sobre todo, el jazz, con la referencia a cuatro intérpretes que son representativos de diversas épocas y estilos de este género musical: Louis Armstrong, Billie Holiday, Charlie Parker y John Coltrane.

De esta forma, se establece el paralelismo que explica la alteración de la denominación *negro spirituals* en el título del libro: según Grande, de la misma manera que esta música es una representación de la cultura oprimida de la población negra, los *blanco spirituals*, es decir, los propios poemas del libro, tratarán de verbalizar la indignación del poeta ante una situación social y un dolor que, salvadas las distancias, no se diferencian en el fondo de lo vivido por los negros afroamericanos⁸. Para ello, la música, en sus diferentes expresiones, juega un papel vehicular de la misma idea en diversos poemas del libro: por ejemplo, en "Cobrizo spiritual" (otro título que altera el del género original y que quizá remita al "Black, Brown and Beige" de Ellington), se rinde homenaje a Manolo Caracol, identificando el canto flamenco con la voluntad de denuncia de una situación de injusticia, miseria y desolación⁹. De forma paralela, en otros casos, Grande no oculta tampoco su visión crítica ante las músicas más edulcoradas y relacionadas con el baile de salón: "un fox lento, diluido, dominical, tristoide (pobres perros)/ música blanda, hinchada de violines asexuados [...]" (Grande, 1998, p. 134).

En relación con el jazz y sus intérpretes, algunos poemas, como "Telas graciosas de colores alegres" revelan juicios de valor sobre los músicos y la propia evolución de este género: Fats Waller, un pianista de estilo *stride* que desarrolló su carrera en los años veinte, treinta y principios de los cuarenta, se identifica con la

8. Este paralelismo entre *negro* y *blanco spirituals* se confirma en las declaraciones realizadas por el autor al poco tiempo de la publicación del libro: "Efectivamente, "Blanco Spirituals" es un paralelo a "Negro Spirituals"; no una réplica. El "Negro Spirituals" es la parte más comprometida del folklore negro; informa de la situación insatisfactoria de la gente de color. Mi libro denuncia que en determinadas circunstancias y sociedades los blancos están en la misma situación que los negros" (Sánchez Bendito, 1967, p. 67). Por otra parte, en "Sonata para duda y sordina", se vuelve a relacionar la escritura del poema con la indignación del poeta: "¿pero y mi propia indignación? heme junto a una mesa/ escribiendo un blanco spirituals y fumando tabaco emboquillado" (Grande, 1998, p. 164).

9. Lapuerta Amigo (1994, p. 165) señala que para Grande "ambos [se refiere al flamenco y al jazz] son tipos de música que se han originado al margen de toda estética oficial y que han servido, durante años, de medio de expresión de las clases sociales más pobres y oprimidas".

“prehistoria del jazz”, mientras que de Louis Armstrong se señala el desprecio que suscita en algunos artistas negros por “sus reverencias a los altos yanquis”, una manera de reflejar la progresiva adaptación del insigne trompetista al orden establecido del negocio musical. Por contraposición, Charlie Parker se asocia a César Vallejo, uno de los poetas de cabecera de Félix Grande, en un verso que realza su figura por medio de la mencionada relación, a la vez que podría vincularse con el carácter autodestructivo del saxofonista mencionado: “Y mientras, Charlie Parker sigue muriendo ay sigue muriendo” (Grande, 1998, p. 135)¹⁰. En este poema, se puede encontrar también un paralelismo entre quienes rechazan la figura de un músico integrado, que se adapta a los deseos de los americanos poderosos, como sería Armstrong según Grande, y aquellos que luchan contra estos mismos “altos yanquis” a través, por ejemplo, de los trabajos del llamado “Tribunal Russell”:

Y mientras, Charlie Parker sigue muriendo ay sigue muriendo
y Vallejo se extiende en la conciencia de los jóvenes
que leen poesía y que esperan el veredicto de lord Russell
y Sartre y muchos más contra los importantes del país
más poderoso de la tierra (de esto hay señales inequívocas) (Grande, 1998, p. 135).

En el poema “Mejor para mí”, Grande vuelve a realizar un recorrido por los diferentes estilos que conforman el jazz, mencionando a los mismos intérpretes que en “Telas graciosas de colores alegres” (Waller, Armstrong, Parker y Coltrane), con el añadido, en esta ocasión, de un representante del estilo *cool*: Paul Desmond. Más allá de la enumeración, cobran relevancia los sintagmas que aparecen asociados a algunos de dichos nombres: “ah charlie parker beso tu derrota impaciente”; “paul desmond ese saxo imparcial reflexivo/ y casi infame de sereno está reinando ahora/[...]/ se retuerce lo justo y se va desprendiendo/ de aquella melodía denominada greensleeves” (Grande, 1998, pp. 169-170). Los dos intérpretes mencionados son saxofonistas de recorridos profesionales y estilos musicales totalmente contrapuestos: uno, Charlie Parker, representa la figura del artista innovador que, sin embargo, fue un inadaptable social cuya proyección se vio limitada por una vida acelerada y marginal; la “derrota impaciente” del verso de Grande es una exacta transposición al lenguaje poético de una figura que constituye un arquetipo de cierto jazz, asociado a la noche, al alcohol, a la adicción a diversas sustancias, en definitiva, a una forma de vivir alejada del estándar del triunfador; por el contrario, el otro, Paul Desmond, representa al intérprete de éxito (sobre todo, en sus grabaciones con el cuarteto de Dave Brubeck),

10. Como indica Rico (1998, p. 135n), se trata de una deformación de un conocido verso de Vallejo (“Pero el cadáver ¡ay! sigue muriendo”).

cuyo lenguaje de improvisación tiende a lo melódico y a un cierto conservadurismo, reflejado también en el poema por el título elegido (“Greensleeves”), un tema popular, proveniente del repertorio del folclore inglés y muy conocido por el gran público. La lectura del poema refleja una crítica a la posición conformista de Desmond (“saxo imparcial”, “casi infame de sereno”), que contrasta con el halo mítico con el que rodea a la figura de Parker, y que se hace patente en los diversos poemas del libro en los que es mencionado. Unos versos más adelante, se nombra elogiosamente también a John Coltrane, uno de los saxofonistas más innovadores tras la muerte de Parker y que también grabó “Greensleeves” (*Africa/Brass*, 1961), un dato que probablemente Grande conociera: “[...] bailo suave y brindo/ ante john coltrane [...]” (1998, p. 170).

El saxofón, como instrumento representativo de la música afroamericana en general, y del jazz en particular, es un elemento articulador de *Blanco Spirituals* y de la visión que tiene el poeta de este último género musical: el poemario comienza con un poema-prólogo, cuyo título pone de manifiesto su presencia fundamental (“Por los barrios del mundo viene sonando un lento saxofón”); “Mejor para mí” termina también con una mención al mismo instrumento: “tras los barrotes enmohecidos del saxofón interminable” (1998, p. 171). Por otro lado, como hemos indicado, la referencia a tres importantes saxofonistas de la historia del jazz no es gratuita, pues constituyen jalones muy relevantes de la evolución de esta música y de opciones vitales encontradas —por un lado, con sus diferencias, dos músicos negros: Parker y Coltrane; por otro lado, un músico blanco: Paul Desmond—. Esta opción por el jazz más avanzado, además de ser una opinión que refleja sus gustos personales, encaja perfectamente en la idea de un libro que pretende conjugar la denuncia social con elementos formales innovadores y con un lenguaje poético exigente y poco conformista. De esta forma, su visión del jazz, su apuesta por la tradición negra del *bebop* y del *hard bop* más exigente, en detrimento del *cool*, justamente en sentido contrario al éxito comercial de estos estilos, revela una mirada crítica y una apuesta por el riesgo, que se conjugan perfectamente con el contenido y la forma de *Blanco Spirituals*.

La improvisación es un elemento creativo fundamental en la música de jazz, sin cuya presencia difícilmente puede adscribirse un intérprete a este género. *Blanco Spirituals* es un libro que, lógicamente, en sus coordenadas literarias, tiene un claro componente de improvisación, de escritura torrencial, hasta el punto de que el discurso se plantea de manera continua, sin que la unidad del verso sea claramente un elemento de medida, que determine rítmicamente la disposición formal del pensamiento poético. La versificación silábica no mantiene una regularidad, lo que unido a la ausencia de la rima y a la extensión de muchos de los versos, de las estrofas y de los poemas en su conjunto, produce la sensación de que las palabras fluyen libremente al ritmo del pensamiento, de una manera similar, como ha señalado Lapuerta Amigo (1994, p. 252), a un solo improvisado de jazz. En ambos casos, hay un punto de partida

—una melodía y una armonía para el intérprete de ese género musical, el poema-prólogo para el autor de este libro— a partir del cual se produce un discurso basado en la variación y en la recreación de los motivos y los temas de referencia; el solo, es decir, los diferentes poemas del libro, pueden alejarse o acercarse al punto de partida, pero, en una estética de cierto riesgo, tienden a la apertura y a la falta de contención. El oyente, el lector, se deja llevar por el riesgo que asume el creador y se introduce en una espiral, cuyo goce estético no se encuentra en la perfección formal de estructuras conocidas, sino en la sensación de libertad que produce la lectura, la escucha, de esta obra, de un saxofón que suena sin ataduras, como el de Parker o el de Coltrane. De esta forma, puede decirse que, en este libro, el jazz no solo es una referencia cultural, lo que explica las diversas menciones a sus intérpretes, sino que su esencia más profunda, en la que la improvisación es un elemento primordial, se convierte en un patrón para la escritura, que tiende a asimilarse al libre fluir de notas de un solo improvisado.

Conclusión

La poesía de Félix Grande, y de manera especial el poemario titulado *Blanco Spirituals*, está construida sobre una doble dimensión: la visión crítica y de denuncia de las injusticias sociales, que se manifiesta en el contenido y en el mensaje que trata de transmitir, y un deseo de innovación formal, que se hace patente a través de los múltiples recursos que rompen con las normas sintácticas, ortográficas y de puntuación, y que determinan un discurso torrencial.

La música afroamericana, y de manera especial los espirituales y el jazz, juega un papel relevante en la doble dimensión mencionada: por un lado, se reivindica la faceta subversiva y de denuncia de los *negro spirituals* y se realiza una traslación de la misma a la situación más cercana al poeta, a través del cambio en la adjetivación del marbete (*blanco spirituals*); por otro lado, la música de jazz, especialmente la más innovadora en las décadas de los cuarenta (*bebop*), cincuenta (*hard bop*) y sesenta (*free jazz*), se constituye en paradigma de un lenguaje que no rehúye el riesgo, a través de solos improvisados que fluyen con libertad, y que son un modelo para la construcción de su obra poética.

Referencias

- Casado, M. (1988). Introducción. En A. Gamoneda, *Edad* (pp. 7-65). Madrid: Cátedra.
- Chambers, J. (1998). *Milestones 2: The Music and Times of Miles Davis Since 1960*. Nueva York: Da Capo Press (1985).

- Gamoneda, A. (2007). *Blues castellano*. Madrid: Bartleby Editores (1982).
- Gennari, J. (2006). *Blowin' Hot and Cool. Jazz and Its Critics*. Chicago-Londres: The University of Chicago Press.
- Graham, S. J. (2012). Spiritual. *Grove Music Online*. Recuperado de <https://www.oxfordmusic-online.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002225625?rkey=TQ1Kmu>
- Grande, F. (1975). *Mi música es para esta gente (Ensayos)*. Madrid: Seminarios y Ediciones.
- Grande, F. (1976). *Memoria del flamenco 1*. Madrid: Espasa Calpe.
- Grande, F. (1998). *Blanco Spirituals. Las rubáyátas de Horacio Martín*. Madrid: Cátedra.
- Grande, F. (2009). Cronobiografía. *La Ortiga, 90-92*, 14-17.
- Grande, F. (2011). *Biografía (1958-2010)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- Jurado Morales, J. (2001). El compromiso social y la renovación literaria en Félix Grande. En F. Díaz de Castro (Ed.), *Comentarios de textos. Poetas del siglo XX* (pp. 243-257). Palma: Universitat de les Illes Balears.
- Lapuerta Amigo, P. (1994). *La obra poética de Félix Grande*. Madrid: Verbum.
- Martínez, J. F. (2013). *Retrato con fondo rojo*. Barcelona: Caballo de Troya.
- Méndez Vigo, M. (14/06/1966). Los "Sing-Out 66" en Madrid. *ABC*, 37.
- Oliver, P. (1990). Los espirituales. En P. Oliver, M. Harrison y W. Balcom (Eds.), *Gospel, Blues & Jazz* (pp. 17-33). Barcelona: Muchnik.
- Prieto de Paula, A. L. (2011). Hueso de la calamidad, gasas de la misericordia. Prólogo. En F. Grande, *Biografía (1958-2010)* (pp. 7-26). Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- Pullen Jackson, G. (2013). *White Spirituals in the Southern Uplands*. Whitfish: Literary Licensing (1938).
- Rico, M. (1998). Introducción. En F. Grande, *Blanco Spirituals. Las rubáyátas de Horacio Martín* (pp. 11-106). Madrid: Cátedra.
- Romaguera i Ramió, J. (2003). *El jazz y sus espejos (II)*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- Ruiz Silva, C. (1980). Contrapuntos a la poesía de Félix Grande. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 357, 688-705.
- Sánchez Bendito, M. J. G. (7/07/1967). Un extremeño conquista la Casa de las Américas. *ABC*, 67.
- Southern, E. (2001). *Historia de la música negra norteamericana*. Madrid: Akal.
- White, J. (1983). Veiled Testimony: Negro Spirituals and the Slave Experience. *Journal of American Studies*, 17 (2), 251-263.

Fecha de envío: 8/03/2021

Fecha de revisión: 2/04/2021

Fecha de aceptación: 23/04/2021